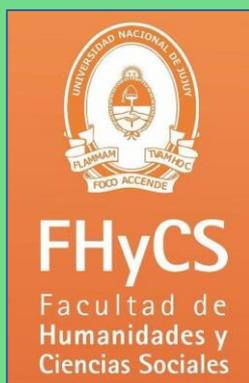


Universidad Nacional de Jujuy
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Licenciatura en Letras

TESIS

¿No hay drama? La categoría de “teatro posdramático” en las producciones escénicas jujeñas *Entre el azahar; Ni Edith, ni Piaf; y ¿Qué hacemos con nuestras violencias?*



Tesista:

María Elizabeth Ortiz

Le-1827

Directora:

Dra. María Alejandra Nallim

Fecha de presentación: 10 de marzo de 2023

Este trabajo de investigación cuenta con el apoyo del



Instituto Nacional
del Teatro

ÍNDICE GENERAL

	Pág.
INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1: El teatro desde fines del siglo XX al siglo XXI	16
1.1. Contexto sociohistórico: la posmodernidad	17
1.2. La categoría de “teatro posdramático”	23
CAPÍTULO 2: El teatro ruptural en Jujuy	40
2.1. Un breve panorama del teatro posdramático en Argentina	41
2.2. Ahora sí, Jujuy: ¿cuándo se produce el quiebre con respecto al modelo teatral “tradicional”?	43
2.3. Nuevas expresiones teatrales en Jujuy a principios de los 2000	52
CAPÍTULO 3: En busca de la categoría de “teatro posdramático” en tres producciones escénicas jujeñas rupturales del período 2007-2018: <i>Entre el azahar; Ni Edith, ni Piaf;</i> <i>y ¿Qué hacemos con nuestras violencias?</i>	72
3.1. <i>Entre el azahar</i> (Obra teatral de creación colectiva)	73
3.2. <i>Ni Edith, ni Piaf</i> (Obra de danza teatro)	105
3.3. <i>¿Qué hacemos con nuestras violencias?</i> (Performance)	140
CONCLUSIONES	175
BIBLIOGRAFÍA	186

ANEXOS	193
Anexo 1: Links para visualización online de los videos de las producciones escénicas del corpus y de las entrevistas realizadas	194
Anexo 2: Fotografías de algunas de las producciones escénicas jujeñas renovadoras nombradas en el capítulo 2	195
Anexo 3: Nota de prensa sobre la realización de <i>Axionarte</i>	205
Anexo 4: Notas de prensa sobre la obra <i>Flora y Fauna. Farsa educativa</i> , de El Ekeko Teatro	206
Anexo 5: Fragmento de un artículo sobre la sala La Sopa	207
Anexo 6: Material complementario de <i>Entre el azahar</i>	209
Anexo 7: Material complementario de <i>Ni Edith, ni Piaf</i>	229
Anexo 8: Material complementario de <i>¿Qué hacemos con nuestras violencias?</i>	244
Anexo 9: Entrevistas (transcripciones)	250
-Entrevista 1: <i>Entre el azahar</i> (Beatriz Fernández Salinas, Nilda Rossetto, Andrea Lis y Ariel Monterrubianesi)	250
-Entrevista 2: <i>Entre el azahar</i> (Fernanda Escudero)	280
-Entrevista 3: <i>Ni Edith, ni Piaf</i> (Belén Calapeña, Rubén Luna, Verónica Romero, Cecilia Oviedo, Paula Recchiuto, Cecilia Navarro, Facundo Aguirre y Natalia Vaca)	295
-Entrevista 4: <i>Ni Edith, ni Piaf</i> (Mariana Anachuri y Martín Calvó)	322
-Entrevista 5: <i>¿Qué hacemos con nuestras violencias?</i> (Fabiola Vilte, Iván Santos Vega, Silvia Gallegos y Bernardo Brunetti)	344

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación indaga en la categoría de “teatro posdramático” en tres producciones escénicas jujeñas del período 2007-2018: la obra teatral de creación colectiva *Entre el azahar*, del grupo El Ekeko Teatro, con dirección de Beatriz Fernández Salinas, estrenada en 2007 en el Teatro de la Vuelta del Siglo en San Salvador de Jujuy; la obra de danza teatro *Ni Edith, ni Piaf*, del grupo Danza Libre, con dirección de Belén Calapeña, estrenada en 2012 en el mismo teatro; y la performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, del grupo El Colectivo Teatro, con *performers* invitados del Grupo Jujeño de Teatro y del grupo La Hilacha, realizada en septiembre de 2018 en el acto de apertura de las VII Jornadas del Norte Argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos, en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy.

Estas tres producciones develan formas deliberadamente apartadas del modelo teatral tradicional, ya que subvierten la jerarquía “autor-texto/director/actores”, en la que el texto, construido según la forma aristotélica, se erige en regente de la escena. Se trata, por lo tanto, de tres propuestas teatrales rupturales que instauran como centrales otras instancias escénicas que nada tienen que ver con la preponderancia de un texto literario previamente escrito por un autor “en soledad” y que no están construidas de acuerdo al principio de causalidad ni buscan constituir un teatro “narrativo”, que cuente una historia con principio, nudo y desenlace, con la intención, además, de instaurar y transmitir un único sentido, un mensaje unívoco, sino que, por el contrario, apuntan a la plurisignificación y apelan a la percepción sensorial por parte del espectador más que a una “comprensión” desde lo intelectual.

Se trata de tres propuestas escénicas que operan “más allá del drama” (Lehmann, 2013, p. 44) en tanto modelo que primó durante largo tiempo en la escena teatral, según veremos en mayor profundidad en el desarrollo de este trabajo; y que, además, presentan “formas” divergentes entre sí: como señalamos más arriba, hemos tomado una obra teatral de creación colectiva, una obra de danza teatro y una performance.

En esta Introducción, realizaremos un repaso por la relevancia de la investigación, los objetivos, la hipótesis, los antecedentes o estado del arte del tema abordado, el marco teórico-metodológico y las técnicas de investigación utilizadas, aclarando, cuando corresponda, si ha habido alguna modificación con respecto a lo consignado en el plan de tesis presentado.

● **RELEVANCIA DE LA INVESTIGACIÓN**

A continuación, ofrecemos una síntesis de lo consignado en el plan de tesis en relación al valor teórico-disciplinar, las implicancias prácticas y la relevancia social de la presente investigación.

Como afirma Lehmann (2013), “teatro y drama se encuentran estrechamente unidos y son casi idénticos en la conciencia de muchas personas (incluso en la de los estudiosos de teatro)” (p. 60), y, agregamos: también en la de los estudiosos de la literatura, de la cual, como sabemos, el teatro forma parte como “género literario”. A partir de aquí, consideramos que esta investigación podría realizar un aporte al estudio de “nuevas formas” que se despegan de las “formas tradicionales” de *hacer* teatro y de concebir al teatro, en general, y, particularmente, dentro del ámbito del teatro jujeño. En ese sentido, creemos que esta tesis puede contribuir en la labor de futuros investigadores que desearan encarar estudios de producciones escénicas jujeñas rupturales o innovar en los métodos de análisis.

En el ámbito académico y educativo en general, este trabajo puede aportar herramientas para abordar diferentes tipos de producciones escénicas, comprendiendo cuáles son los distintos “puntos de partida” posibles para su creación y dónde o cómo se ubica dentro de estas producciones un posible “texto”, más allá de la concepción tradicional. Por esto, permitiría ampliar las concepciones que, por lo general, se tiene sobre el teatro como “género literario” a la hora de abordarlo en la enseñanza de la literatura, y, en última instancia, intentar salvar esa brecha “escabrosa” entre “lo que es de la literatura” y “lo que es del teatro” dentro del hecho teatral, como si fueran “objetos” separados que pueden ser abordados de manera diferenciada sin que nada se pierda en el camino.

Creemos, también, que esta investigación podría colaborar en la formación de una recepción crítica de espectadores y a hacer propicio un mayor disfrute de este tipo de propuestas escénicas, que muchas veces, como dice Lehmann (2013), son *difíciles* para el espectador, ante la tendencia a compararlas con las convenciones del teatro “dramático”.

Por otro lado, consideramos que esta tesis posee un valor de archivo y registro, acopio y sistematización de datos y de información sobre artistas, grupos, ciclos, eventos, salas, etc., vinculados al quiebre del modelo teatral tradicional en nuestra provincia, a través de la recabación de datos específicos sobre el tema, incorporados, gran parte de ellos, en el capítulo 2; y de materiales como fotografías de obras y performances –con la consignación de títulos y grupos, nombres de quienes aparecen en ellas, autor/es en caso de haber un texto, fechas y lugares de realización–, además de recortes de notas periodísticas, programas de mano, etc., incluidos en los Anexos. Esto tiene la intención de realizar un aporte, una contribución, ante una vacancia existente en el campo de los estudios teatrales de Jujuy y del NOA.

- **OBJETIVOS**

Los objetivos que nos proponemos alcanzar en este trabajo son los siguientes:

OBJETIVOS GENERALES:

- Contribuir a los estudios dramáticos del campo teatral jujeño.
- Relevar la multiplicidad de micropoéticas que posean características rupturales en las propuestas escénicas de finales del siglo XX y principios del nuevo milenio en Jujuy.
- Visibilizar la existencia del teatro posdramático en la escena teatral de Jujuy.
- Analizar las propuestas escénicas del campo teatral reciente en Jujuy: *Entre el azahar; Ni Edith, ni Piaf; y ¿Qué hacemos con nuestras violencias?*

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Establecer las diferencias entre teatro “dramático” y teatro “posdramático”.
- Sistematizar los acontecimientos que impulsan la proliferación de nuevas producciones escénicas en Jujuy.
- Reconocer y problematizar los componentes del teatro posdramático en el corpus seleccionado: *Entre el azahar; Ni Edith, ni Piaf; y ¿Qué hacemos con nuestras violencias?*

● **HIPÓTESIS**

La hipótesis de este trabajo es la siguiente: las producciones escénicas jujeñas *Entre el azahar; Ni Edith, ni Piaf; y ¿Qué hacemos con nuestras violencias?* se inscriben en la categoría de “teatro posdramático” y provocan un giro artístico disruptivo en las propuestas teatrales locales.

● **ANTECEDENTES / ESTADO DEL ARTE DEL TEMA ABORDADO**

A medida que avanzábamos en la investigación, hemos ido encontrando algunos otros antecedentes vinculados a nuestras indagaciones, que vinieron a sumarse a aquellos que habíamos consignado en el plan de tesis. A continuación los sistematizamos en conjunto:

1. En las indagaciones realizadas, no se ha advertido la existencia de trabajos de investigación sobre teatro posdramático en la provincia de Jujuy.

2. Sí existen, en cambio, destacados trabajos sobre teatro posdramático en Argentina – específicamente sobre obras de Buenos Aires–, como es el caso de los artículos de Karina Mauro “Teatro posdramático y técnicas de actuación en la Argentina. El caso *Ars higiénica*” (2008) y “La actuación en el teatro posdramático argentino” (2013). También encontramos algunas investigaciones que, si bien no desarrollan específicamente el tema de lo posdramático, sí lo mencionan entre las nuevas tendencias teatrales o entre las “poéticas” del teatro de posdictadura, como sucede en el libro *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, de Jorge Dubatti

(2012); o bien hablan de “teatro de intertexto posmoderno”, como Osvaldo Pellettieri en su artículo “El teatro argentino del año 2000 y el teatro del futuro” (2000) o de “nuevo teatro contemporáneo” / “teatro posmoderno”, como Marcela Arpes en su artículo “Tensiones dramáticas en el espacio teatral argentino entre los siglos XX y XXI” (2011), donde vemos que las características planteadas son similares a las del teatro posdramático.

3. Con respecto a la indagación en un tipo de teatro “ruptural”/innovador en relación al modelo teatral tradicional en Jujuy, encontramos algunos antecedentes importantes: principalmente los estudios de Silvina Montecinos sobre el teatro de Damián “Tito” Guerra y el Grupo Jujeño de Teatro (en nuestra investigación hemos tomado como bibliografía su artículo “La voz de Guerra. Un estudio sobre el teatro de Damián ‘Tito’ Guerra”, publicado en 2012); la tesina de graduación de Paulina Giambastiani, *Jujuy en su danza* (2017), donde, si bien la investigación se centra en el surgimiento y evolución de la danza clásica y la danza moderna en San Salvador de Jujuy, nos resulta importante el hecho de que esta última modalidad dancística, según creemos, abre paso luego al lenguaje de la danza teatro en nuestra provincia; y, por último, el otro trabajo importante que aborda nuevas expresiones teatrales en Jujuy a partir del comienzo del nuevo milenio, y que también nos ha resultado provechoso como apoyo bibliográfico y material de consulta para el segundo capítulo de nuestra investigación, es *20 personas que no podrían dedicarse a otra cosa. 10 años en el teatro jujeño*, también de Silvina Montecinos, realizado en 2010 a través de un subsidio del Instituto Nacional del Teatro y publicado en formato de CD interactivo en 2011. Por otro lado, sabemos que existe la tesis doctoral *Juan Carlos Estopiñán y el Teatro de la Resurrección* (2017), de Mónica Yuste García, pero dado que Estopiñán no llegó a implementar su innovador método teatral en Jujuy, no lo hemos considerado como fuente bibliográfica para este trabajo.

4. Como antecedentes de investigaciones publicadas sobre teatro jujeño en general, contamos con los ya “clásicos” *El teatro en Jujuy* (1995), de Andrés Fidalgo, y *Espacio dramático y lengua regional* (1996), de Damián Guerra. Por otro lado, encontramos varias publicaciones sobre teatro jujeño y del NOA impulsadas por la Representación Provincial Jujuy del Instituto Nacional del Teatro durante la gestión de Rodolfo Pacheco (2006-2015). También sabemos de la existencia de algunas otras investigaciones sobre teatro jujeño (realizadas varias de ellas con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro), pero que permanecen inéditas, como es el caso, por ejemplo, del trabajo *La dinámica de grupo: una puesta en escena de la sensibilidad contemporánea*, realizado en 2013 por Bernardo Brunetti en base a entrevistas llevadas a cabo a diversos grupos de teatro jujeños; la tesis de Licenciatura en Teatro de Renata Kulemeyer “Teatro antropológico y ceremonias en la localidad de Yavi, Jujuy” (1994); entre otros.

5. Como antecedentes específicos de las producciones escénicas seleccionadas como corpus de este trabajo, contamos con la ponencia “¿Qué hacemos con nuestras violencias? La aparición del

cuerpo teórico” (2019), de Fabiola Vilte, que, si bien no aborda la cuestión de lo posdramático, nos ha resultado de utilidad e interés para indagar, entre otras cosas, en cómo vivenciaron la experiencia de la performance los propios *performers*, puntualmente en este caso la *performer* autora de este texto. También encontramos algunos artículos periodísticos sobre las obras del corpus *Entre el azahar* y *Ni Edith, ni Piaf* que fueron considerados para el abordaje crítico.

• **MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO**

El abordaje de las tres producciones escénicas del corpus: *Entre el azahar; Ni Edith, ni Piaf*; y *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, apuesta a una metodología analítica de archivo audiovisual de las puestas teatrales, en base a la observación de registros fílmicos preexistentes, ya que se trata de abordar lo que sucede en la escena misma (no en un texto escrito –que, por otro lado, no existe en tanto “dramaturgia textual” como punto de partida en ninguno de los tres casos–).

Para llevar a cabo dicho análisis ha sido necesario conjugar lo teórico con lo metodológico, realizando en este punto algunos ajustes y precisiones en relación a lo consignado en el plan de tesis presentado, ya que, al momento de desarrollar el trabajo, nos hemos encontrado con la necesidad metodológica de apelar, en una primera instancia, al abordaje teatrológico desde la propuesta de Osvaldo Pellettieri, con el objetivo de distinguir qué instancias del plano escénico en las producciones del corpus se adaptan o se encuentran en tensión con el modelo “dramático”/“tradicional”, para, de esta manera, poder realizar una confrontación con la concepción posdramática con el fin de que quede mejor explicitada la diferencia entre ambos “paradigmas” teatrales.

A partir de allí, en una segunda instancia de análisis, mantuvimos como lineamiento teórico principal las propuestas que Hans-Thies Lehmann desarrolla en su libro *Teatro posdramático*¹, tomando algunas de las características planteadas por el autor dentro del “repertorio de conceptos” (Sánchez en Lehmann, 2013, p. 20) que desarrolla a lo largo de su estudio, para luego hacer foco, dentro de lo que Lehmann denomina “rasgos estilísticos”² del teatro posdramático, en uno solo de esos rasgos para cada una de las producciones escénicas del corpus –aquel que consideramos que cobra mayor protagonismo en cada una de ellas– de entre los once que propone Lehmann y que

¹ Publicado originalmente en alemán en 1999 y traducido por primera vez al castellano en 2013.

² Por una cuestión de diagramación confusa a nivel del diseño editorial en el apartado del libro de Lehmann en el que se aborda los “signos teatrales posdramáticos”, parecería, tanto en el interior del libro como en el índice, que los once “rasgos estilísticos” del teatro posdramático (la parataxis/no-jerarquía, la simultaneidad, el juego con la densidad de los signos, la sobreabundancia, la musicalización, la escenografía y la dramaturgia visual, la calidez y la frialdad, la corporalidad, el teatro concreto, la irrupción de lo real, y el acontecimiento/situación) formaran parte del subapartado denominado “*Performance text*”, motivo por el cual figuran de esa manera en el plan de tesis al consignar la “estructura” de los lineamientos que el autor propone para el abordaje del teatro posdramático. No obstante, al indagar luego en mayor profundidad, dilucidamos que estos once “rasgos estilísticos” vienen a conformar, si se quiere, otro “apartado” o “subapartado” dentro del estudio de Lehmann, refiriéndose al teatro posdramático en general, y no específicamente al “*performance text*”.

revisaremos al final de este apartado. De manera que aquí también hemos realizado un ajuste metodológico con respecto a lo consignado en el plan de tesis presentado, a los fines de brindar mayor precisión y mejor enfoque al análisis.

Estas modificaciones en el plano metodológico posibilitaron una mayor visibilización tanto de las rupturas en relación al modelo dramático como de las características posdramáticas inherentes a cada producción escénica del corpus, y una mayor operatividad analítica.

Por otra parte, en cuanto al abordaje que propone Jorge Dubatti en relación a las micropoéticas teatrales, el teatro de la destotalización y el canon de la multiplicidad –entre otras nociones dubattianas que habíamos consignado dentro del marco teórico-metodológico en el plan de tesis presentado–, si bien nos ha sido de utilidad y hemos apelado a este abordaje en algunos momentos del desarrollo del trabajo, no ha sido lo central para llevar a cabo el análisis de las obras del corpus, ya que, como dijimos, al momento de abordarlo hemos percibido que cobra mayor fuerza la necesidad de apelar a los componentes del modelo teatrológico de Pellettieri para ponerlos en diálogo con los lineamientos del teatro posdramático.

Sobre el modelo de análisis del texto espectacular de Osvaldo Pellettieri

Osvaldo Pellettieri, en su *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, partiendo de los estudios teatrológicos y basándose en estudios preexistentes de otros autores, propone un modelo de análisis para el texto dramático y otro para el texto espectacular. Sostiene que cada puesta en escena es el resultado de una relación particular entre ambos, y propone cuatro tipos diferentes de vínculos entre ellos³. En el caso de las tres producciones escénicas seleccionadas como corpus, nos encontramos con el cuarto tipo de relación propuesto por el autor: en ninguna de ellas existe un texto dramático previo. A partir de esto, el modelo de análisis del texto dramático se anula para el presente trabajo, de modo que abordamos directamente el modelo de análisis del texto espectacular⁴. Éste contiene, de acuerdo al autor, cuatro “planos” o “niveles” a través de los cuales

³ Estos cuatro tipos de vínculos entre el texto dramático y el texto espectacular son, según Pellettieri (2001): a) “Puesta tradicional”: por medio de un texto dramático previo, el director simplemente “actualiza” en la escena lo que ya estaba previsto en el texto por el autor; b) “Puesta tradicional no ortodoxa”: hay un texto dramático previo, pero éste es tomado solo como un “guión” por un director creativo que se “apropia” del texto de una manera particular; c) “El texto previo es sólo una referencia”: el director y los actores elaboran algo nuevo reemplazando el material lingüístico del autor por material extralingüístico –propiamente escénico–; y d) “No hay texto previo”: los participantes del hecho teatral no toman como base ningún texto dramático preexistente, sino que ellos mismos crean sus propios “materiales” escénicos. Para este último tipo, el autor pone como ejemplo los *happenings* y las creaciones colectivas, a lo que podríamos sumar otras expresiones vinculadas a lo escénico como la *performance* o las denominadas “acciones” teatrales.

⁴ En la concepción de Pellettieri ambos modelos son, de todas maneras, muy similares, presentando algunos cambios el segundo con respecto al primero, en relación a ciertos elementos que sólo pueden reconocerse o encontrarse en la escena y no así en un texto.

se lleva a cabo el análisis de una producción escénica: la “estructura profunda o nivel de la acción”⁵ (funciones, actantes, secuencias y modelo actancial), la “estructura superficial o nivel de la intriga”⁶ (causalidad, actores y situación), el “aspecto espectacular”⁷ (espesor sígnico⁸, tiempo, espacio y punto de vista) y el “aspecto semántico”⁹ (cómo significa y qué significa el espectáculo).

Dentro de los distintos niveles que plantea este modelo de análisis, los dos primeros son los que nos permitieron indagar –como dijimos anteriormente– en el hecho de encontrarnos o no ante producciones escénicas donde aparecieran los elementos fundamentales del teatro “dramático”, ya que, justamente, son los que en la concepción aristotélica o logocéntrica se ponen en primer plano: la construcción de la acción y el desarrollo de la intriga o fábula (la “historia” que se “narra”).

Posteriormente, en relación al tercer nivel de análisis –el aspecto espectacular– ha sido justamente ahí donde pudimos ir en busca de las características “posdramáticas” de las tres producciones escénicas del corpus, haciendo ingresar los “rasgos estilísticos” que plantea Lehmann para este tipo de teatro, ya que, como veremos luego, el teatro posdramático se sostiene desde lo escénico, son los elementos propiamente “espectaculares” los que cobran protagonismo, derribando la jerarquía tradicional que ubica como regente de la escena a la literatura y al texto. En este punto hemos necesitado recurrir también a otros autores y bibliografía especializada para cada uno de los rasgos que hemos considerado sobresalientes en las distintas producciones escénicas del corpus, realizando muchas veces un contraste entre concepciones tradicionales y concepciones más “contemporáneas”, con el fin de poder profundizar aún más en el análisis, ya que, por un lado, Pellettieri no brinda detalles sobre cada uno de los “signos” que conforman el espectáculo, y, por otro, Lehmann, si bien deja planteados cuáles son los rasgos estilísticos posdramáticos, no puede

⁵ “La ‘acción’ se produce en tanto los actantes toman la iniciativa de un cambio en la posición de la configuración actancial, alterando el equilibrio de las fuerzas del drama. La acción es un elemento transformador y dinámico que permite pasar lógicamente y temporalmente de una situación a otra. Es la ilación lógicamente temporal de diferentes secuencias” (Pellettieri, 2001, p. 22).

⁶ “La intriga está constituida por el aspecto exterior y visible de la obra dramática y su progresión (...). Es la sucesión detallada de los resurgimientos de la fábula, el entrelazamiento y la sucesión de conflictos y obstáculos y de los medios para superarlos” (Pellettieri, 2001, pp. 23-24).

⁷ Este es el aspecto que aparece exclusivamente en el modelo de análisis del texto espectacular, en reemplazo del “aspecto verbal” que, de acuerdo al autor, sólo se presenta en el modelo de análisis del texto dramático. Los demás niveles de análisis se mantienen prácticamente iguales –salvo mínimas modificaciones– al interior de los mismos. Por otra parte, con respecto al “aspecto espectacular”, Pellettieri no brinda definiciones ni da ningún detalle en relación a las categorías de “espesor sígnico” y “espacio”, limitándose a nombrarlas.

⁸ Si bien Pellettieri no aclara en qué consiste el “espesor sígnico”, consideramos que se refiere a aquellos elementos propiamente espectaculares que pueden aparecer en la puesta en escena: iluminación, música, escenografía, cuerpos de los actores, objetos, vestuario, maquillaje, etc.

⁹ “Los tres primeros niveles –acción, intriga, aspecto verbal [espectacular, en este caso] funcionan (...) dialécticamente, y están destinados a llevar a cabo una semiosis –producción de sentido– que se concreta en el aspecto semántico, que muestra “cómo significa” y “qué significa” el texto [el espectáculo, en este caso]” (Pellettieri, 2001, p. 27. Lo que está entre corchetes es agregado nuestro).

explayarse en demasía al describirlos dentro de los límites de su estudio, que se ocupa de múltiples y variados aspectos en relación a lo posdramático.

Con respecto al cuarto y último aspecto del modelo de análisis planteado por Pellettieri, el aspecto semántico (qué y cómo “significa” la obra o la propuesta escénica considerada en su globalidad), nos pareció que también podía brindarnos una orientación sobre cuánto de dramático o de posdramático tienen las producciones escénicas del corpus, en relación a la búsqueda o no de un posible “sentido” en cada una de ellas, teniendo en cuenta, por un lado, que el tipo de teatro que estamos abordando tiende a resistirse a la interpretación en términos tradicionales –búsqueda de sentido “profundo”, intención de dejar un “mensaje” (de Toro, 2005)–, pero que, sin embargo, por otro lado, esta desintegración semántica no implica que haya una falta o ausencia total de significación (Lehmann, 2013).

Por cuestiones de espacio y voluntad de síntesis –en vistas de que son tres las producciones escénicas con las que estamos trabajando– hemos decidido no abordar punto por punto taxativamente y por orden de aparición todas las categorías que plantea Pellettieri dentro de cada nivel de análisis, sino que hemos tomado las que consideramos más relevantes para nuestro estudio desde una perspectiva más integradora.

Sobre los once rasgos estilísticos del teatro posdramático propuestos por Hans-Thies Lehmann

Lehmann (2013) reconoce los siguientes rasgos estilísticos en el teatro posdramático:

- **La parataxis/no jerarquía:** todos los elementos que intervienen en el hecho teatral se encuentran en pie de igualdad. Se diluye la jerarquía típica de la representación dramática que imponía una distinción entre lo que era central y lo que quedaba como periférico. El espectador no debe buscar comprender qué sucede en términos lógicos como en el teatro “dramático”, sino que debe entregarse a la experiencia sensorial que le ofrece la escena, postergando, en principio, la búsqueda de extracción de significado.
- **La simultaneidad de los signos:** se apunta a que el espectador experimente la simultaneidad de los signos. Esto en ocasiones lleva a que no se pueda asimilar o procesar todo lo que se ofrece en escena en simultáneo, sino que el espectador se vea obligado a “optar” por prestar atención a uno u otro estímulo. Se produce así la “compartimentación de la percepción” (Lehman, 2013, p. 153), lo que se relaciona con la “fragmentación” característica de la estética posmoderna.
- **El juego con la densidad de los signos:** se rompen las reglas en cuanto a las convenciones tradicionales sobre una “justa medida” de la intervención de los diferentes signos en escena.

Es así que o bien son muy abundantes, o bien son muy escasos. De esta manera, en este tipo de teatro podemos encontrarnos con largos silencios, lentitud en las acciones, escenarios enormes vaciados de objetos o de elementos escenográficos.

- **La sobreabundancia:** se trata de la proliferación extremada de los signos, que se configuran desde la acumulación rizomática de elementos heterogéneos. El espacio, por ejemplo, se satura de todo tipo de objetos y mobiliario –en clara contraposición a la estética del “espacio vacío” que veíamos anteriormente–, donde reina la acumulación, la sumatoria y el caos.
- **La musicalización:** existe una tendencia hacia la musicalización en el teatro posdramático, en tanto signo que genera una “*semiótica auditiva* independiente” (Lehmann, 2013, p. 158), es decir, no ya como “acompañante” de una “historia” desarrollada en escena como en el teatro dramático, ya sea para crear un ambiente o como complemento de las acciones de los personajes, ya no de forma “utilitaria” o “funcional” al desarrollo de esa historia, sino que se trataría de un “espacio sonoro” que funciona por sí mismo.
- **La escenografía y la dramaturgia visual:** el teatro posdramático se encuentra también muchas veces vinculado a una fuerte presencia de lo visual, donde las artes visuales juegan un papel muy importante. A través del énfasis puesto, por ejemplo, en los objetos y en las realizaciones escenográficas, que no son ya meros “decorados” para contener la acción, ni se trata de la “escenografía significativa” (Fernández Valbuena, 2016, p. 103) del teatro dramático, se busca transmitir una experiencia teatral desde la imagen. También cabe destacar el papel importante que juegan en este tipo de producciones las nuevas tecnologías.
- **La calidez y la frialdad:** El teatro posdramático puede caracterizarse a veces por el hecho de producir una sensación de “frialdad” al poner el acento en el plano formal, alejándose de lo lingüístico y de la intención de contar historias vivenciadas por “seres humanos”. Éstos ahora pasan a ser un elemento más en esa experiencia de la “forma” que se busca transmitir en este tipo de teatro. Por otra parte, cuando hay una independización fuerte de lo visual con respecto a lo lingüístico, a lo narrativo, el “aluvión de imágenes” puede producir también un “sobrecalentamiento” que dé lugar a una “saturación de estímulos” (Lehmann, 2013, p. 164).
- **La corporalidad:** el cuerpo juega un rol fundamental en el teatro posdramático, en tanto provoca una “fascinación” ante esa presencia “viva” con su “carisma” y con la energía que irradia, más allá de la significación o del “sentido” que pueda aportar en escena. Además, muchas veces el cuerpo se erige también como “centro” –a pesar de la característica de la “desjerarquización” mencionada anteriormente–, en su “fiscalidad”, atrayendo hacia sí a los demás elementos o signos teatrales. De esta manera, el teatro posdramático se presentaría como un “teatro de la *corporalidad autosuficiente*” (Lehmann, 2013, p. 165).

- **El teatro concreto:** el denominado “teatro concreto”¹⁰ se interesa por presentar formas (visuales, auditivas, olfativas, etc.) valoradas *en sí mismas*, que se dirigen más allá de cualquier intención mimética o ficcional. Se trata de generar la experiencia del teatro como “obra total”, descubriendo y ofreciendo “la posibilidad de ser *simplemente* una elaboración concreta del espacio, el tiempo, la corporalidad, el color, el sonido y el movimiento” (Lehmann, 2013, p. 169). De esta manera, el espectador debe dirigir su percepción hacia esa “estructura” que la obra le propone.
- **La irrupción de lo real:** se trata de la puesta en evidencia de “lo real” de manera consciente y voluntaria. Así, podemos encontrarnos con acciones como cambios de vestuario visibles en escena o con la acción de barrer el escenario o recoger objetos que en algún momento de la obra quedaron allí esparcidos. Esto genera una sensación de “ambigüedad”, al no saber si lo que se está viendo, forma parte de la ficción o si es una actividad “real”, “necesaria”; conduciendo, de esta manera, a realizar una *reflexión* sobre la “naturaleza” del teatro en sí mismo.
- **El acontecimiento/situación:** consiste en “la realización de actos aquí y ahora, actos que tienen su recompensa en el momento en que acontecen y no tienen por qué dejar rastros de sentido” (Lehmann, 2013, p. 179). De esta manera, nos damos con la ausencia de un texto que otorgue coherencia literaria; la elaboración de una relación corporal, afectiva y espacial entre actores y espectadores; la acentuación de la “presencia” frente a la “re-presentación”¹¹; el énfasis puesto en el “proceso” frente al “resultado acabado”; su definición como “fuerza activa” y no ya como “obra” en el sentido tradicional.

Para el análisis de *Entre el azahar; Ni Edith, ni Piaf; y ¿Qué hacemos con nuestras violencias?* hemos tomado, respectivamente, “la musicalización”, “la corporalidad” y “el acontecimiento/situación”, ya que –si bien creemos que los demás rasgos también podrían darse en mayor o en menor medida en estas tres producciones escénicas– estos son los que hemos considerado los más sobresalientes en cada una de ellas. Asimismo –tal como expresamos en párrafos anteriores– hemos apelado también a otras características y lineamientos propios del teatro posdramático que propone Lehmann a lo largo de su libro –por ejemplo en relación al tratamiento posdramático del tiempo y del espacio, la concepción de las propuestas como un “todo”

¹⁰ Como afirma Lehmann (2013), el término “teatro concreto” ha sido propuesto en 1988 por Renate Lorenz en su trabajo *El poder de la locura teatral*, basándose en la denominación “pintura concreta” o “arte concreto” que Theo van Doesburg y Kandinsky prefirieron frente al de “arte abstracto”, que se refería de forma negativa a la figuración, la cual lleva a quien mira la pintura a una percepción directa de los colores, las líneas, etc.

¹¹ Lehmann (2013) define la “presencia” o “presentación” como “el hacer en lo real”, y la “re-presentación” como “la mimesis de lo ficticio” (p. 179).

que integra y da importancia a los diversos elementos que intervienen en la puesta en escena, los recursos tecnológicos de los que se hace uso, la interacción con el público, la puesta en juego de la experiencia sensorial, etc.–, con el ánimo de ampliar y profundizar el análisis.

- **LAS TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN UTILIZADAS**

En este trabajo se utilizaron, principalmente, las siguientes técnicas de investigación:

-RECOLECCIÓN DE DATOS/MATERIALES. Además de la obtención y visualización de los registros filmicos de las tres producciones escénicas, se sumó la utilización de documentación diversa aportada generosamente por los diferentes grupos (fotografías; carpetas y *dossiers* con información sobre los grupos y sobre las producciones escénicas para su presentación en festivales teatrales y/o en establecimientos educativos; material de prensa; un documento de solicitud de subsidio de obra ante el INT para la obra *Entre el azahar*; programas de mano; la “memoria” y capturas de pantalla tomadas de redes sociales vinculadas a la performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*; etc.). Este material lo hemos incorporado a los Anexos del trabajo. Los videos de las tres producciones escénicas, que se encontraban en distintos soportes y formatos, fueron unificados en formato AVI y subidos a la plataforma Google Drive para un mejor resguardo¹².

Para el capítulo 2, sobre antecedentes de teatro ruptural en Jujuy, además de la bibliografía utilizada, se procedió a la recolección de datos puntuales sobre ciclos, obras, performances, salas independientes, fechas, etc., como asimismo de fotografías de algunas de las producciones escénicas nombradas en ese capítulo y material de prensa relevante para incorporarlos a los Anexos. Esto se realizó recurriendo a distintas fuentes: algunos datos se encontraban disponibles en la web, pero la mayoría de ellos se recabaron recurriendo a nuestro archivo personal de programas de obras, festivales teatrales, etc., y con la colaboración de distintos artistas y personas vinculadas al quehacer cultural jujeño, a quienes agradezco profundamente su generosidad y buena predisposición: Paula Recchiuto, Paulina Giambastiani, Beatriz Fernández Salinas, Fabiola Vilte, Verónica Romero, Renata Kulemeyer, Ariel Monterrubianesi, Rubén Acosta, Marcelo Abud, Camila Daniela Armella, Fernanda Canseco, Ariadna Tabera, Rodolfo Pacheco, Silvia Gallegos, Sergio Díaz Fernández, Belén Calapeña, Ana María Mealla, Bernardo Brunetti, Silvina Montecinos, Flavia Molina, Charlee Espinosa, Dan Hache Moltoni, Martín Dacal, Erwin Sebastián Ruiz, Graciela Recchiuto, Jimena Sivila Soza, Ariel Posse Varela, Nilda Rossetto y Juan Castro Olivera.

-REALIZACIÓN DE ENTREVISTAS. Se realizó una serie de entrevistas grabadas a través de la plataforma Google Meet (teniendo en cuenta que, al momento de su realización, nos encontrábamos en contexto de plena pandemia, por lo cual no se pudo concretar reuniones de encuentro “físico”

¹² Los links para su visualización online pueden encontrarse en el Anexo 1.

para poder llevarlas a cabo en forma presencial, como era la idea inicial). Estas entrevistas, que resultaron de gran provecho para el análisis de las tres producciones escénicas, fueron posteriormente desgrabadas¹³, y los videos fueron editados y subidos a la plataforma Google Drive¹⁴. Fueron cinco en total: dos entrevistas realizadas al grupo El Ekeko Teatro sobre la obra *Entre el azahar* (una con el elenco que aparece en el video que hemos tomado como base para el análisis, y otra con la actriz Fernanda Escudero, que no aparece actuando en este video pero que formó parte del proceso creativo y participó del estreno y la primera etapa de funciones de la obra); dos entrevistas realizadas al grupo Danza Libre sobre la obra *Ni Edith, ni Piaf* (una con el elenco que aparece en el video tomado para el análisis, y otra con Mariana Anachuri, que no aparece en el video pero que estuvo en el proceso creativo de la obra e interpretó el papel de Edith Piaf en el estreno y primera etapa de funciones, junto a Martín Calvó como asistente teatral); y, por último, una entrevista realizada a los miembros de la performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, de El Colectivo Teatro.

Estas entrevistas resultaron de mucho interés también por la información extra aportada por los grupos sobre otros temas vinculados al quehacer teatral jujeño y a los diversos lenguajes escénicos propuestos por las diferentes producciones, entre otras temáticas relevantes. Por eso, mi más profundo agradecimiento a quienes cedieron amablemente su tiempo y participaron en ellas: Beatriz Fernández Salinas, Ariel Monterrubianesi, Nilda Rossetto, Andrea Lis, Fernanda Escudero, Belén Calapeña, Paula Recchiuto, Cecilia Oviedo, Rubén Luna, Verónica Romero, Facundo Aguirre, Cecilia Navarro, Natalia Vaca, Mariana Anachuri, Martín Calvó, Fabiola Vilte, Iván Santos Vega, Silvia Gallegos y Bernardo Brunetti.

¹³ Las transcripciones pueden encontrarse en el Anexo 9 de este trabajo.

¹⁴ Los links para su visualización online se encuentran, junto con los de los registros filmicos de las tres producciones escénicas, en el Anexo 1.

CAPÍTULO 1

El teatro desde fines del siglo XX al siglo XXI

1.1. Contexto sociohistórico: la posmodernidad

La investigación que llevaremos a cabo atiende al abordaje del teatro “posdramático”, el cual se inscribe en el contexto sociohistórico de la posmodernidad, que funciona como marco para la comprensión de las manifestaciones artísticas –específicamente “teatrales” o “escénicas”– que tienen lugar en el tránsito de fines del siglo XX hacia el siglo XXI. Veremos a continuación en qué consiste.

Modernidad vs. posmodernidad

En primer lugar, vemos que el término mismo ya nos brinda un acercamiento a su propia definición: la *posmodernidad* se autodefine a través del prefijo “pos” o “post”: así, “posmodernidad” es lo que viene *después* de la “modernidad”. ¿Y qué era la modernidad? Como sostiene la filósofa argentina Esther Díaz, cuando decimos *modernidad*, “no nos referimos al sentido de ‘actualidad’ que tiene la palabra ni tampoco a la Edad Moderna. Nos referimos a un movimiento histórico cultural que surge en Occidente a partir del siglo XVI y persiste hasta el siglo XX” (Díaz, 2000, p. 12). Así, la modernidad tiene que ver con una particular forma de ver el mundo, ligada, sobre todo, a la confianza depositada en el hombre para dirigir el curso de la Historia –ya no se piensa, como en épocas anteriores, que es Dios, por ejemplo, quien “exclusivamente” la determina–. En su período de “madurez”, durante la Ilustración o iluminismo, la modernidad se apoyó, fundamentalmente, en la razón y en el ideal de progreso y se sostuvo, como afirma Díaz (2000), en tres pilares fundamentales: la ciencia, la moralidad y el arte, los cuales se validaban, respectivamente, por medio de la *verdad*, el *deber* y la *belleza*. Así, la modernidad dirigía sus esfuerzos hacia un futuro utópico en el que los seres humanos seríamos “razonables, justos y estéticos” (Díaz, 2000, p. 15). Se apuntaba a una idea de objetividad absoluta en la ciencia, hacia la existencia de una “moral universal” –una forma única del “buen” comportamiento aplicable a todos por igual– y hacia la constitución del arte a partir de una serie de reglas lógicas, racionales, preestablecidas, puestas al servicio de una determinada concepción de “belleza” –plasmada, por ejemplo en el arte “académico”: en la música clásica, en la danza clásica, en la poesía escrita eternamente con métrica y rima–.

Todo esto cambiará con la posmodernidad, ya que, a partir de su llegada, “cada ciencia impone sus reglas de juego, la moral se rige por una pluralidad de códigos y el arte no se atiene a imperativos meramente racionales, sino más bien creativos, sensitivos, irónicamente eruditos y populares” (Díaz, 2000, p. 16). Es decir, aquellos tres pilares fundamentales en los que se basaba la modernidad se vendrán abajo, dando lugar, en ese estallido, a la multiplicidad, a la fragmentación, al

nacimiento de innumerables formas y concepciones diferentes a la hora de “obrar” en la ciencia, en la moral y en el arte.

La caída de los grandes relatos

La posmodernidad es caracterizada por Jean-François Lyotard en su libro *La condición posmoderna* (1979) a partir de la idea de “caída” o “muerte” de los grandes relatos¹⁵. Durante la modernidad, estos “grandes relatos” legitimaban lo que se entendía por verdadero o falso, por justo o injusto, y postulaban una “dirección” clara en pos de la cual debía dirigirse la humanidad para alcanzar su bienestar; para llegar, en algún momento, a un estado de satisfacción y plenitud. Los grandes relatos modernos tenían un espíritu metafísico –ya que, evidentemente, la promesa de un mañana mejor se encuentra fuera de los hechos, va más allá de la realidad objetiva, de aquello de lo que se está en condiciones de asegurar o garantizar que, efectivamente, va a suceder–, y una impronta teleológica: “todo lo que hacemos de acuerdo a nuestros postulados ideológicos tiende a una finalidad: alcanzar en algún punto del camino el bienestar de todos, y ese objetivo, necesariamente, se va a cumplir”.

La posmodernidad surge, justamente, cuando estos grandes relatos entran en crisis. Si bien no hay un punto de inicio definido, los grandes relatos –que ya venían debilitándose desde algún tiempo atrás–, según los diversos pensadores posmodernos, parecen terminar de derrumbarse en 1989 junto con el muro de Berlín. Esta caída literal del muro operará simbólicamente como el fin de la división del mundo occidental en dos bloques luego de la Segunda Guerra Mundial y, por lo tanto, como el fin de las ideologías “fuertes”. El período de la posmodernidad coincidiría, a partir de aquí, con la era de la globalización¹⁶.

Se disuelve el “gran relato” unificador del destino de la humanidad y de la Historia, y empieza un nuevo momento: el del “pequeño relato” (Lyotard, 2000). Ya no hay *una* Historia que debamos construir en conjunto como humanidad, la Historia con mayúscula se fragmenta. Ahora *las historias*

¹⁵ Jean-François Lyotard, en su libro de 1986 *La posmodernidad explicada a los niños* –que, para despejar cualquier duda al respecto, no está dirigido a un público infantil–, determina cuáles son estos “grandes relatos” (algo que no había realizado en su libro anterior), y dice que éstos son cuatro: el cristianismo –o la promesa divina de la salvación y el reencuentro de todos los hombres en el reino de los Cielos–, el iluminismo –o la emancipación del hombre a través de la razón–, el marxismo –o la emancipación del hombre que dejará de ser explotado en virtud de la socialización del trabajo– y el capitalismo –o la emancipación del hombre que dejará de ser pobre y alcanzará la prosperidad por medio del desarrollo tecnoindustrial–. Estos grandes relatos –aunque, como vemos, por vías diferentes– apuntan al mismo objetivo: la “libertad universal”, la “absolución de toda la humanidad” (Lyotard, 1987, p. 36).

¹⁶ Daniel Sarasola sostiene que el “momento” posmoderno –que según su opinión comienza durante la guerra fría–, abarca el “proceso de globalización” que sobrevino después de la disolución de la URSS y que, “apoyado en la revolución informática y digital y en la sociedad de consumo, garantiza la expansión sin fronteras de las empresas multinacionales y la libre circulación de capitales, provocando la pérdida de independencia de los países o el debilitamiento y desmantelamiento de sus estructuras e instituciones” (Sarasola, 2016, p. 95).

serán múltiples y caleidoscópicas, al mismo tiempo que particulares y singulares. Cada persona o cada pequeño grupo creará su propia escala de valores y su manera de proceder ante la realidad. Ya no hay verdades absolutas aplicables a todos por igual, ni una “brújula” ideológica única que guíe y oriente el destino del mundo (al menos del mundo occidental), sino que nos encontraremos con una pluralidad de formas de pensar, con una gran diversidad de puntos de vista sobre la vida y el universo que nos rodea y en el que estamos inmersos.

Por analogía, esa “caída del relato” coincide –y no por casualidad– con la caída de la “historia contada” en el teatro; idea aristotélica que, como veremos más adelante, es la que dominó en las artes escénicas desde la Antigüedad hasta, por lo menos, finales del siglo XIX. Ya no habrá una sola forma –o una forma predominante– de escribir o de hacer teatro, como sucedía en la modernidad; tampoco se respetará una receta tradicional como podría ser el de la obra en cinco actos, o el de la llamada *pièce bien fait* (“pieza bien hecha”), sino que, sobre todo hacia finales del siglo XX y de ahí en adelante, sobrevendrá el estallido de las “micropoéticas” de las que habla Jorge Dubatti (2012): cada actor/actriz, cada director, cada dramaturgo asumirá su propia forma de concebir el teatro y de crear las “reglas” de su mundo teatral, muy diferente del de los demás. Y ninguna de ellas será “inválida” o “incorrecta”, sino que convivirán. Tal como explica Feinmann (2009), “las estéticas posmodernas hablan (...) de la exaltación de los ‘pequeños relatos’ o, en última instancia, del ‘no relato’” (min. 13:40). Esto es lo que veremos que sucede con el corpus de nuestra investigación: las tres producciones escénicas rompen con la narración lineal de una sola historia que se cuenta, transgreden el relato unificado a la manera del teatro “dramático”, del tipo “tradicional” o “moderno” (el teatro de la modernidad); y, a la vez, cada una de ellas autogenera una micropoética muy distinta de las demás. En estas propuestas escénicas ya no habrá, entonces, un único relato sino múltiples “historias”, como en el caso de *Entre el azahar*; múltiples “estados” (físicos y emocionales), como en el caso de *Ni Edith, ni Piaf*; o bien, directamente, ausencia de relato, como en el caso de *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*

En relación a una posible “fecha” de finalización de la posmodernidad –si la hubiere–, no hay un acuerdo definido entre los pensadores. Tal como refiere García Pereira (2017), algunos afirman que la etapa posmoderna habría finalizado a principios del siglo XXI –momento marcado por el atentado a las Torres Gemelas en 2001, hecho que abre las puertas a nuevos discursos “totalizadores”–, mientras otros sostienen que aún no ha culminado y en la actualidad seguimos transitando en ella.

1.1.1. La posmodernidad en el plano estético: la posestética¹⁷

En materia estética, la posmodernidad trae consigo el aporte de permitir al arte el hecho de replantearse sus propios postulados. Es decir, el “desmoronamiento” que acaecía en el plano histórico en materia política, científica y moral, sobre la cual empezaban a reflexionar los pensadores posmodernos, incidió directamente en cómo se concebiría el arte en esta nueva etapa. Si ya no hay, como en la modernidad, una visión unívoca sobre lo que es bello, sobre cómo debe ser construida una obra de arte –en todos y cada uno de sus lenguajes–, e incluso sobre lo que es arte y lo que no lo es –discusión ya iniciada por las Vanguardias históricas a principios del siglo XX, con el urinario de Duchamp como el ejemplo por antonomasia entorno a ella–, si ya no nos encontramos con la “razón” organizándolo todo de manera lógica, si ya no se cree que haya una sola manera de *estar* en el mundo, si ya no son las academias las que dictan las reglas del juego en materia artística como ocurría en la modernidad, entonces la concepción con respecto al arte también se fragmenta, se multiplica, estalla en infinitas formas posibles. El objetivo del arte ya no será la búsqueda de un ideal único de belleza. ¿Qué es la belleza para el arte posmoderno?: las respuestas –si las hubiere– serían infinitas. Cada artista tiene ahora su propia visión sobre lo estético, su particular forma de concebir el arte. Ya no existe el consenso. En una misma obra musical, por ejemplo, pueden convivir diversas formas, ritmos y estilos: por poner un caso particular de nuestro ámbito, en un disco de Fito Páez –sobre todo en los primeros, en los de los años ochenta– encontraremos una notable mezcla de música clásica, folklore, rock, tango, jazz, pop, lo que, por otra parte, lo torna “inclasificable”. Esta imposibilidad o dificultad para encasillar una obra artística en un solo género o línea estética como podía hacerse claramente en la modernidad –una obra musical pertenecía a la música culta o a la música popular, por ejemplo–, será otro de los rasgos característicos de la estética posmoderna. Como sostiene Díaz (2000), ya no hay una clara distinción entre lo que pertenece al “buen gusto” y al “mal gusto”: palabras y conceptos como “lo bizarro” o “lo kitsch” se han impuesto en distintos sectores de la cultura: sin ir más lejos, los encontramos claramente en la publicidad o en el cine (las películas de Pedro Almodóvar serían el ejemplo más cabal). Se disuelve la división cabal, como veíamos en el ejemplo de la música, entre lo culto y lo popular, o, en términos metafóricos, entre lo “sagrado” que puede tener lugar en un museo y lo “profano” que “debe” quedar fuera de él. Así, en

¹⁷ Esther Díaz denomina *posestética* a la actividad artístico-cultural que se define con posterioridad a lo moderno e incluye en esta denominación “al arte en sus versiones tradicionales (literatura, arquitectura, plástica, música, arte escénico en general) y a todo aquello que concierne a la moda, los espectáculos y el gusto estético (por dudoso que pueda resultar desde una concepción moderna)” (Díaz, 2000, p. 35). La autora justifica la creación de este término sosteniendo que “la hibridación de los distintos géneros estéticos entrelazados con la tecnología digital y las nuevas concepciones acerca del espectáculo ameritan la ampliación del ámbito al que llamábamos ‘estética’” (Díaz, 2000, p. 35).

una obra como *Asado en Mendiolaza*¹⁸ (2001) del fotógrafo argentino Marcos López, se recrea *La última cena* de Leonardo da Vinci a modo de asado argentino en un mediodía en el campo cordobés, donde varios de los que vendrían a ser los “doce apóstoles” aparecen vestidos con camisetas de equipos de fútbol locales, no falta el tetrabrik de vino Toro, las latas de cerveza Córdoba, la damajuana, el clásico y popular sifón de soda, las ensaladas en *bowls* de plástico de colores brillantes, donde la mesa es un tablón largo sin mantel, asentado sobre caballetes de madera. Se trabaja aquí con la alusión, la parodia y la “particularización” de aquella obra clásica del Renacimiento, en tanto rasgos propios del arte posmoderno. El *ready made*, el collage, la mezcla de estilos serán, asimismo, elementos fundamentales en el arte de la posmodernidad.

Un dato interesante y que viene a colación, es que, dentro de las diversas manifestaciones artísticas, el término “posmodernismo”¹⁹ surgió en el ámbito de la arquitectura como oposición al movimiento modernista y, dentro de éste, particularmente en oposición a la Bauhaus, escuela de arquitectura alemana fundada en 1919, en cuya concepción dominaba lo geométrico y cuya propuesta consistía en la racionalización de los espacios: todo debía ser “útil” dentro del edificio, todo debía tener un sentido, un “porqué” y un “para qué”, despojado de ornamentaciones innecesarias; todo en la construcción debía ser “aprovechable”; la manera de distribuir los espacios debía ser racional, poniendo el acento en la funcionalidad de las edificaciones. Nada más ilustrativo del espíritu modernista no sólo en la arquitectura, sino en el arte en general, y nada más alejado de la nueva concepción posmoderna del arte “como bricolaje, mezcla, pastiche, recopilación e inventario” (Díaz, 2000, p. 25). Así, por poner un ejemplo contrastante vinculado de alguna forma a lo arquitectónico y sin duda alguna al nuevo gusto estético que trae la posmodernidad, vemos que se ha vuelto bastante común en esta época encontrarnos con bares²⁰ apostados dentro de antiguas casonas coloniales –lo que tiene que ver también con el gusto por lo “retro”, por esa mirada hacia el pasado que propone muchas veces la estética posmoderna, en contraposición a la mirada hacia el futuro, hacia el “avance”, hacia el progreso que proponía la modernidad–, donde conviven objetos y mobiliarios de todos los estilos posibles, donde ya no es necesario –“obligatorio”, podríamos decir– que las mesas y las sillas sean todas iguales ni que los platos y los vasos pertenezcan todos al mismo “juego” de cubiertos, donde la iluminación alterna entre bombillas eléctricas básicas, velas y guirnalda de luces de colores; donde nos encontramos con ornamentaciones recargadas en paredes

¹⁸ No está de más señalar que esta obra, desde el año 2006, forma parte de la colección permanente del Museo Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid, uno de los museos de arte contemporáneo más importantes a nivel internacional.

¹⁹ García Pereira (2017) realiza una diferenciación entre los términos “posmodernidad”, referido más bien al momento histórico, relacionado con la serie de cambios sociales que se dan en esta época, y “posmodernismo”, más centrado en el aspecto cultural y artístico, en tanto “movimiento”.

²⁰ Sin irnos demasiado lejos, pienso en bares de San Salvador de Jujuy que aparecieron después de los 2000, especialmente Vieja Violeta, tanto en su entrañable “versión original” de calle Junín, inaugurada en 2008, como en sus posteriores “versiones ampliadas”, trasladándose a otras casas de la ciudad.

y techos, como si se tratara de una gran feria o “venta de garage” donde podemos encontrar, a modo decorativo y en forma aglutinada, abigarrada, desde maniquíes en desuso hasta viejas bicicletas colgadas del techo, pasando por afiches de cine originales de películas viejas hasta fotografías antiguas o recortes de diarios con noticias de hace décadas –el bar se transforma así, también, en un espacio “lúdico”, que es otra de las características de la estética posmoderna–; donde, por sectores, se rompen, con fines estéticos, pedazos de revoque en las paredes para dejar a la vista los ladrillos viejos de la casa; y donde, dentro del baño –que sigue siendo el baño original de la casona–, la antigua bañera hace ahora de macetero, por ejemplo, con flores y plantas naturales que salen de su interior. En este ejemplo podemos ver claramente que la estética posmoderna ya no busca la “sistematización”, la “coherencia en la lógica interna”, como lo hacía la estética moderna, sino que se presenta como “aditiva”, tolerante y alentadora de la mezcla de estilos, pluralista.

Otro punto clave dentro de la posestética y su cambio de postura con respecto a la estética moderna es el de la *representación* –la cual, como veremos más adelante, se verá fuertemente cuestionada también en el ámbito teatral–. En general, ya no se busca “re-presentar” la realidad, es decir, despegarse de ella a través de métodos ficcionales para “re-crear” otra que, aunque pueda ser parecida, no es la verdadera, sino que la sustituye, como venía sucediendo en el arte desde la Antigüedad. Lo que queda es “presentar” la realidad tal como es en el aquí y el ahora, de manera que, en lugar de la representación, cobrará importancia el “acontecimiento”, lo real puesto en juego en el tiempo y el espacio, ya no con fines de “contar una historia”, sino simplemente como algo que *sucede*. En el plano de las artes visuales, esta ausencia o falta de búsqueda de “representación” dirige el interés hacia el cuerpo y hacia la vivencia real del artista y del público, como sucede en el denominado “arte de acción”, que empieza a proliferar durante esta época. También veremos esto plasmado en una de las producciones escénicas que abordaremos en este trabajo: la performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*

1.1.2. La posmodernidad en el teatro: características generales

Teatro posmoderno y *teatro posdramático*, serían términos que engloban características similares; aunque, en realidad, el teatro posdramático vendría a precisar y a brindar un marco mucho más específico a lo que se denomina de manera muy general como “teatro posmoderno”. Así, brevemente, entre las características que se señalan para el teatro posmoderno encontraremos las de ser un teatro ambiguo, discontinuo, heterogéneo, plural, subversivo en su forma, deconstruido y antimimético, es decir, que se resiste a la representación (Cornago, 2006). Un teatro “antiaristotélico” –veremos en el próximo apartado a qué se refiere este término–, donde se disuelve la fábula, el personaje se fragmenta (ya no existe más la idea de la “psicología” del personaje), donde

en muchas ocasiones importa el proceso más que el resultado, y donde el texto pierde su lugar hegemónico, pasando el cuerpo del actor a ocupar el centro de atención. El teatro posmoderno también se caracteriza por la pluralidad de voces y puntos de vista (polifonía) y por la pluralidad de signos (música, plástica, danza, aromas, iluminaciones, etc.) que confluyen en escena en forma simultánea, en pie de igualdad, con el fin de intensificar la experiencia sensorial de los espectadores. Por otra parte, los espacios no convencionales vienen a sumarse a las salas teatrales para el desarrollo de este tipo de teatro, por lo que ahora no es inusual encontrarnos con propuestas teatrales innovadoras en todo tipo de espacios: plazas, parques, calle, bares, techos, terrazas, o utilizando paisajes naturales como ambiente escenográfico (como el caso, por poner un ejemplo jujeño, del “avance” de la obra *Pavesas*, de Jorge Accame, llevado a cabo en las Salinas Grandes de la provincia de Jujuy, dentro del marco de la 29° Fiesta Nacional del Teatro Jujuy 2014), etc.

Como afirma Alfonso de Toro (2005), este tipo de teatro se puede concebir como una carnavalización de los signos y como una continua celebración de sí mismo, es decir, no importa ya el “mensaje”, la transmisión de un significado único extraído en forma “lógica” o “intelectual” a través de lo que “dice” un texto llevado a escena, sino la experiencia teatral en sí misma. De esta manera, al poner el acento en el plano espectacular más que en el plano textual, el teatro posmoderno requiere actores y actrices entrenados en diversos lenguajes artísticos. Además, “en un teatro así concebido la palabra pierde su sentido, se actúa sin discurso, sobre la base de meditación, gestualidad, ritmo, sonido, silencio” (de Toro, 2005, p. 17): esto es exactamente lo que veremos que ocurre en la obra *Entre el azahar*, de El Ekeko Teatro, que analizaremos más adelante.

1.2. La categoría de “teatro posdramático”

La expresión “teatro posdramático” fue acuñada por el teórico alemán Hans-Thies Lehmann en su libro homónimo publicado en 1999, cuyo “germen” fue un conjunto de espectáculos presenciados por él en Europa y Estados Unidos²¹ desde la década de 1970 en adelante, que se diferenciaban del teatro de tipo tradicional, del teatro “dramático” (veremos enseguida a qué nos referimos con esta otra expresión) y que, si bien eran propuestas divergentes entre sí, compartían ciertos elementos que las hacían formar parte de algo en común: un tipo de teatro “sin drama” que

²¹ Es importante destacar que este concepto no permaneció por mucho tiempo exclusivamente dentro del ámbito europeo, sino que, a partir de la publicación del libro de Lehmann, se expandió hacia otras zonas geográficas, incluida la nuestra. Como indica Mauro (2013): “En el último quinquenio [desde el año 2008, aproximadamente], dicho concepto se ha difundido en Sudamérica, siendo adoptado con singular avidez por los teóricos locales” (p. 670. Lo que está entre corchetes es aclaración nuestra).

ya no busca la representación de un mundo ficcional cerrado en sí mismo a través de un planteamiento “clásico” que tiende a la “reproducción” y el “doble” de la realidad y donde lo que prima es el desarrollo de una trama, de una “historia” contada a través del diálogo de personajes sólidamente contruidos desde sus particulares “psicologías”. Al no pretender la ilustración de una fábula, este tipo de teatro no se plantea tampoco la búsqueda de un sentido único, sino que puede disparar múltiples significaciones; se trata, siguiendo a Lehmann, de propuestas volcadas con frecuencia hacia lo experimental, dispuestas al “riesgo” desde el punto de vista artístico, y que no tienen como objetivo último el hecho de “entretener” a la audiencia mediante el ofrecimiento de un “argumento” con coherencia lógica, sino que más bien buscan acentuar la experiencia de la “forma”.

Ahora bien, se trata también de un tipo de teatro fundamentalmente cambiante que genera una multiplicidad de propuestas cuyas reglas nunca están del todo definidas, como sí lo estaban las del teatro “dramático”, según veremos. De aquí surge el hecho de que no exista una definición concisa, puntual y definitiva para delimitar el concepto de “teatro posdramático” que sea aplicable por igual a todas las manifestaciones posibles que engloba esta noción²². No existe tampoco, por lo tanto, una “tipología” taxativa a la que podamos remitirnos a la hora de intentar anticipar qué obras o qué producciones escénicas en general podrían ser “posdramáticas” y cuáles otras no²³. No nos encontramos aquí con límites tajantes, ya que el teatro posdramático, tal como indica Cornago (2006), no representa una “corriente dramaturgica” en concreto –como sí lo hacen, por ejemplo, el drama simbolista, el drama surrealista, el drama expresionista, etc.– sino que se trata de “una práctica teatral, es decir, *un modus operandi*, una manera de entender la creación escénica” (p. 222)²⁴.

El desafío que se presenta, entonces, al llevar a cabo el análisis de producciones escénicas que se apartan del modelo “dramático”, sería el de abordarlas desde la particular singularidad de

²² En este sentido, Patrice Pavis, en la entrada “Posdramático” de su *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, afirma lo siguiente: “El objeto del TPD [teatro posdramático] parece infinito, tanto en extensión como en comprensión”. No obstante, continúa inmediatamente el autor francés: “sería inapropiado reprochar a Lehmann la ausencia de definición limitativa, habida cuenta de la inmensidad del campo y la hibridez de los objetos” (Pavis, 2016, p. 266. Lo que está entre corchetes es agregado nuestro).

²³ De todas maneras, podemos decir que Lehmann, además de referirse a ciertas “obras” de teatro o de danza que resultan posdramáticas en virtud de las características que presentan, también se refiere a la instalación, al paseo urbano, al teatro-danza, a la performance, etc., como “algunas de las formas que puede adquirir el teatro posdramático” (Lehmann, 2013, p. 14).

²⁴ No obstante y más allá de esta falta de definición concreta, Lehmann “pudo conceptualizar un universo que estaba en pleno desarrollo y que, ante cada intento por parte de la crítica de capturarlo, se fugaba irremediadamente” (Irazábal, 2010, p. 8). En este sentido, la virtud de la concepción de Lehmann, a diferencia de otros intentos de conceptualización de este “nuevo” tipo de teatro por parte de la crítica, es que el concepto de teatro posdramático “no intentó encapsular sino más bien generar un ámbito de pensamiento en el que la crítica y los artistas pudieran pensar y reflexionar sobre su objeto de trabajo” (Irazábal, 2010, p. 8). Es en este sentido que Irazábal afirma que el concepto de teatro posdramático no intenta acorralar al objeto estético, no intenta encasillarlo ni oprimirlo, sino que, por el contrario, se trata de un “concepto creador” (Irazábal, 2010, p. 8).

cada una con el fin de reconocer de qué manera y en qué medida podrían plantearse como propuestas que adscriben a una estética posdramática. Esto es, justamente, lo que haremos al momento de analizar cada una de las producciones escénicas que conforman el corpus de este trabajo.

Álvaro Villalobos Herrera, artista e investigador colombiano radicado en México, apela a una definición amplia y abarcadora, que, si bien podría parecer simple, tiene como virtud el hecho de pasar en limpio y marcar cuáles son los tipos de lenguajes escénicos que Lehmann aborda y toma como ejemplo a lo largo de su libro para este tipo de teatro: “el término teatro posdramático se utiliza para designar las obras de teatro, danza y performance que, entre otras características, operan más allá del drama” (2013, 44)” (Villalobos Herrera, 2017, p. 52. El subrayado es nuestro). Y nos resulta provechoso y oportuno traer a colación esta definición porque, justamente, los tres tipos de propuestas escénicas que pone de manifiesto como posdramáticas, se corresponden con los tres tipos de “lenguajes” que se encuentran representados, respectivamente, en las tres producciones escénicas que hemos seleccionado para abordar como corpus en este trabajo.

Por otra parte, el teatro posdramático, si bien “no es un sistema teórico cerrado” (Sánchez en Lehmann, 2013, p. 22), sí presenta una “paleta de rasgos estilísticos” (Lehmann, 2013, p. 149), que son los que hemos revisado en la Introducción de este trabajo y de entre los cuales, como dijimos, tomaremos el más sobresaliente a la hora de analizar, en el capítulo 3, las producciones escénicas *Entre el azahar; Ni Edith, ni Piaf*; y *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*

1.2.1. “Dramático” y “posdramático”

Quizá una de las formas más productivas de aproximarse al concepto de *teatro posdramático* sea operando por contraste. De la misma forma en que para poder comprender mejor de qué se trata la posmodernidad es imprescindible –como vimos– remitirse a la modernidad a los fines de realizar una confrontación entre las características de ambos momentos sociohistóricos, también para comprender mejor de qué se trata el teatro *posdramático* es preciso tener en claro, previamente, en qué consiste el teatro *dramático*. Así, primero que nada, y aunque parezca evidente, diremos que el teatro dramático se corresponde con los postulados que vimos más arriba para la modernidad, mientras que el posdramático se identificará con los de la posmodernidad.

En segundo lugar, veremos que la categoría *drama* es mucho más fácil de definir que la de *posdrama*, precisamente porque aquella sí posee una serie de características “típicas” y un tipo de estructura “convenida”, que se pueden encontrar en todas las obras que pertenezcan a esta forma teatral. Así, se puede definir al drama moderno como aquella “acción representada en un escenario en torno a conflictos humanos manifestados esencialmente a través de la palabra y estructurada de

manera coherente²⁵ para transmitir un significado con una intención determinada” (Bianconi, 2003, p. 75, como se citó en Cruz, 2016, p. 185). Precisaremos esto un poco más diciendo que esa *palabra hablada* se constituye, en el drama, específicamente a través del *diálogo entre los personajes*. Esto es lo que subraya Peter Szondi, filólogo de la literatura alemana, de origen húngaro, quien en su libro *Teoría del drama moderno* –publicado en 1956 y considerado como una obra clave para el estudio de esta forma teatral–, pone de relieve la importancia fundamental del diálogo en el drama como “medio lingüístico de ese mundo interpersonal” (Szondi, 1994, p. 18), de esa “reproducción de la relación existente entre las personas” (Szondi, 1994, p. 17), que es el aspecto central del drama. No es casual, teniendo en cuenta lo que acabamos de decir, que esta forma teatral surja, como señala Szondi, en Europa durante el Renacimiento –más precisamente en la Inglaterra isabelina–: es decir, en un contexto sociohistórico en el que el hombre se vuelve hacia sí mismo, dando paso al antropocentrismo y dejando atrás el teocentrismo y la cosmovisión medieval. Amplía este autor con respecto al diálogo:

En el Renacimiento, tras la supresión de prólogo, coro y epílogo, y quizá por vez primera en la historia del teatro el diálogo se convertiría (...) en el componente exclusivo del tejido dramático. En él estriba la diferencia del drama clásico respecto de la tragedia antigua, el auto medieval, el teatro universal barroco o las historias de Shakespeare. El dominio absoluto del diálogo en tanto coloquio interpersonal refleja hasta qué punto el drama consiste en el retrato de la relación interpersonal y en qué medida conoce únicamente lo que se alumbraba en dicho ámbito. (Szondi, 1994, p. 18)

En cuanto a lo específicamente terminológico, con respecto a la palabra *drama*, ésta, según Szondi, se utiliza para designar una forma teatral específica (cuyas características revisaremos a continuación) y el adjetivo “dramático” significa exclusivamente “relativo al drama”, sin expresar ninguna cualidad, es decir, sin implicar que se trate de un teatro de tono *trágico* en contraposición a otro de tono *cómico*.

Partiendo de la base de que “el drama constituye una dialéctica cerrada” (Szondi, 1994, p. 18), veremos que sus rasgos constitutivos –que se verán vulnerados más adelante en el teatro posdramático– estarán claramente establecidos. Así, es propio de ese universo cerrado del drama su carácter “absoluto”, es decir, el hecho de no reconocer nada que quede fuera de sí mismo (se hace de cuenta que el escenario es el mundo mismo y nada de lo que pueda ocurrir más allá del proscenio puede tener incidencia alguna en ese universo); la persona del dramaturgo está totalmente ausente

²⁵ Coherencia dada por el hecho de que en el drama rige el principio de causalidad, siendo cada escena consecuencia de la escena anterior y causa de la escena siguiente (Cruz, 2016).

—las palabras escritas por él son dichas por los personajes sin ningún atisbo de que algo de todo lo que se dice parezca provenir de la “voz” del autor—; el espectador también reviste un carácter “absoluto” en el sentido de que se limita a observar lo que sucede en el mundo cerrado del escenario: las palabras dichas por los personajes no están nunca dirigidas al espectador y, al mismo tiempo, éste no tiene injerencia alguna en el desarrollo del drama: son dos “universos” absolutamente separados; esto está íntimamente relacionado con el hecho de que el escenario “a la italiana”, que establece claramente esta división entre escena y público, sea el único tipo de espacio realmente apropiado para la realización del mundo cerrado del drama; los personajes nunca deben develar al actor que los interpreta: se debe generar la total ilusión de que el personaje está absolutamente integrado a ese universo ficcional del que forma parte; el tiempo del drama es siempre el presente, el cual contiene en sí mismo la semilla de su propio futuro, de su continuación lógica; lo mismo sucede con el tratamiento del espacio: mientras menos cambios de espacio haya dentro de la representación del drama, más claro será el contenido que llegue al “entendimiento” del espectador; toda “casualidad”, todo “azar”, debe quedar excluido, ya que se trata de algo que proviene desde el “exterior” del drama: por el contrario, siempre debe haber una motivación concreta para todo lo que sucede en escena, ya que ésta supone una fundamentación prevista de antemano por el drama mismo; el drama es fundamentalmente dialéctico: se desarrolla y se resuelve en su totalidad dentro de la obra misma a través de la interacción y el diálogo entre los personajes, por lo cual no hay lugar en él para un yo “épico” que pudiera sustraerse a esa interacción directa entre los individuos dentro del drama²⁶.

Por otra parte, veremos que el teatro dramático, que busca “cautivar” emocionalmente al espectador, tiende siempre a la resolución de la *tensión* que van planteando las escenas hacia un desenlace determinado, el cual puede ser catastrófico o cómico. Dice Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*:

El teatro *dramático* (...) es el de la dramaturgia clásica, el del realismo y del naturalismo, el de la *pièce bien faite*: se ha convertido en la forma canónica del teatro occidental a partir de la célebre definición de la tragedia formulada por Aristóteles en su *Poética*: “Imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de una cierta extensión [...], realizada por personajes en acción y no a través de una narración y que, al suscitar la piedad y el terror, consigue la purgación de tales emociones” (1449b). (Pavis, 2015, p. 144)

²⁶ Es interesante advertir cómo esta forma “épica” que existía dentro del teatro previo a la modernidad —en forma de “prólogo”, “coro”, “epílogo”, etc.—, desaparece completamente en el teatro dramático, y volverá a aparecer más tarde, en el siglo XX, pasando por el “teatro épico” de Bertolt Brecht hasta llegar al teatro posdramático.

¿Y qué entendía Aristóteles por “acción completa”? ¿De qué hablamos cuando hablamos de “teatro arsitotélico”? Revisar esta noción nos permitirá comprender mejor la estética posdramática, en cuanto ésta se plantea como fuertemente “antiaristotélica”. Aristóteles –el primero en teorizar sobre el teatro en la historia occidental– observa en su *Poética* una serie de rasgos que se cumplen en todas las tragedias griegas y concluye que “la tragedia consiste en la imitación de una acción completa y entera” y que “algo es completo cuando posee un comienzo, un medio y un fin” (Aristóteles, 2003, pp. 66-67). Según el filósofo griego, las partes del argumento de una tragedia deben tener una unión estructural tan fuerte y coherente que, si por alguna razón, alguna de esas partes se suprime o se cambia de lugar, el todo del que forman parte se vería perturbado: vemos aquí la importancia fundamental de una “lógica interna” en la construcción del argumento, ya que el argumento será “el principio fundamental y el alma misma de la tragedia” (Aristóteles, 2003, pp. 64-65). Vamos viendo ya a partir de aquí cuál es el elemento central en la concepción aristotélica del teatro: el texto, lo literario, la fábula que se despliega a través de la palabra hablada.

Siguiendo siempre la misma línea, dice el filósofo griego: “toda tragedia debe componerse de seis partes (...). Esas partes son sucesivamente: el mito (argumento), el carácter, la dicción, el pensamiento, el espectáculo y el canto (siendo la más relevante de todas ellas la estructura de los incidentes o sucesos)” (Aristóteles, 2003, p. 63. Lo que está entre paréntesis pertenece al texto original). A través de sus afirmaciones, Aristóteles no sólo deja en claro que, según su concepción, el argumento es la parte más importante de la tragedia, sino que, además, el espectáculo es un mero “accesorio”, un elemento prescindible, “puesto que el efecto de la tragedia puede obtenerse aun cuando los actores no acudan a la escena” (Aristóteles, 2003, pp. 65-66). Es decir, la catarsis, la purgación de las pasiones, que es el fin último al que tiende la tragedia, puede lograrse con sólo leer o escuchar el texto, sin necesidad de ver su “puesta en escena”.

Esta postura, denominada “logocéntrica” por Patrice Pavis, la cual considera al texto escrito como el elemento principal del arte teatral por ser el depositario del “sentido” y del “espíritu” de la obra (García Barrientos, 1991), regirá sobre la escena teatral occidental al menos durante veintidós siglos: habrá que esperar hasta finales del siglo XIX para que este modelo, que continúa sostenido por el drama moderno, empiece a entrar en crisis para dar lugar en el ámbito teatral a otra postura, denominada “escenocéntrica” por el teórico teatral español José Luis García Barrientos, vinculada, entre otras cosas, al afianzamiento en esta época de la figura del “director” y de la “puesta en escena” como práctica sistemática, y que viene a invertir los términos de la jerarquía “texto/espectáculo”:

Frente al logocentrismo, la concepción escenocéntrica considera la representación, espectáculo o puesta en escena como realidad primera, principal y autónoma, esto es, ni

dependiente ni subordinada ni posterior respecto a la obra literaria; sostiene que no es el texto escrito el que produce o contiene la representación, sino que es el espectáculo teatral el que integra (y no necesariamente) al texto, lo determina y (en cierto sentido) lo produce (García Barrientos, 1991, p. 27).

A partir de aquí, entonces, es que podemos afirmar que el teatro posdramático es abiertamente “antiaristotélico”²⁷ y que se encuentra en franca oposición al “logocentrismo”, pudiendo englobarse, en cambio, en la concepción “escenocéntrica”, ya que mientras el teatro *dramático*, de tipo *tradicional*, siendo un “teatro literario narrativo” (Lehmann, 2013, p. 56), está subordinado a la preeminencia del componente textual, preocupándose fundamentalmente por “decir en voz alta” e “ilustrar” en escena lo que en él está escrito, considerando al resto de los elementos que intervienen en el hecho teatral como simples accesorios que están puestos sólo para ser funcionales a ese texto, el teatro *posdramático*, en cambio, se presenta a sí mismo “desarmando” esta estructura y en un diálogo “igualitario” entre todas las artes, no ya supeditando la escena a la literatura.

Justamente esto último es lo que ya planteaba Antonin Artaud a principios del siglo XX. Las afirmaciones que encontramos en el capítulo denominado “El teatro oriental y el teatro occidental” en su libro *El teatro y su doble* (publicado en 1938) dan cuenta de la profunda impresión que le causó el hecho de ver por primera vez teatro balinés (o danza balinesa), lo que dio origen a sus reflexiones sobre el teatro occidental y su forma más típica, el drama, en donde “la palabra se emplea sólo para expresar conflictos psicológicos particulares, la realidad cotidiana de la vida” (Artaud, 1978, p. 81) y donde el teatro viene a ser “una rama de la literatura” (Artaud, 1978, p. 79). Para Artaud, en el teatro deben confluir todas las formas de expresión artística para generar en el espectador una experiencia sensorial completa. La palabra debe ser un elemento más, no lo central; y tampoco se trata de suprimirla completamente sino de cambiar su cometido, utilizándola ya no como vehículo de comunicación de la interioridad de los caracteres humanos, sino considerándola en su materialidad sonora, en sus posibilidades “físicas”. Dice el artista francés:

La puesta en escena es instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nacen del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus

²⁷ Interesa también revisar la entrada “Aristotélico (teatro)” en el *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis: “Término utilizado por Brecht y adoptado por la crítica para designar una *dramaturgia* que procede explícitamente de Aristóteles, *dramaturgia* basada en la *ilusión* y la *identificación*. El término se ha convertido en sinónimo de teatro *dramático*, teatro ilusionista (*ilusión*) o teatro de la identificación” (Pavis, 2015, p. 50).

combinaciones. Esta proyección activa sólo puede realizarse en escena, y sus consecuencias se descubrirán sólo ante la escena y sobre ella; el autor que emplea palabras escritas nada tiene que hacer en el teatro, y debe dar paso a los especialistas de esta hechicería objetiva y animada. (Artaud, 1978, p. 84).

Lehmann, por su parte, reconoce la importancia del pensamiento de Artaud para las transformaciones que tuvieron lugar posteriormente en el teatro y en vínculo –décadas más tarde– con el teatro posdramático. Dice el teórico alemán:

La crítica de Artaud al teatro tradicional burgués se centraba precisamente en que el actor solo era un agente del director que meramente repetía la palabra predeterminada por el autor, y en que el autor estaba, asimismo, comprometido con una representación; es decir, con la repetición de un mundo preexistente. Artaud quería distanciar el teatro de esta lógica de la redundancia y del *doble* y, en este sentido, el teatro posdramático le sigue: concibe la escena como principio y punto de partida, no como el lugar de una transcripción. (...) Se trata (...) del distanciamiento progresivo del teatro de la estructuración dialógico-dramática. (Lehmann, 2013, p. 58)

De esta manera, apartándose de los postulados de aquel “teatro literario burgués”, el teatro posdramático parecería volver, de alguna manera, sobre los orígenes puramente “teatrales” –y a la vez “rituales”– del teatro, tal como lo quería Artaud (1978): “unir el teatro a las posibilidades expresivas de las formas, y el mundo de los gestos, ruidos, colores, movimientos, etcétera, es devolverle su primitivo destino, restituirle su aspecto religioso y metafísico, reconciliarlo con el universo” (p. 81).

El teatro posdramático no sólo se aparta de la supremacía del logos, de ese orden lógico tendiente a un “fin” que propulsaba Aristóteles, destruyéndolo y constituyéndose a sí mismo como “un espacio y un discurso sin *telos*, sin jerarquía, sin causalidad, sin sentido fijable y sin unidad” (Lehmann, 2013, p. 257), sino que también se aleja decididamente de otros postulados “dramáticos” clave: el teatro posdramático ya no aspirará al diálogo sino a la polilogía y a la multiplicidad de voces, como consecuencia también de la caída del “relato único” en la era posmoderna y su “estallido” en múltiples puntos de vista sobre la realidad; esto dará lugar también a la “fragmentación” del personaje, que ya no estará basado en su minuciosa construcción psicológica; el teatro posdramático también buscará romper con la “maquinaria ilusionista” (Lehmann, 2013, p. 37) que intenta crear un mundo ficticio vuelto hacia sí mismo, y con el *suspense*, relacionado con el entretenimiento, la necesidad de acción, la diversión. Esto, con frecuencia, da como resultado la

desorientación del espectador no habituado a este otro tipo de propuestas escénicas, quien muchas veces intenta encontrar en ellas, como en el teatro dramático, una tensión dramática propuesta por una trama, quizá sin abrir su percepción a los elementos más puramente teatrales, como el cuerpo del actor, sus gestos y movimientos, las imágenes visuales, el transcurso rítmico, lo musical, etc., apreciados en sí mismos, en su “forma”, más allá de la ilustración de una fábula.

Por último, otro elemento importante característico del drama que se ve vulnerado en el teatro posdramático es la búsqueda de sentido: en toda propuesta teatral de tipo dramático está presente la intención de que lo desarrollado en escena “signifique” algo, se busca dejar un mensaje claro y unívoco. En el teatro posdramático, en cambio, al trasladar la atención del logos al plano de lo formal, se produce un proceso de “desemantización”. No obstante, es necesario destacar, junto con Lehmann (2013), que en el teatro posdramático “la desintegración del sentido no implica (...) una carencia de sentido” (p. 258). Siempre habrá la posibilidad de extraer algún tipo de significación. La diferencia radicará en que esta significación será ahora una “plurisignificación”, pudiendo disparar múltiples sentidos en el espectador, lejos de pretender establecer una significación “única” como en el teatro dramático, siempre centrado en el contenido.

Por su parte, Daniel Sarasola, en la parte final de su artículo “El teatro posdramático”, también hace alusión a la negación –en este tipo de teatro– de la representación mimética propia del drama y viene a sintetizar otras características de este tipo de teatro, que nos parecen acertadas:

el teatro posdramático se libera de la representación mimética de lo real estableciendo nuevos códigos de recepción, basados en la vivencia de la situación y en la naturaleza efímera de la *performance*, exige la participación activa del espectador a la hora de recomponer el significado de un texto-partitura que disuelve la fábula o la presenta fragmentada al máximo en ciclos de acción opuestos a pasajes narrativos (heredero del monólogo interior o *stream of consciousness* de la novela) en yuxtaposición o *collage* y presenta al personaje puesto en cuestión por su actor en constante interpelación directa al público. Su puesta en escena requiere una plétora de lenguajes que puede incluir acciones de la performance, utilización de medios audiovisuales, pantomima, danza o expresión corporal y fragmentos musicales que juegan con la simultaneidad y el tratamiento ceremonial. (Sarasola, 2016, p. 98)

Más adelante veremos de qué manera muchas de estas características se encuentran presentes en las producciones escénicas *Entre el azahar; Ni Edith, ni Piaf*; y *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*

1.2.2. ¿Cuándo, por qué y de qué manera se da este “quiebre” dentro de las artes escénicas?

Como veíamos más arriba, la manera de funcionamiento del teatro occidental estuvo regida durante más de una veintena de siglos por los lineamientos de la forma aristotélica. Por supuesto con algunas excepciones –como podrían ser, tal como señala Diéguez (2014), la actividad artística de los juglares en la Edad Media, la comedia del arte en el Renacimiento italiano y algunos momentos en la actividad teatral de Molière en el siglo XVII, que revisten formas teatrales populares alejadas de aquel modelo–, el teatro “dramático” se fue afianzando a través de las obras de Shakespeare, Racine, Schiller, Ibsen y Strindberg, entre otros, alcanzando su plena madurez en el siglo XIX. No obstante, a finales de ese siglo y principios del siglo XX, aparecerán figuras como las de Alfred Jarry con su obra *Ubú Rey*²⁸ (1896) o Guillaume Apollinaire con la surrealista *Las tetas de Tiresias* (escrita en 1903 y representada en 1917), a quienes se sumará luego con sus potentes ideas el ya mencionado Antonin Artaud, al igual que otras grandes personalidades como la de Bertolt Brecht, según veremos enseguida, que empezarán a cuestionar con fuerza el modelo teatral del drama moderno. Un poco más adelante en el siglo XX, nos encontraremos con las propuestas de las neovanguardias de los años cincuenta y sesenta como el teatro del absurdo y los *happenings*, y desde la década de los setenta con el arte de la performance, produciéndose, a partir de allí, camino al siglo XXI, “un acelerado proceso de radicalización, haciendo de la escena teatral contemporánea un espacio más híbrido a partir de una mayor presencia de las artes visuales, los multimedia y las acciones performativas” (Diéguez, 2014, p. 22), y en el marco del cual aparecerán también, hacia finales del siglo XX, las formas teatrales posdramáticas.

Al intentar comprender el porqué de ese fenómeno de ruptura del modelo teatral “tradicional”, que comienza hacia fines del siglo XIX, se acentúa a lo largo del siglo XX y se proyecta con firmeza hacia el nuevo milenio –sin que el teatro de tipo “dramático” deje de existir, claro está–, encontramos respuestas que provienen tanto del interior mismo del lenguaje teatral como de factores externos a él. Así, la explicación de la aparición de las nuevas formas que plantea el teatro contemporáneo “desde el interior” del teatro mismo, vendría dada por la necesidad de abordar ciertas temáticas que los modelos tradicionales ya no logran enmarcar. De esta manera, el diálogo como vehículo de comunicación interpersonal, por ejemplo, quedaría ya obsoleto para expresar las problemáticas actuales. Tal como indica la teórica y crítica teatral brasilera Sílvia Fernandes (2001) en relación a la concepción que sobre esto posee Peter Szondi:

²⁸ No es casual que el grupo El Ekeko Teatro, uno de los principales renovadores de la actividad teatral en Jujuy, haya elegido esta obra para realizar una versión libre adaptada a la realidad de nuestra región, según veremos en el capítulo 2.

En la época en que escribe, mediados de la década de 1950, Szondi constata que las piezas compuestas con diálogos intercambiados entre los personajes, como en una conversación cotidiana, son incapaces de expresar las nuevas contradicciones de la realidad. Y localiza la crisis de la forma dramática mucho antes, alrededor de 1880, cuando la creciente complejidad de las relaciones sociales ya no cabe en el mecanismo del drama absoluto, que se estructura a partir de las relaciones intersubjetivas de los personajes²⁹. (p. 70)

En efecto, si revisamos, por ejemplo, el contexto de surgimiento de las vanguardias históricas a principios del siglo XX, veremos que se trataba de épocas convulsionadas que –lejos de alimentar la fe en el progreso, en la razón, en la ciencia, como se venía pretendiendo desde siglos antes, abonando la esperanza de un futuro de bienestar para la humanidad– anticipan la Primera Guerra Mundial: ¿se puede seguir haciendo de cuenta, entonces, que el “diálogo” y la ilustración de las relaciones interpersonales del mundo burgués pueden llevar a alguna parte, pueden seguir teniendo “algo para decir” a través del teatro? No por casualidad surge, en la primera mitad de ese siglo una figura como la de Brecht, que, en rechazo del drama moderno –como señalábamos anteriormente–, crea su famoso “teatro épico”, donde la forma cambia radicalmente, dejando de “dramatizar” los hechos mediante el diálogo, para pasar a “exponerlos” mediante la intervención de un “narrador”, abandonando la búsqueda del efecto sentimentalista en el teatro, para dirigirse hacia el “distanciamiento” del propio yo, con el objetivo de lograr una toma de conciencia y un cambio en la sociedad, y ya no el mero entretenimiento del público.

Por otra parte, las respuestas al porqué de la “crisis” del modelo dramático “por fuera” del ámbito específicamente teatral, se darán en virtud de la irrupción de otros lenguajes o medios artísticos que influyen en el cambio que experimenta el teatro. Así, el investigador, teórico y crítico teatral español José A. Sánchez, en su libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, sostiene, acertadamente también, que la crisis de la representación³⁰ tuvo lugar en el arte en el cambio del siglo XIX al XX, en gran parte “como consecuencia de la irrupción de nuevos medios de representación de la realidad: la fotografía y el cine” (Sánchez, 2013, p. 107). En efecto, estas nuevas expresiones venían a brindar la posibilidad de una reproducción exacta e ilimitada de la realidad y de la vida, mucho más de lo que podían hacerlo la pintura o el teatro. De esta manera, el teatro, enfrentado a la competencia del cine, se lanzó a la búsqueda de respuestas satisfactorias ante la necesidad de redefinirse como arte (Sánchez, 2013). Así, surge el siguiente cuestionamiento:

²⁹ El texto original de Sílvia Fernandes está escrito en portugués. La traducción al castellano es nuestra.

³⁰ “Representación” en el sentido expresado más arriba de la búsqueda de “la reproducción y el doble” de la realidad.

¿Seguía teniendo sentido (...) tratar de representar teatralmente la realidad mediante escenarios ilusionistas, una vez conocida y vivida la eficacia simuladora del cine? El cine, en efecto, tuvo una responsabilidad en la transformación del teatro de principios del siglo XX, similar a la que tuvo la fotografía en la transformación de la pintura durante la segunda mitad del siglo XIX. (Sánchez, 2013, pp. 49-50)

Sucede, sin embargo, que el paso de un arte que reproduce la realidad hacia un arte que se va haciendo cada vez más abstracto en busca de su propia especificidad –ante, por ejemplo, la aparición de estas nuevas técnicas como la fotografía o el cine que se arrogan para sí el derecho de representar el mundo real y la vida de manera mucho más fiel–, se reconoce con mayor claridad en las artes plásticas, en la pintura, que en el teatro. En términos generales, es factible que el visitante de un museo de arte contemporáneo pueda apreciar una pintura de Kandinsky o de Mondrian por lo que le transmiten sus colores, sus formas y sus líneas, es decir, como una obra de arte abstracto, comprendiendo que una pintura no necesariamente debe reproducir la realidad tal como la conocemos, pero lo más probable es que no suceda así con el hecho de ir a ver una obra de teatro donde no haya personajes definidos desde su caracterización psicológica, ni se busque hacer avanzar una “historia” por medio del diálogo, sino donde se tienda a poner de manifiesto los “materiales” con los que trabaja el teatro con el solo fin de su percepción sensorial: parecería que la pintura puede “darse el lujo” de ser abstracta, pero el teatro no; y, en términos generales, se sigue esperando que el teatro sea aquel arte dramático desarrollado de acuerdo al modelo que éste presentaba hasta el siglo XIX. Por eso muchas veces, como espectadores, cuesta tanto entender que esa manifestación “diferente” que se está viendo –pongamos como ejemplo la corporalidad “presentada” (y no “representada”) de los performers en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* del grupo El Colectivo Teatro– también es arte y también pertenece al lenguaje escénico.

1.2.3. El teatro posdramático y su relación con el componente textual

Con respecto al componente textual, es necesario dejar en claro que en el origen de una producción escénica posdramática puede haber un texto teatral previo como puede no haberlo. Entendemos que lo más común es que éste no exista. No obstante, en caso de existir, este texto será –igualmente– un texto de tipo “posdramático”³¹, en tanto “prescinde del conflicto, del diálogo, del

³¹ Como sostiene Lehmann (2013) parafraseando a Gerda Poschmann: “en el ‘texto teatral no dramático’ de la actualidad desaparecen los ‘principios de narración y figuración’, así como el orden de una ‘fábula’, alcanzándose una ‘autonomía del lenguaje’” (p. 30). De esta manera, algunos dramaturgos “conservando en diferentes grados la dimensión dramática, (...) producen textos en los cuales el lenguaje no se manifiesta como un discurso de personajes –si es que todavía se pueden definir como tales–, sino como una teatralidad autónoma” (Lehmann, 2013, p. 30). En este sentido, dice Pavis en la entrada “Texto” de su *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*: “Al reciclar los temas, los estilos, los materiales y

personaje y de la acción” (Fernandes, 2001, p. 70). Los textos del dramaturgo alemán Heiner Müller vendrían a ser claros ejemplos de este tipo de “texto teatral posdramático”³²: *Máquina Hamlet*, por ejemplo, es un texto fragmentario, “compacto” (no llega a cuatro páginas impresas), en el que se deconstruye al extremo el *Hamlet* de Shakespeare, sin seguir el desarrollo de ningún tipo de acción ni de una “historia” estructurados desde la lógica aristotélica, con personajes (si es que se los puede llamar de esa manera) totalmente “desarmados”, que no dialogan entre sí.

Por otra parte, también cabe aclarar que, cuando estos textos existen, no ocupan el lugar central en el espectáculo que lo toma como base, como ocurría en el teatro dramático, sino que “en las formas teatrales posdramáticas, el texto utilizado en escena (si se utiliza) es considerado como un elemento más entre otros y al mismo nivel en una composición gestual, musical, visual, etc.” (Lehmann, 2013, p. 81. Lo que está entre paréntesis corresponde al texto original). En relación a esto, notamos también que ese texto posdramático no contiene las indicaciones para su “transcripción” y “traslado” a la escena como en el texto del teatro dramático que, por lo general, consigna a través de las didascalias un minucioso detalle de cómo *tienen que ser* los demás elementos (el espacio, la escenografía, el mobiliario, el vestuario, la iluminación, las actitudes de los personajes al decir determinada réplica, etc.), los cuales *acompañan* al texto “pronunciado” por los actores/actrices a la hora de ponerlo en escena. Por el contrario, el texto de tipo posdramático más bien funciona como un “texto material” para ser utilizado por el director, el responsable de la puesta o los mismos actores, generando una “escritura escénica” (Danan, 2012), es decir, utilizando el texto previo como algo que se “incluye” dentro del espectáculo pero siguiendo para la “puesta en escena” el criterio y la voluntad creativa y de composición de quienes llevan ese espectáculo adelante. Así, la puesta en escena del texto *Máquina Hamlet* de Heiner Müller realizada en 1995 en Buenos Aires por El Periférico de Objetos, no tendrá absolutamente nada que ver con la puesta en escena realizada por Robert Wilson en 1986 en Nueva York ni con ninguna otra puesta en escena que se haya realizado o que se realice en el futuro en cualquier lugar del mundo.

Por otra parte, veremos que el texto teatral contemporáneo, al consistir en una dramaturgia *no dramática*, puede ser leído “como poema, testimonio o relato” (Fernandes, 2001, p. 71). Es lo que sucede, por poner un ejemplo, con una obra como *4.48 Psicosis*, escrita en 1998 por la dramaturga

los medios, el teatro transforma la naturaleza y la composición de los textos, que tienden así a reducirse a un decorado sonoro o a un paisaje textual” (Pavis, 2016, p. 345. El subrayado es nuestro).

³² Es necesario establecer entonces, que, si hablamos de “texto teatral posdramático” como posible instancia previa que dé pie a la obra posdramática que vemos en escena, también podemos hablar de la existencia de “dramaturgos posdramáticos”. Así, Sánchez, en el comentario inicial del libro de Lehmann, establece una “nómina paradójica de dramaturgos posdramáticos” (Sánchez en Lehmann, 2013, p. 24), entre los cuales menciona, dentro del contexto hispanohablante a: Eduardo Pavlovsky, Rodrigo García, Daniel Veronese, Federico León, Angélica Liddel y Jesusa Rodríguez. Por su parte, el mismo Lehmann (2013) habla de “autores cuya labor, al menos en parte, es afin al paradigma del teatro posdramático: en el ámbito de la lengua alemana especialmente Heiner Müller, Rainald Goetz, la Escuela de Viena, Bazon Brock, Peter Handke, Elfriede Jelinek...” (p. 40).

británica Sarah Kane, la cual carece de intriga y de acción, y donde no nos encontramos con ningún personaje presentado con nombre o alguna otra forma de identificación: se trata simplemente de una voz que recorre todo el texto, un solo discurso largo liberado de toda marca didascálica –salvo cuando por momentos se señala: “Silencio”, “Largo silencio” o “Muy largo silencio”–, de modo que este texto podría leerse perfectamente como un poema extenso. Como lectores de ese texto, determinamos que se trata de un texto teatral no por la “forma” del texto en sí mismo sino “por contexto”: porque sabemos que su autora es dramaturga y que tuvo esa intención al escribirlo, o porque lo vemos publicado en un libro cuyos paratextos nos indican que se trata de un texto teatral.

Debemos decir también, en cuanto al tema que estamos abordando en este apartado, que resulta necesario realizar una distinción entre las nociones de “texto” y “dramaturgia”. Cuando hablamos de “dramaturgia” en el teatro contemporáneo ya no nos referimos únicamente a la dramaturgia del texto, sino que cada uno de los signos que intervienen en él planteará su propio recorrido, su propia organización en escena, su propia manera de “comunicar”: así, en la actualidad podemos hablar de “dramaturgia de la luz”, “dramaturgia del sonido”, “dramaturgia de la actuación”, etc. De manera que lo que se produce en el teatro contemporáneo, tal como afirma el dramaturgo y catedrático francés Joseph Danan en su libro de 2012 *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*, es la apertura hacia una “concepción amplia de la dramaturgia y por tanto no centrada únicamente en el texto” (p. 34). Ahora bien: de esta distinción surge también el hecho de que, aunque en el teatro posdramático la mayoría de las veces no nos encontremos con un texto teatral previo, esto no significa, por un lado, que no haya dramaturgia ni, por otro, que no se trabaje con ningún tipo de texto, sino que “hay dramaturgia desde el momento en que en el contacto, actual o anticipado, con la escena, un pensamiento se busca y se ordena en la indagación de sus propios signos” (Danan, 2012, p. 35. El subrayado es nuestro). Por otra parte, tal como sostiene este mismo autor, “siempre existe un texto en un momento u otro del proceso: obra de teatro, texto-material, programa, ‘texto dramátúrgico’, notas preparatorias o notas de intención–, ya sea visible o invisible” (Danan, 2012, p. 65).

En relación a esto, vamos a ver que, si bien en ninguna de las tres producciones escénicas seleccionadas como corpus de este trabajo hay un texto previo como punto de partida, sí nos encontramos con distintas instancias textuales: el texto posterior de la obra teatral de creación colectiva *Entre el azahar*, que debió ser pasada por escrito a modo de “texto dramátúrgico” luego de que la obra estuviera resuelta “escénicamente”, a los solos fines de su registro formal en Argentores para poder ser estrenada³³; la “síntesis argumental” y la “sinopsis” de la obra de danza teatro *Ni*

³³ Sobre esto, cabe mencionar –tal como refiere Beatriz Fernández Salinas en la primera entrevista realizada para este trabajo–, el enorme “desafío” que supuso para el grupo trasladar a un texto escrito aquello que escénicamente ya tenían

Edith, ni Piaf, plasmadas en el *Dossier* donde el grupo sistematizó la información relevante sobre la obra o en los programas de festivales o ciclos donde la obra fue presentada; la “Memoria” de la performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, donde el grupo dejó registrada, con posterioridad a su realización, la “acción” llevada a cabo.

Por último, podemos agregar, junto con Lehamn (2013), que, en vistas de lo problemáticas que resultan desde siempre las relaciones entre teatro y texto, entre teatro y literatura, el teatro posdramático “hace más evidente algo que se conocía desde tiempo atrás: que entre el texto y la escena nunca existió una relación armónica, sino más bien un conflicto constante” (p. 256).

1.2.4. ¿Qué pasa entonces con la(s) autoría(s) en el teatro posdramático?

Un tema que se problematiza a partir de todo lo que acabamos de ver con respecto al componente textual en el teatro posdramático es el de la(s) autoría(s). Así como en el teatro de tipo dramático queda siempre claro el hecho de que *hay* un autor, se sabe quién es –muchas veces, incluso, éste puede revestir una gran importancia y ser fuente de “prestigio” para la obra que el público acude a ver en escena–, y con frecuencia se diferencia de la persona del director que lleva a cabo la “escenificación” de su texto; en el teatro contemporáneo en general y en el teatro posdramático particularmente, esta figura que antes era tan clara, adopta ahora múltiples formas y posibilidades de existencia (o, incluso, de no existencia). De esta manera, nos enfrentamos con el hecho de que una obra “se escriba desde el escenario³⁴, que la firme un colectivo³⁵ (...) o un autor³⁶ (...) o un autor-director³⁷ (...), un director que se convierte en autor por las circunstancias³⁸ o que

construido y resuelto, ya que, al no estar constituida por diálogos o texto hablado, la escritura de la obra resulta en una gran didascalía donde se describen movimientos corporales y sonidos.

³⁴ Es el caso de la obra jujeña *Cartas en bicicleta* (2015, Grupo Teatral Clap Clap), con autoría y dirección de Paula Recchiuto y Cecilia Oviedo Torrez (quienes además conforman el elenco, junto a Fernanda Domínguez Uzqueda). Esta obra primero surgió en base a pequeñas escenas o *sketchs* creados desde el trabajo actoral para ser llevados a distintos tipos de eventos; los que posteriormente fueron unificados en el armado de una sola “historia” que fue tomando forma en sucesivos ensayos, tanto en solitario como con público, para, recién en última instancia, pasar por escrito la obra en su versión final.

³⁵ En el teatro jujeño reciente, encontramos como ejemplo la obra *Freezone* (2022), de elenco concertado (conformado por Mariela Chávez, Flavia Molina, Ismael Salas y Pamela Vera), cuya autoría figura como “creación colectiva” de los integrantes del elenco en el programa de la 37° Fiesta Provincial del Teatro Jujuy 2022.

³⁶ Obras de Elena Bossi, como *Bailemos sobre las cenizas, Hamlet* (2017), dirigida por Ricardo Arias; o de Jorge Accame, como *Quería taparla con algo* (2014), dirigida por Rodolfo Pacheco.

³⁷ Es el caso del jujeño Juan Castro Olivera, autor y director de obras como *Patrimonio* (estrenada en 2015) o *Sugar white* (estrenada en 2019).

³⁸ Podría ser, como veremos luego, el caso de Belén Calapeña, directora e intérprete de la obra de danza teatro *Ni Edith, ni Piaf* (2012), quien –a pesar de que la obra fue creada en forma colectiva por todos los miembros del elenco– tuvo que registrarla a su nombre –con el acuerdo de todos– para agilizar el trámite y poder estrenarla.

adapta uno o varios textos³⁹, etc.” (Danan, 2012, p. 93). También puede darse, por ejemplo, el caso de un texto escrito por varios autores, dirigido por otra persona⁴⁰, entre muchas otras posibilidades que anulan o desestabilizan aquel modelo dominante del teatro como “arte en dos tiempos” (primero un autor escribe una obra y luego un director la pone en escena).

En el caso de las producciones escénicas que forman parte del corpus de nuestra investigación, más allá de que ninguna de las tres se basa en un texto escrito previo, vemos que también las maneras de crear y de concebir la(s) autoría(s) difieren ampliamente del modelo tradicional del “autor dramático” que escribe en solitario para que luego un director tome ese texto y realice su “puesta en escena”. Así, en el caso de *Entre el azahar*, el grupo concibe la autoría de la obra como algo grupal, tal como lo expresa Beatriz Fernández Salinas en la entrevista que hemos realizado para este trabajo⁴¹:

para nosotros creo que fue muy importante que la autoría sea de todos (...). Si bien la idea general, como figuró en el programa, fue mía (...), después la creación fue grupal. Entonces para nosotros era muy importante registrarla así en Argentores. Porque valoramos mucho que cada uno haya decidido formar parte de esta creación. Entonces los autores somos todos. (Entrevista 1)

En relación a *Ni Edith, ni Piaf*, si bien la obra también es una creación colectiva y el grupo mismo considera que la autoría es compartida, la obra se registró en Argentores a nombre de su directora, Belén Calapeña, al considerar entre todos que de esa manera se facilitaba el trámite, ya que se trata de un grupo numeroso, y, por ende, se facilitaba también la posibilidad de su estreno. Es interesante lo que refiere Verónica Romero –intérprete en esta obra de danza teatro y con experiencia como directora en obras anteriores del grupo Danza Libre– en relación a la autoría en obras de danza o de danza teatro:

³⁹ Sería el caso de Erwin Sebastián Ruiz, director de la obra jujeña *Autopsia de un delito* (2010), quien realizó una adaptación teatral basada en el cuento homónimo de Dan Hache Moltoni. Otro caso de adaptación, si bien ya no se trata de un director, sino de una autora que adapta un texto no teatral al teatro, sería el de la obra *Swift* (2020), versión del ensayo satírico *Una modesta proposición*, de Jonathan Swift, llevada a cabo por Elena Bossi, obra que dirigió Cecilia Hopkins.

⁴⁰ Es el caso de la obra *La gente es mala y comenta*, que de acuerdo al programa de la 35° Fiesta Provincial del Teatro Jujuy 2019, tiene autoría de Agustina Orquera Vecile, Vanina Klapproth, Fernanda Muñoz y Rodrigo Pedro, mientras que la dirección estuvo a cargo de José Luis Costas.

⁴¹ Como ya expresamos en la Introducción, hemos realizado cinco entrevistas a los integrantes de las producciones escénicas que forman parte del corpus de este trabajo. Todas ellas se llevaron a cabo en el mes de diciembre de 2020 a través de la plataforma Google Meet y se encuentran transcritas en el Anexo 9. Al citarlas de ahora en adelante, indicaremos el número de entrevista (de acuerdo al orden cronológico de su realización) donde se encuentran los fragmentos citados. Los demás datos, como el día de realización y quiénes intervinieron en cada una de ellas, podrán consultarse también allí. Por otra parte, como ya dijimos, se puede acceder a los videos de las cinco entrevistas mediante los links que se encuentran en el Anexo 1.

Y la autoría... (...). También es muy raro cuando uno dirige, a mí me pasó. ¡Yo dirijo pero el material de movimiento es de los bailarines! Yo selecciono, decido algunas cosas, les doy una dirección... un rumbo, un motivo, un sentido (...). ¡Pero el material no es mío! ¡El material es de los bailarines! Y es medio raro eso de la autoría. Para mí es como muy extraño. Somos todos. Es de todos. Es de ellos y también es un poco mío porque yo tomé ciertas decisiones, ¿no? Sí, es complejo. (Entrevista 3)

Por último, en cuanto a la performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, el grupo tiene mucha más libertad para afirmar la colectividad en la autoría, debido también al hecho de que este tipo de propuesta, por sus propias características –que revisaremos más adelante– no necesita ser registrada en ninguna institución para “resguardo de los derechos de autor” ni como trámite necesario para realizar su “estreno”. Como dice una de las *performers*, Fabiola Vilte:

para mí las autorías son colectivas. O sea, si estamos en este proceso (...) hablando de performance, de ruptura, (...) ruptura con esa tradición del teatro de texto y de las jerarquías teatrales... El texto ha sido el gran (...) centro hegemónico... Claro, nosotros también creemos que la autoría es colectiva. De hecho nuestras producciones son creaciones colectivas. En las performances también... No es que: “A ver, ¿de quién fue la idea?, ¿quién la va a patentar?”. (Entrevista 5)

En conclusión, la “lista” de nuevas posibilidades en relación a la(s) autoría(s) y las visiones que sobre ella(s) tienen los diferentes creadores escénicos contemporáneos son tan múltiples y diversas como lo son las formas teatrales mismas dentro de la escena actual, y, tal como sucede en relación a ellas, no se trata aquí tampoco de una tipología cerrada, sino al contrario: se trata de un tema que sigue proponiendo novedades e interrogantes.

CAPÍTULO 2

El teatro ruptural en Jujuy

Antes de abocarnos al análisis de las tres producciones escénicas jujeñas que conforman el corpus de este trabajo para indagar si funciona en ellas (y cómo lo hace) la categoría de teatro posdramático, condiseramos que es preciso realizar un repaso por aquellas expresiones que, dentro de nuestro ámbito, han resultado rupturales en relación al modelo teatral tradicional y que son los antecedentes fundamentales de un teatro “innovador”, “diferente” dentro de las artes escénicas en Jujuy. Para ello, primero necesitamos llevar a cabo un breve acercamiento a los antecedentes sobre teatro posdramático en Argentina, con la finalidad de situarnos en el ámbito nacional y ver qué ocurre a ese nivel, para luego ya trasladarnos al plano local y examinar, por un lado, cuándo se produce el quiebre con respecto al modelo teatral “tradicional” en Jujuy, y, por otro, cómo aparecen y cuáles son las nuevas propuestas teatrales que hacen eclosión a principios de los 2000, generando una importante renovación en las artes escénicas de nuestra provincia.

2.1. Un breve panorama del teatro posdramático en Argentina

A nivel nacional, la aparición de formas teatrales que resultan “rupturales” con respecto al modelo tradicional se da en Buenos Aires a partir de la década de los ochenta del siglo XX. En efecto, habrá que esperar a los años posteriores a la última dictadura militar (1976-1983) para empezar a observar cambios e innovaciones con respecto al teatro anterior, el cual, como afirma Osvaldo Pellettieri (2000), se ha caracterizado desde siempre en nuestro país por la predominancia de la estética realista.

A partir de estas nuevas formas escénicas que emergen en Argentina desde los ochenta, Dubatti (2012) propone, para el teatro argentino más reciente, un período al que denomina “de posdictadura”⁴², que va de 1983 hasta la actualidad, en el marco del cual se desarrollará un teatro que, de acuerdo al autor, ya no se va a definir por “líneas internas enfrentadas” (como lo eran, por ejemplo, el realismo reflexivo y la neovanguardia en los años sesenta), ni por su concentración excluyente en ciertas “figuras de autoridad” (Eduardo Pavlovsky, Roberto “Tito” Cossa, Griselda Gambaro, etc.), sino por la “destotalización”, la “proliferación de mundos” estéticos y la “construcción de micropoéticas” al margen de los grandes modelos teatrales tradicionales. Se

⁴² Sostiene Dubatti (2012) que, a pesar de los cambios experimentados de 1983 en adelante, el período sigue siendo el de “posdictadura”. Para el autor, esta denominación “remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. El prefijo ‘post’ expresa a la vez la idea de un período posterior a la dictadura y consecuencia de la dictadura” (Dubatti, 2011, p. 45). Por otra parte, cabe mencionar que en publicaciones suyas más recientes –como el artículo “Crítica a la subjetividad del miedo”, de 2019–, Dubatti continúa enmarcando a la actividad teatral argentina dentro de este período.

configuran, así, “espacios poéticos de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diversidad y variación” (Dubatti, 2012, p. 207). Entre la gran variedad de tendencias escénicas que aparecen en este período, se destacarán las siguientes:

teatro comunitario, danza-teatro, nuevo circo, artes performativas, teatro de calle, biodrama, “impro” (improvisación), “escena muda”, teatro de papel y teatro del relato, “escraches”, teatro dramático y posdramático, teatro de “estados”, teatro de franquicia, teatro cultural o totémico, teatro en diferentes lenguas, teatro de alturas, teatro conceptual, teatro musical, teatro de muñecos y de objetos, stand-up y múltiples formas del varieté, sumados a la recuperación renovadora de modelos del pasado (el sainete, el grotesco, la comedia blanca, el melodrama, la gauchesca, el circo criollo, etc.). (Dubatti, 2012, p. 208)

Como vemos de acuerdo a la “nómina” de nuevas formas teatrales que registra Dubatti para esta época, el teatro posdramático también aparecerá en Argentina y esto sucederá a través de ciertos teatristas que empiezan a producir a partir de la década de los noventa (Mauro, 2013). Pero esta “tendencia” no se producirá “desde cero”, sino que, para llegar allí, nos encontraremos primero con un antecedente fundamental: el “*under porteño*”, fenómeno cultural que tuvo lugar durante la década anterior, inmediatamente luego de finalizada la dictadura. Como bien señala la investigadora Karina Mauro en su artículo de 2013 “La actuación en el teatro posdramático argentino”, el *under* tuvo como protagonistas a jóvenes artistas que empezaron a realizar una serie de propuestas transgresoras y de gran variedad, vinculadas a lo experimental, apartándose manifiestamente de la estética realista, llevadas a cabo en espacios no convencionales –sobre todo circuitos nocturnos como bares y espacios vinculados al mundo del rock–, basándose en la improvisación, sin la utilización de textos previos, yendo al “choque” directo y “cuerpo a cuerpo” con el espectador –un público conformado también por jóvenes que la mayoría de las veces no eran espectadores de teatro–, prescindiendo de la figura del director, poniendo el acento en el aspecto lúdico, sin intenciones ideológicas programáticas y, sobre todo, haciendo mucho hincapié en la actuación, en el rol del actor liberado de cualquier “orientación” externa, y en el vínculo inmediato con el público como principal fundamento de lo teatral. Además, como señala la autora, este fenómeno echó mano de géneros considerados “menores”, como el teatro de variedades o *varieté*, el *café concert*, el circo, los “lenguajes” propios de la televisión y del cine, apelando al humor y al melodrama, y apostando al formato fragmentario del “sketch”. Entre los máximos representantes del fenómeno *under* encontramos a Salvador Walter “Batato” Barea, Humberto Tortonesi y Alejandro Urdapilleta. También se destacaron dentro de esta “movida” los grupos Las Gambas al Ajillo, Los Macocos, Los Melli, La Organización Negra y El Clú del Claun.

Por diferentes motivos, internos y externos al propio fenómeno, el *under* porteño encontró su punto final hacia 1992. A partir de allí, y a lo largo de la década de los noventa, surgió una nueva camada de artistas, propulsada por jóvenes teatristas (dramaturgos-directores-actores), entre los que se puede mencionar a Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi (tanto por su trabajo como miembros del grupo Periférico de Objetos como por sus producciones individuales), como así también a Javier Daulte, Alejandro Tantanián y Rafael Spregelburd, quienes, además, al dedicarse también a la formación, propiciaron que durante los 2000 surgiera una segunda generación de teatristas con características similares (Mauro, 2013). Estos teatristas surgidos en los noventa y que se vieron rápidamente legitimados dentro del campo teatral porteño y argentino, por un lado “tomaron las características que la Actuación había adquirido en el *under*” (Mauro, 2013, p. 687, siguiendo a Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, 2003) para incorporarlas en sus producciones, y por otro, viéndose muy influenciados y dirigiendo su atención hacia las manifestaciones teatrales de tendencia experimental que se producían en esos momentos en Europa occidental y Estados Unidos, “abjuraron del realismo, inclinándose por una ética y estética de características posdramáticas” (Mauro, 2013, p. 687), poniendo en escena textos de autoría propia que ya poseían, en sí mismos, características asociadas a esta “tendencia”.

2.2. Ahora sí, Jujuy: ¿cuándo se produce el quiebre con respecto al modelo teatral “tradicional”?

Muchas veces es difícil establecer fechas y cortes tajantes en relación a un “antes” y un “después” dentro de un ámbito como el teatro, tan poliédrico y multifacético, a la vez que inasible y efímero, y del que muchas veces –por distintos motivos– se carece de registros materiales (videos, fotografías) donde poder basarse para tener una idea aproximada de cómo eran las distintas propuestas a las que ya no tenemos acceso. A esto se suma la falta o escasez, en general, de fuentes bibliográficas donde poder consultar información sistematizada, en este caso con respecto a la historia del teatro jujeño; sumado al hecho de que, en la época que queremos abordar en este capítulo, aún no estaba muy desarrollado –o directamente no existía– el uso de Internet y del mundo virtual, por lo cual se vuelve más difícil el rastreo de ciertos datos concretos (recién años más tarde –sobre todo después de transcurrida la primera década de los 2000, con el uso masivo de las redes sociales y la aparición de las versiones digitales de diarios locales, por ejemplo– el uso de internet resultará fundamental como medio de difusión de las propuestas artísticas). No obstante, en base a la lectura de determinados textos publicados que, aunque escasos en número, resultan de mucha

importancia para un acercamiento a la historia del teatro en nuestra provincia, como es el caso de *El teatro en Jujuy* (1995), de Andrés Fidalgo, al igual que ciertos trabajos de investigación y artículos académicos y periodísticos escritos más recientemente por investigadoras de las artes escénicas jujeñas como Silvina Montecinos y Mónica Yuste García (teatro) y Paulina Giambastiani (danza), los artículos de la periodista cultural María Eugenia Montero, o las notas (muchas veces sin firmar) aparecidas en la sección de espectáculos de los diarios locales, podríamos decir que, aproximadamente hasta mediados de los ochenta –si bien, tal vez, con algunas excepciones⁴³–, predominó en nuestra provincia un tipo de teatro realizado según el modelo “tradicional”, es decir, a través de la puesta en escena de un texto de tipo “dramático” escrito previamente por un autor, si bien con mayor o menor innovación en cuanto a lo estético por parte del director al momento de su “escenificación”, pero sin alejarse de ese formato de trabajo⁴⁴.

También resultan muy provechosos para la reconstrucción de la historia del teatro jujeño, ciertos testimonios que pudimos recoger en las entrevistas realizadas para este trabajo, como el de

⁴³ Una de estas excepciones podría estar representada por la figura de Juan Carlos Estopiñán (1930-1997), director, actor y autor teatral jujeño que fundó el grupo La Escena en 1956, en vigencia hasta bien entrada la década de los ochenta, con el cual llevó a cabo la puesta en escena de numerosas obras, muchas de ellas de su propia autoría. Decimos que Estopiñán podría erigirse en la fuente de una excepción al modelo teatral tradicional en Jujuy, fundamentalmente por ser el creador de un método denominado “Teatro de la Resurrección”, el cual, según sostiene Mónica Yuste García en una entrevista radial realizada por Ariadna Tabera, se trata de un sistema teatral que no tiene un fin estético, “sino que está creado para la sanación del ser humano” (M. Yuste García entrevistada por Tabera, 16 de mayo de 2019, min. 9:27) y que es una propuesta “muy innovadora, porque él traslada toda la cosmovisión andina a la escena” (M. Yuste García entrevistada por Tabera, 16 de mayo de 2019, min. 8:43). En la misma línea, vemos que en *Jujuy. Diccionario General*, de Antonio Paleari (Dir.) (1992), la entrada “Estopiñán, Juan Carlos”, elaborada por Héctor Emilio Llanes y el propio Antonio Paleari, dice: “J.C.E. es un innovador en el arte teatral, ha ideado un sistema ‘cómico y mental’ para formación del actor, de esencia latinoamericana” (p. 1942). No obstante, el teatrista –que estuvo dos años en CELCIT Venezuela realizando prácticas de este “Teatro de la Resurrección”–, no pudo poner en práctica su método en Jujuy, según refiere Yuste García (2019). Así lo afirma también Rubén “Chuña” Iriarte –actor y director teatral jujeño de gran trayectoria y que trabajó con Estopiñán–: “Comenzamos con el grupo de Nueva Escena, a trabajar con la metodología de Juan Carlos Estopiñán del ‘Teatro de la Resurrección’, pero no se pudo avanzar acá. Él fue invitado a dar todo sobre el Teatro de la Resurrección a Caracas, y trabajó allá con eso. Estábamos consubstanciados como personas, trabajábamos muy bien, había mucho respeto por el método, pero no pudo ser” (R. Iriarte entrevistado por Montecinos, 2011, “Escena / Rubén Iriarte / Entrevista / Formación del actor: entre el director y el público y un método que no fue”, párr. 3).

⁴⁴ Es lo que ocurría, por ejemplo, con el grupo CETyC (Centro de Estudios Teatrales y Cinematográficos), fundado por Edmundo Asfora en 1974 y en actividad durante aproximadamente treinta años. El grupo –de indiscutible importancia para la historia teatral jujeña– invitaba a distintos directores del NOA, como Máximo Gómez y Manuel Maccarini de Tucumán, a dirigir sus trabajos. Y si bien sus puestas en escena eran “distintas y novedosas”, y “lo que hacían era bastante cercano a lo experimental” (A. Monterrubianesi, entrevista 1), esas puestas se realizaban a partir de textos clásicos, y la metodología de trabajo seguía apegada a la forma tradicional descrita anteriormente. Así lo refiere una de las actrices que integraron el grupo CETyC, Nilda Rossetto (quien luego participó como actriz en una de las producciones escénicas seleccionadas como corpus de este trabajo, *Entre el azahar*, de El Ekeko Teatro): “Yo puedo hablar de mi experiencia personal. En realidad, yo no era de El Ekeko, sino que venía de otro grupo de teatro, CETyC, y que trabajábamos con un texto dramático desde un principio. No era creación colectiva. Entonces, he tenido directores que no eran de acá de Jujuy: Máximo Gómez de Tucumán, y hecho obras como *Fuenteovejuna* [de Lope de Vega], obras de Shakespeare: *Sueño de una noche de verano*, *Hamlet*... y he hecho también, con Manuel Maccarini, *Juan Moreira* [de Eduardo Gutiérrez]. Entonces yo venía de hacer ese tipo de teatro (...), con planteos no convencionales en la escenografía, en la puesta en escena. Pero lo demás era tradicional” (entrevista 1).

Silvia Gallegos –actriz integrante del Grupo Jujeño de Teatro, quien participó en la performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* de El Colectivo Teatro–, que da cuenta de cómo se vivenciaba el teatro en Jujuy en la época en que ella comenzó a desarrollar su actividad como actriz:

yo empecé como en el `79, `78. (...). Empecé con Juan Carlos Estopiñán, haciendo talleres, porque, claro, hay que hacer un poco de historia. En Jujuy no había nada. Ni Escuela ni Profesorado [de Teatro]. Todas las cosas que por ahí lográbamos hacer de cursos, de talleres, de perfeccionamiento era cuando uno lograba, por esas cosas del quehacer común, que lo inviten a algún lugar como Córdoba, Rosario, Buenos Aires y entonces ahí se podía hacer un tallercito. De cuatro o cinco días. Por ahí siete días que duraba algún encuentro, algún evento. Empezamos haciendo como todo el mundo el teatro rioplatense. (Entrevista 5)

Como podemos inferir de este testimonio, al menos hasta finales de la década de los setenta no hubo nuevas búsquedas estéticas dentro del teatro jujeño: se seguía el modelo “rioplatense”, el teatro “de texto” escrito en la capital de nuestro país por autores consagrados.

No obstante, podríamos señalar como lo que quizá sea el primer antecedente importante de “ruptura” o “desviación” del modelo teatral tradicional, a las manifestaciones escénicas estudiantiles de “El Vejigazo”⁴⁵, que tuvieron lugar en el Teatro Mitre, en San Salvador de Jujuy, a principios del siglo XX. Estas “veladas” –como las llama Fidalgo (1995)–, que se realizaban una vez al año para celebrar la llegada de la primavera y eran llevadas a cabo por estudiantes varones –que representaban ellos mismos los personajes femeninos–, en su mayoría del Colegio Nacional N° 1 “Teodoro Sánchez de Bustamante”, poseían un fuerte espíritu satírico, crítico, y consistían en “canciones, parodias, imitaciones, farsas, `sketchs´, que con frecuencia se burlaban de profesores, dirigentes políticos, funcionarios, etc. Preferentemente⁴⁶ locales pero sin que faltaran los del ámbito nacional o internacional” (Fidalgo, 1995, p. 75). De esta forma, nos parece que podríamos encontrar en El Vejigazo un “antecesor” de las manifestaciones propiamente performáticas que empezarán a aparecer en Jujuy en el cambio hacia el nuevo milenio, según veremos enseguida.

⁴⁵ Es interesante notar cómo con esta denominación, que remite al “golpe dado con una vejiga seca (por lo común de vacuno), inflada” (Fidalgo, 1995, p. 75) y con cuyo impacto se busca “asustar pero sin dañar”, como un “presunto castigo, aparatoso pero inocuo” (Fidalgo, 1995, p. 75), el “vejigazo” se asemeja mucho al “shock” de las vanguardias históricas (noción que veremos un poco mejor más adelante en este trabajo), en cuanto con este “efecto” se buscaba realizar una crítica a la sociedad burguesa, apuntando también a ese “sacudimiento” en las ideas imperantes y en el público. Señalamos esto, además, teniendo en cuenta que El Vejigazo aparece prácticamente en la misma época en que aparecen las vanguardias en Europa: según Fidalgo (1995), entre 1916 y 1917, cuando se las llamó “Estudiantinas”, pasando luego a denominarse “El Vejigazo” desde 1918 y hasta su desaparición –por censura de la Dirección Nacional de Enseñanza Secundaria– entre 1946 y 1947, con un intento de reanudación en 1959, que finalmente no prosperó.

⁴⁶ En mayúscula en el original.

Ahora bien, según señalábamos más arriba, dejando aparte El Vejigazo, es recién hacia mediados de la década de los ochenta que nos encontraremos con ciertas propuestas innovadoras, rupturales de la forma tradicional de creación, en las artes escénicas jujeñas. Y esto se dará en esta época, precisamente, porque la dictadura militar (1976-1983) llega a su fin y empiezan a emerger, con una impronta renovada, las expresiones artísticas acalladas hasta ese momento. Hablamos particularmente de la figura de Damián “Tito” Guerra y el Grupo Jujeño de Teatro, como así también del surgimiento del grupo Danza Libre, de la mano de Emilce Scilingo, el cual abrirá el camino en Jujuy al lenguaje de la danza teatro.

2.2.1. Damián “Tito” Guerra y el Grupo Jujeño de Teatro

El Grupo Jujeño de Teatro, en actividad entre 1980 y 1999, con la figura de Damián “Tito” Guerra, como su fundador, impulsor, director, será el que genere una nueva forma de trabajo y de creación dentro del ámbito del teatro jujeño. Desde el trabajo colectivo y conjunto, mediante la improvisación con los actores⁴⁷ que propone Guerra como método fundamental y la investigación como su principal principio creativo (Montecinos, 2012), el grupo supondrá un hito fundamental para la historia y para la renovación del teatro jujeño. Tal como afirma la investigadora, actriz y directora teatral jujeña Silvina Montecinos en su artículo de 2012 “La voz de Guerra. Un estudio sobre el teatro de Damián ‘Tito’ Guerra”:

El teatro de Damián “Tito” Guerra es parte de una estética teatral diferente en Jujuy, producto de la trágica vivencia de la dictadura militar (1976-1983) que acrecienta la desigualdad social y exige de parte de la comunidad de artistas una toma de posición activa y renovadora de formas y contenidos. (Montecinos, 2012, p. 174)

Así, Silvia Gallegos, en una de las entrevistas que hemos realizado para este trabajo, nos refirió, justamente, cómo impactó sobre el grupo la noticia sobre la realización en Buenos Aires del ciclo Teatro Abierto –el cual, como sabemos, fue impulsado en 1981 por un grupo de dramaturgos, en rechazo de la abominable realidad política que atravesaba el país bajo el gobierno de facto–, y de qué manera su “réplica” en Jujuy por parte del Grupo Jujeño de Teatro empezó a trazar un camino de renovación en el teatro de nuestra provincia:

⁴⁷ “Martín Reinaga, Dante Quispe, Silvia Gallegos, Efraín Quinteros, Alejandro Aldana, María Ester Carbalho y Miguel Chauqui fueron actores que participaron en la mayoría de sus trabajos. Su formación está estrechamente ligada con la gestación de los espectáculos” (Montecinos, 2012, p. 175).

estábamos [en la] posdictadura. Se viene Teatro Abierto. Y nosotros decíamos: “Bueno, ¿y nosotros en Jujuy qué hacemos con esto? ¿Nos llega, no nos llega, eso es sólo para Buenos Aires, hay que hacer algo acá, no hay que hacer, quién lo puede hacer?”. (...) Estábamos en (...) el momento en donde es como... decidirse. (...). Entonces (...) dijimos: “Bueno, nosotros también vamos a replicar en Jujuy aquello”. Y, bueno, hicimos *Los de la mesa 10*, con ya un teatro más despojado, sin escenografía. Porque... *de ahí* venimos para llegar a la performance. ¿El teatro cómo tenía que ser?: a la italiana. Sino no es teatro. Si no tenés escenografía, no es teatro. Si no tenés vestuario, no es teatro. Si no hay un texto, no es teatro. Si no hay un autor... Y no cualquier autor. Tenemos que hacer “clásico”. Entonces *romper* con todo eso es un trayecto largo. Es un cambio que no sé si todo el mundo tiene ganas de salir de esa comodidad de romper el perímetro y hacer otra cosa. Bueno, nosotros... un poco con el “Tito” [Damián Guerra], con los que charlábamos, decidimos salir de esa comodidad, hacer otra cosa y empezamos... Yo creo que nos dio mucha fuerza el tema de hacer esa réplica de Teatro Abierto... como decimos siempre, en nuestra sala Galán. Y empezar a hacer así, *a full* mucho teatro, de todo, lo que se podía, todos los jueves. Y bueno, y después de eso ya vino, obviamente, la obra icónica de *Manta de plumas*... Y entonces ahí ya empezamos a mirar el teatro desde otro lugar. Lo regional, nuestros tiempos, qué diferencias había con ese otro teatro tan comercial y el nuestro. Con nuestro modo, con nuestra palabra, con nuestro decir, para nuestro público. (...) Así que vengo de ese teatro. De salir de la comodidad. (Entrevista 5)

Tal como observa Montecinos (2012), existen dos momentos claramente diferenciados dentro de la producción del Grupo Jujeño de Teatro, vinculados a las distintas circunstancias históricas que se viven en el orden político nacional: un primer momento denominado por la autora como “Los inicios desde textos dramáticos de autores porteños”, que incluye a las primeras obras, estrenadas entre 1981 y 1983 (dentro del contexto del gobierno de facto sufrido por nuestro país), en el que el grupo puso en escena textos “clásicos” de autores porteños (el sainete *El debut de la piba*, de Roberto Cayol; la obra de grotesco criollo *El organito*, de Armando y Enrique Santos Discépolo; y la obra de tinte romántico *Los de la mesa diez*, de Osvaldo Dragún), con una forma de trabajo todavía “tradicional”, que conllevaba la jerarquía verticalista “autor/texto-director-actores”. Y un segundo momento (ya dentro del retorno a la democracia) que –de acuerdo a Montecinos– irá de 1984 a 1988, en una etapa que la investigadora denomina “De la creación grupal hacia un teatro de discurso popular”, que se da a partir del estreno en 1984 de la obra *Manta de plumas* –creación colectiva inspirada en la obra *La grulla crepuscular* publicada en 1949 por el dramaturgo japonés Junji Kinoshita– y que funcionará como “bisagra” (Montecinos, 2012) dentro de las propuestas del

Grupo Jujeño de Teatro, constituyendo, además, un punto clave en la renovación del teatro jujeño. Esto será así tanto en el contenido como en la forma de creación, ya que, por un lado, con respecto a lo temático, se empieza a indagar en una búsqueda identitaria jujeña llevada a cabo con seriedad y compromiso –como lo demostrará algunos años después la publicación de la investigación llevada a cabo por el propio Damián Guerra, *Espacio dramático y lengua regional* (1996), donde afirma “en el teatro regional, la lengua posibilita la creación del espacio dramático de un modo particular y distintivo” (Guerra, 1996, p. 15)–, alejándose del modelo teatral porteño hasta entonces dominante, algo que, además, resultaba novedoso en ese momento; y, por otro, la forma de creación se apartará del modelo tradicional en el que el texto escrito previo aparece como el principal organizador de todo lo que ocurre en escena, dirigiendo la búsqueda en la forma creativa hacia otras maneras que impliquen una mayor horizontalidad dentro del grupo. Como señala Montecinos (2012):

El trabajo de Tito [Guerra] con *Manta de plumas* (1984), es un punto de inflexión y bisagra en la historia del teatro jujeño. En este sentido, la puesta de Tito pone en crisis el concepto tradicional de teatro. Los presupuestos básicos de la creación en base a un texto dramático son reemplazados por otros principios de creación. El autor dramático o dramaturgo, también es invitado pero desde otra lógica en la participación. Todos conjugados dan por resultado otras textualidades y otros modos de componerlas. (p. 175)

De esta manera, basándose en formas de creación realizadas de manera colectiva a partir de la improvisación entre los actores coordinados por el director (Montecinos, 2012), y en búsqueda de un teatro que dé cuenta de lo que hay *dentro* de sus propios creadores, “Tito” Guerra y el Grupo Jujeño de Teatro darán inicio a una nueva forma de hacer teatro en Jujuy, la cual, según veremos, encontrará continuidad más adelante, entre algunos de los grupos y artistas escénicos que empiezan a producir a partir de la primera década de los 2000.

2.2.2. Emilce Scilingo y el grupo Danza Libre

Un poco de historia antes de llegar a la danza teatro: la danza moderna en Jujuy

Algunos años antes de la aparición del Grupo Jujeño de Teatro y su propuesta teatral renovadora, tiene lugar algo que consideramos importante para el futuro desarrollo y “evolución” de las artes escénicas jujeñas, esta vez surgido desde el ámbito de la danza: nos referimos a la introducción de la danza moderna en nuestra provincia. Nos interesa traer esto a colación, ya que, unos años más tarde, según consideramos, esta modalidad dancística totalmente alejada del

paradigma clásico⁴⁸ irá decantando, en nuestra provincia, en un tipo de lenguaje artístico que estará estrechamente ligado a las nuevas manifestaciones teatrales, alejadas del modelo tradicional, y particularmente relacionado al teatro posdramático: la danza teatro. Además, creemos que es revisando brevemente la trayectoria de Emilce Scilingo en el mundo de la danza que podremos comprender cómo llega a convertirse en la principal impulsora de la danza teatro en Jujuy.

En virtud de la lectura del trabajo de investigación *Jujuy en su Danza*, realizado y presentado por la bailarina jujeña residente en Buenos Aires Paulina Giambastiani en 2017 como tesina de graduación de la Licenciatura en Composición Coreográfica con Mención en Danza de la UNA - Universidad Nacional de las Artes, cuyo tema es “el surgimiento y la evolución de la danza clásica y moderna en San Salvador de Jujuy”, y que significa un gran aporte para la historia de la danza en nuestra provincia –algo de lo que hasta ahora se carecía absolutamente–, es que podemos rastrear este camino que va abriendo, tímidamente al principio, la danza moderna en Jujuy. Vemos así, a partir del trabajo de Paulina Giambastiani, que la introducción de esta modalidad dancística en nuestra provincia se encuentra directamente relacionada con la llegada a Jujuy de ciertas bailarinas provenientes de Buenos Aires: en primer lugar, Élide Locardi, que será la primera directora del Área de Danza de la Escuela de Música y Danza⁴⁹ y la primera bailarina de danza moderna en Jujuy. Así, mientras Fulvia Chagra –en aquel momento docente de la Escuela– interpretaba danza clásica, Élide Locardi interpretaba danza moderna en las muestras y espectáculos que realizaba la institución (que no ofrecía aún esta modalidad de danza como materia en su currícula). Como refiere Giambastiani (2017), esta bailarina sólo estuvo dos años en Jujuy, dejando la provincia en 1960 y llevándose consigo la danza moderna, por lo cual la danza clásica seguiría ocupando el lugar preponderante durante muchos años más. Será recién a mediados de los años setenta que la danza moderna retornará a Jujuy y este hecho estará vinculado al trabajo de otras dos bailarinas provenientes de la capital de nuestro país, ambas con formación no sólo en danza clásica, sino también en lo que hasta ese momento había llegado a nuestro país como danza moderna: Emilce Scilingo, que llega a Jujuy en 1972 e ingresa como docente de Música en la Escuela de Danza –que en esa época funcionaba en la Escuela Belgrano–, asumiendo luego su dirección desde 1977 hasta 1986, y Mirtha Schönthal, que llega en 1976 y es quien habría dado comienzo a la enseñanza de danza moderna en forma sistemática en la Escuela. Cabe destacar, junto con Giambastiani (2017), que esto último fue posible, en gran medida, debido a que, en su etapa como directora de la Escuela, Emilce Scilingo, con el

⁴⁸ Revisaremos en mayor profundidad la significación de la danza moderna como ruptura del modelo clásico, y su importancia para el futuro lenguaje de la danza teatro, un poco más adelante en este trabajo, al abordar el análisis de la obra *Ni Edith, ni Piaf*.

⁴⁹ Creada en 1957 por iniciativa de la Comisión Provincial de Cultura como Escuela de Música y Danza (se enseñaba piano, violín, canto y danza), se transformó en 1965 en Escuela Provincial de Danza y, a partir de los noventa, en lo que hoy conocemos como Escuela Superior de Danza “Norma Fontenla” (Giambastiani, 2017).

apoyo de las docentes Mirtha Schönthal y Clotilde Beccalli de Cardoso, realizó cambios importantes en los planes de estudio, entre los cuales se encontraba, justamente, la inclusión de la danza moderna como materia. De esta manera, se empieza a generar en el ámbito dancístico jujeño una apertura hacia otras maneras de crear en la danza –por supuesto no nos estamos refiriendo aquí a las danzas populares, folklóricas, tradicionales, vigentes desde muchísimo antes en los ambientes no académicos–, que, como dijimos, luego confluirán de alguna manera con el teatro. Por otra parte, otro dato importante que extraemos de la investigación realizada por Paulina Giambastiani, es que, también de la mano de Emilce Scilingo como directora de la Escuela de Danza, en los años 1978 y 1979 el Ballet de la Escuela de Danza hizo su aparición en el Teatro Mitre recientemente reinaugurado, con lo que habrían sido los primeros espectáculos que incluyeron danza moderna interpretada por las alumnas de la Escuela, los cuales también contaban con coreografías e interpretaciones de la misma Emilce Scilingo⁵⁰ en esta modalidad de danza. Esto, según imaginamos, seguramente aportaba al hecho de dar a conocer ante el público una forma de danza que implicaba toda una “novedad” en ese momento para las artes escénicas de nuestra provincia.

Llegando a la danza teatro: el grupo Danza Libre

El aporte de Emilce Scilingo al desarrollo y evolución de la danza en Jujuy no termina allí, sino que en 1985 abre su propio estudio, el Nuevo Estudio Danza⁵¹, donde –si bien imparte danza clásica– se formarán diversos bailarines y bailarinas que luego continuarán la línea de las nuevas tendencias en danza. Además, este espacio será el principal lugar de ensayo y creación de las obras del grupo que, dos años después, en 1987, fundará y dirigirá Emilce Scilingo: Danza Libre, “el primer grupo independiente de danza contemporánea de Jujuy” (Giambastiani, 2017, p. 34), y cuyos primeros integrantes fueron Natalia Entrocassi, Valentina Mamaní, María Angélica Toro Villalón y Miguel Aquino. Posteriormente, tras un primer acercamiento al grupo en 1992, Verónica Romero se incorpora definitivamente en 1995, y en 1998 lo hacen Belén Calapeña y Rubén Luna: estos tres bailarines continúan en el grupo hasta la actualidad⁵², junto a otros miembros que fueron

⁵⁰ Como nos hizo saber Paulina Giambastiani en comunicación personal el 2 de diciembre de 2021, si bien Emilce Scilingo no impartía danza moderna en la Escuela de Danza en Jujuy, se había formado en este tipo de técnicas en Buenos Aires con las reconocidas bailarinas María Fux y Renate Schottelius, luego de su formación en danza clásica en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y en la Escuela Nacional de Danza.

⁵¹ Al no tener local propio, funcionó en diferentes lugares de la ciudad de San Salvador de Jujuy, como indica Giambastiani (2017): en la calle San Martín, en la esquina de Güemes y Lamadrid, más tarde en Güemes 1194, y por último en Balcarce 479 – 3° piso (hasta su cierre en 2018).

⁵² Además, Verónica Romero y Belén Calapeña –que luego fueron docentes en el Nuevo Estudio Danza de Emilce Scilingo junto a otros miembros de Danza Libre como Rubén Luna y Paula Recchiuto–, a su vez, abrieron en San Salvador de Jujuy, entre 2013 y 2016, el espacio El Ombligo – Centro Vivo del Movimiento (Balcarce 479 - 2° piso), que se orientó hacia las nuevas tendencias del movimiento, donde se podía tomar talleres de danza contemporánea, improvisación, expresión corporal, contact improvisación, danza aérea, folklore experimental, y acondicionamiento corporal y creativo para artistas, entre otras, aportando también de esta manera al desarrollo y evolución de las artes escénicas en Jujuy.

incorporándose después. Las obras producidas por Danza Libre en los ochenta y noventa –siempre con dirección de Emilce Scilingo–, “abordaban temas andinos” (Giambastiani, 2017, p. 34), y, si bien se mantenían dentro de un “libreto”, a modo de “cuadros argumentales” (Rubén Luna, entrevista 3), creemos que esto supone también una innovación en el ámbito de la danza jujeña de la época, en el sentido de esa búsqueda identitaria de lo propio hacia la cual también vimos que se dirigía, en el ámbito teatral, Damián “Tito” Guerra junto al Grupo Jujeño de Teatro. Como indica Verónica Romero, en esta primera etapa del grupo Danza Libre ya había una propuesta innovadora dentro del ámbito de la danza jujeña:

sí había una diferenciación entre los trabajos que hacía Danza Libre, los que coreografiaba Emilce [Scilingo], a los trabajos que se hacían en la Escuela de Danza o a otras propuestas de grupos de danza que... tampoco éramos muchos... En esos momentos éramos dos o tres nada más. Pero sí había una propuesta innovadora en ella, mucho trabajo con texto, (...) ella [Emilce Scilingo] como que readaptaba obras, textos, a cuadros de danza, ¿no? Como que la propuesta tenía que ver un poco con esta cuestión de trabajar lo que contaba el texto a través de las cuestiones abstractas o coreográficas de la danza. (Entrevista 3)

Entre estas primeras obras del grupo, realizadas entre fines de los ochenta y la década del noventa, encontramos *Harawi* (basada en el poema *La flor del Ilolay* de Juan Carlos Dávalos), *Ollantay* (adaptación de la obra teatral *Ollantay. Tragedia de los Andes*, de Ricardo Rojas), *Toques de raza*, y *Brunita* (basada en el libro homónimo de José Murillo). El “salto” definitivo de Danza Libre hacia la danza teatro se dará con la obra *Hasta probar lo contrario* en el año 2002, según veremos un poco más adelante en este capítulo. Así lo manifiestan actualmente los propios integrantes del grupo: “el cambio trascendental en la historia de Danza Libre, si hay que hablar de una línea, fue (...) *Hasta probar lo contrario*” (B. Calapeña, entrevista 3). Esta fue la última obra de Danza Libre en la que Emilce Scilingo se desempeñó como directora, pero sin dejar que su aporte a la renovación de las artes escénicas jujeñas terminara allí, sino que, además de continuar como intérprete en otras obras del grupo que vinieron después, alentó a continuar con el proyecto a quienes eran sus integrantes más jóvenes en ese momento, los cuales –sumando, a su vez, a nuevos integrantes–, tomaron ese legado y continúan llevando adelante el grupo hasta la actualidad. Así lo señala Rubén Luna:

A nosotros Emilce [Scilingo], aparte de convocarnos y hacernos trabajar, nos formó en esto de mantener el grupo. Entonces hubo momentos en que Verónica [Romero] se hizo cargo,

después vino Belén [Calapeña], bueno, ahora me toca a mí, pero siempre nos inculcó a continuar con el grupo. (Entrevista 3)

2.3. Nuevas expresiones teatrales en Jujuy a principios de los 2000

A principios del nuevo milenio, se produce en Jujuy una “eclosión” de nuevas propuestas escénicas, tanto en cantidad como en diversidad, como nunca antes había sucedido en la historia del teatro jujeño, y que trae consigo una importante renovación dentro de este ámbito. En este apartado nos interesa llevar a cabo dos “acciones” en relación a esto: por un lado, revisar cuáles fueron los factores que dieron lugar a esta multiplicación y a esta renovación teatral y, por otro, intentar relevar, de entre estas nuevas propuestas, aquellas que consideramos han sido representativas de esta renovación, a la vez que “rupturales” en relación al modelo teatral tradicional en aquella época.

2.3.1. Factores de renovación del teatro jujeño entre finales de la década del noventa y los primeros años del siglo XXI

El *boom* de “micropoéticas” que tiene lugar a principios de los 2000 en Jujuy, encuentra su motivo en la confluencia de una serie de factores que empiezan a surgir entre finales de la década del noventa y los primeros años del siglo XXI. Esto ya lo destaca Silvina Montecinos en su trabajo de investigación *20 personas que no podrían dedicarse a otra cosa. 10 años en el teatro jujeño*, realizado a través de un subsidio del Instituto Nacional del Teatro en 2010 y publicado en 2011 en un formato de CD interactivo que incluye entrevistas, biografías, videos y fotografías, imágenes de afiches y de programas de mano, además de una grilla donde figuran, año por año, los espectáculos teatrales presentados en Jujuy entre 1998 y 2010, llevando a cabo una valiosa documentación del teatro de nuestra provincia en la primera década del nuevo milenio; y donde se brinda también un informe resultado de la investigación sobre el campo teatral jujeño de ese período, dando protagonismo a las voces de una serie de artistas vinculados a las artes escénicas en Jujuy⁵³. Además, el trabajo de Silvina Montecinos también supone, para el tema que nos atañe ahora, una base importante donde poder ubicar antecedentes teatrales que sean “rupturales” en relación a las formas tradicionales del teatro en Jujuy. Tal como sostiene la investigadora:

⁵³ Silvina Montecinos realiza un “recorte” de veinte personas vinculadas a la actividad teatral jujeña en los primeros diez años del siglo XXI, trazando un perfil artístico de cada uno de ellos: Belén Calapeña, Beatriz Fernández Salinas, Charlee Espinosa, Camila Daniela Armella, Fabiola Quintos, Flavia Molina, Jimena Sivila Soza, Juan Castro Olivera, Marcela Cura, Martín Calvó, Meliza Ortiz, Miguel Chauqui, Omar Lafuente, Oscar López Zenarruza, Renata Kulemeyer, Rubén Iriarte, Saturnino Peñalva, Tania Quipildor, Viky Mamaní y Yiyi Maidana.

entrando al nuevo siglo nos encontramos con una bisagra en la historia jujeña donde el lenguaje del teatro felizmente se amplía en sus posibilidades políticas, estéticas y sociales y a su vez se condensa en micro poéticas que responden a experiencias personales de formación y creación. (Montecinos, 2011, “Telón cerrado / Introducción”, párr. 5)

Por el hecho de haber vivenciado personalmente desde dentro del quehacer teatral jujeño esos momentos de “estallido” y multiplicación de propuestas escénicas, coincidimos con Silvina Montecinos cuando señala ciertos “fenómenos” que acompañaron a este crecimiento de la actividad teatral y que surgieron entre finales de la década del noventa y principios de la primera década del nuevo milenio. Entre estos factores, entonces, se destacan: la creación del Instituto Nacional del Teatro en 1997, con su respectiva Representación Provincial Jujuy; la creación en 1999 tanto de la Escuela Provincial de Teatro “Tito Guerra” como del Profesorado de Artes en Teatro; la llegada o retorno a Jujuy de personas formadas en teatro fuera de la provincia; y la creación de salas independientes. Además de estos factores, y quizá a raíz de lo que ellos mismos generaron en relación a esta “eclosión” de propuestas teatrales en Jujuy en los inicios del nuevo milenio, incluimos, además, por su relevancia en tanto apoyo –o, al menos, reconocimiento– a la actividad teatral de nuestra provincia, la aprobación en 2009 en la Legislatura jujeña de la Ley N° 5.622 - “De promoción del teatro independiente de Jujuy”.

Si bien, como dijimos, los factores anteriormente mencionados se encuentran muy bien descriptos por Silvina Montecinos en *20 personas que no podrían dedicarse a otra cosa. 10 años en el teatro jujeño*, creemos pertinente realizar también aquí un recorrido por algunos de ellos, incorporando además algunos otros datos que nos resultan de interés:

• **LA APROBACIÓN DE LA LEY 24.800 Y LA CREACIÓN DEL INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO (1997).**

La aprobación en 1997 de la Ley 24.800 - “Ley Nacional del Teatro”, supone un paso importante para el desarrollo del teatro a nivel nacional. Mediante ella no sólo queda establecido –como política cultural– que “la actividad teatral, por su contribución al afianzamiento de la cultura, será objeto de la promoción y apoyo del Estado nacional” (Art. 1), sino que también se crea el Instituto Nacional del Teatro⁵⁴. Este hecho, en lo que a la actividad teatral jujeña se refiere, será un factor clave, ya que también se crearán a partir de allí las

⁵⁴ Promulgada el 28 de abril de 1997, la Ley 24.800 dice en su Artículo 7: “Créase el Instituto Nacional del Teatro como organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral, y autoridad de aplicación de esta ley. Tendrá autarquía administrativa y funcionará en jurisdicción de la Secretaría de Cultura de la Nación”.

distintas Representaciones Provinciales⁵⁵, otorgándole de esta manera una presencia real a esta institución nacional en nuestra provincia. La creación del INT trajo consigo el apoyo al quehacer teatral mediante becas y subsidios en diferentes líneas, certámenes, capacitaciones, programas, publicaciones sobre teatro puestas a disposición de la comunidad teatral en forma gratuita, etc., y además el afianzamiento de la realización anual de la Fiesta Provincial y de la Fiesta Nacional del Teatro –que ya venían realizándose desde mediados de la década de los ochenta–, sumando a partir del año 2000 la Fiesta Regional (denominada en nuestra región desde 2008 “Encuentro Regional de Teatro del NOA”), otorgando la posibilidad de participación de grupos y elencos jujeños en instancias donde poder tanto mostrar como ver de manera más “sistemática” distintas propuestas teatrales dentro y fuera de la provincia⁵⁶.

• **LA CREACIÓN DE LA ESCUELA PROVINCIAL DE TEATRO “TITO GUERRA”, DEL PROFESORADO DE ARTES EN TEATRO (1999) Y LA LLEGADA A JUJUY DE TEATREROS FORMADOS EN OTRAS PROVINCIAS.**

Otro de los factores claves que impulsaron la multiplicación de las propuestas teatrales en Jujuy a principios del nuevo milenio, fue la creación hacia finales de 1999 tanto de la Escuela Provincial de Teatro “Tito Guerra”⁵⁷ (actualmente dependiente del ISA – Instituto Superior de Arte) como del Profesorado de Artes en Teatro⁵⁸ (dependiente del Instituto de Educación Superior N° 4 “Raúl Scalabrini Ortíz”). Si bien la primera más orientada a la formación artística teatral y la segunda más orientada hacia la docencia, ambas instituciones empezaron a formar como actores, directores, dramaturgos, iluminadores, escenógrafos, etc., a quienes pronto pasarían a formar parte de una nueva generación teatral en Jujuy –y quienes, a su vez, actualmente son los formadores de las generaciones más recientes, tanto en la capital de la provincia como en el interior, tal como señala Montecinos (2011)–. Lo interesante también era que el cuerpo docente en estas instituciones estaba integrado por varias personas –de “aquí” y de “afuera”– que se habían formado en teatro en otras provincias y que venían a vivir a Jujuy o regresaban a Jujuy con todo un acervo de nuevas propuestas. Es el caso de la misma Silvina

⁵⁵ El primer Representante Provincial del INT en Jujuy fue Edmundo Asfora, quien se mantuvo en el cargo durante dos períodos. A partir de 2006 le sucederá Rodolfo Pacheco, también durante dos períodos; y a partir de 2015 Jimena Sivila Soza asumirá este cargo, hasta la actualidad, cumpliendo también un doble período.

⁵⁶ En lo personal, recuerdo particularmente, por la forma en que me sorprendieron varias de las producciones teatrales allí presenciadas, la V Fiesta Regional del Teatro (NOA) que se realizó en 2004 en Jujuy y que trajo propuestas “innovadoras” en la forma y de gran calidad en sus puestas en escena, como la desopilante *Las fabricantes de tortas*, de Alejandro Urdapilleta, realizada por el grupo tucumano Índigo, dirigido por César Domínguez; o la versión de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, con una estética muy “contemporánea”, del grupo catamarqueño EgocentricUs, dirigido por Claudio Soto; ambas realizadas en La Sopa Espacio Multicultural.

⁵⁷ Su fundadora y primera directora fue Liliana Moreno de Fullana, quien ya venía ideando la creación de la Escuela junto al propio Damián Guerra, fallecido algunos meses antes de concretarse el proyecto. A raíz de este último hecho es que se decide nombrarla como Escuela de Teatro “Tito Guerra”.

⁵⁸ El diseño curricular de la carrera fue realizado por Renata Kulemeyer y Silvina Montecinos durante 1999.

Montecinos, jujeña egresada de la carrera de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, que estaba volviendo a Jujuy a finales de los noventa; Renata Kulemeyer, santafecina radicada en Jujuy desde principios de los noventa, egresada de la carrera de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán; Rodolfo Pacheco, también santafecino, egresado en Rosario como Profesor Nacional de Teatro de la Escuela Nacional de Teatro y Títeres, y que llega a nuestra provincia en 1999, contando ya con una trayectoria como director, actor y gestor teatral; Ariel Monterrubianesi, jujeño egresado como diseñador gráfico de la Universidad Nacional de Córdoba y que había vivido bastante tiempo en aquella ciudad en contacto con sus propuestas teatrales; Jimena Sivila Soza, egresada de la carrera de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán, que regresaba a Jujuy en 2002; Flavia Molina, jujeña egresada de la carrera de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán y que también regresaba a Jujuy en los primeros años del nuevo milenio; el tucumano Bernardo “Mikicho” Brunetti, egresado de la carrera de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán, quien venía con una fuerte experiencia en teatro de grupo y formación en clown; entre otros. Además, como señala Montecinos (2011), por una parte, es a partir del Profesorado que se crean varios de los grupos independientes jujeños que surgen por esa época, como El Ekeko Teatro, Pupila Cero, Espacio Herético, Sala Ocho, La Sopa, entre otros; y, por otra, la formación teatral de niños y adolescentes en la Escuela Provincial de Teatro “Tito Guerra” muchas veces propicia el hecho de que varios de ellos elijan estudiar teatro en el nivel superior o universitario al salir de la secundaria. Tal es el caso de Fabiola Quintos, perteneciente a la primera generación de egresados de esta escuela, quien luego se fue a estudiar la carrera de Teatro en la Universidad Nacional de Tucumán y al regresar a Jujuy fundó la sala independiente La Mar en Coche en 2010.

• **LA CREACIÓN DE SALAS INDEPENDIENTES. EL TEATRO DE LA VUELTA DEL SIGLO Y LA SOPA, Y SUS RESPECTIVOS GRUPOS TEATRALES.**

El otro gran factor que confluye para dar lugar a la “eclosión” de la producción teatral jujeña en los primeros años de los 2000, como lo indica también Montecinos (2011), es la creación de salas independientes. Estos nuevos espacios venían a brindar una alternativa a lo que hasta entonces había sido el circuito oficial de la sala mayor del Teatro Mitre –generalmente destinada a espectáculos teatrales, musicales o de danza de gran envergadura en su “producción”, provenientes del circuito oficial y comercial de Buenos Aires–; o la sala Raúl Galán, más íntima, ubicada en la planta alta del mismo edificio (si bien esta última casi siempre tuvo más que ver con las producciones locales y con un vínculo más cercano con el teatro

independiente: de hecho, esta fue la sala donde el Grupo Jujeño de Teatro desarrolló su actividad).

Estas nuevas salas abiertas en San Salvador de Jujuy –que supusieron una gran novedad y generaron mucho entusiasmo en la comunidad teatral de aquella época–, no sólo propiciaron un espacio para realizaciones locales, sino que también trajeron producciones de otras ciudades del país e incluso del exterior, vinculadas a las nuevas “tendencias” teatrales –lo que permitió al público y a los nuevos hacedores teatrales jujeños tener un panorama mucho más amplio de las distintas posibilidades y propuestas creativas en las artes escénicas contemporáneas–; brindando el espacio, además, para la realización de distintos talleres, capacitaciones y charlas llevados adelante por reconocidos profesionales de las artes escénicas a nivel nacional e incluso internacional. En estos primeros años del nuevo milenio, nos referimos fundamentalmente al **Teatro de la Vuelta del Siglo** (Senador Pérez 178), fundado por Rodolfo Pacheco en 2003 y en actividad hasta fines de 2013, y a **La Sopa Espacio Multicultural** (Lugones 78, Barrio Belgrano), fundado en 2003 por Silvina Montecinos y Ariel Monterrubianesi, y en actividad hasta fines de 2005, aproximadamente. Ambas salas fueron importantísimas para la actividad teatral del nuevo milenio. Además, cabe mencionar que en estos espacios funcionaron, respectivamente, los grupos teatrales independientes Producciones La Vuelta del Siglo y El Ekeko Teatro, ambos de mucha trascendencia para el quehacer teatral jujeño.

Producciones La Vuelta del Siglo. La primera obra del grupo fue *Quebradas por el tango*, realizada cuando su director, Rodolfo Pacheco, aún residía en Tilcara, ciudad a la que llegó desde Santa Fe en 1999 y en la que se desempeñó como miembro directivo del CAPEC - Centro Andino para la Educación y la Cultura hasta 2003. El grupo, fundamentalmente, realizó puestas en escena de obras que partían de un texto escrito previo. En la primera década del nuevo milenio, en San Salvador de Jujuy, con dirección de Rodolfo Pacheco se estrenaron las siguientes: *Canciones alegres de niños de la patria*⁵⁹ (2001), de Rafael Spregelburd; *El Lazarillo de Tormes* (2004), versión teatral del clásico español por Germán Rozenmacher; *Hermanos* (2006), de Jorge Accame; *Inodoro Pereyra... el renegau* (2007), adaptación teatral de la historieta de Roberto Fontanarrosa por Norberto Campos y Eduardo Di Benedetto; y *Jueves de*

⁵⁹ Dice una nota aparecida en el diario El Tribuno de Jujuy en 2015 sobre la realización de esta obra: “dirigida y actuada por él [Rodolfo Pacheco] junto a Olga Chiabrando y Renata Kulemeyer. Fue un gran impacto no sólo por la estética de la obra sino también por la temática en un momento en el que el país entraba en crisis” (Gestar y gestar... esa es la cuestión, 15 de junio de 2015, párr. 5). De hecho, *Canciones alegres de niños de la patria* fue estrenada el 19 de diciembre de 2001, en coincidencia con el “Cacerolazo” y la inminente renuncia del presidente Fernando de la Rúa.

comadres (2008), también de Jorge Accame. El grupo se distinguía por la particular impronta que imprimía a sus puestas en escena⁶⁰.

El Ekeko Teatro, por su parte, planteaba un fuerte trabajo grupal desde la creación colectiva, con una línea más “experimental” y de “investigación” actoral, a cuyas obras nos referiremos más adelante en este capítulo, en el apartado dedicado a la creación colectiva. En el Anexo 5 de este trabajo compartimos un fragmento de un artículo de Silvina Montecinos publicado en el N° 10 de *La Revista de El ojo de la tormenta*, a fines de 2004, titulado “Experimentación y búsqueda en el teatro de La Sopa. Configuración de un público y una metodología con un aire de los `80”, donde se puede apreciar un balance del trabajo realizado durante 2004 en la sala La Sopa, y que nos parece de particular interés, para dar una idea del espíritu y las concepciones estéticas que guiaron a este proyecto, y por su tono de “manifiesto”, en estrecha relación con esta búsqueda de un teatro ruptural más en vínculo con la escena y el cuerpo del actor que con el texto y lo literario dominante en las formas más tradiciones del teatro.

En relación al surgimiento de nuevas salas, podemos agregar que, hacia el cambio de siglo, también se reacondicionaron otros salones para su funcionamiento como salas teatrales, por medio de equipamiento adquirido a través del Instituto Nacional del Teatro, como el salón “Domingo Zerpa” de la Sociedad Obrera y el salón “Agustín Borús” de la Sociedad Española, donde la comunidad teatral independiente de esa época también pudo encontrar espacios donde llevar a cabo sus realizaciones. Otra sala independiente inaugurada poco después, fue La Gruta Artes Escénicas, en 2002. Y ya desde 2010 en adelante –además de la creación de nuevas salas y espacios culturales de gestión estatal– nos encontraremos también con el surgimiento de nuevas salas independientes que serán asimismo de gran importancia para el desarrollo y difusión de las artes escénicas en nuestra provincia. Algunas de ellas cesaron su actividad algún tiempo después de inauguradas, pero la gran mayoría continúa en funcionamiento hasta la actualidad. En San Salvador de Jujuy: Agarrate Catalina Multiespacio Cultural (2010), La Mar en Coche Multiespacio (2010), el Teatro El Pasillo con dos espacios: la sala Carime Estopiñán (2011) y la sala Nélide Fidalgo (2017); en la ciudad de Perico, el Teatro Estación Perico (2011); en la ciudad de Palpalá, El Galpón de los Sueños Espacio de Artes y Culturas (2018); en Tilcara, el Espacio Cultural Ojito de Agua (2013), la sala Barbarita Cruz del CAPEC – Centro Andino para la Educación y la Cultura (2015), La Campana Teatral (2017), el

⁶⁰ En mi caso personal, en tanto espectadora, de aquella primera época de Producciones La Vuelta del Siglo, recuerdo sobre todo *El Lazarillo de Tormes* e *Inodoro Pereyra*... como dos obras cuyas puestas en escena sorprendieron por su particular propuesta estética.

Teatro y Espacio Cultural Red Mote (2020); en Humahuaca, el Teatro Casa del Tantanakuy (2021).

2.3.2. Creación colectiva, danza teatro y performance en Jujuy en los inicios del nuevo milenio

Entre las numerosas y variadas manifestaciones escénicas que aparecen en Jujuy a principios de los 2000, vamos a destacar tres tipos de expresiones que nos interesan particularmente: las obras teatrales de creación colectiva, las obras de danza teatro y la performance, en cuanto suponen una ruptura en relación al modelo tradicional, y en cuanto se trata, además, de las tres “modalidades” – por llamarlas de alguna manera– que se encuentran representadas por las tres producciones escénicas que hemos elegido como corpus de nuestro trabajo y que analizaremos en el siguiente capítulo⁶¹. Por supuesto, no se trata de realizar aquí un relevamiento exhaustivo –algo que sería imposible de abarcar dentro de los límites de esta investigación–, sino que realizaremos un breve repaso por ciertas propuestas que consideramos representativas de esa renovación en los inicios del nuevo milenio y que, además, son antecedentes significativos de ese teatro “ruptural” que nos interesa abordar aquí.

• LAS CREACIONES COLECTIVAS

Entre aquellas propuestas que presentan una forma o un método que se aparta decididamente del modo tradicional de crear, vamos a encontrar en Jujuy a principios de los 2000 obras teatrales de creación colectiva en las que, además de no partir de un texto previo y de trabajar teniendo como principio una horizontalidad desde la cual los actores crean la obra desde un comienzo junto con el director, tampoco se pretende construir una historia lineal, a la manera tradicional, sino que el contenido va fluyendo en base a la particular poética que propone cada obra.

GRUPO EL EKEKO TEATRO. A principios de los 2000, el grupo que va a trabajar de esta manera, destacándose, además, por la gran originalidad y calidad estética de sus producciones, y por la importante repercusión que tuvo en el público y en el medio artístico, es el grupo El Ekeko Teatro. Así lo demuestran las obras *Flora y fauna. Farsa educativa* (2002), cuya puesta en escena se estructuraba por medio de diferentes “cuadros” o “escenas”, a modo de circo, unidos desde lo temático: la crítica al sistema educativo, en vínculo con la enorme crisis que venía atravesando en esos momentos nuestro país, en medio de los paros y del gran atraso en el pago salarial a los

⁶¹ Indagaremos en las características de la creación colectiva como método, y de la danza teatro y la performance como lenguajes artísticos, al abordar el análisis de cada una de las producciones escénicas del corpus en el próximo capítulo.

docentes⁶²; y *Amor... y sólo podrás evitar el final evitando también el principio* (2003), estructurada también a partir de diferentes “escenas”, en las cuales se abordaba la temática del amor desde la dramaturgia del actor, adoptando una forma polifónica. Luego vendrá la obra *Utopía, el país de los gigantes deformes* (2005), donde, si bien se trabajó con un texto como base de la propuesta, realizando una versión libre de la obra *Ubú Rey*, de Alfred Jarry, esto se llevó a cabo a partir de una minuciosa investigación y poniendo en juego también el trabajo de improvisación de los actores y actrices, adaptando el contenido de la obra original a la realidad política y social de nuestra región. Estas tres obras fueron dirigidas por Silvina Montecinos –quien traía a Jujuy no sólo su formación académica en la Universidad Nacional de Córdoba, sino también todo el acervo de la tradición del teatro de grupo en aquella ciudad– y resultaron seleccionadas en las correspondientes ediciones de la Fiesta Provincial del Teatro (2002, 2004 y 2005) para participar en la 3°, 5° y 6° Fiesta Regional (NOA), respectivamente. Más adelante, en 2007, vendrá la última obra de El Ekeko, *Entre el azahar*, dirigida por Beatriz Fernández Salinas, que analizaremos luego como parte del corpus de este trabajo. El Ekeko Teatro es fundamental para la renovación del teatro en nuestra provincia. La creación colectiva –luego del antecedente fundamental del teatro de Damián “Tito” Guerra y el Grupo Jujeño de Teatro– se “reinicia” con un nuevo gran impulso en Jujuy a partir del trabajo de El Ekeko, un grupo que, sin duda, ya supone un hito fundamental dentro de la historia del teatro jujeño.

VEJIGAZO I. Otra obra de creación colectiva que tuvo lugar a principios del nuevo milenio y que traemos a colación no por el hecho de haber participado de ella sino, porque, reflexionando ahora, creemos muy cercana a un tratamiento y estilo posdramático, fue *Vejigazo I*, dirigida por Juan José Aramayo, quien en ese momento se encontraba a cargo de una línea a la que se denominaba “experimental” dentro del grupo La Rosa Teatro. Se estrenó en La Sopa Espacio Multicultural, realizándose sólo dos funciones, los días 13 y 14 de noviembre de 2004. La obra se creó a través de un proceso que llevó alrededor de un año de investigación y búsqueda actoral en base a improvisaciones. Posteriormente, se incorporaron textos literarios no dramáticos y otros

⁶² *Flora y fauna* surgió en 2001 como trabajo final de la materia Taller de Actuación, a cargo de Silvina Montecinos, en 1° año del Profesorado de Artes en Teatro. Todos los estudiantes del curso (más de veinte personas) participaron de su realización y, en ese marco, la obra se mostró el 21 de diciembre de ese año en la sala Raúl Galán del Teatro Mitre. Al año siguiente, varios de los estudiantes junto a la profesora deciden continuar con la obra, ya como grupo independiente. Así, *Flora y fauna. Farsa educativa* se estrena en el año 2002, también en la sala Raúl Galán, ahora como grupo El Ekeko Teatro, con dirección de Silvina Montecinos, y genera un gran recibimiento y un fuerte impacto en el público jujeño y en la crítica. Fue tal la convocatoria que generó, que en determinado momento las funciones se trasladaron a la sala mayor del Teatro Mitre. La obra sigue siendo recordada por quienes tuvieron la oportunidad de verla como una obra que los “marcó” como espectadores. Sin duda, es una obra “icónica” –para utilizar el mismo término que utiliza Silvia Gallegos con respecto a *Manta de plumas*– no sólo de la renovación de las artes escénicas de nuestra provincia en el nuevo milenio, sino también de la historia del teatro jujeño. En el Anexo 4 se puede consultar dos de las varias notas aparecidas en la prensa local en 2002 que dan cuenta de la gran repercusión que tuvo la obra.

tipos de textos que aportaban tanto el director como las actrices⁶³, utilizados para ser “dichos” en escena (es decir, no como “guión” previo ni como “fuente de inspiración” para crear la obra), como el fragmento “Me caigo y me levanto” de *La vuelta al día en ochenta mundos*, de Julio Cortázar, un fragmento de un discurso de Eva Perón, otro texto vinculado a la figura de Camila O’Gorman, etc. La dramaturgia, la organización de la obra en el espacio y en el tiempo, terminó de cerrarla el director, pero se trató de una búsqueda colectiva profunda. No había una narración lineal de una historia con principio, nudo y desenlace, no había ninguna estructura según modelos tradicionales, sino que la obra fluía a través de distintas “situaciones”. Había retazos de historia argentina, pero sin ninguna intención de “narratividad” o de fines pedagógicos, sino que iban resonando a lo largo de la obra. No se pretendía transmitir ningún “mensaje final”. No había casi “diálogos” entre los personajes como en el teatro de tipo “dramático”: los textos simplemente eran dichos “hacia afuera”. Los personajes, todos ellos vestidos de gris como si se tratara de uniformes de trabajo, no estaban constituidos según la manera tradicional, sino que cada actriz/actor se desdoblaba en dos: un personaje creado por cada uno desde la base y otro que tenía que ver con personajes históricos: dos Camilas O’Gorman, una Evita y un Sargento Cabral. La puesta en escena estaba planteada en un formato no tradicional, con los espectadores ubicados en forma lateral en tribunas a ambos lados de la escena, y a quienes se hacía participar en algunos momentos de la obra, ofreciéndoles vasitos con vino e invitándolos a bajar de las tribunas para bailar en pareja con los miembros del elenco. La musicalización la realizaba el director/actor desde dentro de la escena, con discos de vinilo que iba colocando en un tocadiscos. El espacio se encontraba despojado de objetos, salvo por la presencia del tocadiscos y cuatro sillas, y había una tela blanca que colgaba a modo de cortinado decimonónico en uno de los extremos de la escena, sobre la cual se proyectaba la imagen de un balcón para el momento del discurso del personaje de Evita.

• **LA DANZA TEATRO**

GRUPO DANZA LIBRE. Como decíamos más arriba, la danza teatro va a aparecer con fuerza en Jujuy a través del grupo Danza Libre, conformado por artistas procedentes de formaciones variadas y diversas dentro de las artes escénicas: danza clásica, danza contemporánea, folklore de proyección, improvisación, tango, música, expresión corporal y teatro, lo que enriquece las búsquedas creativas y expresivas del grupo dentro de este lenguaje. Como vimos, la obra que los mismos integrantes del grupo señalan como la que da el salto definitivo hacia la danza teatro es *Hasta probar lo contrario* (2002), dirigida por Emilce Scilingo, con codirección de Verónica

⁶³ El elenco estaba conformado por Analía Di Núbila, Soledad Lizárraga, Meliza Ortiz y Juan José Aramayo, quien, además de dirigir, también actuaba en la obra.

Romero. Y este “salto” está estrechamente vinculado con una capacitación en danza teatro que brindó en Jujuy la bailarina, coreógrafa, docente e investigadora tucumana Beatriz Lábatte, a través del Instituto Nacional del Teatro, llevada a cabo en la Escuela Superior de Danza “Norma Fontenla”, y que tuvo alrededor de un año de duración. Verónica Romero se refiere a esta experiencia en una de las entrevistas realizadas para este trabajo:

en el 2002 (...) hacemos una capacitación del INT específica de danza teatro. Nosotros ya veníamos haciendo danza teatro, pero desde un lugar más intuitivo, o desde un lugar no tan técnico, ¿no? [en cuanto a] los conocimientos técnicos de la danza teatro como género. Así que, bueno (...), a partir de ahí creo que ya hay como una línea de trabajo más clara (...) o más definida en un lugar. (Entrevista 3)

Hasta probar lo contrario se fue creando, justamente, durante el proceso de la capacitación con Beatriz Lábatte. De allí en adelante, el grupo realizará varias obras más, caracterizándose todas ellas por su gran calidad estética, siempre dentro del lenguaje de la danza teatro: *Menumorfosis* (estrenada en 2004, con dirección de Verónica Romero); *Quiero mujeres* (estrenada en 2006, con dirección de Rubén Luna), *Es inevitable... me tengo que inventar* (estrenada en 2007, con dirección de Olga Chiabrando); *Ni Edith, ni Piaf* (estrenada en 2012, con dirección de Belén Calapeña), que es otra de las producciones escénicas que tomaremos como parte del corpus de este trabajo; y *Aroma a tiempo* (estrenada en 2022, con dirección de Rubén Luna). Con varias de estas obras, Danza Libre va a resultar seleccionada en distintas ediciones de la Fiesta Provincial del Teatro y va a representar a Jujuy en las correspondientes ediciones de la Fiesta Regional y de la Fiesta Nacional. Actualmente el grupo ensaya una nueva obra: *Mujeres bordearon un río*, con Belén Calapeña y Verónica Romero como intérpretes y Rubén Luna en la dirección. En 2022, Danza Libre también formó parte –junto a Teatro El Pasillo y Teatro del Viento– de la producción de la obra *Muero en este carnaval*, con dramaturgia y dirección de Hugo Aristimuño y con Rubén Luna como intérprete.

GRUPOS LA MORADA Y TUSUNA. Por otro lado, y entre otros grupos independientes dedicados a la danza teatro o que propusieron algunas obras dentro de este lenguaje a principios del nuevo milenio, podemos encontrar el grupo La Morada, de María Paz, creado por esta bailarina jujeña en Tucumán en 1996, y que desde el año 2004 se establece en Jujuy; y Tusuna, creado en 2003 por un grupo de artistas que provienen de la danza, el teatro y las artes plásticas, donde encontramos a Cecilia Ortega como una de sus principales referentes.

EL FAMILIAR; MUDACARGA; DE DERIVAS Y ESPEJISMOS.... LAS MARÍAS. También se destaca, apenas comenzado el nuevo milenio, la obra *El Familiar* (2001), del grupo Senda, con dirección de

Viky Mamaní, que representó a Jujuy en la 17° Fiesta Nacional del Teatro Mar del Plata 2002, y que, tal como señala María Eugenia Montero en su artículo de 2017 “Un recorrido por veinte años de teatro jujeño”, se trata de la primera obra de danza teatro que resultó seleccionada en una Fiesta Provincial del Teatro en Jujuy y cuya leyenda (la que da título a la obra) “era llevada a escena con mucho compromiso por los artistas de esta compañía que incluía entre otros grandes actores a Vicky Mamaní y Daniel Saldaño” (Montero, 2017, párr. 11). Otra obra de danza teatro de los primeros años del siglo XXI fue *Mudacarga* (2003), del grupo del mismo nombre, dirigida por Olga Chiabrando, la cual resultó una de las obras más aplaudidas por el público en la 4° Fiesta Regional del Teatro Santiago del Estero 2003, según refiere la nota “Teatro danza de Jujuy... de gran calidad”, publicada en El Tribuno de Jujuy el 19 de abril de 2015; y ya, hacia finales de la década, también cabe mencionar la obra *De derivas y espejismos... las Marías* (2009), del grupo Las Marías, con dirección de Verónica Romero, con una innovadora diagramación en el espacio para su puesta en escena, realizada en distintos sectores del Museo Jorge Pasquini López de San Salvador de Jujuy.

• **LAS PERFORMANCES**

Desde finales de la década de los noventa y durante la primera década del siglo XXI surgirán varios antecedentes de performances realizadas, sobre todo, en el marco de ciertos ciclos o eventos artísticos que tendían hacia la interdisciplinariedad. Entre ellos encontraremos algunas de las propuestas del Grupo 13 –especialmente las que Camila Daniela Armella realizaba en las muestras colectivas de este grupo de artistas visuales–, los eventos *Art Collection*, *Axionarte* y *Si te viera tu madre*, y los ciclos *Solo hazlo* e *Intervenime que me gusta*, el cual más tarde se retomará bajo el título de *Proyecto fashion ficshon*. A finales de la primera década del nuevo milenio también nos encontraremos con dos performances que se destacan: *Chica del norte, cama adentro, sin estudios* y *¿Puedo yo ser reina?* ideadas por Renata Kulemeyer, Silvina Montecinos y Juan Castro Olivera. Veremos a continuación cómo se fueron dando cada una de estas propuestas.

CAMILA DANIELA ARMELLA Y EL GRUPO 13. En primer lugar, diremos que Camila Daniela Armella –artista a quien podemos considerar como la pionera de la performance en Jujuy–, quien egresó en 1997 de la Licenciatura en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Tucumán, y que ya venía llevando a cabo en aquella ciudad algunas experiencias performáticas junto al grupo Tenor Grasso –cuyas producciones integran las artes plásticas con lo teatral–, regresa a Jujuy, su provincia, a fines de los noventa, y continúa realizando aquí eventos relacionados a lo

performático. Así, en 1998 se forma el Grupo 13, integrado por diversos artistas visuales jujeños⁶⁴, el cual empieza a realizar muestras alternativas, en formatos no convencionales, donde Camila Daniela Armella, particularmente, proponía el abordaje de creaciones que tuvieran que ver con el vestuario y la presencia del propio cuerpo como parte de la obra artística. Luego de la disolución del grupo, Camila Daniela Armella junto a Elisa Barrientos deciden organizar el evento **ART COLLECTION**, realizado en el año 2000 en los altos del Teatro Mitre, donde diversos actores/actrices y modelos, basándose cada uno en un “concepto” distinto, desfilaban ante un público, con vestuario y pintura corporal. Si bien no se trataba propiamente de “performance”, sí podemos afirmar que el espíritu de este evento se encuentra cercano a lo performático y que con este tipo de “acciones” nos vamos aproximando al surgimiento de este lenguaje artístico en Jujuy.

AXIONARTE. Otro evento de gran importancia como antecedente de lo performático en Jujuy fue *Axionarte*, realizado el 9 de agosto de 2002 en el salón Domingo Zerpa de la Sociedad Obrera, y donde se puede ver claramente la relación que destaca Silvina Montecinos (2011) entre artistas plásticos y teatreros jujeños en la producción de eventos interdisciplinarios a principios del nuevo milenio. Este evento en particular, que contó con una gran convocatoria de público, surgió como idea original de Camila Daniela Armella y contó con Ariel Monterrubianesi en la producción general, Sergio Díaz Fernández en la coordinación artística, y María José Fascio y Dan Hache Moltoni como equipo de producción. Se presentaron catorce trabajos artísticos, que fueron realizados no utilizando un único frente con un tiempo para cada uno, sino ocupando todo el espacio y en simultáneo, por lo cual el público debía irse trasladando para observar y/o participar de las distintas propuestas. Entre éstas se incluían, de acuerdo a una nota del diario El Tribuno de Jujuy del 7 de agosto de 2002, denominada “`Axionarte’: arte alternativo” –que se puede consultar en el Anexo 3–: instalaciones, *happening*, pintura en vivo, *swing* con fuego y cintas, trabajos teatrales, trabajos de expresión corporal y vestuario, objetos interactivos, playback con vestuario, monólogos, danza, etc., para la realización de una “muestra de arte alternativo”. La acción/performance presentada por Camila Daniela Armella –según nos relató la artista en comunicación personal el 26 de diciembre de 2021–, se realizó en conjunto con Javier Medina en la antesala del salón principal, separada de éste por una puerta grande a modo de portón, y consistía en que la artista, con un vestuario imponente, con vestido y casco confeccionados por ella misma con plásticos negros para bolsas de residuos, daba a luz a un “personaje”, Javier

⁶⁴ Conformado en 1998 y en actividad hasta 1999, entre sus integrantes estuvieron Camila Daniela Armella, Ariel Cortez, Froilán Colque, Oscar Zerpa, Raúl Fernández, Oscar Vedia, Gabriela Gaspar, Liliana Pantoja, Ariel Monterrubianesi, Florencia Rivero, Omar Acosta, César Medina, Liliana Pedraza, Fernando Cabero, Érica Montenegro, Omar García Romano, Sandra Espinosa, Elisa Barrientos, Gabriela Rodríguez y Maitén Reynoso. El grupo no tuvo siempre los mismos integrantes, sino que durante su trayecto se fueron incorporando algunos miembros nuevos, mientras otros participaron sólo en algunas de sus actividades. Entre las muestras realizadas por el grupo se encuentran “Libros de artista” (1998), “Estación erótica” (1998) y “El alma secreta de las cosas” (1999).

Medina, quien, envuelto en papel film, como si fuera un gusano, salía de debajo del vestuario de Camila Daniela Armella, quien se encontraba a mayor altura, sobre una mesa que quedaba oculta debajo del faldón. Se utilizaba luz negra. Otras propuestas presentadas en *Axionarte* fueron “Inconsciente colectivo”, de El Ekeko Teatro, en la que se fusionaba lo plástico, la acción teatral y lo musical, buscando romper las fronteras entre los lenguajes artísticos; y la performance “Niña”, de Renata Kulemeyer, que integraba poemas de Bernardo Atxaga y hablaba sobre adolescentes en contextos marginales.

SI TE VIERA TU MADRE. Unos años después, nos encontraremos con el evento *Si te viera tu madre* (“performático y efímero”, como se lo subtitula en el programa de mano), llevado a cabo el 7 de mayo de 2005 en La Sopa Espacio Multicultural, con una propuesta igualmente ligada a lo interdisciplinario y a lo performático. La coordinación general estuvo a cargo de Silvina Montecinos, y la producción general a cargo de Ariel Monterrubianesi y La Sopa Espacio Multicultural. Se trató de un evento en el que también se llevaron a cabo distintas “acciones” por diversos artistas, entre las que se encontraban “Mundana”, con las actuaciones de Agustín Cansado y Elina Méndez; “Si te viera tu madre desnudo con otro hombre” (fotomontaje con proyección), de Dan Hache Moltoni y Marcelo Casas; “Hálito”, con Javier Medina como autor y bailarín; “Frenes”, con autoría y actuación de Elisa Barrientos; “Si te viera tu madre matando” (videoanimación y webart), de Dan Hache Moltoni; “La llorona” (texto de Alejandro Urdapilleta), por Lalo Orellano; “Habitantes” (autoría de Daniel Melero), por Lalo Orellano y Lucas Solé; “Mujer máquina”, de Z Producciones: Diego Paz (video) y María Paz (danza contemporánea); y “Juego con el Mickey con peluca de plástico como cuando tenía tres años. Mi madre me mira y se sonríe”, performance ideada y realizada por Camila Daniela Armella.

SOLO HAZLO. Otro acontecimiento de mucha relevancia para el desarrollo de la experiencia performática en Jujuy fue el ciclo *Solo hazlo*, organizado por el grupo teatral ADN - Arte de Nosotros, conformado en ese momento por Sergio Díaz Fernández y Charlee Espinosa, que se llevó a cabo –con alguna excepción– una vez al mes durante 2006 y 2007, en San Salvador de Jujuy, mayormente en el Teatro de la Vuelta del Siglo⁶⁵. Consistía en la convocatoria a diversos

⁶⁵ Salvo la primera entrega (“Gente que espera”), que se realizó en el Patio del Arte de la Galería Colonial, y las dos entregas del *Solo hazlo Retro playback*, de las cuales una se realizó en el Centro Cultural Culturarte el 7 de julio de 2006 y la otra unos meses más tarde, el mismo año, en la sala Raúl Galán del Teatro Mitre, todas las demás se llevaron a cabo en el Teatro de la Vuelta del Siglo. Las dos entregas del *Solo hazlo Retro playback* consistían en la realización de diversos playbacks por parte de los artistas invitados, de temas musicales a libre elección, tomados de entre la década del treinta y la del ochenta. El que se llevó a cabo en Culturarte se realizó en el marco del Día Internacional del Arte Solidario (organizado por la Red Cultura y Desarrollo Social y coordinado por Artes Escénicas Asociación Civil), evento al cual el grupo ADN – Arte de Nosotros decidió sumarse con esta propuesta, donando lo recaudado a la Fundación Hospital de Niños (Jujuy). En esta oportunidad, Mariela Chávez ofició de presentadora y los artistas que realizaron los playbacks fueron: Sebastián Ruiz, Marcela Cura, Daniel Pantoja, Mariela Caro, Pamela Vera, Emilio Ayala, Charlee Espinosa, Beatriz Fernández Salinas, Diego Ricciardi, Ariel Posse Varela, Sergio Díaz Fernández, Sofía Zurueta, Lorena Colina, Leticia Cazasola y Karina Oviedo.

artistas (actores/actrices, artistas plásticos, clowns, bailarines, titiriteros, músicos, cantantes, performers, realizadores audiovisuales, mimos, etc.) de distintas generaciones⁶⁶, para la realización de alguna “acción” con las únicas consignas de: crear un trabajo original (no existente previamente), basándose en determinada temática propuesta por el grupo ADN – Arte de Nosotros para cada una de las entregas⁶⁷; realizarla en forma individual o invitando cada uno hasta a dos artistas más; que la duración fuese de entre dos y siete minutos; que la utilización del espacio se realizara en forma no convencional, pensando en tres frentes de público; y que no tuviera un final totalmente definido sino que se terminara de “cerrar” mediante la improvisación de algún nexo con la “acción” del artista que venía a continuación. Además, cabe señalar que no había un ensayo previo con todos los artistas juntos en el espacio, sino que era algo que debía producirse en ese mismo instante en que el público estaba presente. En una entrevista realizada al grupo ADN – Arte de Nosotros en 2007 para la *Revista Picadero* –mientras el ciclo se encontraba vigente–, titulada “Solo hazlo”, una propuesta irreverente de la escena jujeña”, dice la actriz, directora e investigadora María del Carmen Sánchez:

⁶⁶ Para tener una idea de la magnitud del evento en relación a la diversidad y cantidad de artistas que participaron (una o más veces) de las diferentes entregas del *Solo hazlo* compartimos aquí la nómina completa de acuerdo a la información que nos proporcionó Sergio Díaz Fernández para este trabajo: Sergio Díaz Fernández, Charlee Espinosa, Silvina Montecinos, Juan Castro Olivera, Renata Kulemeyer, Silvina Tognetta, Gabriela Espinoza, Leopoldo Nieto, Fabio Velázquez, Mariela Chávez, Mariano Goitea, Noemí Salerno, Andrea Lis, Bernardo “Mikicho” Brunetti, Nelson Argamonte, Noelia Cáceres, Omar Lafuente, Sofía Zurueta, Tania Quipildor, María Paz, Antonia Buenader, Silvia Chávez, Daniela Vale, Lorena Tolaba, Pamela Vera, Gabriela Farías, Raúl Ditarcio, Marcela Farías, Camila Daniela Armella, Gerardo Albarracín, Ernesto Figueroa, Fernando Balderacchi, Pablo Alemán, Daniel Pantoja, Mario Peñalosa, Dan Hache Moltoni, Diego Paz, Gastón Cuñado, Jimena Sivila Soza, Huerto Rivadineira, Gabriela Morel, Lucía Castro Olivera, Javier Medina, Patricia Lubel, Ramón Morales, Jorge “Buby” López, Judith Juárez, Mariana Anachuri, Corina Zapata, Eugenia Zapata, Verónica Romero, Efraín Quinteros, Andrea Gómez, Liliana Moreno de Fullana, Roberto Cruz, Mariela Caro, Wara Limache, Viky Mamaní, Elina Méndez, Olga Chiabrand, Nidia Herrera, Flavia Molina, Franco Ponce, Marcelo Casas, José Luis Costas Ibañez, Juan Pablo Canavire, Belén Urtado, Agustina Quiroga, Camila Ordóñez, Agustín Burgos, Oscar López Zenarruza, Ariel Monterrubianesi, Cecilia Storni, Coro de Maestros Cantores, Martín Dacal, Ivana Batto, Daniel Monje, Miguel Chauqui, Mateo de Urquiza, Magdalena Ferrara, Tomás de Urquiza, Candelaria Ferrara, René Olaguivel, Juan José Aramayo, Meliza Ortiz, Ana Lía Revollo, Hugo Maldonado, Joaquín Alba, José Ibañez, Cecilia Calvó, Valentina Mamaní, Daniel Saldaño, Josefina Mamaní, Lilén Ortega, Miguel Castelo, Paola Pérez Parada, Vanesa Vásquez, María del Carmen Sánchez, Juan Esteve Sivera, Margarita Castillo, Verónica Aramayo, Carlota Campero Quintana, Celeste Costas, Gabriela Yeber, José Nazareno Rojas, María Amelia Alonso, Mercedes Barros, Rubén “Chuña” Iriarte, Adán Cesarini, Patricia Valdez, Cleotilde “Coty” Gorena, Cristian Romano, Isaías López, Emilia Bravo, Adrián Benavides, Agustín Cansado, Gastón Ávila, Jorgelina Barrios, Mariana Casalderrey, Agustina Bovi, María José Bovi, Belén Revollo, Andrea Ramos, Alejandra Lambaré, Celeste Zapiola, Mónica Habed, Franco Arquita, Analía Di Núbila, Natalia Decaroli, Cecilia Arce, Diego Valdez, Isaac García, Mónica Pantoja y Rodolfo Pacheco.

⁶⁷ Las temáticas de las diferentes entregas del ciclo –cuyos títulos en algunas ocasiones eran tomados de películas o canciones– fueron: la espera (“Gente que espera”, 18 de mayo de 2006); la muerte (“La muerte te sienta bien”, 22 de junio de 2006); el erotismo (“Erotísimo”, 27 de julio de 2006); el vino (“Tetra BriK”, 24 de agosto de 2006); los secretos femeninos (“La flor de mi secreto”, 21 de septiembre de 2006); el universo gay (“Salté del closet”, 26 de octubre de 2006); la identidad (“X la identidad”, 29 de noviembre de 2006); las penas de amor (“Amar te duele”, 14 de diciembre de 2006); la infidelidad (“Infieles”, 21 de abril de 2007); la comida (“Para comerte mejor”, 14 de junio de 2007); el sexo (“Punto G”, 27 de julio de 2007); las cuestiones de fe (“En el nombre de Dios”, 15 de septiembre de 2007); y la locura (“De la cabeza”, 30 de noviembre de 2007). Asimismo, en mayo de 2007 se realizó el *Solo hazlo Aniversario* (también en el Teatro de la Vuelta del Siglo), para festejar el primer año del ciclo, con los propios miembros del grupo ADN – Arte de Nosotros proponiendo “acciones”, además de numerosos invitados, y con la participación de Juan Castro Olivera como “conductor” del festejo.

Esta temporada se produjo en San Salvador de Jujuy un hecho teatral insólito, al que sus impulsores, el grupo ADN, dieron el nombre de Solo hazlo. La propuesta inicial, surgida por una necesidad de sus creadores de “generar e instalar un hecho teatral que roce lo irreverente e inusual”, derivó durante el proceso de realización en una construcción colectiva de la comunidad teatral de Jujuy, donde actores, actrices, dramaturgos, artistas plásticos, bailarines y músicos interactuaron para un público diverso. (Sánchez, 2007, p. 39)

Por otra parte, hay varios testimonios que confirman y destacan la propuesta del *Solo hazlo* como generador de un aporte importante para la renovación y el surgimiento de “algo distinto” dentro del ámbito teatral jujeño. Así nos lo dijo, por ejemplo, en forma espontánea, Bernardo “Mikicho” Brunetti en una de las entrevistas que hemos realizado para este trabajo:

Lo que sí me acuerdo, aún hoy, me pareció muy importante, es un ciclo que armó Sergio Díaz Fernández con Charlee Espinosa (...) que se llamaba “Solo hazlo”. (...) ellos ponían, por ejemplo, un título, y a partir de ese título invitaban a gente para que haga lo que quería. Justamente: “Solo hazlo”. Que eran trabajos cortos, ¿no?, era bastante improvisado, también tipo performance, si lo querías hacer, y me pareció muy interesante eso. Yo participé de una, de un evento que ellos me invitaron. Y también vi los otros eventos. Ese es un antecedente que, para mí, es muy importante en el teatro jujeño. (...) me parece que ahí había una impronta muy interesante como para continuar, digamos, una línea de trabajo distinta. (Entrevista 5)

También en una nota del Diario El Tribuno aparecida el 19 de mayo de 2016 con motivo de los diez años del grupo ADN – Arte de Nosotros, se sintetiza muy bien el espíritu y la dinámica del *Solo hazlo*:

Muchos recordarán ese ciclo maravilloso que se generó y tuvo lugar en el espacio –hoy cerrado– del Teatro de la Vuelta del Siglo. Un ciclo que reunió a todas las generaciones del teatro jujeño, los distintos grupos, y las distintas estéticas, en espectáculos temáticos que abrían un espacio creativo para las más diversas performance[s] propuestas por los invitados. Casi nadie quedó fuera, y fue uno de los momentos y lugares, en que el teatro de la provincia en general estuvo unido. Y no sólo logró la convocatoria maravillosa de todos los artistas y directores, sino que se sumaron la música, la plástica, etc. Fue una celebración multidisciplinaria, que duró varios encuentros. Cada uno fue único, y nadie quería

perdérseles. (Diez años de ADN (Arte de Nosotros) haciendo teatro, 19 de mayo de 2016, “El camino recorrido”, párr. 2).

INTERVENIME QUE ME GUSTA. Por otra parte, en paralelo al *Solo hazlo*, el grupo ADN – Arte de Nosotros realizó otras propuestas vinculadas a lo performático, como el ciclo de intervenciones urbanas *Intervenime que me gusta* (2007), en el marco del cual surgen “La patria que nos parió” y “Las chicas sólo quieren divertirse”, entre otras. Dice Charlee Espinosa en relación a este ciclo en la mencionada entrevista al grupo aparecida en *Revista Picadero*:

Con el ciclo *Intervenime que me gusta* estamos incursionando en las intervenciones urbanas, nos lanzamos a ver qué pasa en la calle, creemos que aquí podemos aplicar con más profundidad el hecho de lo espontáneo, de lo performático. En la calle te pasan mil cosas y está bueno captar algo de lo que pasa para interactuar con la gente. (C. Espinosa entrevistado por Sánchez, 2007, p. 41)

En 2010, Charlee Espinosa retoma y coordina este ciclo de intervenciones urbanas, que vuelve a las calles bajo el nombre **PROYECTO FASHON FICSHON** con su nuevo grupo ADNSHOCK.

DOS PERFORMANCES EN EL MARCO DE LA MUESTRA “BIODIVERSIDAD EN EL BICENTENARIO. NOROESTE ARGENTINO”. Por otra parte, cabe destacar también la realización en 2010 de dos performances ideadas por Renata Kulemeyer, Silvina Montecinos y Juan Castro Olivera, llevadas a cabo en el marco de la muestra “Biodiversidad en el Bicentenario. Noroeste argentino”, organizada por la Administración de Parques Nacionales y el Centro Cultural Culturarte. Se trató de *Chica del norte, cama adentro, sin estudios y ¿Puedo yo ser reina?* La primera, realizada en el salón de la planta baja del edificio de Culturarte, revisaba las relaciones entre las clases sociales y el tema de la explotación laboral. Así describe Renata Kulemeyer el desarrollo de esta performance en una entrevista realizada por Soledad González, aparecida recientemente en *Revista Picadero*:

la señora Nelly recibe la visita de Ernestina en su museo privado –y público a la vez–, temerosas de perder privilegios, riqueza y jerarquías ante la presunta avanzada de un grupo de quemagomas. Zulema, la “criada”, sirve a estas mujeres, habiendo sido privada de infancia, educación, identidad y su DNI secuestrado. Se rebela, abandona a su apropiadora, baila una danza boliviana. Cuando la Zulema quiere atravesar la puerta del Culturarte, doña Nelly llama a la policía. El policía que estaba de guardia intenta impedir la fuga de la actriz. Alguien le explica que es ficción. (R. Kulemeyer entrevistada por González, 2022, pp. 16-17)

Por su parte, *¿Puedo yo ser reina?* partió desde el salón de la planta alta del mismo edificio, con distintas mujeres/artistas jujeñas de diferentes edades y de orígenes andinos, saludando al público con el típico movimiento de brazos y manos de las elecciones de reina en nuestra provincia, vestidas y maquilladas como candidatas, con “bandas” cruzadas en el pecho indicando diferentes localidades del interior del norte jujeño, en dirección de la Plaza Belgrano y las calles y ciertos lugares del centro de San Salvador de Jujuy. Esta performance se llevó a cabo en respuesta a los procesos de inclusión/exclusión que se generan a partir de los cánones de belleza imperantes en la Fiesta Nacional de los Estudiantes que se realiza en Jujuy todos los años, “parodiando con humor el racismo y xenofobia vigente. Las candidatas (...) contaban su historia familiar, migrante, mientras presentaban al pueblo de origen” (R. Kulemeyer entrevistada por González, 2022, p. 17).

• **OTRAS PROPUESTAS TEATRALES RENOVADORAS**

Por otra parte, también nos parece necesario mencionar que, a principios de los 2000 en Jujuy, nos encontramos, además, con otras propuestas escénicas que, teniendo como base materiales textuales escritos previamente por quienes impulsan su puesta en escena –textos que, en algunas ocasiones, terminan de definirse luego durante los ensayos⁶⁸–, son obras que, sin duda, también vienen a aportar una “innovación” a través de su forma, y a constituirse como “rupturales” en relación al modelo teatral tradicional, acercándose a un tratamiento “posdramático” en el sentido de no presentar ya una estructura “dramática” que plantee un relato lineal, sino dejando un amplio margen para que sea el espectador quien “reconstruya” por sí mismo lo que ve en escena.

Entre varias creaciones teatrales que presentan, en mayor o menor medida, estas características durante la primera década del nuevo milenio en nuestra provincia, podemos mencionar algunas a modo de ejemplo, en las que, además –según lo hemos vivenciado como espectadores–, sus puestas en escena y sus propuestas estéticas resultaron también innovadoras: *A la memoria...* (2004) (texto de Jimena Sivila Soza), *Delantal de casamiento* (2007) (versión del texto *Historias irritantes*, de Ana Catalina Chiappara, construida durante una capacitación realizada por Jimena Sivila Soza en dirección y dramaturgia dictada por Luis Cano) y *El estado de la neutra* (2009) (texto de Jimena Sivila Soza), las tres del grupo Pupila Cero (dirección de Jimena

⁶⁸ Esta sería la manera de trabajar que poseen varios de los grupos de teatro de nuestro medio, de acuerdo a lo charlado en comunicación personal el 8 de enero de 2022 con Bernardo Brunetti, quien indagó en el tema de las grupalidades dentro del teatro de nuestra provincia a través de entrevistas realizadas por el autor a diversos grupos de teatro jujeños en su trabajo de investigación (inédito) *La dinámica de grupo: una puesta en escena de la sensibilidad contemporánea*, realizado en 2013 con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro.

Sivila Soza); *Barbarita Manuela* (2005), Producciones La Vuelta del Siglo (texto y dirección de Renata Kulemeyer); *Autopsia de un delito* (2010) (basada en el cuento homónimo⁶⁹ de Dan Hache Moltoni), elenco concertado (dramaturgia y dirección de Erwin Sebastián Ruiz); *Un cablecito en un vaso de agua* (2010), grupo La Hilacha (texto y dirección de Bernardo Brunetti); *Hortensia... un alma piedra* (2010) (texto de Flavia Molina y María Paz), coproducción de los grupos Espacio Herético y La Morada (dirección de María Paz). Y ya después de transcurrida la primera década de los 2000, nos parece interesante mencionar también la obra *Raquel. Rarísima como prendida fuego* (2012) (de Charlee Espinosa, inspirada en poemas de Paula Soruco), grupo Shock Arte Queer (dirección de Charlee Espinosa), ya que, en la versión realizada por el director en 2014 en Buenos Aires –ciudad en la que reside desde 2013– se añade la frase “postdrama trans” en la gráfica de difusión de la obra, y al publicarse el texto posteriormente en aquella ciudad en 2016 por la editorial independiente Te eché el ojo, además de agregarse también esta “denominación genérica” a modo de subtítulo, se incorpora allí un prólogo escrito por el dramaturgo y director Martín Marcou en el que éste realiza una relación directa de la obra con la concepción de Hans-Thies Lehmann y el teatro posdramático.

Coda 1: Un antecedente de experiencia posdramática en el espacio público jujeño apenas iniciados los 2000

En la entrevista que Silvina Montecinos realizó a Juan Castro Olivera para el trabajo *20 personas que no podrían dedicarse a otra cosa. 10 años en el teatro jujeño* descubrimos un dato interesante en relación a una experiencia teatral realizada en San Salvador de Jujuy en el espacio público en 2002, en el marco de un taller brindado por Emiliano Alonso, de Tucumán, que –si bien está catalogada bajo el nombre amplio de “teatro callejero”– nos parece muy cercana a una estética posdramática por la forma que adopta y en la cual se desarrolla. No es nuestra intención realizar un análisis de esta “acción” en este momento, sino simplemente compartir su descripción. Transcribimos a continuación el fragmento de la entrevista donde Juan Castro Olivera refiere la experiencia:

hicimos un taller con Emiliano Alonso, dentro de la Tecnicatura⁷⁰ en el año 2002, de Teatro Callejero. Éramos como treinta personas en la calle. Habíamos armado una pirámide gigante,

⁶⁹ El cuento *Autopsia de un delito*, de Dan Hache Moltoni, se publicó en 2010 por editorial Ben Proyect y actualmente cuenta con una segunda edición: *Autopsia de un delito y otras enfermedades*, publicada en 2013 por la misma editorial.

⁷⁰ A los fines de despejar la inquietud sobre si se refiere a la Tecnicatura Superior en Teatro de la Escuela Provincial de Teatro “Tito Guerra”, le hemos consultado sobre esto a Juan Castro Olivera, quien, en comunicación personal del 10 de diciembre de 2022, nos detalló que el Taller de Teatro Callejero a cargo de Emiliano Alonso se brindó dentro del marco de una “asistencia técnica” que organizó la Representación Jujuy del Instituto Nacional del Teatro en 2002, a través de la cual se trajo a nuestra provincia diversos talleres. De esta manera, además del Taller de Teatro Callejero, tuvo lugar la

que se enfrentaba con un cubo gigante; venían de distintos lugares, se encontraban y se armaba una batalla. La pirámide era América indígena y el cubo, los conquistadores, que venían a imponer una forma. En los dos artefactos, en las dos formas, había 15 actores, en total 30, los actores entraban y salían de las estructuras, interactuaban con el público. Estas salían de diferentes puntos de la ciudad, y se encontraban en la plaza Belgrano, se armaba una gran batalla, con movimientos quebrados, para la batalla final, habíamos trabajado con la imagen del Guernica de Picasso. (J. Castro Olivera entrevistado por Montecinos, 2011, “Escena / Juan Castro Olivera / Entrevista / Sobre el trabajo en la calle”, párr. 2)

Coda 2: Los textos teatrales de Renata Kulemeyer

Algo que merece una investigación aparte, pero que no queríamos dejar de nombrar aquí, es el caso de los textos teatrales de Renata Kulemeyer, en los que nos encontramos con una escritura que, según consideramos, reviste características de una dramaturgia textual posdramática. Con excepción de su primer texto, publicado en 1995, *La frontera* (cuyo título luego cambió a *Tránsito vecinal fronterizo*), y que presenta una estructura más bien “tradicional”, nos encontramos a partir del nuevo milenio con obras que desarman, de una u otra forma, esa manera de concebir la escritura teatral. Obras como la ya mencionada *Barbarita Manuela o Rojo sobre blanco* (estas dos publicadas y llevadas a escena), *Osito cumple años* (en coautoría con Silvina Tognetta, inédita, llevada a escena), *HugRan* y muchas otras que aún no han sido publicadas ni cuentan aún con puestas en escena, dan cuenta de un estilo dramático que se aleja conscientemente de la concepción “clásica” del texto teatral. *Rojo sobre blanco*, por ejemplo, es un texto que viene a dismantelar totalmente la noción de personaje y de diálogo dramático. Dice Renata: “Respecto de mi escritura (...) no hay una historia lineal. No busco construir historias lineales cuando escribo, sino [que] privilegio la construcción en relación a imágenes, a sensaciones y a emociones, y a pequeños detalles (...). Construyo desde metáforas (...). Fui encontrando maneras de escribir que tenían que ver con la poesía, que es un mundo que a mí me interesa” (R. Kulemeyer, comunicación personal, 4 de diciembre de 2021).

Terminamos aquí el recorrido por aquello que consideramos, desde nuestro punto de vista, los primeros antecedentes de teatro ruptural en Jujuy, sabiendo que aún quedaría mucha información por incorporar. Como dice Dubatti (2012), armar un canon para el teatro que nos es contemporáneo desde fines de la dictadura en adelante –y vemos que esto se aplica no sólo en

capacitación en danza teatro –mencionada anteriormente– con Beatriz Lábatte; un taller sobre la voz, con la actriz, cantante, docente e investigadora tucumana Silvia Quirico; un taller de actuación con un docente también de Tucumán; un taller de teatro del objeto; un taller de mimo; entre otros. Vemos, una vez más, la importancia que revistió en aquel momento el Instituto Nacional del Teatro para el impulso y desarrollo de nuevas expresiones teatrales en Jujuy.

Buenos Aires sino también para el teatro jujeño— resulta imposible debido a la multiplicidad de propuestas que plantean micropoéticas, mundos estéticos, totalmente disímiles y variados, por eso sólo se puede hablar de un “canon de multiplicidad”. Y aquí, lejos de querer abarcar todo lo que de ruptural ha habido en el teatro jujeño desde *Manta de plumas* hasta las propuestas escénicas más innovadoras de principios del nuevo milenio, hemos intentado tomar aquello que, a nuestro modo de ver, nos parece lo más representativo en tanto antecedentes de lo que, a partir de aquí, queremos indagar en este trabajo: lo posdramático en el teatro jujeño, a través de los tres “casos” particulares que hemos seleccionado como corpus: la obra teatral de creación colectiva *Entre el azahar* (El Ekeko Teatro, 2007); la obra de danza teatro *Ni Edith, ni Piaf* (Danza Libre, 2012); y la performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* (El Colectivo Teatro, 2018).

CAPÍTULO 3

**En busca de la categoría de “teatro posdramático” en tres producciones escénicas jujeñas del período 2007-2018:
Entre el azahar; Ni Edith, ni Piaf;
y *¿Qué hacemos con nuestras violencias?***

Tal como expresamos en la Introducción de este trabajo, el análisis de las producciones escénicas del corpus se realizó, principalmente, a la luz de un marco metodológico-conceptual que hemos considerado necesario basar en dos instancias: por un lado apelando a un modelo de análisis dramático tradicional, para lo cual se utilizó el modelo teatrológico que propone Osvaldo Pellettieri (2001) para el análisis del texto espectacular, el cual nos sirvió para verificar si funcionan o no las categorías planteadas para un teatro de tipo “dramático” en las tres propuestas seleccionadas: si lo hacen adaptándose sin problemas o, al contrario, si nos encontramos ante propuestas escénicas disruptivas. Y en una segunda instancia de análisis hemos recurrido al marco conceptual brindado por Hans-Thies Lehmann en su libro *Teatro posdramático* –ya para dirigirnos al campo de estudio específico– de donde hemos tomado, en primer lugar, algunas de las características y conceptos que ofrece el autor a lo largo de su libro y que, según observamos, *operan*, de hecho, en las producciones escénicas del corpus, para luego enfocarnos en profundidad en el abordaje de los “rasgos estilísticos” que propone Lehmann para el teatro posdramático, si bien no en su totalidad –ya que esto resultaría inabarcable en el espacio de este trabajo– sino tomando *uno* para cada una de ellas, aquel que consideramos que *prevalece* en cada una de las propuestas seleccionadas, de entre los once que propone Lehmann y que hemos consignado también en la Introducción de esta investigación. Así, hemos abordado la musicalización en *Entre el azahar*; la corporalidad en *Ni Edith, ni Piaf*; y el acontecimiento/situación en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*

3.1. ENTRE EL AZAHAR **(Obra teatral de creación colectiva)**

Entre el azahar es una obra teatral de creación colectiva del grupo El Ekeko Teatro⁷¹, estrenada el 29 de noviembre de 2007 en el Teatro de la Vuelta del Siglo de la ciudad de San Salvador

⁷¹ El grupo El Ekeko empieza a gestarse en el año 2001, dentro del ámbito del Profesorado de Artes en Teatro –que en ese momento se encontraba recientemente inaugurado– y al año siguiente pasa a conformarse como grupo independiente. Como vimos en el capítulo anterior, el grupo se caracterizó desde sus inicios por abordar la producción de sus obras desde la creación colectiva, siendo su directora Silvina Montecinos, jujeña egresada de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, quien regresa a Jujuy y se configura como una de las principales impulsoras de la renovación del ámbito teatral de nuestra provincia. Entre 2001 y 2005 el grupo crea y pone en escena las obras *Flora y fauna. Farsa educativa* (estreno: 2002. Seleccionada en la 18° Fiesta Provincial del Teatro Jujuy 2002 para participar ese mismo año en la 3° Fiesta Regional del Teatro realizada en Catamarca); *Amor... Y solo podrás evitar el final evitando también el principio* (estreno: 2003. Seleccionada en la 20° Fiesta Provincial del Teatro Jujuy 2004 para participar ese mismo año en la 5° Fiesta Regional del Teatro realizada en Jujuy); y *Utopía, el país de los gigantes deformes* (estreno: 2005. Seleccionada en la 21° Fiesta Provincial del Teatro Jujuy 2005 para participar en la 6° Fiesta Regional del Teatro que se realizó en Tucumán ese mismo año). Algunos de los miembros del grupo fueron: Beatriz Fernández Salinas, Ariel Monterrubianesi, Andrea Lis, Gastón Cuñado, Graciela Recchiuto, Daniel Pantoja, Pamela Vera, Tania Quipildor, Cleotilde “Coty” Gorena, Patricia Valdez, Mercedes Miranda, Eligio Chosco, Erwin Sebastián Ruiz, Leopoldo Nieto, Augusto Rueda, Marcelo Tejada, Noemí Salerno,

de Jujuy, con dirección de Beatriz Fernández Salinas y las actuaciones de Nilda Rossetto en el rol de Érica, Ariel Monterrubianesi en el rol de Isidro y Fernanda Escudero en el rol de Sylvia⁷². La grabación y edición de sonido, fundamental en esta obra, estuvo a cargo de Horacio Roel.

Tal como resulta de su método de creación, la obra no partió de un texto escrito previo, sino que, en base a una idea original de la directora, fue creada en forma grupal y durante los procesos de ensayos por todos los integrantes del grupo, quienes, como vimos en el capítulo 1, se constituyen como sus autores.

SOBRE EL MÉTODO DE CREACIÓN COLECTIVA

Diremos brevemente sobre la creación colectiva como método de “crear” –valga la redundancia– una obra de teatro, que ésta aparece durante los años sesenta, tanto en Europa como en Estados Unidos y en Latinoamérica, y que, si bien actualmente mantiene muchos de sus rasgos originales, también ha modificado algunos de sus aspectos (la figura del director, por ejemplo, que se encontraba ausente en la concepción de los años sesenta-setenta, por las propias bases ideológicas que movilizaban a este tipo de creación en relación a la desjerarquización y la democratización del teatro; puede estar presente en las creaciones colectivas de la actualidad, como es el caso de la obra que estamos analizando)⁷³. Por su parte, Patrice Pavis la describe de la siguiente manera en la entrada “Creación colectiva” de su *Diccionario del Teatro*:

Isaac García y Ernesto Figueroa (los cuatro últimos formaron parte del elenco en algunas de las funciones de *Flora y Fauna*, dependiendo de la versión de la obra que se hiciera). Silvina Montecinos, además de dirigir las tres obras mencionadas, también participó como actriz en la primera obra del grupo, en la cual Reynaldo Torres se encargaba de la iluminación, y Augusto Rueda y Angélica Gareca también estaban en el rol técnico. Pablo Alemán también participó en obras del grupo desde la asistencia técnica y como fotógrafo. Hacia finales de 2005 se produce un cese en las actividades del grupo en cuanto tal, y en 2007 algunos de sus antiguos integrantes junto a dos nuevas actrices, deciden llevar adelante un nuevo proyecto teatral bajo el nombre El Ekeko: se trata de Beatriz Fernández Salinas, que, ahora como directora, convoca a Ariel Monterrubianesi, Nilda Rossetto y Fernanda Escudero para la creación de *Entre el azahar*, última producción de este grupo. A ellos se suman Andrea Lis, en el diseño y confección del vestuario y en la operación de luces, y Horacio Roel en la grabación y edición de sonido. *Entre el azahar* resultó seleccionada en la 24° Fiesta Provincial del Teatro Jujuy 2008, obteniendo el segundo lugar, lo que le permitió al grupo viajar a la Fiesta Regional (Encuentro Regional de Teatro del NOA), que se realizó ese mismo año en la ciudad de Salta.

⁷² Es necesario mencionar que el personaje de Sylvia –creado e interpretado inicialmente por Fernanda Escudero–, durante una segunda etapa de funciones de la obra pasó a estar a cargo de Andrea Lis, que es la actriz que aparece en el video que nos fue brindado por el grupo y que tomamos para el presente análisis. Por otra parte, con respecto a las fotografías (que también forman parte del material que nos fue brindado por el grupo y de las cuales hemos incluido algunas en el Anexo 6), fueron tomadas durante la tercera función de la obra, y es la actriz Fernanda Escudero quien aparece en ellas en el papel de Sylvia. Es por motivo de estos cambios que hemos realizado dos entrevistas en relación a esta obra: una entrevista grupal con los miembros del elenco que aparecen en el video que estamos utilizando para el análisis, y otra entrevista con Fernanda Escudero, en tanto actriz que estuvo durante el proceso creativo y la primera etapa de funciones de la obra.

⁷³ Para continuar indagando en el concepto de “creación colectiva” y sus diferencias y similitudes entre la concepción original de los años sesenta-setenta y la de la actualidad, se recomienda revisar el artículo de 2009 de Cipriano Argüello Pitt “El nosotros infinito. Creación colectiva y dramaturgia de grupo” publicado en la *Revista Picadero* N° 23. El interés de este artículo, además, es que habla sobre la práctica de la creación colectiva en la ciudad de Córdoba, que, justamente, es en la que abrevia Silvina Montecinos, fundadora del grupo El Ekeko, y que luego traerá consigo a su regreso a Jujuy en el cambio

Esta forma de creación es reivindicada como tal por los creadores desde los años sesenta y setenta. Está vinculada a un clima sociológico que impulsa la creatividad del individuo en el seno del grupo para superar la “tiranía” de un autor y de un director de escena que han tendido a concentrar todos los poderes y a tomar todas las decisiones estéticas e ideológicas. Este movimiento está ligado a un redescubrimiento del aspecto ritual y colectivo de la actividad teatral, a una fascinación (...) por la improvisación, por la gestualidad liberada del lenguaje y por los modos de comunicación extraverbales. (Pavis, 2015, p. 100)

En *Entre el azahar* encontramos, justamente, las características a las que hace referencia Pavis en la última parte del fragmento citado: la creación en base a la improvisación actoral, la indagación en la gestualidad corporal más allá de la palabra hablada y la comunicación a través de lo extraverbal, como podemos ver claramente en esta obra en el trabajo con el cuerpo y con la musicalidad, en lo cual indagaremos más adelante.

3.1.1. REVISANDO LA ESTRUCTURA SUPERFICIAL, LA ESTRUCTURA PROFUNDA Y EL ASPECTO SEMÁNTICO

¿HAY INTRIGA?

Empezando por ver qué sucede en el plano de la estructura superficial, o nivel de la intriga, en base al modelo de análisis del texto espectacular que propone Pellettieri (2001), veremos que la obra plantea una situación general, que es la espera del colectivo por parte de tres personajes, y que dentro de ella tienen lugar diferentes “microsituaciones” que enseguida detallaremos. Antes, nos parece oportuno revisar brevemente la sinopsis⁷⁴ que nos ofrece el programa de mano⁷⁵ de la obra:

Tres personajes se encuentran esperando su transporte. Durante la espera, se plantean en cada uno de ellos, situaciones introspectivas, en relación a sus recuerdos y vivencias, sin plantear formas de comunicación verbal⁷⁶. El paisaje sonoro irá mutando y modificando las

de milenio, transmitiéndola al resto de sus integrantes. Se puede acceder al artículo también en forma online a través del siguiente link: <http://inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/revistas/revista-picadero-n-23-55>.

⁷⁴ Consideramos que, para tener un primer acercamiento a la manera en que los grupos conciben el plano de la estructura superficial en sus obras, es oportuno tener en cuenta, en primer lugar, cómo ellos mismos plantean la “síntesis argumental” o “sinopsis” en documentos como el programa de mano, los programas de festivales u otros eventos donde se presenta la obra, las “carpetas” o “dossiers” que los grupos muchas veces arman con el fin de presentar la obra en diferentes eventos teatrales, en establecimientos educativos, etc.

⁷⁵ Se puede consultar en el Anexo 6.

⁷⁶ Una de las particularidades de la obra es el hecho de no poseer diálogos ni parlamento alguno por parte de los personajes; las pocas veces en que interviene el lenguaje verbal, éste no se utiliza en términos “tradicionales”: no se

actitudes de estos personajes y el transcurrir del tiempo. Un final inesperado “todo está dentro de nuestra rutinaria imaginación” en un mundo globalizado y perturbado.

De entrada, la sinopsis plantea esta “situación general” que se mantendrá a lo largo de la obra: “Tres personajes se encuentran esperando su transporte”. Esto es todo lo que se nos dice sobre ellos y sobre el motivo que los convoca a escena. Lo demás son “situaciones introspectivas”, “actitudes”. No hay información ni adelantos con respecto a algún conflicto central en la obra, no hay en esta sinopsis intención alguna de plantearnos la obra en términos de *suspense*. Esto ya nos va generando “sospechas” en cuanto al planteamiento no tradicional de la estructura superficial.

Ahora bien, dentro de aquella situación general, como dijimos, se plantean diferentes “microsituaciones” –como las denomina el propio grupo en la “Carpeta para presentar la propuesta de la obra en establecimientos educativos”⁷⁷–. Para identificarlas mejor, les asignaremos un nombre e indicaremos, aproximadamente, el momento del video⁷⁸ en que pueden visualizarse: **1) “El pájaro”** (min. 6:26 a 7:59); **2) “La persecución policial”** (min. 8:48 a 10:00); **3) “El robo de la joya y de las golosinas”** (min. 10:10 a 11:56); **4) “El sueño bélico de Isidro”** (min. 12:10 a 13:45); **5) “El descubrimiento del robo de la joya”** (min. 13:46 a 15:20); **6) “La hamaca”** (min. 15:20 a 16:09); **7) “Los aviones”** (min. 16:10 a 18:46); **8) “Sylvia toma el colectivo”** (min. 19:14 a 19:30); **9) “El sueño erótico de Érica”** (min. 19:44 a 23:30); **10) “El sueño del baile de Sylvia”** (min. 24:07 a 28:15); **11) “La hora pico / Las compras”** (min. 28:15 a 29:20); **12) “El suicidio”** (min. 29:21 a 31:38); **13) “La carta”** (min. 31:38 a 34:39); **14) “Los mosquitos”** (min. 34:39 a 36:45); **15) “La linterna y la muñeca”** (min. 36:52 a 38:30); **16) “El canto en la oscuridad”** (min. 38:33 a 39:31); **17) “El viento, el tic-tac del reloj y el flash del azahar”** (min. 39:46 a 40:24 (final)).

Al indagar sobre el diseño⁷⁹ de una hipotética intriga en la obra, es decir, si ésta se encuentra organizada desde el planteamiento aristotélico de “principio, medio y fin”, vemos que en ella no podemos reconocer dicha estructura, ya que no se trata de una obra que nos cuente una historia

encuentra al servicio del avance de una historia, sino, sobre todo, en tanto efecto sonoro, como veremos más adelante. Y si bien sabemos que el hecho de que en una obra teatral no haya texto hablado, no significa que no pueda haber un desarrollo “dramático” (una obra de mimo, por ejemplo, donde no interviene la palabra y donde la acción se apoya exclusivamente en el trabajo corporal y gestual del actor, bien puede narrarnos una historia con principio, nudo y desenlace), veremos que en *Entre el azahar* no sólo no hay diálogos –o textos hablados en general–, sino que, además, la obra no pretende contarnos una historia “única” y “completa” a la manera dramática tradicional.

⁷⁷ Se puede consultar en el Anexo 6.

⁷⁸ El link para acceder al video de *Entre el azahar* se encuentra en el Anexo 1.

⁷⁹ El “diseño” de la intriga no es incluido por Pellettieri en el modelo de análisis del texto espectacular, mientras que sí lo incluye en el modelo de análisis del texto dramático. Creemos, no obstante, que el diseño (en tanto división de la intriga en principio, medio y fin) también puede analizarse en un espectáculo: aún en aquellas obras que no hayan partido de un texto dramático previo, puede apreciarse si en su creación hubo o no una intención por diseñar una intriga a la manera aristotélica/tradicional; y, en caso de existir intriga, se puede, como espectadores, reconstruir su diseño al ver la obra, de modo que decidimos considerar este aspecto en nuestro análisis.

única⁸⁰. Y así es como lo conciben también los propios integrantes del grupo: “no contábamos nada en particular (...) o sí, en particular de cada uno de los personajes, pero no una historia con esta forma tradicional de contar” (A. Monterrubianesi, entrevista 1); “Se cuentan muchos relatos, microhistorias, microsituaciones, pero no se cuenta una sola historia, no. Pese a eso, obviamente, tiene un inicio, tiene todo un desarrollo, un cierre, pero no a la forma tradicional” (B. Fernández Salinas, entrevista 1); “íbamos pasando por muchos estados también (...) y que si querés encontrar como esta fórmula de (...) ‘Aquí empiezan a contar o se introduce, aquí está el nudo, aquí hay desenlace’, me parece que eso en la obra no existió” (A. Monterrubianesi, entrevista 1); “[se trata de] una realidad totalmente fragmentada. (...) Por eso no hay historia (...). Hay muchas” (F. Escudero, entrevista 2).

Sí podemos decir que el “inicio” en esta obra estaría constituido por la presentación de los personajes –Érica, Sylvia e Isidro⁸¹–: cada uno de ellos va ingresando a escena por separado y sus corporalidades y accionares nos van aportando información sobre cómo/quienes son; y por la presentación del espacio de la “situación general” –la parada de colectivos– a través de la presencia de la banqueta y de los sonidos de cantos de pájaros y de motores de vehículos, que nos instalan en un lugar “abierto”, al aire libre. Este “principio” tiene lugar durante los primeros seis minutos y medio de la obra. De allí en adelante comenzarán a sucederse las diferentes microsituaciones: este vendría a ser el “desarrollo” del que habla Beatriz Fernández Salinas, que no se realiza a la manera tradicional: no contiene el “despliegue del conflicto, que ocupa siempre un lugar central en la obra” (Pellettieri, 2001, p. 24), ya que en *Entre el azahar* no hay tal conflicto: “[Sobre si] hay un conflicto central... No. Tampoco. (...). Porque hay muchísimos conflictos que están en simultáneo, que suceden todo el tiempo en la obra, ¿no? Que quedan sin resolver, te diría, la mayoría” (B. Fernández Salinas, entrevista 1). En efecto, podríamos decir que al interior de ciertas microsituaciones podríamos ver algún conflicto, como cuando Érica descubre que la joya no está en su maletín: se produce allí un momento de tensión entre los personajes: Érica quiere encontrar al ladrón, y Sylvia e Isidro intentan disimular para no ser descubiertos. Este “microconflicto” se resuelve: Sylvia logra devolver la joya al

⁸⁰ Esto podría verificarse de modo práctico de la siguiente manera: si luego de ver la obra alguien nos preguntara: “¿de qué se trata?”, no podríamos realizar la reconstrucción de ningún “argumento” o de alguna “fábula” –en tanto “estructura narrativa de la historia” (Pavis, 2015, p. 197)– para dar una respuesta clara.

⁸¹ Cabe aclarar que los nombres de los personajes no se nos dan a conocer a los espectadores al ver la obra. Como dijimos, la misma carece de diálogos o parlamentos, y no se hace ninguna referencia a cómo se llaman estos personajes, o quiénes son, tampoco en el programa de mano. Estos datos los conocemos al acceder, en el marco de esta investigación, a ciertos documentos escritos que acompañan la obra (específicamente, la “Carpeta para presentar la propuesta de la obra en establecimientos educativos” y el “Proyecto de Producción” incluido en la Solicitud de Subsidio para Producción de Obra presentado por el grupo ante el Instituto Nacional del Teatro; los cuales se pueden consultar en el Anexo 6). De aquí en adelante, con ánimo de abreviar, nos referiremos a estos documentos como “Carpeta” y “Proyecto de Producción”, respectivamente). El hecho de ponerles nombres a los personajes, aunque no se los “pronuncie” en la obra, tiene que ver con la instancia de construcción de los mismos por parte de los actores y la directora. Los utilizaremos en el análisis porque nos resultará más práctico al momento de referirnos a ellos.

maletín sin ser vista por Érica, ésta se da con que la joya está en su maletín y todo vuelve a la calma. Pero no existe un conflicto único como sucede en el teatro “dramático”/tradicional que se plantee en el “medio” o “desarrollo” de la obra tomada en su conjunto y que se resuelva en el “fin” o “desenlace” de la misma. De hecho, hacia el final de la obra, y en relación a la situación general de espera del transporte, tampoco sabemos si los personajes finalmente logran o no tomar el colectivo: desaparecen de escena y no volvemos a saber de ellos. Y esto es así porque, justamente, no interesa contar la historia de *si los personajes logran tomar el colectivo*, sino que esta situación general sirve más bien como marco para el desarrollo de las diferentes microsituaciones, que no confluyen a la realización de un relato unificado.

Podemos decir que, de hecho, sí existe un diseño en la obra (consideramos que no podría no haberlo), pero que éste no se da a la manera “dramática”/tradicional/aristotélica, también por el hecho de que la “intriga” no existe aquí en su versión “clásica” —en tanto “sucesión detallada de los resurgimientos de la fábula, el entrelazamiento y la sucesión de conflictos y obstáculos y de los medios para superarlos” (Pellettieri, 2001, p. 24)—, sino que encuentra su propia forma de diagramarse. Y este diseño propio tiene que ver con la organización de la obra, o de lo que en ella sucede, en dos planos: el plano de lo “exterior/objetivo”: las microsituaciones que suceden en la “realidad” de la parada de colectivos (como podrían ser la de “El pájaro”, “La persecución policial”, “El robo de la joya y de las golosinas”, “La hamaca”, “El suicidio”, etc.), y el plano de lo “interior/subjetivo”: las microsituaciones “oníricas” que parecen ocurrir en la mente de cada uno de los tres personajes (“El sueño bélico de Isidro”, “El sueño del baile de Sylvia” y “El sueño erótico de Érica”), donde además los vemos transformarse de manera radical, pasando a ser o representar lo opuesto a lo que demuestran ser en el plano de la “realidad vista de afuera”, y donde parecen caerse las máscaras y las apariencias⁸²: estas microsituaciones pueden funcionar como pesadillas/recuerdos

⁸² Vemos cómo, por ejemplo, un personaje como el de Érica, tan prolijo, pulcro, que quiere guardar la compostura en todo momento, mantener una apariencia “correcta”, “discreta”, “formal”, en la microsituación de su sueño erótico termina siendo todo lo contrario, dando rienda suelta a sus deseos e impulsos más íntimos; Sylvia, que, por el contrario, se nos muestra como una mujer “desaliñada”, despreocupada por su aspecto exterior —tanto por lo que insinúa su caracterización desde el vestuario, el maquillaje (vemos, por ejemplo, que le falta un diente delantero), como por sus actitudes corporales— dando la impresión de que su rol en la vida sólo sería acarrear bolsas de mercado, ocuparse de las tareas domésticas, de pronto, en su sueño, en su fantasía, es una estrella del baile, se transforma en diva, se siente admirada. También en el caso de Isidro, que parece ser un personaje retraído, débil, un poco temeroso, de pronto en su sueño bélico es todo lo contrario: él es quien toma las armas y dirige “militarmente” a los otros personajes, que lo acompañan convencidos. Hasta sus cuerpos y posturas cambian radicalmente en estas microsituaciones. Vemos, entonces, que se rompe esa unidad del personaje tradicional que siempre tiene que ser “igual a sí mismo”, y que si cambia es hacia el final y porque “aprendió” algo durante el transcurso de la obra. En *Entre el azahar*, en cambio, los personajes muestran dos realidades paralelas y contrarias a lo largo de la obra: una exterior y otra interior.

traumáticos de otros tiempos (Isidro y la guerra), como fantasías personales (Sylvia y el baile) o deseos íntimos (Érica y lo erótico-sexual)⁸³. Así refiere esta diagramación la directora:

la obra yo te podría decir que tenía dos planos: (...) el relato principal era que ellos estaban situados en una parada, ¿no? Y la dramaturgia nos iba contando que estaban esperando un transporte. (...) Pero también habría como otra parte del relato que tiene que ver con lo onírico. Que era cómo estos personajes se “mambeaban”, ¿no?, y contaban algo que tiene que ver con los *mundos* de ellos. (B. Fernández Salinas, entrevista 1)

Y de la misma forma en que en esta obra existe un desarrollo “a su propio modo” (las diferentes microsituaciones divididas en los planos que acabamos de revisar), también existe un final, diríamos, “peculiar”, en el sentido de que no funciona a modo de “cierre” de una supuesta historia:

Creo que la obra no tiene una linealidad. (...) muchas situaciones, situaciones, pero que no hay una linealidad concreta... Parecería que la obra vuelve a comenzar cuando termina... (...) la obra no es tradicional en ese sentido. No hay un principio, nudo y un desenlace. ¿Termina? Sí. Inclusive nos pasó muchas veces que terminábamos de actuar y la gente se quedaba esperando. Nosotros seguíamos en la oscuridad esperando que la gente aplauda, porque, como se volvía a prender la luz al final, la gente creía que continuaba (...) o no se entendía si era el final o no de la obra, hasta que finalmente era el final. O en muchas partes también parecía que era el final y no era el final. (...) eso tenía la obra de particular. (A. Lis, entrevista 1)

En cuanto a una “mirada final” que funcione como sintetizadora (Pellettieri, 2001), creemos que, si bien resulta evidente que la obra no pretende dejar un mensaje direccionado y unívoco, quizá haya una clave de sentido en la canción que canta una de las actrices –Andrea Lis– en la microsituación de “El canto en la oscuridad”⁸⁴, donde se plantea “un mundo al revés”, un mundo donde nada es como creemos que es o como lo plantean las apariencias: un mundo donde los lobos son buenos y víctimas de corderos que los maltratan, donde los príncipes son malos, las brujas son hermosas y los piratas son honrados. Estamos, entonces, ante la caída de los estereotipos (y

⁸³ Si continuamos profundizando en la índole de cada una de las microsituaciones que componen el desarrollo de la obra, también podríamos agregar un tercer plano, donde tendrían lugar aquellas que resultan “inclasificables” en los términos que acabamos de describir: “Los aviones”, “La linterna y la muñeca”, “El canto en la oscuridad”, “El viento, el tic-tac del reloj y el flash del azahar” (¿dónde tienen lugar estas microsituaciones?: ¿en la realidad “objetiva” de la parada?, ¿en la mente de los personajes?, ¿en algún otro plano...? Es difícil dar con una respuesta única, y además esto no parece importar: la intención del grupo, justamente, es no explicarlo todo, dejar abierta la interpretación).

⁸⁴ Se trata de la canción “Érase una vez” (letra de José Agustín Goytisolo y música de Paco Ibáñez).

podríamos relacionar esto, quizá, con la idea de la “caída de los relatos” en la posmodernidad: ya nada es como nos dijeron que era) y, por lo tanto, de las apariencias. Y es justamente en los “sueños”, en los momentos oníricos de la obra, donde –como vimos– se caen las máscaras y cada personaje demuestra lo que lleva dentro, sus pesadillas, sus fantasías, sus deseos. Esta canción viene a reforzar, entonces, la ruptura, trastocamiento o inversión del orden lógico, de la realidad “objetiva”, de lo que vemos en la superficie de los personajes y de la obra, para hacer ingresar como “verdad” el orden de lo “onírico”, lo que los personajes llevan en su interior, adscribiendo, de este modo, en los momentos de la obra en que se escenifican los “sueños”, a una estética expresionista, según veremos más adelante en el apartado dedicado a la categoría de “personaje”. Y por lo mismo, esto hace, además, que cambie el “punto de vista”, es decir, “por dónde pasa la obra” en el aspecto espectacular (Pellettieri, 2001, p. 27). Dice la directora de la obra: “la canción no fue azarosa. (...) sí tenía una intención. (...). Creo que, de alguna manera, sintetizaba o terminaba de pisar y asentar lo que queríamos trabajar conceptualmente” (B. Fernández Salinas, entrevista 1). Incluso el espacio y el tiempo (también dentro del plano de análisis del “aspecto espectacular”) cambian en las microsituaciones oníricas: en relación al espacio, “la parada de colectivo se convertía en disco [discoteca], se convertía en trinchera, se convertía en cama para el amor” (A. Monterrubianesi, entrevista 1), y con respecto al tiempo, un ejemplo destacado es el de Isidro en su momento onírico de guerra, donde parece recordar y mostrarnos en escena algún episodio de su historia personal, de su pasado:

los personajes, a pesar de que no iban modificando su vestuario, no eran siempre los mismos, o sea que el Isidro no era siempre el Isidro en ese momento histórico en que fue concebido Isidro, sino que Isidro capaz que fue más joven o en algunas escenas era Isidro más joven, o [nos revelaba] los recuerdos de su juventud. (A. Monterrubianesi, entrevista 1)

Pero más allá de esto, la obra no pretende dejarnos un mensaje “unívoco” para que, como espectadores, salgamos reflexionando en una misma dirección al terminar de ver la obra, sino, al contrario, dispara múltiples interpretaciones:

No era un mensaje lineal, y tampoco era una única interpretación. Sino eran múltiples interpretaciones porque... queríamos eso, también. No queríamos una moraleja, así como: “¡Ay! Si vos dejás de ser malite, va a ser mejor el mundo”. Digo, “¡vo’ ve!” (Risas). “¡Vo’ ve! Esta representación de la realidad es la que nosotros construimos. ¡Vo’ ve qué hacés con eso, qué sé yo!”. (A. Monterrubianesi, entrevista 1)

Relacionado al hecho de no buscar una linealidad narrativa y “teleológica” o tendiente a un fin en el diseño de la obra, podemos agregar –continuando en el nivel de la estructura superficial– que, si para una obra apegada al modelo tradicional el principio de causalidad es fundamental, en *Entre el azahar*, en cambio, las diferentes microsituaciones no son consecuencia unas de las otras, no hay una lógica de causa-efecto para ir concatenando los distintos momentos de la obra y llegar a un resultado lógico final. En las obras de tipo “dramático” cada escena, cada eslabón de la cadena, es tan relevante para su progresión y desarrollo que, si alguno de ellos no estuviera, la obra “no se entendería”, nos faltaría información. En cambio, en *Entre el azahar*, las distintas microsituaciones bien podrían cambiarse de lugar o incluso llegar a suprimirse algunas o a suplantarse por otras nuevas sin que la obra perdiese la “coherencia” de su propia poética. Esto sería así sobre todo con respecto a las microsituaciones del plano de la “realidad” de la parada de colectivos. Lo que no podría suprimirse, sin embargo, por ser constitutivo y “troncal” dentro de la propia construcción y concepción de la obra –y según manifiestan también los propios miembros del grupo–, serían aquellas microsituaciones en las que cada uno de los personajes deja ver su interioridad, las microsituaciones “oníricas”. Estos serían los momentos “principales” inamovibles, mientras las demás microsituaciones podrían ser otras y este hecho “no modificaría lo que se dice” (A. Monterrubianesi, entrevista 1). Consideramos que esto sería así en virtud de que, en los momentos de la “realidad” de la parada, tienen lugar situaciones cotidianas que “unifican” de alguna manera las actitudes y los comportamientos de estos tres personajes al sacar a la luz esas “miserias humanas” de las que habla el grupo y que revisaremos más adelante; mientras que en los momentos oníricos es donde verdaderamente se puede observar la singularidad de cada uno de ellos como individuo con respecto a los otros personajes y, en última instancia, al resto de la humanidad.

Vemos entonces que, de haber una *lógica* en la estructura superficial de la obra, ésta no se constituye por la de “causa-efecto”, sino por una lógica propia que tiene que ver con la poética particular de la obra, cómo la conciben sus propios creadores. Y es por eso, justamente, que podemos hablar aquí, junto a Dubatti (2012), de una “micropoética”: la construcción de la obra se realiza de acuerdo a su propio modelo, es igual a sí misma, no sigue ninguna receta dramatúrgica preexistente, ninguna poética tradicional: así lo demuestra la organización de la obra en dos planos: el de lo “exterior/objetivo” y el de lo “interior/subjetivo”, como veíamos más arriba; un tipo de organización que es *propio* y exclusivo de esta obra, de ahí que podamos hablar de una “micropoética”.

Como vemos, *hay* diseño, pero éste ya no tiene que ver con la construcción de una intriga, de una historia con principio, nudo y desenlace de acuerdo al modelo aristotélico.

¿HAY ACCIÓN?

Si nos fijamos en la estructura profunda, de acuerdo al modelo de análisis de Osvaldo Pellettieri, podremos ver que tampoco la acción se da a la manera del teatro tradicional en tanto “elemento transformador y dinámico que permite pasar lógica y temporalmente de una situación a otra” (Pellettieri, 2001, p. 22). No hay “avance” de una hipotética acción por medio de una iniciativa tomada por los actantes para modificar la configuración actancial (Pellettieri, 2001), sino que ésta se mantiene prácticamente igual a lo largo de toda la obra: en primer lugar, podemos observar que no hay, en la “situación general” de la espera del transporte, un único actante al que podamos denominar “**sujeto**”: los tres personajes se constituyen, por igual, como tales: tanto Érica, como Sylvia e Isidro llegan, cada uno por su lado, al espacio de la parada con el mismo “**objeto**”: tomar un transporte. Para el cumplimiento de este objeto no parece haber “**ayudante**” ni “**oponente**”; quizá, y de modo muy vago, realizando un esfuerzo por tratar de conseguir recrear estos dos actantes, podamos afirmar que el “ayudante” sea el espacio: están en un lugar que funciona como parada de colectivos, mientras que el “oponente” que podríamos reconocer, quizá sea la demora de la llegada de esos colectivos, lo que, además, por fuerza, “retiene” a los tres sujetos en la misma situación durante largo tiempo y da pie a que, dentro de esta “situación general” de la espera del transporte, se planteen entre los tres sujetos y en la estructura superficial o nivel de la intriga, las diferentes microsituaciones enumeradas anteriormente. En relación al actante “**destinador**”, no podemos saber con certeza por qué cada uno de estos sujetos quiere tomar un transporte, desconocemos la causa que los impulsa a hacerlo, ya que este dato no se nos brinda a los espectadores al ver la obra⁸⁵. Tampoco podemos saber, como espectadores, cuál es el “**destinatario**” o receptor de la acción: no sabemos quién se beneficiaría con el hecho de que los sujetos cumplan con el objeto de tomar el colectivo: podemos suponer que los “destinatarios” podrían ser ellos mismos, que el hecho de tomar un transporte los “autobeneficia”, quizá para llegar a sus casas después de una jornada laboral o después de realizar compras o algún trámite; pero el hecho es que no podemos saber con certeza a dónde quieren llegar o trasladarse ni por qué, ya que nada se nos da a conocer al respecto a lo largo

⁸⁵ Al acceder al documento del *Proyecto de Producción*, podemos leer, en sus páginas finales, una descripción de lo que acontece en la obra, y conocer, de esta manera, el detalle de que —en la “extraescena” y en un tiempo anterior al “presente” de la obra— el vehículo en el que se trasladaba Érica ha sufrido un desperfecto técnico, lo que la obliga a dirigirse a la parada de colectivos. Así, en su caso, esto podría funcionar como “destinador”, como causa que la impulsa al objeto de esperar un transporte en ese lugar; pero sucede que, al no ser algo que se plantea en escena y a lo que podamos acceder como espectadores, queda descartado como elemento válido para ser analizado dentro del marco de la obra. Este tipo de información ha sido imaginado por los actores y la directora durante el proceso de creación de la obra para poder ellos mismos como grupo darles mayor “organicidad” a los personajes y a aquello que ellos mismos están “haciendo” en escena, pero se trata de “datos” que no nos son proporcionados de manera directa a los espectadores. Lo mismo ocurre en el caso de Isidro, de quien, en el mencionado documento, se dice que éste llega a la parada para tomar el colectivo luego de finalizada su jornada laboral —creemos que sería para regresar a su casa—, pero se trata de algo que no podemos saber con total certeza al ver la obra. Y en el caso de Sylvia, directamente no se especifica en el documento por qué tiene la intención de esperar el colectivo.

de la obra. Es así que con todos los “sujetos” en pie de igualdad en tanto tales, buscando todos el mismo “objeto” sin necesidad de “competir” entre ellos para alcanzarlo (lo que da como resultado la falta de “conflicto” en esta “situación general”, en el plano de la estructura superficial), con los actantes de “ayudante” y “oponente” casi “vacíos” y con un “destinador” y un “destinatario” bastante más que “desdibujados” sino directamente “vacíos” también como actantes; todo esto también nos habla del desinterés por hacer avanzar una única acción y –volviendo al plano de la estructura superficial– por “contar una historia”, por desarrollar una “intriga”, y, finalmente, por brindar un sentido lógico y unívoco a lo que está sucediendo, todos rasgos que, como vimos en la introducción de este trabajo, son inherentes al teatro posdramático⁸⁶.

Vemos, de esta manera, que en *Entre el azahar* no nos encontramos con aquella “iniciativa” por parte de los actantes “sujeto” para realizar “cambio” alguno en la configuración actancial: en la situación general de la obra –la espera del transporte por parte de los tres personajes– ninguno de ellos busca, por ejemplo, transformarse en “oponente” e impedir que el otro o los otros llegue/n a tomar su transporte; por lo tanto, no hay una “alteración del equilibrio” (Pellettieri, 2001) en la estructura profunda, ésta se mantiene siempre igual. Se pone en sospecha, de este modo, la existencia de una “acción” en el sentido tradicional y, por lo tanto, de una obra configurada como “drama”.

Por otro lado, también podríamos analizar qué sucede con la configuración actancial dentro de cada una de las microsituaciones, pero, además de que nos excederíamos ampliamente en el espacio de este trabajo, creemos que no resultaría útil a los fines de analizar si la obra en su conjunto responde o no a un modelo dramático tradicional. Creemos que es en la situación general de la obra como totalidad abarcadora donde puede establecerse y cumplimentarse ese objetivo, que acabamos de revisar.

⁸⁶ Tal vez podríamos pensar u objetar que esta “no intención” de relatar una historia a la manera tradicional, desde un desarrollo “lógico”, en correlación con lo que acabamos de describir y analizar en relación al modelo actancial, no es privativo del teatro posdramático o del teatro posmoderno en general, sino que es algo que también sucede en otras “estéticas” teatrales como puede ser el teatro del absurdo. De hecho, el mismo Pellettieri, en un artículo denominado “El teatro argentino del año 2000 y el teatro del futuro”, establece una relación entre lo que él llama –dentro del “teatro de intertexto posmoderno”– “teatro de la desintegración” (muy próximo en su concepción al teatro denominado “posdramático” por Lehmann) y el teatro del absurdo, sosteniendo que aquél es una continuidad estético-ideológica de éste. Sin embargo, el mismo autor se encarga de establecer cuáles son las diferencias entre ambos: “el absurdo pretendía demostrar la absurdidad de la existencia humana en la sociedad, creía en la noción de sentido, exigía una interpretación, fortalecía aún la significación. El teatro de la desintegración toma del absurdo lo abstracto del lenguaje teatral y la disolución del personaje como ente psicológico, pero no pretende demostrar nada; cree que el sentido del texto, absolutamente arreferencial, lo debe aportar casi en forma exclusiva el espectador” (Pellettieri, 2000, p. 17). De esta manera, vemos que, más allá de que el teatro del absurdo presente características similares a las de este otro tipo de teatro, como lo son las que Pellettieri (1997) define para el teatro del absurdo –específicamente para el absurdo desarrollado por Griselda Gambaro en la década de los sesenta–: modelo actancial vacío en la actancia destinador-destinatario, postergación de la intriga y del diálogo, transgresión de procedimientos realistas, ausencia en el desarrollo dramático de tesis realista, intriga estática, entre otros; las “intenciones” de ambas estéticas son diferentes.

No obstante, lo que veremos, en general, y que resultará significativo para el análisis posterior sobre el rasgo posdramático sobresaliente en la obra –el de la musicalización–, es que en la mayoría de las microsituaciones hay siempre un estímulo sonoro que se presenta como destinador. Así, por ejemplo, en varias de las microsituaciones que tienen que ver con el plano de la “realidad” de la parada de colectivos (como “El pájaro”, “La persecución policial”, “La hamaca”, “El suicidio”, “Los mosquitos”) hay siempre un estímulo sonoro que se presenta como destinador (el graznido del pájaro, la sirena policial y los pasos, el vaivén de la hamaca, los gritos de la mujer suicida, y los zumbidos de mosquitos, respectivamente) y es a partir de él que se configuran los demás actantes: los sujetos serán los tres personajes por igual; el objeto será intentar comprender qué sucede a partir de esos sonidos y a veces intentar intervenir (como en las dos últimas microsituaciones mencionadas); el “destinatario” serán ellos mismos: la búsqueda de la propia comprensión del acontecimiento sonoro, saciar su curiosidad (o protegerse, en el caso de “Los mosquitos”); el “opponente”, quizá sea la dificultad de visualizar con claridad la fuente de los distintos sonidos, ya sea por su “distancia” en el espacio u otros motivos; el “ayudante” podrían ser también estos mismos sonidos en tanto indicadores de lo que podría estar sucediendo o de su posible localización en el espacio... Y si bien esta configuración cambia, por ejemplo, en las microsituaciones que tienen que ver con el plano “onírico” de los personajes (donde, por ejemplo, el “sujeto” ya no son los tres personajes por igual, sino que cada uno, según le toca, se transforma en único protagonista: de la guerra, del baile, del momento sexual), vemos que lo que sí se mantiene es el destinador: el estímulo sonoro de las pisadas rítmicas a modo de marcha militar en el sueño de Isidro, el del tema musical del baile en el sueño de Sylvia, y quizá, el del “intercambio” de sonidos “hablados” que se van produciendo a partir de la llamada telefónica en el sueño de Érica son lo que moviliza a estos personajes a realizar las acciones que realizan en esos tres momentos.

También es cierto que hay otro tipo de microsituaciones en las que el sonido –si bien tiene lugar en el interior de la misma– no interviene como “destinador” (“El robo de la joya y de las golosinas” o “La carta”, por ejemplo), sino que la configuración actancial se organiza de otra manera. Y otras microsituaciones en las que resulta prácticamente imposible reconstruir modelo actancial alguno (“La linterna y la muñeca”, “El canto en la oscuridad”, “El viento, el tic-tac del reloj y el flash del azahar”): en las dos últimas podríamos decir, no obstante, que el “sujeto” es el sonido –ya que es el único signo que percibimos al estar la escena completamente a oscuras– y esto lo configuraríamos como “protagonista”.

En definitiva, si bien hasta cierto punto y no sin bastante dificultad, en general podemos llegar a reconstruir modelos actanciales al interior de las distintas microsituaciones (y no en todas, como veíamos), se puede observar que nos encontramos con configuraciones que se encuentran como “cerradas en sí mismas”, que no concurren a la concreción de un “plan” general para hacer

avanzar una única “acción” en la obra, lo que también nos permite advertir la imposibilidad de hacerlas ingresar como “secuencias”, es decir, como aquellas “unidades mínimas en que puede dividirse la acción” (Pellettieri, 2001, p. 23) en tanto “ilación lógico temporal de diferentes secuencias” (Pellettieri, 2001, p. 22) en relación al conjunto de la obra. Apartándose de esta concepción, las “microsituaciones” que conforman la obra no la hacen avanzar, no funciona cada una como “acción” individual, de acuerdo a la definición brindada por Pellettieri, sino que se constituyen como “eslabones sueltos”, coincidiendo con la falta de “causalidad” –a la que hicimos referencia anteriormente– en el plano de la estructura superficial.

No obstante, podemos darnos cuenta como espectadores de que se trata de la misma obra: hay una situación general que engloba a los mismos personajes y que, junto al trabajo con el sonido, por ejemplo, se encarga de dar “continuidad” a lo que acontece en escena. Sin ir más lejos, el elemento que liga y que va “entrelazando” –según el término que utilizan los propios integrantes de la obra, como puede verse en la entrevista 1– las distintas instancias de la obra con su presencia permanente en escena es el azahar, “esa flor que va a ir uniendo las historias” (F. Escudero, entrevista 2) y que, justamente, va a dar nombre a la obra, generando, además, un juego de palabras con el verbo “entrelazar”⁸⁷. De una forma o de otra, sin apelar a la concatenación lógica, la obra se mueve hacia adelante. Podríamos decir, entonces, que también la acción se construye en esta obra “a su propio modo”, alejándose de la forma tradicional de construirla⁸⁸.

¿QUÉ PASA CON LA CATEGORÍA DE “PERSONAJE”?

Quizá, y a primera vista, el elemento que sí vincule un poco más a *Entre al azahar* al teatro de tipo dramático –y, por correlación, lo aleje un poco del posdramático– sea la clara construcción de los personajes⁸⁹ como entes ficcionales insertos en un universo igualmente ficcional y aparentemente mimético con respecto a la realidad. Estos personajes, de hecho, “representan”

⁸⁷ Es interesante advertir que este juego de palabras, al basarse en lo sonoro (“entre el azahar” suena igual que “entrelazar”), también vendrá a aportar un elemento más de musicalidad a la obra.

⁸⁸ Estas ideas de la construcción de la acción a su propio modo, alejada de la manera tradicional en que ésta se presenta, ya las establece Rafael Núñez Ramos en relación al teatro del absurdo en un artículo denominado “El teatro del absurdo como subgénero dramático”. Así, dirá Núñez Ramos que, aunque en ese tipo de teatro la acción carezca de motivaciones, no por ello dejará de existir: ya no se presentará como desarrollo de un impulso lógico, “sino como progresión (evolución o simplemente movimiento)” (Núñez Ramos, 1981, pp. 633-634). Por otro lado, también dirá que en el teatro del absurdo “el nexo entre dos situaciones, dos escenas o, más simplemente, dos momentos no es un nexo lógico, una escena no es consecuencia de la anterior. Entre las escenas la relación es de identidad y de continuidad” (Núñez Ramos, 1981, p. 636). De esta manera, lo que permite al espectador la organización de los estímulos que provienen de la escena, será “la misma identidad de ciertos elementos básicos que se mantienen a lo largo de la representación, como el cuerpo físico del actor, el escenario (...) y otros elementos” (Núñez Ramos, 1981, p. 637). Vemos, entonces, cómo estas ideas pueden readaptarse a la obra y al tipo de teatro que estamos analizando en este trabajo.

⁸⁹ Denominados “actores” por Pellettieri y ubicados en su modelo de análisis dentro de la estructura superficial. Los caracteriza de la siguiente manera: “entidades individualizadas, figurativas, realizadas en la superficie del texto (coincide con la noción de personaje en el sentido tradicional)” (Pellettieri, 2001, p. 25).

ciertos “perfiles humanos” y ciertos “roles” que podemos encontrar en el mundo real, en nuestra sociedad –y que nos remiten, incluso, al ámbito local jujeño⁹⁰–: aunque la siguiente información nos sea brindada “indirectamente” por los diferentes documentos que acompañan a la obra o a través de las entrevistas realizadas a los miembros del grupo, y no nos sea transmitida de manera expresa en la obra, de todas maneras por sus actitudes corporales, por su vestuario, por los objetos que llevan consigo, por el peinado y maquillaje, podríamos reconocer en Sylvia la *representación* de una “señora de barrio” (como se la describe en la *Carpeta*), en Isidro la *representación* de un empleado público, en Érica la *representación* de una secretaria ejecutiva. Los encontramos *representando* diferentes estratos de la escala social, sus actitudes *representan* actitudes que puede tener la gente en la vida real: sus mezquindades, sus actitudes discriminatorias hacia el “otro”, sus diferentes modos de violencia (roban, acosan, espían): en resumen, las “miserias humanas” de las que habla el grupo tanto en las entrevistas que hemos realizado, como en los documentos que acompañan a la obra (como la *Carpeta*), y que revisaremos brevemente al abordar el “aspecto semántico”.

No obstante, un detalle importante en dirección a un tratamiento “no tradicional” de los personajes, es que éstos, como vimos, no nos son mostrados sólo por fuera o *desde* afuera, sino que también asistimos a la puesta en escena de su interioridad, a la escenificación de lo que sucede dentro de sus cabezas: sin necesidad de que estos acontecimientos internos nos sean narrados utilizando la palabra hablada para que los espectadores podamos “acceder” a ellos –como podría suceder en el teatro de corte tradicional–, directamente *vemos* y *oímos* en escena sus recuerdos/pesadillas, sus fantasías y deseos a través de las microsituaciones “oníricas” de cada uno de ellos. Tal como se expresa en el apartado “Personajes” de la *Carpeta*:

Los personajes rompen, quiebran sus propios esquemas físicos y emotivos. Son visualmente personas “normales”, personajes cotidianos; pero esta imagen es destruida tras lo desopilante e impredecible de sus acciones sonoro-corporales. (...). Es la mente de estos seres la que se expresa. Es una introspección que se hace visible. La visibilidad de lo invisible, de su pensar, sentir, de su ello, de su querer ser y hacer, de su represión.

⁹⁰ Es interesante observar cómo en la obra se logra encontrar la manera de representar una identidad jujeña sin caer en estereotipos regionalistas. Por ejemplo, en el vestuario diseñado y confeccionado por Andrea Lis, podemos advertir este anclaje local, pero de manera sutil, jugando con ciertas texturas y colores, sin necesidad de caer en el lugar común: el desafío era “no hacer evidente que eran personajes de acá, pero sin embargo tenían mucho de la cultura jujeña (...) estaban los colores (...) capaz que en algunos atuendos, en algunos objetos, pero no era evidente (...). [Los personajes] Hablan y cuentan mucho a partir del vestuario. Tienen identidad a partir de este vestuario” (A. Lis, entrevista 1). Teniendo en cuenta que Érica es una “secretaria ejecutiva”, Isidro un “empleado administrativo” (o más bien un personal de limpieza de algún edificio de la administración pública) y Sylvia una “doña de barrio” –como se los describe en el apartado “Personajes” de la *Carpeta*–, “a partir de la generación de estos seres, también se determinó qué tenían puesto o qué los hacía más estereotipados sin ser un estereotipo anclado en la jujeñitud solamente” (A. Monterrubianesi, entrevista 1).

Esto también aleja a la obra de un teatro de tipo dramático y la emparenta, por ejemplo, con procedimientos propios de las vanguardias históricas –antecesoras de lo posdramático, de acuerdo al mismo Lehmann (2013)–, particularmente del expresionismo⁹¹, para crear, una vez más, una poética propia. Afirma Lehmann: “el expresionismo busca posibilidades que representen el inconsciente, cuyas pesadillas e imágenes de deseo no están subyugadas a ninguna lógica dramática” (Lehmann, 2013, p. 114), y esto es, justamente, lo que vemos que sucede cuando los personajes se “transforman”, se “mambean” –como dice la directora de la obra en la entrevista 1– durante aquellas tres microsituaciones: la pesadilla o recuerdo traumático de la guerra en Isidro, la fantasía de Sylvia de ser la estrella de un baile, el deseo íntimo de liberación erótico-sexual de Érica, son momentos dentro de la obra que nos permiten acceder al inconsciente de cada personaje, sin que esto “deba colaborar” necesariamente con la realización de ninguna lógica dramática, del desarrollo de ningún relato lineal y único dentro de la obra. Dice la directora en relación a la ruptura con respecto a lo tradicional que provocan las microsituaciones oníricas dentro de la obra:

también estaba todo este mundo (...) que tenía que ver con un campo más onírico, que tenía que ver con el universo de cada uno de estos personajes (...) que era (...) lo que te sacaba todo el tiempo de una forma que hubiera quedado en un plano muy tradicional... que estén simplemente los tres ahí y nada más (...) contando que estaban esperando el colectivo (...). O sea, creo que la ruptura estuvo en todo lo otro, la otra parte, lo que ellos querían contar [sobre sí mismos] y cómo se montaba en escena, ¿no? (B. Fernández Salinas, entrevista 1)

¿QUÉ PASA CON EL SENTIDO?

Tanto de lo que surge de las entrevistas realizadas como de lo que se consigna en la *Carpeta*, vemos que *hay* en el grupo una intención de transmitir sentido. No se trata, evidentemente, de un sentido a la manera tradicional del “mensaje” aportado como “mirada final”, sino de uno más abierto, que deja más margen y libertad de interpretación al público: “Yo creo que uno siempre quiere transmitir algo, comunicar. Por alguna razón hacés teatro, ¿no? Pero (...) no teníamos un único sentido. Sino que la idea era, justamente, que hayan múltiples sentidos según la mirada del espectador o la espectadora” (B. Fernández Salinas, entrevista 1).

Vemos que existe desde un principio en la obra el planteamiento de “¿sobre qué vamos a hablar?”. En el apartado “Conceptos trabajados en la obra” de la *Carpeta*, se refieren temas como “las miserias humanas”, “la constante incomunicación en la era de la comunicación”, “la indiferencia”, “el desprecio”, “la discriminación”. Dice la directora de la obra:

⁹¹ “El expresionismo también contiene motivos que encuentran un lugar en el teatro posdramático” (Lehmann, 2013, p. 113).

Queríamos contar de estos seres más bien nefastos, mostrar la oscuridad que también tenemos (...) sin que hay[a] uno que sea “el buenito”, el otro “el malo”, y que se den una lección. “¡Ay, aprendimos la lección!”. No, no, no. Acá (...) los tres mostraban su “roña”, ¿no? Es como (...) competir a ver quién mostraba más su lado oscuro por sobre la luz y visibilizar eso ante un público. O sea, yo creo, se contaba, pero el modo de contar elegimos contarlos de otra manera. ¿No? Contar pequeños relatos, pequeñas situaciones de cada uno como recortes, ¿no?, de cada uno de ellos. (...) Y si uno hace una lectura profunda de la obra, ¿qué nos espeja como sociedad, no? (...). Me parece que es una obra muy cruda en ese aspecto. (B. Fernández Salinas, entrevista 1)

Vemos, entonces, que el “qué significa” la obra, planteado en el “aspecto semántico” en el modelo de análisis de Pellettieri, vendría dado en *Entre el azahar* por estas temáticas que acabamos de revisar, y el “cómo significa” se daría a través de ese “modo de contar” a través de pequeños recortes (las microsituaciones) que nos van revelando cómo actúa cada personaje ante determinadas circunstancias y cómo interactúa con los demás. Pero también a través de esa “dualidad” que se presenta entre el plano de la realidad exterior y el plano de la interioridad de los personajes: ¿la vida en sociedad nos hace actuar de determinada manera para poder “sobrevivir”, debiendo reprimir ante el otro lo que nos pasa por dentro? En esta dirección, es interesante el aporte que realiza la periodista cultural María Eugenia Montero en una nota del Suplemento Cultura y Espectáculos del diario El Tribuno de Jujuy, denominada “Por azar o entre el azahar, somos iguales”, en relación a la diferencia de comportamiento de los personajes entre sí cuando están en la “realidad” de la parada y cuando están en los momentos oníricos de cada uno:

En ese estadio de sueños, pensamientos o suposiciones del otro, por momentos se encuentran y entonces sí los tres actúan en equipo, en consonancia, en pos del bienestar o el placer de uno de ellos, con solidaridad, como si los defectos no existiesen. Sólo en ese estadio surge el compañerismo y la intención de compartir⁹². En la vuelta a la realidad, a esa parada “cansadora”, resurgen cada vez más las divisiones y las peleas por un lugar en el asiento, que se traslada quizás a un lugar en el mundo y en la vida. (Montero, 2009, párr. 4)

⁹² Esto es así, sobre todo, en las microsituaciones de “El baile de Sylvia” y en la de “El sueño militar de Isidro”; no en la de “El sueño erótico de Érica”, en donde ella parece estar más bien sola en su intimidad, a pesar de la presencia en escena de Isidro, quien, además, hacia el final de esta microsituación, la acosa sexualmente.

Podríamos decir, entonces, que esta supuesta búsqueda de sentido quizá también sea un factor que *aleja* a la obra de la estética posdramática, la cual, como vimos al principio del trabajo, no tiende hacia la búsqueda de un “sentido fijo” (Lehmann, 2013, p. 257), sino que más bien “se resiste a la interpretación” (de Toro, 2005, p. 17). No obstante, más allá de todas las posibles interpretaciones que podamos arriesgar, vemos que no se trata de un significado *inmediatamente* reconocible para el espectador. Es decir, si bien había en el grupo una intención de abordar determinadas temáticas, no era su propósito construir un mensaje unívoco. Tal como afirma Andrea Lis:

cuando Nilda [Rossetto] habla [en la misma entrevista] de que cada uno se quedaba con su mambo, o que el espectador se quede con eso, era lo rico que tenía la obra en sí. Digamos, que cada uno se vaya pensando quiénes eran estos personajes y qué estaban haciendo ahí, y que cada uno le dé la interpretación que quisieran darle a eso que habían visto. (...) cada uno se iba con su mambo en ese momento. (Entrevista 1)

Vemos, entonces, que, como decíamos más arriba, si bien *hay* un trabajo semántico en la obra –a través del abordaje por parte del grupo de las temáticas revisadas más arriba–, éste no se presenta del todo a la manera tradicional, ya que mientras el teatro de tipo dramático buscaría dejar un mensaje o una mirada final determinada y precisa, aquí eso no existe y se apela a la libertad interpretativa del espectador.

3.1.2. EL ASPECTO ESPECTACULAR Y LOS RASGOS POSDRAMÁTICOS

En relación al “aspecto espectacular” –que, como dijimos en la Introducción de este trabajo, es el plano dentro del cual podremos ir en busca de las características propiamente “posdramáticas” de las producciones escénicas propuestas como corpus–, vemos, en primer lugar, cómo *Entre el azahar* es una obra considerada por el grupo como un “todo” (y esto en vínculo con el método de creación colectiva) en relación a sus elementos “espectaculares”, según la apreciación que realizan Ariel Monterrubianesi y Andrea Lis en la entrevista 1. No habría, entonces, *un* elemento que reciba la mayor atención en detrimento de los demás, sino que todos serían importantes: el trabajo actoral, el sonido, la iluminación, los objetos, el vestuario, etc. Ninguno de ellos se deja “para el último”, como para “rellenar” o “completar lo que falta”, sino que se lo considera desde la etapa misma del proceso de ensayos:

cuando empezamos a trabajar *Entre el azahar* lo concebimos en todas las partes de la obra como un todo. (...) estábamos convencidos en ese momento de que (...) la mejor forma de

hacer teatro era colectivamente y que cada uno de los componentes de ese producto, o de eso que iba a terminar siendo la obra, que se materializa en una función, eran importantísimos: las luces eran importantísimas, los objetos eran importantísimos, el vestuario era importantísimo (...). Entonces, digo, ahí también hubo un trabajo absolutamente colectivo (...). No solamente la concepción de creación colectiva desde lo actoral, desde lo dramático, sino desde todos los aspectos que hacen a la teatralidad, ¿no? (A. Monterrubianesi, entrevista 1)

Más allá de una concepción dramática/literaria del teatro, vemos cómo se considera aquí en su dimensión dramática y estética a todos los elementos “espectaculares” de la obra. Por ejemplo, con respecto al vestuario –diseñado y confeccionado por Andrea Lis– “había una composición colorimétrica decidida, o sea, a partir de decisiones tomadas de lo que queríamos decir con esos colores” (A. Monterrubianesi, entrevista 1).

Por otra parte, también vemos que la obra apunta al “ataque” sensorial: que el espectador percibiera la obra poniendo en juego sus diferentes sentidos corporales; no sólo desde lo visual o lo auditivo, sino, incluso, desde lo olfativo, ya que, al inicio de la obra, se ponía un perfume a azahar:

en la obra era importante que se disparaban todos los sentidos al espectador. (...) había, desde el principio, desde un inicio, un aroma a azahar. El espectador entraba a la sala y sentía ese aroma (...). Entonces ya había una preparación desde lo primario que es el sentido del olfato (...), que era, justamente, ir preparándonos para [aquello a] lo que íbamos a ingresar. (...) estábamos apuntando a todos los sentidos... y, digamos, tratando de sacar todo eso de nosotros y en los demás⁹³. (N. Rossetto, entrevista 1)

Todo esto demuestra la intención de erigirse en una obra sensorial, más que intelectual: no se trataría ya de “entender” mediante el desarrollo lingüístico lógico como en el teatro “dramático”, sino más bien de “abrirse a la percepción” a través de diferentes tipos de estímulos.

Podríamos decir, en base a lo planteado anteriormente con respecto a la concepción de la obra como un “todo”, que nos encontraríamos en ella con la característica de la “parataxis/no jerarquía” que plantea el teatro posdramático como uno de sus posibles rasgos, según vimos en la Introducción. Sin embargo, en *Entre el azahar* sí hay un elemento perteneciente al “aspecto

⁹³ Esta forma de apuntar a todos los sentidos y de apelar a lo “primario”, como expresa Nilda Rossetto en la entrevista, nos acerca a las ideas de Artaud (vinculadas, como vimos, al teatro posdramático) desde el momento en que para este artista el teatro no debe estar basado ya en la palabra sino que debe erigirse en una “explosión” de los sentidos, de las sensaciones transmitidas por todos los elementos que intervienen en el hecho teatral, más allá de cualquier elaboración “lógica”, “intelectual” comunicada a través de un texto dramático.

espectacular” que cobra gran protagonismo: la “musicalización”, que pasaremos a abordar a continuación. Así, tal como lo expresa el propio grupo en el apartado “La mirada de la dirección” en el *Proyecto de Producción*, “este nuevo proyecto Ekekiano pretende continuar en la búsqueda de una nueva poética, que en esta ocasión indaga en la estrecha relación entre el Arte musical y teatral”.

EL RASGO POSDRAMÁTICO DE “LA MUSICALIZACIÓN” EN ENTRE EL AZAHAR

Tal como sostiene Lehmann (2013), y según vimos al revisar los rasgos estilísticos propios del teatro posdramático en la Introducción de este trabajo, la musicalización es uno de los elementos que en este tipo de teatro puede aparecer en primer plano. Como afirma este autor, “la tendencia general hacia la musicalización (...) es un capítulo significativo del uso de los signos en el teatro posdramático. Surge una *semiótica auditiva* independiente” (Lehmann, 2013, p. 158). Además, esta tendencia se da “teniendo en cuenta la desintegración de la coherencia dramática del nuevo teatro” (Lehmann, 2013, p. 158), y en contraposición o en respuesta al lugar poco o nada valorado que ha venido teniendo la música⁹⁴ dentro del entramado de elementos que intervienen en una obra teatral; ya que, de hecho, como expresa Grimoldi (2015):

La música teatral es la menos explorada de las artes teatrales. Muchos directores la consideraron un relleno y la utilizaron como elemento decorativo, como música de fondo, música para ambientar o dar clima. Hay una desvalorización de la música en el teatro. (...) se la piensa muchas veces como un agregado y no como una parte esencial en el laboratorio de la creación. (p. 121)

Revirtiendo esta forma de concebir lo musical en el teatro, veremos que el aspecto sonoro – junto al trabajo corporal/actoral⁹⁵– ocupa el lugar de mayor jerarquía en *Entre el azahar*. Tal es la importancia que reviste lo musical en la obra, que no sólo ya no se encuentra supeditada a ningún texto, sino que, incluso, toma su lugar en tanto **organizador estructural**. Así, la directora de la obra

⁹⁴ La música y “lo musical” se toman aquí en un sentido amplio. No se trata sólo de la música en el sentido restringido de piezas musicales o canciones. De esta forma, nos parece oportuno adherir, para la determinación de lo que llamamos “música” en esta obra, a lo que plantea Nicolas Frize para la música en el teatro: “Hemos de llamar música al conjunto de todos los elementos y fuentes sonoras: los sonidos, los ruidos, el medio, los textos (hablados o cantados), la música grabada (y difundida por altavoces), etc. La música, pues, debe entenderse más ampliamente como una suma organizada, en la medida de lo posible voluntariamente, de los mensajes sonoros que llegan al oído del auditor” (Frize, 1993, p. 54, como se citó en Pavis, 2000, pp. 149-150). Por otra parte, esta amplia concepción de lo musical coincide con la que plantea el grupo El Ekeko para su obra, como puede observarse en el apartado “La musicalidad del espectáculo” incluido tanto en el *Proyecto de Producción* como en la *Carpeta*, y como surge también de las entrevistas que hemos realizado.

⁹⁵ Si bien el trabajo corporal/actoral también es un elemento fundamental en *Entre el azahar* –y que se encuentra en estrecho vínculo, además, con lo sonoro en esta obra–, nos detendremos exclusivamente en el aspecto sonoro-musical, por cuestiones de espacio y también de enfoque en relación a lo posdramático.

afirma: “Había una gran dramaturgia sonora. El sonido para mí era como el reemplazo de la palabra” (B. Fernández Salinas, entrevista 1); mientras que la actriz Fernanda Escudero, en el mismo sentido, sostiene: “[En *Entre el azahar*] No había un texto. El texto era el sonido” (entrevista 2). Vemos, de hecho, que la organización dramática misma –sin la necesidad de desarrollar un relato lineal– está dada en esta obra a través de lo musical:

queríamos contar a través de lo sonoro (...) y eso lo teníamos definido, y queríamos hacer algo experimental, desde lo sonoro (...), de los ruidos, los silencios, lo musical, la musicalidad, la composición... (...) queríamos experimentar a partir de la sonoridad, de la sonoridad del cuerpo, que no sea la única caja de resonancia o sonora la boca y lo vocal y las palabras, y desde ahí el manejo de los objetos, y las luces, ¿no?, y todo lo que fue componiendo esta otra forma de hacer lo que hicimos, de “entrelazarnos”. (A. Monterrubianesi, entrevista 1)

Así, por ejemplo, podemos verificar la enorme importancia que poseen los sonidos **desde el punto de vista dramático** en *Entre el azahar* en el hecho de que si éstos –o incluso sólo alguna parte de éstos–, por algún motivo, se suprimen, la obra directamente no puede realizarse. Es lo que pasa, por ejemplo, con los sonidos grabados, que dependen, para su emisión en directo, de ciertos factores externos que necesariamente deben funcionar. Si estos sonidos faltaran, los actores podrían, sí, continuar adelante con su partitura de acciones corporales y con los sonidos producidos por ellos mismos en escena, pero esas acciones quedarían totalmente huérfanas, ya que se anularía el “diálogo” entre éstas y el sonido:

Si no estaba la música en *off*, o sea la música que yo hacía en la técnica⁹⁶, la obra no podía ser. No podía ser. Una vez me acuerdo que falló la técnica, que no sé, hubo un corte, se cortó, y que no podía. O sea, es como que la dramaturgia sonora “contaba” (...). Y (...) si no estaba toda esa dramaturgia que iba (...) creando el diálogo con los cuerpos de estos personajes, [la obra] no funcionaba. (B. Fernández Salinas, entrevista 1)

⁹⁶ Se refiere a los diferentes sonidos grabados –los editados por Horacio Roel–, que salían amplificadas a través de los altavoces, y que eran manejados por la directora misma desde la cabina. Con respecto al hecho de asumir ella la operación técnica del sonido, Fernández Salinas afirma: “la dramaturgia sonora era muy compleja, por eso creo que nunca solté el mando de alguien, porque entender la técnica de lo sonoro, cómo se iba situando en la escena era como complejo” (B. Fernández Salinas, entrevista 1).

Por poner un mínimo ejemplo: la microsituación de “Los aviones” sin el sonido de aviones, quedaría totalmente trunca⁹⁷, en puro movimiento corporal carente de motivación, en gestualidad silenciosa y “gratuita”: al no presentarse ese sonido en tanto “destinador”, no sabríamos qué mueve a los personajes a realizar esas acciones corporales de intentar protegerse de un peligro externo tan extremo como para provocar esos gestos y gritos aterrorizados. Estaríamos, directamente, en otra obra; ante una propuesta teatral completamente diferente. Y esto es así porque la dramaturgia sonora “cuenta”, nos instala –en el caso concreto de esta microsituación– en un escenario bélico, apocalíptico, de peligro inminente: “[en] la escena (...) de los aviones (...) la dramaturgia sonora contaba. Era terrible sonoramente lo que sucedía. Generaba miedo, tensión en el público, porque era lo que se quería buscar, ¿no?, esa proximidad (...) de guerra” (B. Fernández Salinas, entrevista 1). Sucedería lo mismo en todas aquellas microsituaciones –revisadas en apartados anteriores– en las que el sonido se desempeña como el actante “destinador”.

Por otra parte, observamos también que el sonido en la obra interactúa en todo momento con los personajes de carne y hueso, y que, de esta manera, se convierte en un cuarto actor/personaje: “Nosotros (...) concebimos lo sonoro, los estímulos sonoros, como un cuarto actor o actriz. (...) por eso se necesitaba mucha precisión en cuándo entraba el sonido, porque el sonido, los sonidos eran absolutamente determinantes (...) de lo que estábamos contando” (A. Monterrubianesi, entrevista 1). Vemos entonces que la música, en reemplazo de la palabra y a su propio modo, es la que relata, la que cuenta, la que “habla”, teniendo presente siempre que ese “contar”, como venimos viendo, no tiene que ver necesariamente con la narración lineal de una historia ni con la búsqueda de un sentido unívoco: “el mensaje no siempre tiene por qué ser tan directo, ni a través de la palabra” (A. Monterrubianesi, entrevista 1).

Esto, por supuesto, se trata de un acto deliberado y consciente por parte del grupo, especialmente de la directora, de quien cabe mencionar que, además de ser actriz y Profesora de Teatro, es Profesora de Música; de allí la inquietud personal de esta artista de trabajar lo escénico atravesado por el lenguaje musical. Beatriz Fernández Salinas concibió desde un principio la idea de construir esta obra sin presencia de la palabra hablada –salvo en momentos muy específicos y utilizada como un tipo más de expresión sonora⁹⁸– con la intención de que fueran el aspecto musical

⁹⁷ Esto ocurrió en una de las funciones de *Entre el azahar*: “Me acuerdo esa vez... que nos queríamos morir... porque no... no... había una parte donde no estaban los aviones... (...) entonces ellos no podían actuar, no podían porque nos faltaba ese estímulo. O sea, faltaba ese diálogo sonoro, ¿no?... Y me acuerdo que fue caótico. (...) no sé cómo salimos a flote con esa función, pero... era como indispensable, digamos. Que en otras obras, capaz que si fallaba el estímulo sonoro, no pasaba nada. Pero en esta obra, si no estaba eso, ¡chau!” (B. Fernández Salinas, entrevista 1).

⁹⁸ De hecho, como afirma Ariel Monterrubianesi, en *Entre el azahar* “hay palabras que aparecen, sueltas, pero que (...) no entablan una cuestión de diálogo (...), o no se usan para entablar diálogos como en el teatro tradicional o un monólogo, si se quiere, sino que se usan también como recurso sonoro” (entrevista 1). Vemos, entonces, cómo en esta obra la palabra hablada, en los pocos casos en que interviene, no lo hace para construir un “entramado lógico” que genere el avance de

y el trabajo corporal de los actores el lugar donde poner el acento. Así lo manifiesta la nota “*Entre el azahar*, una obra desde lo actoral y el sonido” aparecida en la página 2 del suplemento de Cultura y Espectáculos del diario El Tribuno de Jujuy el 15 de diciembre de 2007:

La obra (...) es una creación colectiva, basada en la idea de Beatriz Fernández Salinas, cuya característica principal es la casi inexistencia de texto hablado, puesto que la propuesta de la directora era hacer una obra muy relacionada con la música y los sonidos, y esa es la forma de expresión que se usa, lo mismo que la forma visual. (párr. 6)

Para la directora, esta obra es un trabajo de investigación desde la musicalidad. Y esa fue la propuesta que les hizo a los actores para comenzar entre todos con esta indagación estética. Tal como refiere Fernanda Escudero, la búsqueda era “cómo comunicar sin el lenguaje, o sea, en el sentido de ‘la palabra’. Entonces [Beatriz Fernández Salinas] nos propuso que esta obra iba a ser sólo sonidos, creados por nosotros” (entrevista 2).

Por otra parte, la presencia deliberada de la dimensión sonora y también de lo “coreográfico” en la obra (la gran partitura de acciones corporales desplegada por los actores en vínculo directo con lo sonoro), nos lleva a preguntarnos por su género (más allá del método de creación, que es el de creación colectiva): ¿podríamos decir, por ejemplo, que nos encontramos ante un “musical”? Definitivamente no, porque se aleja mucho de las características típicas que solemos reconocer en ese género⁹⁹. Pero tampoco encontramos, de lo que surge de las entrevistas realizadas, que los miembros del grupo puedan o hayan tenido la intención de “encasillarla” en un género en particular. Y si bien la directora reconoce que la obra tiene influencias del teatro del absurdo, también afirma que se trata de “algo nuevo que surgió mezclando un poco de todo” (B. Fernández Salinas, entrevista 1). Sí la encontramos designada, según venimos viendo, como “teatro experimental”, tanto en la nota del diario El Tribuno de Jujuy del 15 de diciembre de 2007 que hemos mencionado más arriba (párr. 2), como por Ariel Monterrubianesi en la entrevista 1; y, más específicamente, como una obra “experimental desde el sonido y desde la musicalidad”, por Fernanda Escudero en la entrevista 2, destacándose también lo coreográfico: en las dos entrevistas, los integrantes de la obra coinciden en el esfuerzo corporal sostenido durante los cuarenta minutos que dura la obra, lo “cronometrado” de los movimientos, la partitura de acciones que debía respetarse a rajatabla, el ritmo preciso que había

una historia a través del diálogo entre los personajes, como en el teatro “dramático”. Sino que se utiliza por su potencial sonoro, como otra forma posible de lo auditivo, de lo musical.

⁹⁹ Tal como refiere Carlos Gianni, compositor argentino de música para teatro, “en el musical americano la realidad dramática se suspende para hacer una coreografía. La escena dramática se corta y aparece el cuadro musical como algo ilustrativo y a veces superficial” (C. Gianni entrevistado por Scher, 2008, p. 37). Como venimos viendo, no es lo que sucede con la música y con lo “coreográfico” en *Entre el azahar*.

que mantener. Como refiere Fernanda Escudero: “En todo momento hay una coreografía que se toma en cuenta desde que arranca el colectivo que pasa, el primer colectivo (...). Era una coreografía para seguir, del principio al fin” (entrevista 2). Y lo coreográfico se encuentra muy relacionado con la cuestión del ritmo. Con respecto a esto, en el apartado “La musicalidad del espectáculo” del *Proyecto de Producción*, se expresa la relación entre el ritmo musical y la “danza” de los cuerpos en *Entre el azahar*:

El ritmo musical no solo está presente por la combinación de tiempos sonoros, sino también lo acelerado, entrecortado, silencioso, pausado de las micro-situaciones propuestas; es decir, la danza en los cuerpos de los actores, la partitura de acciones físicas, la superficie expresiva, el tiempo en el espacio físico e imaginario.

Todo esto –además de alejarnos de la idea de aquel teatro “declamado”, donde el actor podía limitarse a realizar mínimos desplazamientos en escena porque lo importante era “cómo decir el texto”, cómo “interpretarlo”–, sin duda, nos conduce a pensar en la obra como una construcción concebida en términos musicales, incluso más allá de los sonidos concretos que intervienen en ella. Tal como afirma Meyerhold: “Un espectáculo organizado de modo musical no es un espectáculo donde hay música o se canta constantemente entre bastidores, es un espectáculo con una partitura rítmica precisa, un espectáculo cuyo *tiempo* ha sido organizado con todo rigor” (Meyerhold, 1973-1992, vol. IV, p. 323, como se citó en Pavis, 2015, p. 307). En *Entre el azahar* se dan ambas cosas: hay música constantemente –“música” en el sentido más amplio posible, como ya vimos– pero además la obra se organiza teniendo en cuenta una partitura rítmica compleja y precisa. En la obra se entrelaza lo corporal con lo rítmico y lo sonoro para convertir a los actores en “cuerpos musicales”. Esto lo podemos ver en todo momento, pero para aportar un ejemplo puntual podemos tomar la microsituación de “Los mosquitos”, en la que los pisotones y los choques de palmas que producen los personajes, más el sonido provocado por Isidro con el frasco, haciéndolo impactar reiteradamente contra su tapa y contra la superficie de la banqueta, dan como resultado una musicalidad rítmica perfectamente pautaada. En esta microsituación los personajes no sólo tratan de eliminar a los mosquitos que los acechan, sino que se convierten ellos mismos en instrumentos musicales de percusión corporal y **eso es lo que se busca en todo momento en la obra: no sólo el “qué” se cuenta a través de las acciones y los sonidos, sino la apreciación estética del tratamiento de lo sonoro a la que se ve transportado el “audio-espectador”¹⁰⁰**. En este sentido, vemos cómo esta concepción de

¹⁰⁰ Es interesante observar cómo, para referirse al receptor de la obra, al público, el grupo lo hace a través de la denominación de “audio-espectador” (apartado “La musicalidad del espectáculo” en el *Proyecto de Producción*), con la clara conciencia y la intención expresa de poner el énfasis no sólo en lo visual sino también en lo auditivo, en pie de igualdad.

lo musical en la obra coincide con lo que refiere Pavis (2016) en relación a la *musicalización contemporánea* del teatro: “no se trata de una ilustración musical, de aderezar un texto o una puesta en escena mediante algunos intermedios musicales, y mucho menos se trata de crear un ambiente sonoro, como en un *shopping mall*” (p. 214), sino que este tipo de musicalización “introduce una espacialización, un espaciamiento del texto¹⁰¹, una ritmización, una transferencia a la escena de procedimientos y mecanismos tomados de la música. Entonces uno ya no se preocupa, o no directamente, de la producción de un sentido textual o logocéntrico” (p. 215).

De esta manera, el papel protagónico que tiene la musicalización en *Entre el azahar*, muestra el alejamiento con respecto a la concepción aristotélica del teatro en general y del papel de lo sonoro específicamente. Ya vimos en el capítulo 1 de este trabajo que, en relación a la tragedia, Aristóteles consideraba que de sus seis partes constitutivas, la más importante era el mito o argumento, dejando en segundo plano las restantes, por ser “concurrentes” al desarrollo de la historia y actuar “en beneficio” de ésta (Aristóteles, 2003). De acuerdo a la *Poética*, entre estas otras partes consideradas “accesorias” o “prescindibles”, podíamos encontrar –en vínculo puntual con lo sonoro, que es lo que aquí nos interesa–, la dicción (o elocución) y el canto. No incluimos aquí el “espectáculo” (*opsis*), porque, tal como parece concebirlo Aristóteles, este concepto o categoría no era considerado por el filósofo tal como lo hacemos hoy –es decir, abarcando todo aquello que tiene lugar en la escena¹⁰²: tanto elementos visuales como auditivos, olfativos, táctiles, etc.–, sino que haría referencia específicamente a lo que se puede “ver”, y no a lo “audible”¹⁰³. Así, con respecto al canto, si bien el filósofo griego se limita a decir escuetamente que “es la más importante de las ornamentaciones estéticas” (Aristóteles, 2003, p. 65), podemos observar aquí lo significativo que resulta el hecho de tomar el canto como una “ornamentación”, como un adorno que, en cuanto tal y aunque “estético”, podría muy bien no existir y nada cambiaría en la sustancia de la tragedia. En lo

Esta concepción concuerda con la de Pavis, quien, ampliando su mirada hacia una concepción más contemporánea sobre la relación entre música y teatro, hablará también de un “espectoauditor” (2015, p. 307) o “espectooyente” (2016, p. 215) en las entradas “Música (y teatro)” y “Musicalización” de sus diccionarios teatrales.

¹⁰¹ De la dramaturgia no-textual, en el caso de *Entre el azahar*.

¹⁰² Pavis (2015) define el término “espectacular” como “Todo lo que es percibido como algo que forma parte de un conjunto expuesto ante un público” (p. 178) y añade que “Lo espectacular es una categoría histórica que depende de la ideología y de la estética del momento. (...) En la historia del teatro lo asociamos a la visualidad y a la *representación* visual, pero (...) también podríamos asociarlo al universo sonoro, táctil o gustativo” (p. 178).

¹⁰³ Si bien son diferentes las interpretaciones que los distintos autores realizan de lo que Aristóteles entendía por “espectáculo” u *opsis*, todos coincidirían, sin embargo, en que se refiere exclusivamente a aquello que es “visible” en escena sin tomar en cuenta lo que se puede “oír”. Dice Vaisman (2008): “Samaranch traduce ‘opsis’ por ‘escenografía’, Bywater, Hardy, Golden creen que se trata del vestuario. Else y Halliwell incluyen explícitamente las máscaras; para Butcher y Janko son los trucos escénicos y efectos espectaculares; para García Yebra, así como para Dupont-Roc y Lallot, son simplemente los trastos. En lo que sí parece estar todo el mundo de acuerdo es que en este pasaje, Aristóteles está hablando de lo que ve el espectador con los ojos de la cara (...). El ‘espectáculo’ resulta ser, según esto, un arte visual (...). Y sus medios, por consiguiente, básicamente el color y la forma y no el lenguaje y el ritmo, eventualmente acompañados de melodía” (pp. 73-74).

que se refiere a la dicción o elocución, definida como el “ordenamiento de las palabras bajo una forma métrica” (Aristóteles, 2003, p. 62), el filósofo postula que, aunque la forma de expresión sea la más bella y elevada, de nada vale para alcanzar el efecto propio de la tragedia, ya que éste “podrá conseguirse aun cuando la tragedia fuera muy ineficaz en aquellos recursos, si es que posee acaso un sólido entramado de sucesos y acciones” (Aristóteles, 2003, p. 64). Vemos, entonces, una vez más, cómo Aristóteles, en una clara posición logocéntrica –que, como ya sabemos, él mismo inaugura en la tradición del teatro occidental–, insiste en la importancia primordial de la “historia contada” por encima de los demás elementos o “partes”, y cómo aquellos de índole “sonora”, que son los que ahora nos ocupan, resultan meramente “ornamentales”: hacen a la estética pero no a la finalidad de la tragedia, puesto que el efecto emocional de la catarsis¹⁰⁴ resultaría del hecho de “entender” la historia que se cuenta, lo que puede lograrse, según Aristóteles –como vimos al principio de este trabajo– con sólo acceder al texto (que es el que contiene el “argumento”), sin necesidad del resto de los elementos. Si bien el filósofo resalta que el lenguaje “bello” por medio del cual se expresa la tragedia “se caracteriza por la presencia del ritmo, la armonía y la musicalidad” (Aristóteles, 2003, p. 62), valiéndose ya sea de la métrica (las partes recitadas mediante la dicción o elocución) o de la melodía (las partes corales realizadas mediante el canto), no deja de señalar que la dicción o elocución y el canto constituyen sólo el “medio” a través del cual se realiza la “imitación” o “representación” de la acción (Aristóteles, 2003). Es decir, estas partes no son apreciadas en sí mismas, sino sólo en tanto y en cuanto se encuentran al servicio de la historia.

Posteriormente, continuando la línea aristotélica, veremos que el teatro propio de la modernidad (es decir el teatro “dramático”, como lo denomina Lehmann), si bien amplía un poco el espectro de lo musical –incorporando otros elementos sonoros más allá de la elocución o el canto–, sigue considerándolo como algo accesorio de la trama. Así, de acuerdo a la concepción de tipo tradicional en cuanto al papel de la música en el teatro, primero está el texto escrito que se lleva a escena; y la música, lo sonoro, aparece después, como una instancia que se piensa y se realiza *a posteriori*, casi “a último momento”, cuando la obra ya está ensayada y “terminada”, porque, como ya señalamos, la música se considera como algo que simplemente “acompaña” o “sirve” al texto dentro de la escena¹⁰⁵. En *Entre el azahar*, en cambio, el plano musical, como venimos señalando,

¹⁰⁴ “El designio final de la tragedia es provocar los sentimientos de compasión y de temor en el espectador. Y la catarsis, momento final de la tragedia, será la expurgación de estos sentimientos en el público espectador, por medio de los cuales logra ‘lavar’, y ‘expulsar’ de sí mismo, aquellas dolorosas aficciones, siendo ésta la fuente [de] donde procede el júbilo y el placer estético” (Aristóteles, 2003, p. 25).

¹⁰⁵ En este sentido, Bárbara Togander –cantante, música, actriz y diseñadora de sonido para teatro, integrante del grupo de teatro musical Los Amados–, al preguntársele qué entiende por música en el teatro en una entrevista en *Cuadernos de Picadero*, refiere lo siguiente: “La música es un plano más (...) que acompaña a la obra. Digo acompaña porque normalmente primero es una obra de teatro escrita que se lleva a un escenario, y luego aparece la necesidad de que haya o no música” (B. Togander entrevistada por Altabas, 2008, p. 14). Así, en la misma entrevista –tomada aquí meramente como

estuvo presente desde el momento mismo en que empezó a crearse la obra, ya que, justamente, la intención era que lo sonoro tuviera un papel protagónico:

[durante los ensayos] hubo mucho juego sonoro, mucho juego musical, porque el desafío era trabajar justo desde allí. Los estímulos sonoros (...) fue[ron] llegando en la medida en que íbamos creando la obra. O sea, poníamos, ¿no?, la parada, el sonidito... Entonces ellos eran como el estímulo que los ayudaba a ir creando la obra. Tenía como mucho peso la exploración, porque hicimos mucha experimentación y exploración desde lo sonoro corporal y rítmico (...). Las marcaciones rítmicas musicales que era “tum, tum, tum, tum”, eso era como que nos supuso mucho ensayo, ¿no?, mucha práctica. (...) sí, lo sonoro estuvo desde el momento “cero”. (B. Fernández Salinas, entrevista 1)

Vemos, entonces, que en *Entre el azahar*, y al contrario de lo que sucedería en una obra de tipo “dramático”, el aspecto sonoro es elemento fundamental y constitutivo de la obra misma. Así lo demuestran, además, el *Proyecto de Producción* y la *Carpeta*, documentos donde el grupo dedica varios párrafos a describir cómo se realizó la creación de lo sonoro-musical y cómo es el funcionamiento y tratamiento de esta instancia en la obra.

Con el fin de dimensionar mejor el papel de lo sonoro en el teatro “dramático”, y poder así profundizar en el contraste que existe en relación a la obra que estamos analizando, nos parece oportuno traer a colación la concepción de Tadeusz Kowzan, quien, en el artículo “El signo en el teatro”, desarrolla una clasificación que, si bien ha significado un aporte teórico importante para los estudios teatrales, creemos que está bastante arraigada todavía al modelo “tradicional”. Nos viene bien revisarla, entonces, para ver qué tiene de similar o de distinto en relación al tratamiento de la música en el teatro posdramático y en la obra que aquí nos ocupa. Así, entre un conjunto de trece signos¹⁰⁶, Kowzan (1997) describe cuatro de ellos como “signos auditivos”: la palabra, el tono (“signos auditivos del actor”), la música, y los efectos sonoros (“signos auditivos externos al actor”). En primer lugar vemos que, al contrario de lo que se busca con la musicalización en el teatro posdramático y de lo que sucede en *Entre el azahar*, Kowzan realiza un tratamiento por separado de estos “signos auditivos”, otorgándoles, de esta manera, diferentes estatus: no todos ellos alcanzarían el “nivel” de lo musical, y sólo se reconoce como “música” a aquello que viene dado en el sentido restringido y

ejemplo de concepción tradicional sobre lo sonoro en el ámbito teatral—, aparece la idea de que la música lo que debe hacer es “resaltar la obra”, “estar al servicio de la obra” y que “si una obra tiene una musicalización que tiene demasiado protagonismo va en deterioro de la obra” (B. Togander entrevistada por Altabas, 2008, p. 14). Venimos viendo cómo *Entre el azahar* contrasta fuertemente con esta concepción.

¹⁰⁶ La palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el vestuario, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música, y los efectos sonoros.

tradicional del término¹⁰⁷. Mientras tanto, los llamados “efectos sonoros” son considerados por el autor directamente como “ruidos”¹⁰⁸. En el teatro posdramático en general y en *Entre el azahar* específicamente, hay una concepción más amplia de lo que es la “musicalidad”: tanto la “música” en el sentido restringido en que la concibe Kowzan (la canción que canta a oscuras una de las actrices en la microsituación de “El canto en la oscuridad”, o el tema musical que se escucha a través de los amplificadores durante la microsituación de “El sueño del baile de Sylvia”) como los “efectos sonoros” (entre tantos ejemplos, el ruido del balanceo de una hamaca durante la microsituación de “La hamaca”) o incluso la “palabra” hablada, en los escasos momentos en que ésta interviene, y el “tono” en que se utiliza (por ejemplo en la microsituación de “El suicidio” con la voz grabada de una mujer “desesperada” que quiere tirarse de un edificio y la de un hombre “alarmado” que intenta disuadirla) forman parte de esa musicalidad, **porque lo que se busca con todo aquello que “suena” en la obra –y en esta obra todo suena– es llamar la atención sobre las diversas posibilidades de lo sonoro en su amplio espectro: se apunta a abrir la percepción auditiva del bien llamado “audio-espectador”**. Por otra parte, vemos que Kowzan presenta los signos auditivos de “la música” y “los efectos sonoros” como *exteriores al actor*, cuando esto no es así necesariamente, al menos no lo es en una concepción más amplia y abierta de lo que es lo sonoro y lo musical: en *Entre el azahar*, gran parte de la musicalidad proviene, de hecho, de las acciones y de los propios cuerpos de los actores (el sonido de llanto –en tres versiones sonoras diferentes y simultáneas– que emiten en la microsituación de “La carta”, sólo por poner un ejemplo). Por otra parte, vemos que Kowzan sigue pensando en la música como subsidiaria de otros signos: “su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar, o a veces desmentir los signos de otros sistemas, o bien reemplazarlos” (Kowzan, 1997, p. 143). No piensa en la musicalización como algo que puede ser apreciado en sí mismo, independientemente de su “utilidad” o de su “servicio” a otras instancias que tienen lugar en la escena, ni tampoco como un elemento que puede tener el papel protagónico en una obra. Lo que sí ocurre, como venimos viendo, en el teatro posdramático y en la obra que estamos analizando. *Entre el azahar* busca expresamente experimentar con lo sonoro, posee la clara intención de explorar lo musical en todas sus dimensiones. Y, al contrario de lo que ocurre en aquellas concepciones de tipo tradicional, considera la dimensión sonora como un “conjunto” en sí mismo, como un diseño, como

¹⁰⁷ Es decir, en tanto arte que consiste en ciertas “estructuras fundamentales (...) –ritmo, melodía, armonía–, basadas sobre relaciones de intensidad, duración, altura o timbre de los sonidos” (Kowzan, 1997, p. 143). Así, el autor propone como ejemplo de “música” (en el teatro) el uso que puede hacerse de un tema musical para indicar las entradas y salidas de cada personaje, para evocar una determinada atmósfera o tiempos pasados en escenas retrospectivas, etc. De esta manera, según su concepción, un grito, la “tonada” en un texto hablado o una alarma de incendios no entrarían en la categoría de “música”.

¹⁰⁸ Kowzan (1997) pone como ejemplo las campanadas de un reloj para indicar la hora, el sonido de lluvia para expresar el estado del clima, etc.

algo que, más allá de lo simplemente “decorativo” o de lo “útil”, puede resultar una **propuesta estética de lo audible**.

Luego de haber revisado la concepción aristotélica sobre lo sonoro en el teatro (tanto en su versión “original” dentro de la *Poética* en relación a la tragedia griega, como en su versión “moderna” en relación al teatro “dramático”), veamos qué sucede con **la dimensión dramatúrgica de la música en el teatro**. Pavis (2015), por ejemplo, desde un punto de vista al cual consideramos también bastante apegado al modelo teatral tradicional, plantea ciertas “funciones dramatúrgicas del sonido”, que –si las buscamos–, de hecho, sí podríamos encontrarlas en *Entre el azahar*. Estas funciones son, según el autor: **crear efectos de realidad**, como el sonido de teléfono, timbre, etc. (en *Entre el azahar* podemos encontrar, por ejemplo, la sirena policial en la microsituación de “La persecución policial”, el timbre de llamada del celular de Érica en la microsituación de “El descubrimiento del robo de la joya” o de “El sueño erótico de Érica”); **crear un clima o atmósfera**, reconstituyendo “un decorado sonoro al evocar los ruidos característicos de un determinado medio” (p. 158) (en *Entre el azahar*, el conjunto de sonidos que se producen en la microsituación de “Los aviones” evoca una situación de guerra, caos, apocalipsis); **crear un lugar, una profundidad de campo en un espacio vacío** (en *Entre el azahar*, el sonido de cantos de pájaros y motores de vehículos que funcionan como *leitmotiv* de la situación general de la obra, evocan un lugar al aire libre, la calle, en un espacio casi vacío: la banqueta como único elemento escenográfico junto a los sonidos nombrados son los que evocarían la parada de colectivo; en la extraescena, el sonido también crea diferentes espacios: el ruido de balanceo de una hamaca junto a ladridos de perro en la microsituación de “La hamaca” evocarían la existencia de una plaza o parque que no vemos como espectadores¹⁰⁹; otros espacios (e incluso tiempos) creados por medio del sonido en *Entre el azahar* son los de las microsituaciones oníricas: una guerra, una discoteca¹¹⁰); y **actuar como “contrapunto sonoro”**, es decir como un efecto que va “en paralelo” a lo que se cuenta en escena, como el sonido “en *off*” del cine (podría ser, quizá, el sonido del reloj en la microsituación de “El viento, el tic-tac del reloj y el flash del azahar”, marcando el paso del tiempo, pero teniendo en cuenta que en este

¹⁰⁹ Tal como señala Berman (2008), la música “En ocasiones construye un afuera (...) de una extraescena a la que solo se accede en términos sonoros” (p. 27).

¹¹⁰ Con respecto a la relación del sonido con el espacio y el tiempo en *Entre el azahar*, cabe realizar una acotación: en esta obra se invierte la afirmación de Pellettieri (2001) cuando, al describir, en su modelo de análisis del texto espectacular, la “espacialización” en la puesta en escena, afirma que a las cuestiones de espacio-tiempo “se integran (...) la música, los ruidos” (p. 31). Esto sería así, creemos, en el teatro “dramático”, en el teatro de tipo tradicional. Pero en la obra que estamos analizando vemos que se produce lo contrario: son los sonidos los que crean y transforman el espacio y los que nos “hablan”, además, sobre el/los tiempo/s en la obra, planteándonos diferentes circunstancias espaciotemporales en relación a los personajes (el caso del sueño bélico de Isidro es uno de los más evidentes en este sentido: es el sonido –en inseparable vínculo con las acciones corporales– el que nos transporta a un ámbito de guerra en algún momento de su pasado).

momento la escena se encuentra a oscuras. El tic-tac del reloj sería un sonido que no es “connatural” al espacio que veníamos viendo, por eso nos parece que funcionaría como un “efecto paralelo”¹¹¹.

No obstante, vemos que, si bien en *Entre el azahar* podemos reconocer estas funciones dramaturgias del sonido planteadas por Pavis, también nos damos cuenta de que en esta obra el tratamiento del sonido va mucho más allá de eso: no se queda en el mero cumplimiento de esas funciones, de manera más o menos esporádica dentro del transcurso de la obra, como sucedería en el teatro de tipo “dramático”; sino que, como veíamos al principio de este apartado, la música, lo sonoro, crea una “dramaturgia general” que atraviesa toda la obra de principio a fin, organizando todo lo que sucede en escena: hay una dramaturgia del sonido que se erige en columna vertebral, reemplazando a todo posible texto. Y eso es lo novedoso. Allí está lo “pos”. Ese es el desafío al “drama” escrito, al teatro concebido como literatura. Pero, al mismo tiempo, todo este diseño sonoro perfectamente planeado y cuidadosamente elaborado cumple una **función estética**: la de llamar la atención sobre sí mismo, sobre su “forma” (y sobre las múltiples posibilidades de esa “forma”) adquiriendo así un carácter autónomo¹¹², incluso más allá de sus finalidades dramaturgias. Y además teniendo en cuenta que en esta obra esa “estética de lo sonoro” es imprescindible, porque resulta medular en su concepción y constituye una de sus finalidades esenciales en tanto propuesta escénica. Vemos, por otra parte, la enorme diferencia que existe con respecto a la concepción “estética” desde lo meramente “ornamental-accesorio” que poseía Aristóteles con respecto a los elementos sonoros en la tragedia. Ya el sólo hecho de incluir la cantidad de sonidos diferentes que incluye la obra¹¹³, en un *continuum* prácticamente ininterrumpido desde que empieza hasta que

¹¹¹ A estas funciones dramaturgias del sonido propuestas por Pavis, podríamos agregar otras que también se dan en *Entre el azahar*: el sonido **impulsa el accionar de los personajes** en los momentos en que éste cumple la función actancial de “destinador” (según vimos en apartados anteriores), y también **sugiere o propone clave de sentido**, como vimos que sucedía con la canción “Érase una vez” que canta una de las actrices en la microsituación “El canto en la oscuridad”.

¹¹² Se trataría de una analogía con respecto a la “función poética” o “función estética” del lenguaje planteada por los formalistas rusos, específicamente por Roman Jakobson y por Jan Mukařovský, aplicada en este caso a lo auditivo. Así, si para Mukařovský, el factor dominante que convierte a un texto en obra literaria es, justamente, la función estética, “que hace que su componente básico, que es la lengua, deseche su carácter utilitario [de comunicación cotidiana] para convertirse en signo autónomo volcado sobre su propio mensaje artístico” (Estébanez Calderón, 1999, p. 630. Lo que está entre corchetes es agregado nuestro), el sonido en *Entre el azahar* no se presenta (o no solamente) en su dimensión utilitaria (el timbre de un celular suena para hacernos saber que alguien llama), sino en su dimensión estética, para su valoración y apreciación artística, musical.

¹¹³ Los sonidos en *Entre el azahar* podrían ser clasificados en dos grandes ámbitos, de acuerdo a la fuente de donde provienen: a) sonidos grabados, editados y emitidos mediante altavoces; y b) sonidos producidos en vivo por los actores en escena. Dentro del primer grupo, podemos encontrar los siguientes: canto de pájaros y motores de vehículos (estos dos funcionarían muchas veces como *leitmotiv* de la “situación general” de la obra y como base de los demás sonidos); taconeo *in crescendo*; graznido de otro tipo de pájaro; ruido de impacto de algo pesado contra el lateral derecho (caída abrupta del pájaro); pasos apurados; aullido de perro; sirena policial; otro motor de vehículo; portazo y vehículo que arranca y se aleja; disparos de arma de fuego; helicóptero; timbre de llamada de celular; radio portátil con interferencia; ladridos de perros lejanos; sonido de balanceo de hamaca; ruido sordo de turbinas; aviones *in crescendo*; tema musical de fondo hacia el final de la microsituación de “Los aviones”; motores de colectivo *in crescendo*; tema musical tecno en volumen alto en la microsituación de “El sueño del baile de Sylvia”; bocinas de autos; lamentación de mujer, palabras articuladas de mujer y de

termina, llama la atención hacia otras formas de concebir y percibir el universo sonoro dentro del universo teatral. Resulta evidente que esta inclusión y tratamiento del sonido en la obra no se debe únicamente al hecho de una necesidad de acompañar o ayudar dramáticamente a lo que se “ve” en escena; de la misma manera, se evidencia que el sonido no es utilizado simplemente como ornamentación, como ocurriría en una obra apegada a un modelo teatral más tradicional; sino que **el sonido mismo es lo principal en ella, tanto desde una mirada dramática –en tanto organización de lo que ocurre dentro de la estructura de la obra– como desde una mirada estética.** Es a partir del sonido que se organiza todo lo demás y no al revés. Quizá podríamos agregar que en *Entre el azahar* los sonidos grabados, editados y emitidos mediante altavoces funcionan más en un rol “dramático” al ser la mayoría de ellos el “destinador” de las acciones de los personajes; mientras que los sonidos producidos en vivo por los actores en escena tienden más a ser los que muestren el uso musical en tanto estética para ser apreciada en sí misma (sin abandonar la idea de que los sonidos grabados también confluyen a esta finalidad y que los sonidos emitidos en vivo también pueden actuar como destinadores –como ocurre en la microsituación de “El sueño bélico de Isidro”–

hombre, y grito de mujer en la microsituación de “El suicidio”; murmullo de gente; sonido suave de motores ya sin canto de pájaros; tema musical de fondo en volumen bajo mientras dura el llanto de los personajes en la microsituación de “La carta”; zumbido de mosquitos (no se distingue si procede de los altavoces o si lo emite alguno de los personajes en escena. Nos inclinamos a pensar que proviene de los altavoces); grillos lejanos; trueno lejano, viento fuerte y tic-tac de reloj en volumen alto. Dentro del segundo grupo de sonidos, que son en cantidad muchísimos más que los grabados, podemos enumerar los siguientes: taconeos, pisadas, pasos, pisotones, zapateos voluntariamente sonoros (los tres personajes); tintineo de pulseras metálicas (Érica); diferentes sonidos “inarticulados” emitidos con el aparato fonador en distintas intensidades, alturas, timbres, duraciones, tonos, etc. (los tres personajes); diferentes variedades de respiraciones rítmicas y sonoras (los tres personajes); jadeos, gemidos, quejidos, gritos, resoplidos sonoros; estrujamiento de botella de plástico (Érica); escupida sonora de agua (Érica); ruidos variados –nylon, choque de objetos entre sí, etc.– al revolver el interior de las bolsas (Sylvia), portafolios (Érica) y bolsillos (Isidro); impacto de diversos objetos contra el piso y contra la banqueta (bolsas de Sylvia, botella de plástico, zapato suelto, mochila de Isidro, portafolios de Érica); estornudos ruidosos y ruido de “aclaración” de la garganta (Sylvia); bostezos ruidosos (Sylvia); ataque de hipo en diferentes variantes sonoras (Érica); golpes reiterados del diario contra las piernas (Isidro); tapa del celular al cerrarlo enérgicamente (Érica); cepillado sonoro de zapato (Sylvia); golpes reiterados del celular contra el portafolios (Érica); impacto contra el piso del cuerpo de Érica al desmayarse; palabra articulada: “¡Oro!” (Sylvia); golpecitos y palmadas contra la radio portátil (Isidro); sonidos de tragar saliva (los tres personajes en “coro”); manotazos contra la banqueta; golpecitos de dedos contra el reloj de muñeca (Isidro); palabras de Érica en idioma inventado (“¡Aglú! ¡Aglú!”) y en distintos idiomas reales: francés (“Oui?”, “Paul? Oh, Paul! Oh la la!”), alemán (“Ja?”), italiano (“¡Lo?”), inglés (“Yes”), castellano (“¡Ay, tonto! ¡No!”)), al atender el celular en la microsituación de “El sueño erótico de Érica”; risas forzadas repentinas (Érica); “¡Shhhh!” (Érica a Isidro para hacerlo callar); tos (Isidro); gemidos sexuales y gritos orgásmicos (Érica); ruidos de chupar caramelos (Isidro); ruido de beso (Isidro a Érica); sonido del portafolios al cerrarlo fuerte (Érica); sonido de “plumear” unos zapatos (Isidro); llanto *in crescendo* de los tres personajes en tres diferentes versiones; ruido de sonarse la nariz (Isidro); pisotones y choques de palmas reiterados y rítmicos (los tres personajes en “coro”); impacto de frasco contra la banqueta (Isidro); pisadas rítmicas al balancearse “en el lugar” (los tres personajes) mientras Isidro marca el ritmo con su voz; expulsión de aerosol (Érica); silbidos desafinados (uno intenta dibujar una melodía y el otro es un silbido “indistinto” que acompaña, provocando disonancia al coincidir ambos): estos silbidos funcionan como fondo de otros sonidos emitidos por Érica con el aparato fonador como si fuera la voz de la muñeca manipulada por ella; canto de una de las actrices (Andrea Lis, en la oscuridad): canción “Érase una vez” acompañada de chasquido irregular/arrítmico de dedos (al parecer –ya que no los vemos- emitidos por los otros dos actores). Durante toda la obra, los diferentes sonidos (tanto los grabados como los producidos en escena) se combinan entre sí, se superponen, se entrecruzan, se intercalan, marcan un ritmo. A veces también se producen silencios, como parte necesaria, constitutiva, inherente del lenguaje musical.

). Un ejemplo bastante ilustrativo sobre la intención del sonido de llamar la atención sobre sí mismo, podría ser el del paso firme y taconeante del personaje de Érica al principio de la obra, que primero se escucha como sonido grabado y amplificado y luego se ensambla perfectamente con sus pasos “reales” en su entrada a escena: “ruido” de tacos que, por lo general, resulta un sonido no deseado en el teatro y que se busca cómo “eliminar” o “apaciguar” para que no “distriga” o “entorpezca”, y que aquí, por el contrario, se amplifica, se acentúa y se utiliza en forma consciente y deliberada como recurso musical, incorporándolo al diseño sonoro.

Algo que también podríamos acotar es que, si bien, entre las “cosas” que hace la música en esta obra, *hay* una función “referencial” de lo sonoro (por ejemplo, el sonido de vaivén de la hamaca remite, de hecho, a la existencia de una hamaca que se balancea en la extraescena), lo que puede estar relacionado a un tratamiento del sonido más bien vinculado al teatro de tipo “dramático”; vemos, por otra parte, que al mismo tiempo hay una voluntad de tratamiento “autorreferencial” de lo sonoro y de lo musical (incluso en el mismo ejemplo del sonido de balanceo de la hamaca) que busca llamar la atención sobre sí mismo, más allá de cualquier fin “utilitario”, y creemos que esto es lo que acercaría a la obra a una concepción posdramática de la musicalización en el teatro. Además, mientras que, en el uso tradicional de la música en el teatro, el público puede no percatarse de ella porque centra su atención en el texto, en la historia, en esta obra lo musical ocupa un lugar sobresaliente y atrae, en todo momento, la atención del espectador.

Estas características que posee el trabajo con el sonido en *Entre el azahar*, coinciden, entonces, con concepciones más contemporáneas del tratamiento o del rol del sonido en el teatro. A partir de los aportes de artistas como John Cage¹¹⁴, se empieza a contemplar las posibilidades de la música y del sonido desde otro punto de vista, dándole un rol muchas veces protagónico. Así, Bernal Molina en su trabajo *El sonido en el teatro posdramático*, destaca la figura de Cage, en cuyas propuestas artísticas es notorio “el interés por el hecho sonoro y por la experimentación con este lenguaje respecto de otras prácticas y su consiguiente apertura y expansión de las posibilidades expresivas de la música” (Bernal Molina, 2017, p. 14), y consideramos que ese es, justamente, el tipo de búsqueda que se propone realizar el grupo El Ekeko con la musicalización en *Entre el azahar*. Así, en el teatro contemporáneo se empieza a pensar en la “dramaturgia del sonido”¹¹⁵, en el “diseño

¹¹⁴ John Cage (1912-1992), compositor, teórico de la música y artista experimental estadounidense, precursor de la música aleatoria, de la música electrónica y del uso no convencional de instrumentos musicales; dio inicio a su producción artística a partir de la década de los treinta y fue una de las figuras protagonistas de la neovanguardia, momento artístico que, de acuerdo a Lehmann (2013), resulta imprescindible como antecedente del teatro posdramático.

¹¹⁵ La dramaturgia del sonido o “escritura sonora”, sería “la composición sonora de un espectáculo” (Pavis, 2016, p. 105). Agrega, además, Pavis en su *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, que “Según las investigaciones recientes sobre la dramaturgia del sonido (Kendrick y Roesner, Ovadija), el sonido en el teatro no es un simple acompañamiento sonorizado del texto, sino que es una acción, una performance que involucra a todo el espectáculo” (Pavis, 2016, p. 105. Lo que está entre paréntesis pertenece al texto original).

sonoro”, en que la música no es simplemente un agregado o un relleno, sino que también ella puede actuar como principio organizador de una obra o que su planificación estética puede ser tan compleja y relevante como la de los demás elementos escénicos; en fin, que la música puede ocupar el lugar protagónico (Bernal Molina, 2017). De esta manera, el mismo Pavis, que, anteriormente, como vimos, nos daba una visión más tradicional sobre el uso de la música en el teatro, también se refiere a las nuevas perspectivas que ofrece la musicalización en el teatro contemporáneo:

Las relaciones entre música y escena están cambiando: ninguna de las dos está al servicio de la otra, ambas conservan una autonomía de la que también se beneficia su *partenaire*: la música ya no es la mera servidora, una dama de compañía del escenario (...). Durante largo tiempo (históricamente) sistemáticamente (teóricamente) separados en la búsqueda de su *especificidad*, música y teatro tienden, hoy, a armonizarse en su complementariedad. (Pavis, 2015, p. 307)

Así, en esta “complementariedad” entre teatro y música, veremos que en *Entre el azahar* cada personaje se desempeñará en escena –de forma deliberada y pauta– produciendo sonoridad en todo momento. Pero no desde lo evidente (no hay, por ejemplo, ejecución de instrumentos musicales propiamente dichos), sino que la musicalidad se produce ya sea mediante la utilización de los cuerpos de los actores como si fueran peculiares instrumentos de percusión (tal como vimos más arriba con el ejemplo de la microsituación de “Los mosquitos”), mediante sus aparatos fonadores (gruñidos, quejidos, gemidos, jadeos, etc.), o a través de los objetos que llevan consigo, pensados e ideados justamente para eso: para aportar sonoridad, diferentes matices y “formas” de lo musical (por poner sólo un ejemplo en relación a cada personaje, Érica genera sonido moviendo sus brazos para hacer tintinear las pulseras metálicas que lleva puestas; Isidro genera sonido con su diario, estrujándolo, abriéndolo y cerrándolo con brusquedad o golpeándolo contra sus piernas; Sylvia genera sonido revolviendo dentro de sus bolsas de mercado, dejándolas caer o apoyándolas pesadamente sobre la banqueta o el piso). Se observa, así, la gran exploración sonora que se realizó en relación a los sonidos que cada actor/personaje podía producir tanto con su propio cuerpo como a través de los objetos utilizados, indagando profundamente en el provecho musical que podía extraerse de cada uno de ellos. Un tipo de “búsqueda estética” que no era –para nada– la habitual en las formas teatrales tradicionales.

En *Entre el azahar*, los múltiples sonidos se despliegan desde el principio hasta el final de la obra, y en todos ellos se presenta una “organización musical”: hay un orden establecido para la realización de todos estos sonidos, hay un ritmo, se combinan con silencios, se combinan entre ellos aunque provengan de fuentes distintas (sonidos grabados/sonidos producidos en vivo), hay un

abanico de tonos (sonidos agudos, sonidos graves), de duraciones, de intensidades, etc. Hay, a todo lo largo de la obra, un diseño sonoro muy consciente y preciso. También la edición de sonido grabado se muestra compleja y riquísima, como se puede apreciar a lo largo de toda la obra. Así, los diferentes tipos de sonidos aparecen en *Entre el azahar* para ser apreciados en su variada materialidad sonora¹¹⁶.

Por todo lo dicho hasta aquí, creemos que el tratamiento de la sonoridad en esta obra se encuentra cercano a la concepción que posee Helene Varopoulou sobre la musicalización en el teatro contemporáneo. En una conferencia en 1998 que versaba, justamente, sobre este tema, la teatróloga griega expresaba: “No se trata del papel evidente de la música y del teatro musical, sino de una idea más profunda del teatro *como* música” (Varopoulou, 1998, como se citó en Lehmann, 2013, p. 158). Tal como venimos diciendo, la musicalización en el teatro posdramático en general y en *Entre el azahar* particularmente, ya no es un “accesorio” ni se utiliza solamente para “generar climas”, “ambientar” o dar un efecto de realidad a través de un efecto sonoro, lo que sería ese “papel evidente” de la música en el teatro dramático; tampoco se trata de “poner música”, en el sentido de “canciones” para acompañar una danza o un canto, como en los “musicales”¹¹⁷ –el “teatro musical” al que se refiere Varopoulou–, sino de poder apreciar el conjunto mismo de la obra como una suerte de artefacto teatral que genera música.

3.2. NI EDITH, NI PIAF **(Obra de danza teatro)**

La obra de danza teatro *Ni Edith, ni Piaf* fue estrenada por el grupo Danza Libre¹¹⁸ el 8 de junio de 2012, también en el Teatro de la Vuelta del Siglo de la ciudad de San Salvador de Jujuy, con

¹¹⁶ Incluso, como mencionamos más arriba, la palabra hablada misma –en las pocas ocasiones en que aparece– está utilizada para llamar la atención sobre su materialidad sonora. Esto podemos verlo claramente en la microsituación de “El sueño erótico de Érica”, en que ella atiende el celular y articula palabras en distintos idiomas y hasta en un lenguaje inventado (“¡Aglú! ¡Aglú!”). La inclusión de este “lenguaje inventando” junto a la “mezcla de lenguas”, justamente, da cuenta de que la intención de utilizar la palabra hablada ya no sería que el audio-espectador comprenda un significado lingüístico, sino más bien que reconozca o “experimente” el efecto sonoro que aquella provoca. Así, la palabra hablada en su dimensión exclusiva de “significante”, en su materialidad, se propone como una posibilidad más de lo auditivo, en pie de igualdad con los demás sonidos que aparecen en la obra.

¹¹⁷ Cabe destacar que, a pesar de lo dicho, en la microsituación de “El sueño del baile de Sylvia” sí se pone una canción para acompañar la coreografía que realiza este personaje, a modo, si se quiere, de “teatro musical” y que también escuchamos a una de las actrices cantar una canción en la microsituación de “El canto en la oscuridad”. Pero, aun así, vemos que estas dos instancias también se insertan en el abanico amplio de posibilidades que puede aportar el uso de la sonoridad en escena. Es decir, lo que se “hace” con la música en estas dos microsituaciones no es la única forma ni la predominante en la obra, sino que ambas vienen a agregar una forma más de utilización-apreciación del aspecto sonoro.

¹¹⁸ Como vimos en el capítulo anterior, el grupo Danza Libre posee ya una larga historia en el ámbito de las artes escénicas jujeñas. Así, contando actualmente con treinta y cinco años de vida, es uno de los grupos independientes de mayor trayectoria en las artes escénicas de la provincia, teniendo en cuenta que continúa en actividad ininterrumpida desde que

dirección de Belén Calapeña. Entre sus “intérpretes”¹¹⁹ –algunos estuvieron desde un principio en todas las “etapas” de funciones de la obra, otros fueron cambiando con el tiempo– se encuentran la misma Belén Calapeña, Verónica Romero, Paula Recchiuto, Cecilia Navarro, Rubén Luna, Facundo Aguirre, Natalia Vaca, Adriana Salas, Mariana Anachuri y Cecilia Oviedo¹²⁰. La obra, además, cuenta

fue creado por Emilce Scilingo en 1987. Desde entonces estuvo integrado por diversos bailarines: de entre aquellos que se incorporaron hacia mediados o finales de la década de los noventa, varios continúan hasta la actualidad (como Verónica Romero, Belén Calapeña y Rubén Luna), junto a otros que fueron incorporándose luego algunos años más tarde (Mariana Anachuri, Natalia Vaca). Paula Recchiuto también integró el grupo en la mayoría de las obras realizadas en lo que va del nuevo milenio, y Emilce Scilingo –además– participó como intérprete en algunas de las obras de la primera década de los 2000. El grupo trabajó primero en la modalidad de danza (clásica, neoclásica, contemporánea, folklore argentino y latinoamericano, folklore de proyección, y tango), y empezó a incursionar en el lenguaje de la danza teatro a partir de 1989, con la reposición de la obra *Harawi* (que había sido estrenada en 1985, previamente a la conformación del grupo, con el Ballet de Cámara de la Provincia, que dirigía también Emilce Scilingo). A partir de allí, vinieron las obras *Ollantay* (1990); *Toques de raza* (1998, dirección: Emilce Scilingo); *Brunita* (1999, dirección: Emilce Scilingo y Verónica Romero); *Hasta probar lo contrario* (2002, dirección: Emilce Scilingo, codirección: Verónica Romero. Seleccionada en la 18° Fiesta Provincial del Teatro Jujuy 2002 para participar ese mismo año en la 3° Fiesta Regional del Teatro realizada en Catamarca, donde resultó elegida para representar a nuestra provincia en la 18° Fiesta Nacional del Teatro Mendoza 2003); *Menumorfosis* (2004, dirección: Verónica Romero. Seleccionada en la 20° Fiesta Provincial del Teatro Jujuy 2004 para participar ese mismo año en la 5° Fiesta Regional del Teatro realizada en Jujuy, donde resultó elegida para representar a nuestra provincia en la 20° Fiesta Nacional del Teatro Río Negro 2005); *Quiero mujeres* (2006, dirección: Rubén Luna); *Es inevitable... me tengo que inventar* (2007, dirección: Olga Chiabrando. Seleccionada en la 23° Fiesta Provincial del Teatro Jujuy 2007 para participar ese mismo año en la 8° Fiesta Regional del Teatro realizada en Santiago del Estero); *Ni Edith, ni Piaf* (2012, dirección: Belén Calapeña. Ganadora de la 28° Fiesta Provincial del Teatro Jujuy 2012, participante del 5° Encuentro Regional de Teatro del NOA realizado en Santiago del Estero en 2013, y representante de nuestra provincia en la 28° Fiesta Nacional del Teatro Venado Tuerto 2013); y *Aroma a tiempo* (2022, dirección: Rubén Luna). En 2022, Danza Libre también formó parte –junto a Teatro El Pasillo y Teatro del Viento– de la producción de la obra *Muero en este carnaval*, con dramaturgia y dirección de Hugo Aristimuño y con Rubén Luna como intérprete. Actualmente el grupo se encuentra en proceso de creación de una nueva obra: *Mujeres bordearon un río*, con Belén Calapeña y Verónica Romero como intérpretes y Rubén Luna en la dirección. Algunos de los integrantes (intérpretes) del grupo Danza Libre a lo largo de su historia: Natalia Entrocassi, Valentina Mamaní, María Angélica Toro Villalón, Miguel Aquino, Selem Ceballos, Javier Medina, Daniela Sato, Saturnino Peñalva, Paula Recchiuto, Ariel Condorí, Adriana Salas, Cecilia Oviedo, Cecilia Navarro, Facundo Aguirre, Martín Calvó, Emilce Scilingo, Diego Durán, Matías Sardina, Verónica Romero, Belén Calapeña, Rubén Luna, Mariana Anachuri, Natalia Vaca (los cinco últimos forman parte del grupo desde los noventa o principios de los 2000 hasta la actualidad).

¹¹⁹ El término “intérprete”, dentro de las artes escénicas, parece provenir exclusivamente del ámbito de la danza, o al menos es en la danza donde se lo utiliza de manera habitual, no así en el teatro. Y veremos, por ejemplo, que investigadores de la danza teatro lo siguen usando para referirse a los artistas que se dedican a este lenguaje, a veces aclarando “bailarina y actriz” entre paréntesis al lado del término, como hace Beatriz Lábatte (2006) al referirse a Doris Petroni. Otros, como Pavis (2015), utilizan el término “danzactor” en el intento de abarcar ambos perfiles en una sola palabra. En este trabajo mantendremos el término “intérprete”, ya que es como los miembros del grupo se denominan a sí mismos con respecto a sus roles dentro de la obra, salvo el caso de Mariana Anachuri y Cecilia Oviedo, quienes representaron al personaje de Édith Piaf y a quienes, por este motivo, preferimos denominar “actrices”.

¹²⁰ En el video con el que contamos para realizar el análisis (filmado durante una función en el Teatro Nacional Cervantes de la ciudad de Buenos Aires, en el marco del ciclo Teatro del País, el 21 de diciembre de 2013), el elenco estaba conformado por: Belén Calapeña, Verónica Romero, Paula Recchiuto, Cecilia Navarro, Rubén Luna, Facundo Aguirre y Cecilia Oviedo. Por lo cual en él veremos a ésta última en el “papel” de Edith Piaf, en reemplazo de Mariana Anachuri, que desempeñó este rol en el estreno y la primera etapa de funciones de la obra, y no estará Natalia Vaca, quien en ese momento no pudo acompañar al grupo. Las fotos con las que contamos, por otra parte, corresponden al elenco del estreno (hemos incluido algunas de ellas en el Anexo 7). Al igual que procedimos con *Entre el azahar*, para esta obra también hemos realizado dos entrevistas en virtud de los cambios mencionados: una entrevista grupal con los miembros del elenco que aparecen en el video que estamos utilizando para el análisis, y otra entrevista con Mariana Anachuri, quien creó y representó el personaje

con la asistencia teatral de Martín Calvó, quien, en etapas más recientes de funciones de la obra, también se desempeñó como intérprete.

Se trata de una obra creada en forma colectiva, desarrollada en base a una idea de Belén Calapeña, quien, a los fines de registro de la obra en Argentores para poder llevar a cabo el estreno, figura como autora. Sin embargo, tal como se expresa en la entrevista 3, esto es así sólo en los papeles: para efectuar el trámite formal de registro se decidió que la directora figurara también como autora, más allá de que, en los hechos, todos los integrantes del grupo son considerados creadores de la obra. Esto es así, incluso, en tanto grupo y no de manera individual, como se puede inferir del programa de mano y de los documentos que acompañan la obra, como el *Dossier*¹²¹, donde no se consigna autor alguno, dejando entender que no se piensa en términos de “autoría” por parte de los “individuos” que intervienen en la obra, sino de creación desde la grupalidad. En este caso no se cuenta con un texto escrito tampoco de manera posterior para ser presentado en Argentores, ya que para el estreno de obras de danza teatro este organismo no solicita a los grupos un texto escrito (como sí lo hace para las obras catalogadas como “teatrales”, aunque éstas puedan traducirse sólo en didascalias, como vimos que pasaba en el caso de *Entre el azahar*), sino la presentación de un video donde pueda visualizarse la realización escénica.

3.2.1. REVISANDO LA ESTRUCTURA SUPERFICIAL, LA ESTRUCTURA PROFUNDA Y EL ASPECTO SEMÁNTICO

¿HAY INTRIGA?

Para empezar a indagar específicamente en cuánto de “dramático” (o no) posee esta obra, procederemos también a revisarla a la luz del modelo de análisis que propone Pellettieri (2001) para el texto espectacular, tal como hicimos con la obra anterior. Veamos primero qué pasa en el plano de la estructura superficial o nivel de la intriga. Para esto, como ya dijimos, nos será de utilidad revisar, en primer lugar, la sinopsis de la obra:

Cuánto más puede decir la voz... que el cuerpo de ellas no haya dicho. La presencia y vida de una y más mujeres que en algún momento quizás fueron las mismas. Su amor, pasión, pensamientos y sentimientos. Su salud, sus desequilibrios en busca del equilibrio, son algunos de los estados por los que toda mujer puede haber transitado y que demuestran que

de Edith Piaf en el estreno, junto a Martín Calvó quien, como asistente teatral, además de colaborar en otras instancias importantes de la obra, también guió a esta actriz para el desarrollo de su personaje.

¹²¹ Tanto el programa de mano como el *Dossier* de la obra se encuentran disponibles para ser consultados en el Anexo 7.

“Ni Edith, Ni Piaf”, es la presencia y vida de una mujer que delata en el cuerpo de muchas, la necesidad de vivir y manifestarse.

"Ni Edith, ni Piaf", es una obra de danza teatro, lograda desde la exploración, la técnica, la observación, la improvisación, la selección y composición como metodologías para organizar vivencias, recuerdos, experiencias y pensamientos que el cuerpo y su movimiento demuestran constantemente. Este trabajo partió de la música y vida de Edith Piaf y al transitar por ella, dejó al descubierto y sin posibilidad de encubrir la “existencia” de las mujeres que hoy interpretan la obra¹²².

El primer dato importante que podemos reconocer aquí, a los fines de este trabajo, se encuentra en la frase que abre la sinopsis: “Cuánto más puede decir la voz... que el cuerpo de ellas no haya dicho”. Vemos que “la voz” (o, lo que es lo mismo, la palabra hablada, el diálogo, el parlamento, en fin: el *texto* como elemento primordial y portador del sentido en el teatro “dramático”) se encuentra definitivamente desplazada: aquí el que habla, el que “dice”, **no es la voz sino el cuerpo**. Esto va anticipando, además, lo que trabajaremos en el plano del “aspecto espectacular” en vínculo con el rasgo posdramático sobresaliente en esta obra: la corporalidad.

Otro dato no menos importante para observar las diferencias y el alejamiento con respecto a un teatro de tipo dramático, es que la sinopsis no plantea una intriga en términos tradicionales: no se revela ni se deja entrever la existencia de una fábula ni de algún posible conflicto. Al igual que sucede en la sinopsis de *Entre el azahar*, tampoco se nos plantea aquí esta obra en términos de *suspense*. Por otro lado, vemos que –por el momento– no permite visualizar o no revela la participación de “personajes” insertos en alguna situación o espacio ficcional (lo que sí sucedía al leer la sinopsis de *Entre el azahar*, cuando se nos hablaba de tres personajes que se encontraban esperando un transporte). Aquí se habla de “estados por los que toda mujer puede haber transitado”, lo que, en principio, nos permite intuir o anticipar que quizá no nos encontraremos con la “evolución” o el “desarrollo” de una única “historia” de principio a fin situada en un espacio ficcional determinado, sino tal vez de “cuadros” separados, de “momentos” individualizados, donde se nos irán mostrando, posiblemente, estos “estados” por los que se puede pasar “como mujer”, inspirados de alguna manera en la figura de Édith Piaf: como dijimos, no aparecen personajes en esta sinopsis –aunque luego al ver la obra observaremos que sí hay alguno(s)–, sino que se habla de “la `existencia` de las

¹²² Como el programa de mano de la obra no incluye una sinopsis, hemos tomado aquí la que aparece en el programa de la 28° edición de la Fiesta Provincial del Teatro Jujuy 2012, en la que *Ni Edith, ni Piaf* se presentó en competencia, resultando ganadora. Puede consultarse en el siguiente link: <http://28fiestaprovincialdelteatrojujuy2012.blogspot.com/p/jueves-8-de-noviembre.html>. También hemos adjuntado una captura de pantalla en el Anexo 7.

mujeres que hoy interpretan la obra”, como apartándose de un tratamiento de tipo ficcional. Volveremos sobre esto más adelante, al revisar la noción de personaje en la obra.

Por otro lado, podemos decir que *Ni Edith, ni Piaf* presenta un “diseño” que tampoco plantea una estructura clásica, aristotélica, de “principio, medio y fin” tendiente a construir un único relato, sino que, al igual que *Entre el azahar*, genera su propio diseño, de acuerdo a su propia poética, sin retomar modelos preexistentes. Así, la directora de la obra refiere:

en relación a (...) lo narrativo, no, no tenía esa intención. (...) quizás hoy sacaría más escenas o cambiaría ciertas escenas, pero no tienen que ver con la cuestión de la narrativa. (...). Sí tiene una estructura de “escenas” porque sí, yo las dividí así, en escenas, no es que es algo de corrido (...). Ahí también me encuentro con esto, con la intervención de Martín [Calvó], gratamente, desde la dramaturgia. Ahí uno empieza a reconocer, ¿no?, en qué trabajamos, y que es posible la dramaturgia corporal. Empezar a definirla desde ese lugar, sí. (...). Que no hace falta el cuentito, ni el personaje principal. A pesar de que, allá llegando a su desenlace, pareciera que inicia otra obra, en realidad, con la intervención de Mariana [Anachuri], como *personaje*, ¿no? Pero no en el clásico personaje del cuento que viene desde un principio a fin en eso. (B. Calapeña, entrevista 3)

De esta forma, tal como afirma Belén Calapeña y como podemos apreciar en el video¹²³, la obra posee una estructuración en “escenas”¹²⁴, que no están encadenadas unas con otras ni poseen una lógica de causa-efecto. Tal como hicimos al analizar la obra anterior y sus “microsituaciones”, asignaremos ahora un nombre a cada una de las “escenas” que componen *Ni Edith, ni Piaf* para identificarlas mejor dentro de la obra, respetando la denominación que utiliza el grupo para referirse a ellas (como pudimos advertir en las entrevistas y/o en su blog¹²⁵), indicando el segmento de tiempo en el que podemos verlas en el video: **1) “El túnel”** (min. 1:13 a 3:43 – Tema musical *Lisieux*¹²⁶); **2) “El**

¹²³ El link para acceder al video de *Ni Edith, ni Piaf* se encuentra en el Anexo 1.

¹²⁴ Utilizaremos la denominación de “escenas”, dejando en claro que no lo hacemos de acuerdo a la definición tradicional de este término en tanto “aquel segmento de la trama, más corto que el acto, determinado por una presencia continuada de los mismos personajes (*configuración*) en una espacio-temporalidad idéntica, de modo que la entrada y salida de alguno de ellos dé lugar a una nueva configuración y, consecuentemente, a otra escena” (Escalada, 2016, p. 21), sino atendiendo a aquellos diferentes “estados” por los que atraviesan las intérpretes de la obra como mujeres, cuyas transiciones se encuentran marcadas –dentro de la estructura superficial de la obra– generalmente por el cambio de tema musical, de iluminación, apagones, etc., primero, y luego por la llegada del personaje de Edith Piaf. También mantenemos el nombre de “escenas” con el fin de respetar la denominación que le da la directora y el propio grupo a estos “momentos” diferentes en que se divide la obra.

¹²⁵ <http://jujuydanzalibre.blogspot.com>

¹²⁶ Compuesto por Christopher Gunning para la banda sonora de la película *La môme / La vida en rosa* (2007), sobre la vida de Édith Piaf.

solo¹²⁷ (min. 3:49 a 12:19 – Tema musical: *Sous le ciel de Paris / Bajo el cielo de París*, por Édith Piaf); **3) “Parejas”** (min. 12:20 a 15:28 - Tema musical: *La vie en rose / La vida en rosa*, por Édith Piaf); **4) “Padam”** o **“El salón”** (min. 15:29 a 18:50 – Tema musical: *Padam padam*, por Édith Piaf); **5) “Caídas”** (min. 18:51 a 23:49 – Sin tema musical); **6) “La llegada de Edith Piaf”** (min. 23:49 a 27:41 - Tema musical: *Non, je ne regrette rien / No, no me arrepiento de nada*, por Édith Piaf); **7) “Orquesta”** (min. 27:42 a 31:12 - Tema musical: *La foule / La multitud*, por Édith Piaf); **8) “Karaoke”** (min. 31:13 a 41:37 (final) – Hacia el final de esta “escena” se retoma el tema musical de la escena anterior).

Creemos que esta estructuración de la obra en “escenas” coincide con la noción de “estados” que plantea la sinopsis: cada una de estas “escenas” se va traduciendo en uno o más “estados” por los que pasan las mujeres que interpretan la obra, inspiradas en la figura de Édith Piaf, en cuya vida – reconociéndose en ella la directora de la obra y luego compartiendo eso con las demás intérpretes– encuentran puntos coincidentes con respecto a ellas mismas. En este sentido nos parece interesante y pertinente el punto de vista de Facundo Aguirre sobre la estructura de la obra cuando afirma que “es como una antología de estados” (entrevista 3): de hecho, vemos, de escena en escena, cómo estas mujeres nos muestran, desde el trabajo con el cuerpo y el movimiento, los diferentes estados emocionales, anímicos e incluso físicos por los que van transitando. Cada una de estas escenas más que “colaborar” con las otras para el desarrollo de una intriga, para relatarnos una historia, nos va mostrando el tránsito de estas mujeres por el amor, la angustia, la violencia, el romance, la decepción, el desengaño, la seducción, la soledad, la sexualidad... Entonces, y a medida que la obra avanza, vamos comprendiendo como espectadores que la obra no pasa por el armado de un entramado de tipo lógico que debamos aprehender mediante el intelecto –no hay ningún “relato” que debamos “entender”– sino por la percepción de sensaciones y emociones que nos son transmitidas a través del movimiento y la corporalidad. Como sostiene Martín Calvó:

Llega un momento que es como decir: “No puedo entender lo que estoy viendo”. ¿No? Sino que me dejo llevar por la situación, por la emoción. Pero... si tengo que entender que fuera una historia que cuenta un principio, un nudo y un final, no está claro. (Entrevista 4)

¹²⁷ Es difícil encontrar una denominación justa para la totalidad de esta escena, ya que en ella tienen lugar diferentes “momentos” que transmiten diferentes sensaciones, climas, “estados”, pero que, sin embargo, creemos que forman parte de la misma “instancia”, es decir, sin conformar escenas “separadas”. Así, vemos a las y los intérpretes bailando en conjunto antes y después del “solo” propiamente dicho, realizado por Cecilia Navarro, que, si bien no abarca la escena completa en su duración, sí concentra fuertemente la atención y se destaca como “momento” dentro de la misma. De hecho, la música que veníamos escuchando y la coreografía en grupo, junto con la iluminación “general”, se cortan abruptamente para dar paso a este “solo” realizado casi en silencio –solamente se escuchan sonidos emitidos por la intérprete– y en el que se destaca su presencia en el escenario por medio de una luz que la ilumina solamente a ella, reanudándose posteriormente la música, la coreografía grupal y la iluminación “general” hasta el final de la escena. Por eso la llamaremos “El solo”, pero teniendo en cuenta que también intervienen esos otros “momentos” de coreografías grupales que acabamos de describir.

Ahora bien, el hecho de que la obra no posea un “diseño” tradicional estructurado en principio, medio y fin, no quiere decir –al igual que en *Entre el azahar*– que no haya ningún diseño: la obra no sólo está estructurada o diseñada en las “escenas” mencionadas anteriormente –las cuales, como vimos que refiere Belén Calapeña en la entrevista 3, podrían ser eliminadas o reemplazadas por otras, porque “no tienen que ver con la cuestión de la narrativa”, de modo que la *lógica propia* de la obra no se vería alterada–, sino que además posee una estructura claramente marcada por la llegada del personaje de Edith Piaf. De hecho, su aparición en escena, su presencia, y sobre todo el momento en que inicia el “Karaoke”, funciona como una bisagra que genera dos grandes “momentos” dentro de la estructura global de la obra, produce un antes y un después muy tajante, pero no en relación a un hilo narrativo –que no existe en la obra–, sino más bien a la “forma” que se venía utilizando: se pasa de algo más vinculado, si se quiere, al trabajo de la danza a algo más cercano a lo teatral, incluso cambiando, en rasgos generales, el “registro” de interpretación desde algo más “serio” hacia algo más “cómico”. Y esto es, según Martín Calvó –quien, en tanto asistente teatral, asesoró al grupo también en cuestiones dramaturgicas–, lo que no se podría modificar de acuerdo a la propia dinámica estructural que propone y establece la obra:

Creo que (...) se puede modificar toda la primera parte, sí se puede como mover algunas piezas, así, algunas escenas... Pero sí dejar el final tal cual. Entonces es como pasar de esta parte toda estructurada, seria, a la comedia, ¿no? Hacer como una ruptura. (...) toda la primera parte (...) parecen como *fragmentos* de diferentes momentos... (...) cada escena tiene como un momento emocional muy particular... Y que el hilo conductor de todo es la música... de alguna manera... de [Édith] Piaf... (...) pero sí o sí al final tiene que tener esta ruptura. (M. Calvó, entrevista 4)

Vemos, de esta manera, cómo la estructura de la obra está diseñada no desde aquel planteamiento tradicional del teatro dramático, sino de una forma peculiar y única, genuina y exclusivamente suya, en tanto comporta una “micropoética” igual a sí misma y distinta a cualquier otro modelo posible: el diseño de la obra, lo que no se puede modificar, es aquella “existencia” de dos grandes momentos: un primer momento más “serio”, más vinculado, como dijimos, al movimiento, a lo dancístico, y un segundo momento, a partir de la llegada del personaje de Edith Piaf, donde del registro “serio” se pasa a la comedia, donde interviene la palabra hablada y donde los intérpretes –que antes abarcaban toda la atención– quedan como en un segundo plano ante el protagonismo que cobra este personaje. No obstante, la intención de continuar expresando estos diferentes “estados” por los que se puede pasar como mujeres no se corta, no desaparece: el

personaje de Edith Piaf traería consigo algo que “era un quiebre contundente pero era un estado más” (V. Romero, entrevista 3), un nuevo estado por el que no se había transitado y que podría traducirse, si se quiere, en la necesidad de sentirse admirada, de captar la atención de los demás, o como dice también Verónica Romero: “de reírnos de nosotros mismos, de no tener límites, la libertad total” (entrevista 3), porque también es un momento en que, mientras el personaje de Edith Piaf está interactuando con el público abajo del escenario, los intérpretes, desde arriba, se relajan, se liberan de “la coreografía” y observan desde ahí lo que ocurre. Después, cuando el personaje de Edith Piaf sube nuevamente al escenario, los intérpretes reanudan el baile pero esta vez se trata de “la anarquía total” (V. Romero, entrevista 3) en sus cuerpos, en los movimientos, algo en lo que coincide Belén Calapeña al referirse a este último momento y a este último “estado” que plantea la obra: “estando como intérprete, yo me desquitaba totalmente (...) [pasando] por todos los ritmos de las formas, ¿no? Esto de pasar por la gimnasia artística, por el clásico (...) [como algo] burlón, incluso” (entrevista 3).

Es interesante notar también aquí, en relación a la estructura, la apreciación que tiene Martín Calvo de la obra –al menos de ese primer “momento” más vinculado al movimiento– como conformada por “fragmentos”, en tanto la fragmentación, como vimos en el primer capítulo de este trabajo, es una característica de la posmodernidad, y del arte y el teatro contemporáneo. Algo totalmente alejado de la concepción aristotélica, donde la obra, que debe contener una acción que sea completa y “entera”, lejos de presentarse en forma de fragmentos, debe poder lograr una “trabazón” tal entre sus partes que ninguna de ellas pueda eliminarse o cambiarse de lugar sin que el producto se vea alterado: todo lo que no contribuya a este fin, además, debería suprimirse, ya que “sobra”¹²⁸.

Por otra parte, continuando nuestro análisis en relación al “diseño”, quizá dentro de algunas escenas se pueda ver, en cierto modo, un principio, un medio y un fin: “Capaz que cada escena y cada momento tiene un principio, un nudo y un final. Y ahí se cierra. ¿No? Y otra vez se abre otra ventana... otro fragmento” (M. Calvo, entrevista 4). Quizás las escenas donde más claramente podamos ver este tipo de diseño sean la tercera y la cuarta. Tomando la tercera como ejemplo, “Parejas”, podemos ver un inicio, en el momento en que cuatro de los intérpretes ingresan y se encuentran entre sí en el centro de la escena, formando dos parejas varón-mujer que se ubican en sendos círculos de luz que los iluminan sólo a ellos dejando el resto del escenario a oscuras, mientras comienza a sonar el tema musical *La vie en rose*, que ya por sí mismo nos sumerge en un clima

¹²⁸ Tal como manifiesta Aristóteles en su *Poética*: “el argumento, siendo la imitación de una acción completa y entera, la unión estructural de sus partes debe resultar tal que si alguna de ellas es transpuesta o suprimida, el todo que compone se verá perturbado o distorsionado. Y así, todo aquello que por su ausencia o presencia no suscite ninguna diferencia sensible, entonces no constituirá una parte de ese todo” (Aristóteles, 2003, pp. 69-70).

plenamente “romántico” con sólo escuchar la melodía: se trataría de ese primer momento de una relación amorosa en que dos personas se conocen y se atraen mutuamente. En un posible “desarrollo”, los intérpretes se vinculan con sus respectivas parejas a través del movimiento de sus cuerpos, realizando ambas parejas la misma coreografía, como si fueran una misma desdoblada en dos, demostrando en ese encuentro cómo se conectan corporal y emocionalmente entre sí: se enamoran, se apasionan, ellos sostienen a las mujeres cuando éstas parecen “caerse”, “desequilibrarse”, la felicidad se restablece, se ingresa a la “estabilidad” de una vida en pareja (el gesto de las mujeres de quitarles pelusas o hilachas del traje y de atarles el nudo de la corbata – imaginaria– a los varones), a una vida rutinaria de a dos (la misma coreografía que se repite una y otra vez). El “desenlace” de la pequeña historia se produciría cuando, hacia el final de la escena, los varones encuentran a otras parejas (de baile / del amor / de la vida) –“invisibles” para los espectadores–, sin ningún reparo “abandonan” a las mujeres con las que estaban y éstas se van, decepcionadas. Sin embargo, veremos que el pequeño relato que tiene lugar en esta escena no se vincula necesariamente con lo que sucede en la escena anterior ni en la escena siguiente en términos de la continuidad de una “fábula”: como vimos que afirma Martín Calvó, las escenas se abren y se cierran en sí mismas, son “fragmentos” cuyo hilo conductor no es la progresión de una intriga o de una historia unificada, sino el hecho de transmitir o mostrar esos distintos estados por los que se puede pasar como mujeres. Y así como en esta tercera escena veíamos el amor, la pasión, la inestabilidad, la vuelta a levantarse, el equilibrio dentro de una vida en pareja, en la siguiente escena, “Padam” o “El salón” –cuyo “diseño” no describiremos ahora para no excedernos en espacio– veremos otros estados: la seducción, la búsqueda de un encuentro con el otro o los otros desde lo erótico, la violencia física/sexual de los hombres sufrida por las mujeres en el desenlace.

En las demás escenas –al menos en las de la primera parte de la obra– creemos que, como espectadores, resulta más difícil reconstruir una posible pequeña historia, no sólo porque su tratamiento implica una mayor abstracción en los movimientos corporales, en las coreografías con respecto a las escenas que mencionamos y/o describimos más arriba, sino porque tampoco creemos que haya en ellas una intención de “narrar”; aunque es necesario destacar que lo que sí percibimos con claridad en todas ellas son los diferentes “estados” que van atravesando las intérpretes¹²⁹, y esto también es en virtud del trabajo gestual, de la teatralidad que se imprime a esos movimientos; porque, si bien dijimos que en la primera parte de la obra predomina lo “dancístico”, esto no quiere decir que no podamos observar al mismo tiempo la teatralidad plasmada en muchos de esos

¹²⁹ Como el “punto de vista” –dentro del “aspecto espectacular” según el modelo de Pellettieri (2001)– en esta obra está construido desde las mujeres que la interpretan, los distintos “estados” por los que se va transitando las tienen a ellas como protagonistas, mientras que la función de los intérpretes varones vendría a ser “reforzar” o dar un soporte o marco a lo que a ellas les sucede.

movimientos corporales. Como ejemplo puntual, podemos tomar el “solo” de Cecilia Navarro (min. 4:47 a 9:38) en la segunda escena, en el que a través de un gran trabajo con la gestualidad nos transmite claramente un estado de angustia, abandono, soledad. Además, en este “solo” también podemos ver –como ejemplo “muestra” de toda la obra– la confluencia de danza y teatro generando un lenguaje escénico singular (la danza teatro), en el que indagaremos más adelante al abordar la cuestión de la corporalidad en la obra.

Por otra parte, así como no se da entre las diferentes escenas una relación de continuidad “narrativa”, de causa-efecto para el desarrollo de una historia lineal con principio, medio y fin, vemos que tampoco hay dentro del “diseño” de la obra una “mirada final” que funcione como “sintetizadora” (Pellettieri, 2001), como sí la hay en el teatro dramático, sino al contrario: luego de la sucesión de escenas en las que se plantean los diferentes “estados” emocionales y físicos de los que venimos hablando, la llegada del personaje de Edith Piaf hacia el final de la obra, si bien trae consigo “un estado más”, como refería Verónica Romero, más que venir a “redondear” la idea en esta dirección, o a aportar la “relajación” (Pellettieri, 2001) propia del final de las obras de tipo tradicional, viene a proponer casi lo contrario, a “caotizar” lo que veníamos viendo, al punto de que, tal como vimos que expresa Belén Calapeña, hacia el final “pareciera que inicia otra obra”.

Como vemos, no se busca direccionar la interpretación en un único sentido prefijado, que es, por lo general, a lo que nos tiene “acostumbrados” el teatro de tipo tradicional, sino que se apela a la libre interpretación del espectador, y no desde lo *intelectivo* sino desde lo *emocional* y lo *sensorial*, algo que puede ser característico de la danza pero también del teatro posdramático. Como dice la directora de la obra:

Es *tu* interpretación, cómo te impacta, cómo llega a vos desde lo sensorial, desde lo emotivo (...). Porque (...) en la danza nos pasa que casi siempre la intención del espectador [es la] de *entender*. No tanto dejarse atravesar, sino *entender*. “Qué pasó, qué fue, por dónde iba”. (B. Calapeña, entrevista 3)

¿HAY ACCIÓN?

En relación a la estructura profunda, vemos que ya el sólo hecho de no poder establecer en el plano de la estructura superficial una “situación general” que enmarque o contenga a las diferentes “escenas” de principio a fin –como lo hacía, por ejemplo, la espera del transporte con respecto a las diferentes “microsituaciones” en *Entre el azahar*–, directamente anula la posibilidad de que haya una acción, ya que no habrá nada que se pueda “hilar” en forma lógico-temporal: esta falta de historia única y abarcadora imposibilita la sola idea de que las diferentes escenas que estructuran la obra puedan funcionar como “secuencias” en tanto aquellas “unidades mínimas en

que puede dividirse la acción” (Pellettieri, 2001). En este sentido sucede lo mismo que sucedía en *Entre el azahar*, cuando veíamos que las diferentes “microsituaciones” no funcionaban en colaboración unas con otras para generar el avance de una única historia: en *Ni Edith, ni Piaf* las diferentes “escenas” tampoco lo hacen. Pero, además, al no poder reconocer “personajes” en la estructura superficial –al menos en la primera parte de la obra, antes de la llegada del personaje de Edith Piaf, salvo el caso de la directora de orquesta, a la que nos referiremos brevemente más adelante y que se trata de un caso particular–, vemos que esto imposibilita o, al menos, nos hace preguntarnos si aún podría existir la posibilidad de reconocer “actantes” en la estructura profunda. Mientras en *Entre el azahar* veíamos que se presentaban tres “sujetos” dentro del esquema actancial, en *Ni Edith, ni Piaf* ni siquiera sabemos si podríamos hablar de “sujetos” para referirnos a las y los intérpretes, ya que éstos no coinciden con la noción tradicional de “personaje”, que es la que Pellettieri convoca en su modelo de análisis cuando dice que los “actantes” de la estructura profunda tienen como correlato en la estructura superficial a los “actores”, aclarando él mismo que los “actores” son los “personajes” en su definición tradicional.

De todas maneras, así como dentro de algunas escenas –particularmente en la tercera, “Parejas”, y en la cuarta, “Padam” o “El salón”– veíamos que se podría reconstruir en cierto modo un diseño de inicio, nudo y desenlace, en estas mismas podríamos intentar establecer algún tipo de esquema actancial para ver si esto es o no factible. Tomemos la escena “Parejas”, que fue la que analizamos más arriba en el plano de la estructura superficial: si ubicáramos como “sujetos” a las intérpretes mujeres, de acuerdo a lo que venimos viendo sobre su “protagonismo” en la obra en tanto tales y de acuerdo a la temática propuesta por el propio grupo, de lo que resulta, como vimos, que la obra esté construida desde el punto de vista de ellas, entonces podríamos tratar de restablecer a partir de allí los demás actantes. Así, en esta escena, el “objeto” de estas mujeres podría ser relacionarse con los varones por medio del baile / tener una vida feliz en pareja. Pero, ¿realmente esto sería un “objeto”, algo que ellas buscan de manera consciente? ¿O sería más bien algo que “se da” espontáneamente al encontrarse con el otro? Y si es algo que se da espontáneamente, ¿podríamos hablar, entonces, de un “destinador”? ¿qué es lo que las impulsaría a relacionarse sentimentalmente con los varones? ¿Su propio deseo?, ¿su enamoramiento? Por otra parte, ¿el “destinatario” serían ellas mismas? ¿Entonces sería sólo en beneficio de ellas esa relación amorosa, esa conexión sentimental con el otro, con la pareja? ¿El “ayudante” serían los intérpretes varones que vienen a cumplir, al relacionarse con ellas, el deseo de estas mujeres de relacionarse con ellos? ¿La música, el baile mismo vendrían a ser también ayudantes? ¿El “oponente” serían los propios varones, ya que la vida en pareja y el amor no se pueden cumplir debido a que ellos las abandonan? ¿Las nuevas parejas imaginarias de los varones podrían ser también “oponentes”? ¿La rutina vendría a ser un “oponente”? Creemos que es realmente muy forzado tratar de establecer un

esquema actancial. No creemos que dé resultado. Y si comparamos con lo que sucedía en esta misma instancia de la estructura profunda con *Entre el azahar*, vemos que, en primer lugar, no se puede ni siquiera hacer el intento de reconstruir una acción a nivel general en la obra, ya que, como vimos, no hay una situación unificada a nivel ficcional que englobe a las distintas escenas de principio a fin, y, en segundo lugar, al interior de cada escena, esta reconstrucción “particular” se vuelve muy difícil en algunas de ellas y directamente imposible en la mayoría. ¿Cómo podríamos intentar establecer un modelo actancial para la segunda escena, por ejemplo?: el intento sería en vano.

¿Hay o no hay acción entonces? Por todo lo expuesto, creemos que no la hay a la manera tradicional, desde el momento mismo en que no hay una historia única que se deba hacer avanzar. Pero así como en *Entre el azahar* había determinados elementos que nos permitían saber que estábamos en la misma obra aunque no hubiera una única acción para seguir, en *Ni Edith, ni Piaf* también los hay: desde lo más evidente, podríamos decir que la “caracterización externa” de las y los intérpretes a través del vestuario, el peinado, el maquillaje, al mantenerse a lo largo de toda la obra, son algunos de los elementos que dan continuidad entre escena y escena; también, claro está, la música de Édith Piaf presente –salvo algunos silencios– en todo momento, desde el principio hasta el final; y en forma quizá menos evidente a primera vista pero fundamental para la esencia de esta propuesta escénica: las distintas emociones por las que nos hace transitar como espectadores, por medio de la puesta en escena de esta “antología de estados” que tienen como protagonistas a las mujeres que son sus intérpretes.

¿QUÉ PASA CON LA CATEGORÍA DE “PERSONAJE”?

Tal como venimos anticipando, si exceptuamos al de Edith Piaf y al de la directora de orquesta –a las cuales nos referiremos luego–, en esta obra, no aparecen “personajes” en tanto tales. Si bien no es posible brindar una definición unívoca de lo que es el personaje teatral, habida cuenta de la cantidad de formas que existen de abordar esta categoría y de cómo ha ido mutando su concepción y tratamiento a lo largo de la historia del teatro (además de que no es nuestra intención abordar en detalle este tema en el presente trabajo), sí podemos decir a grandes rasgos que, en un sentido tradicional o si se quiere “moderno”, coincidente con la noción de personaje en el teatro “dramático”, se trataría de “entidades individualizadas, figurativas” (Pellettieri, 2001, p. 25), en cuya construcción intervienen y coinciden “la ideología, el discurso, el conflicto moral y la psicología” (Pavis, 2015, p. 339). Así, de acuerdo a esto, resulta que las mujeres que vemos en escena no desempeñan ningún “papel”, ningún rol individualizado. No “re-presentan” a otras mujeres en particular, sino a ellas mismas, o, en última instancia, a todas las mujeres. De hecho, el vestuario, maquillaje y peinado, al ser los mismos para todas, apuntan, según creemos, justamente a eso: a unificarlas, a convertirlas en una sola desdoblada en muchas para reforzar la idea de lo que se

atraviesa en tanto mujeres, en tanto grupo “genérico”. Lo que interesa no es tanto “quiénes son” en forma individual, sino “qué les pasa” en conjunto. Muchas veces funcionan en “coro”, realizando todas la misma coreografía, otras veces los movimientos de cada una se “particularizan” dentro del conjunto, cada una realiza movimientos diferentes, pero, aun así, todo el tiempo estas mujeres parecen ser una sola y la misma desdoblada en varias. No hay aquí la idea tradicional del personaje individualizado y diferenciado de los demás, con caracterización externa y psicología propias, con intereses distintos a los de los demás, etc.

De hecho –salvo el caso de Mariana Anachuri y Cecilia Oviedo, que estuvieron en el rol de Edith Piaf–, como vimos anteriormente en una de las notas al pie, los y las artistas que participan en la obra no se definen a sí mismos, en relación a esta obra, como “actores”/“actrices” sino como “intérpretes”, término que proviene de la danza. Refieren que en la danza teatro ponen mucho de ellos y ellas mismos, sacando lo que tienen en su interior, apelando a sus historias personales, etc., mientras que en una obra de teatro basada en un modelo tradicional deben encarnar un personaje diferente a sí mismos, de acuerdo a lo que les pide el director, que por lo general es quien decide qué personaje va a realizar cada actor/actriz. Cecilia Navarro explica muy claramente la diferencia entre ambos modos de crear y de “estar” en escena al haber pasado por ambos tipos de experiencia. Así, en una obra de teatro “de texto” dirigida por Yiyi Maidana, en relación a los personajes, refiere Cecilia Navarro:

Respecto a personajes, (...) yo recuerdo que él [Yiyi Maidana] siempre me dice, por ejemplo a mí, “no sos vos, es el personaje”. Entonces, si yo soy María, María de 40 años y sus características, no es Cecilia, la identidad de Cecilia ni nada de eso. Sino, es “construir” ese personaje. Y entrar a una etapa donde se estudia, bueno, la psicología del personaje, sus emociones y todo eso. Entonces va totalmente separado de mí. (Entrevista 3)

Aquí se ve claramente cómo se construye el personaje en una obra de teatro de tipo “dramático”, donde se debe “encarnar” a un *otro* totalmente ficcional. En cambio, en base a su experiencia en *Ni Edith, ni Piaf*, construida –según sus propias palabras– desde el cruce entre danza y teatro, la misma artista expresa:

es otra concepción del cuerpo, de las emociones, cómo intervienen. (...) yo tuve muchas cosas más, subjetivas, en la interpretación (...) Porque eran mujeres. (...) con todo lo que lleva ser mujer. Entonces ahí hubo un cruce en donde yo *sí* sentí que podía intervenir *mi* historia. Incluso en una escena (...) personalmente yo trabajé la angustia, pero la angustia la construí con *mi* historia. (...). Recordando lo que yo elija, eso llevarlo al cuerpo y

transmitirlo¹³⁰. (...) [Se trata de] otro lenguaje que permite mezclar quizá más cómo soy yo.
(C. Navarro, entrevista 3)

“Porque eran mujeres”, afirma Cecilia Navarro en relación al tipo de “rol” que debían interpretar en la obra: eso es lo que les permite crear desde sus propias historias y vivencias en tanto tales; es decir, no se trata de construir un personaje distinto a ellas mismas, sino justamente de indagar en el hecho de “ser mujeres”. De hecho, vimos que la sinopsis habla de “la ‘existencia’ de las mujeres que hoy interpretan la obra”: hay mucho de ellas mismas puesto en juego en esas “intérpretes” que vemos sobre el escenario, no es completamente una “actuación”, no es enteramente una “sustitución” del intérprete o del actor por el personaje, como en el teatro dramático, “tradicional”.

Sin embargo, vemos que hay, todavía, aunque mínima, una “caracterización”. Así, los y las intérpretes son soporte de ciertos “signos” propios del teatro dramático: sobre todo en las mujeres vemos un tipo de peinado y de maquillaje que nos remiten a una “representación” como en el teatro de tipo “tradicional”, y que en este caso nos transportan a las décadas del treinta o cuarenta del siglo XX, a la época de Édith Piaf. En este sentido hay mímesis. Pero vemos que esa “representación” de un “otro” es, en todo caso, sólo “un detalle”, una alusión sutil a la figura de Édith Piaf.

Si no tomamos lo que de personaje teatral tiene la “directora de orquesta” en la séptima escena (y, como dijimos, nos referiremos a ella más adelante, en el apartado dedicado al rasgo posdramático de la corporalidad), el único “personaje” construido enteramente desde la ficción es el de Edith Piaf, interpretado, como ya expresamos, por Mariana Anachuri en el estreno y por Cecilia Oviedo en la función del video. Construido desde el clown, la parodia, con una intención desacralizante de la figura de Édith Piaf, este personaje no viene a reforzar mediante la “mímesis” la imagen que como espectadores tenemos de la Édith Piaf real, sino, por el contrario, buscando huir del naturalismo –que es lo que pretende, justamente, el teatro que busca apartarse del drama tradicional–, se apela al grotesco, muy vinculado a lo gestual y a lo corporal. Esto coincide con las búsquedas que realizaban los teatristas de principios del siglo XX para apartar al teatro de la literatura y tratar de encontrar su propia especificidad como lenguaje, y que fueron, justamente, los que abrieron camino a lo que más tarde encontraría esta denominación de “teatro posdramático”. Así, Vsévolod Meyerhold (1874-1940), en el texto *El grotesco como forma escénica* (1912), “pide volver a la máscara, al gesto, al movimiento, como recursos que son ‘propiamente’ teatrales, no

¹³⁰ Podríamos, quizá, pensar que lo descrito se parece a la “memoria emotiva” del método Stanislavski, en el que se busca indagar en los propios recuerdos y emociones para construir de manera “veraz” el personaje. No obstante, la diferencia estaría dada en que a través del método Stanislavski lo que se busca es dar forma a un “otro”, a un personaje “diferenciado” del actor/actriz que lo interpreta, mientras que aquí lo que se buscaría sería “traerse” a uno mismo a escena.

quiere recuperar para el actor, sobre la escena, la misma emoción y los mismos sentimientos del hombre cotidiano” (Lábatte, 2006, p. 24). De esta manera, puntualmente en *Ni Edith, ni Piaf* nos encontraremos con un personaje claramente construido desde esta “estética” o desde este “registro” de actuación: la propia Edith Piaf que, si bien al momento de su llegada a escena aparece con toda una carga de tragicidad, remitiendo o tomando como modelo a la Édith Piaf “real” –o a la imagen que sobre ella nos hemos formado a través de su biografía o de la propia película sobre su vida y obra–, muy pronto nos planteará un cambio abrupto en el tratamiento de este personaje. Trabajado –con la asistencia de Martín Calvó– directamente desde la comedia y el grotesco, sobre todo a partir de la última escena nos encontramos con una Edith Piaf “dueña” de un karaoke (“¡Bienvenidos a mi karaoke!”, dice ella misma), que juega con el público asumiendo una “forma” o un “rol” que oscila entre docente de música y diva del espectáculo, muy alejada de la solemnidad y del sentimentalismo romántico con el que podría haber sido abordada la construcción de este personaje. Es Édith Piaf pero no es Édith Piaf. Incluso Mariana Anachuri la concibe como dos personajes distintos en ese “antes y después” del karaoke, según veremos. Así, desde su entrada al escenario en la escena “La Llegada de Edith Piaf” y hasta la finalización de la escena de la “Orquesta”, es indudablemente Édith Piaf; es ese personaje cargado de “tragedia”, que grita con desesperación y desconsuelo el nombre de su amor fatalmente desaparecido: “¡Marcel!”; un personaje construido desde el “drama” (tomando esta vez el término por oposición a “comedia”) y, si se quiere, en esta “primera instancia” del personaje, sí desde la mimesis (es la “representación” que nos esperamos de la figura de Édith Piaf); las imágenes “congeladas” que arma con su cuerpo durante la escena de la “Orquesta” se realizan como si fueran antiguas fotografías de la cantante francesa ofreciendo su voz en algún espectáculo de aquella época. Pero luego de terminada esta escena, cuando comienza el “Karaoke”, el personaje –junto con la obra misma– pasa a ser algo totalmente distinto: ya no parece ser Édith Piaf, o parece ser “otra” Édith Piaf completamente distinta, construida, como dijimos, desde otro registro de actuación, una Édith Piaf parodiada, o bien, directamente construida como “otra persona”, como dice Mariana Anachuri:

Ahí ya no soy Édith Piaf. Ahí ya soy otra persona... soy Susana Giménez, soy Mariana [Anachuri], que viene a cantar y a hacer reír a la gente y bueno, a disfrutar el momento. Ya no soy la que está parada de esa forma, ya camino de otra forma, mi cuerpo (...) cambia totalmente... Y bueno, como decían algunos (...): “Édith Piaf se hizo la loca”, pero bueno, ya es otra persona, ¿no?, otro cuerpo. (...) ya ahí soy la maestra. Después me voy a hacer la cantante, quiero cantar y me tienen que seguir a mí. Y bueno ahí pasa (...) por varias partes el personaje ese del karaoke. Ya no es Édith Piaf. (Entrevista 4)

Y esto es así, también, porque quizá lo que importe es que, como espectadores, percibamos más la forma que el contenido –que justamente es lo que busca el teatro posdramático–: lo desopilante de su comportamiento gestual, corporal y verbal, como otro estado por el que se puede transitar, más que la historia que “no” nos está contando porque no es eso lo que importa. De esta manera veríamos aquí lo que afirma Lábatte en relación a Meyerhold y su concepción del grotesco cuando dice que el teatrista ruso “reivindicaba lo grotesco en el teatro como triunfo de la forma sobre el contenido” (Lábatte, 2006, p. 24). Hay, como vemos, una gran ruptura con respecto a la concepción tradicional de personaje que postulaba el teatro de tipo dramático: en el personaje de Edith Piaf ya no hay ninguna unidad, no hay “psicología”, no hay coherencia en su “individualidad”, al punto de que, como vimos, hacia el final de la obra puede, incluso, llegar a no ser Édith Piaf.

¿QUÉ PASA CON EL SENTIDO?

En *Ni Edith, ni Piaf* vemos que, con respecto al sentido, pasa algo similar a lo que sucedía en *Entre el azahar*: si bien hay en el grupo una intención de búsqueda de sentido, no se trata de un sentido único, cerrado, que todos los espectadores deban “entender” por igual, sino que se trata de abrir el sentido hacia múltiples interpretaciones; que el espectador tenga la libertad de darle el sentido que quiera a lo que está viendo. Dice la directora de la obra:

yo percibo que en los trabajos que venimos haciendo con Danza Libre siempre hay una búsqueda de sentido. Desde lo corporal, desde el movimiento, como base, para ver a dónde arribamos, nunca lo terminamos de saber. Yo en este caso lo dejo en manos también del espectador para que cierre eso¹³¹. (...) no está redondeado a que necesitamos que interprete o se movilece o sienta o piense *tal cosa*. (B. Calapeña, entrevista 3)

Por su parte, Martín Calvo hace referencia a las múltiples posibilidades interpretativas que ofrece la obra, en contraposición a una obra de tipo “dramático”, donde el sentido se encuentra ya establecido de antemano por el autor:

¹³¹ Vemos que en *Ni Edith, ni Piaf* (tal como sucede también en *Entre el azahar*) asistimos a lo que Patrice Pavis, en la entrada “Dramaturgia (nueva)” de su *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, denomina “dramaturgia del espectador”. Así, en uno de los apartados de esta entrada, expresa: “Mientras más nos alejamos de la dramaturgia escrita por un autor (según las reglas clásicas) (...), más tendremos que hacer nuestra propia dramaturgia (posmoderna o posdramática) (...) y más estaremos situados en una dramaturgia del espectador” (Pavis, 2016, p. 88. Lo que está entre paréntesis pertenece al texto original). Es decir que es el propio espectador el que debe reconstruir y completar el sentido de lo que está viendo en escena.

Con respecto al sentido, a la interpretación, yo creo que por ahí... Belén [Calapeña] tenía muy en claro qué es lo que quería decir en cada momento de la obra. Pero... sin embargo, creo que está abierto a muchísimas interpretaciones. (...) podemos tener diferentes lecturas de una escena... especialmente cuando no hay ningún texto que sintetice. Una letra que sintetice. Como sucede en el teatro tradicional, “de texto”. Que con el texto yo ya te voy cerrando la idea, ¿no? (...), te digo qué es lo que tenés que sentir y pensar, de alguna manera. En cambio aquí es como que se abren todas esas posibilidades de decir: “¿Qué puedo interpretar yo de *un* movimiento o de dos cuerpos que se alejan... dos cuerpos que se acercan...? (...) Es un gran abanico de interpretaciones. Especialmente cuando hay un trabajo *corporal...*, en donde no aparece la palabra... creo que ahí todavía está mucho más abierto a tener muchas más interpretaciones. Diferentes tipos de lectura. (...) es mucho más movilizante. (Entrevista 4)

Por otra parte, podemos decir que, aunque en esta obra el sentido no esté preestablecido, *hay*, no obstante, un “planteamiento” temático que, tal como venimos viendo, está relacionado con los distintos estados emocionales y físicos por lo que se puede transitar como mujeres. Y esta indagación, como vimos, se lleva a cabo tomando como punto de partida la figura de Édith Piaf, pero no quedándose en la mera ilustración de la biografía de la cantante francesa, sino tomándola como puntapié para sacar de adentro las propias experiencias de las mujeres/intérpretes que participan de la obra, y extendiéndose también esto al resto de las mujeres en tanto género. Así lo expresa la directora cuando habla de la temática de las escenas que componen *Ni Edith, ni Piaf*:

[las escenas] tomaban ciertas pautas de un personaje determinado, que sí existe, que es de la vida real (...) pero que después, bueno, se dio que estaba también en cada mujer, ¿no? Eso era lo interesante. Estaba en cada una de nosotras. Ya sea por experiencias vividas o por situaciones contadas o por otras mujeres que ni siquiera conocemos, quizás. (B. Calapeña, entrevista 3)

Esto, justamente, se encuentra en consonancia con lo que expresa Lehmann (2013) cuando sostiene que en el teatro posdramático, y específicamente en la danza teatro en tanto una de sus variantes, el cuerpo “se carga de una significación nueva, la más extrema que uno pueda imaginar, aquella que concierne a toda la existencia social” (p. 166). Es decir que ya no se trata de una significación “puntual”, “concreta” o “psicologizante” como la que se proponía mediante el cuerpo del actor en el teatro “dramático”, siempre apelando a la idea de “personaje”, el cual quedaba al servicio de lo que el texto o el “logos” imponía; en *Ni Edith, ni Piaf* no se trata de ilustrar la vida de

Édith Piaf mediante el relato lineal de su historia personal para finalmente extraer de allí un sentido “individualizante”, sino que la significación atañe a la existencia de todas las mujeres. Y como manifiesta Facundo Aguirre, esto se pone en juego desde la corporalidad:

de repente pasó como a un quinto plano la figura de Édith Piaf, y lo único que estaba de Édith Piaf en escena era los peinados y la ropa, y la música. Pero... tranquilamente, si se sacaba alguno de esos elementos, la obra funcionaba igual. Porque había estados físicos desde lo corpóreo que la sostenían¹³². (Entrevista 3)

Así, dentro del “aspecto semántico” del modelo de análisis de Pellettieri, el “qué significa” la obra, en *Ni Edith, ni Piaf* estaría asociado, entonces, a esos diferentes “estados” por los que se transita como mujeres, pero, insistimos, sin que haya una respuesta única en relación a lo que debemos interpretar como espectadores al ver la obra. Como afirma Rubén Luna: “las historias se vuelven personales, o sea, se hace cargo el que está mirando (...) no había *una* historia para todos” (entrevista 3). Y el “cómo significa” vendría dado no sólo por medio de las distintas escenas que plantean diferentes “climas” a través de lo que nos sugiere, también, cada tema musical o los silencios dentro de la obra para dar respaldo a la expresión de esos diferentes “estados”, sino, sobre todo, “desde lo corporal, desde el movimiento”, tal como vimos que expresa Belén Calapeña, y en lo cual seguiremos indagando más adelante, en el apartado dedicado a la “corporalidad”.

3.2.2. EL ASPECTO ESPECTACULAR Y LOS RASGOS POSDRAMÁTICOS

Dentro del aspecto espectacular, y antes de pasar a examinar el rasgo posdramático que más se destaca en *Ni Edith, ni Piaf*, consideramos necesario detenernos un momento en algunas otras cuestiones que hacen a este aspecto, por la relevancia que poseen en relación a lo posdramático en esta obra. Así, nos referiremos al tema del espacio, al uso de la voz amplificada a través de micrófono, a la búsqueda de una relación directa y real con el público, a la particular concepción sobre el diseño lumínico y a la confluencia de los diferentes elementos del espectáculo en la intención de generar un “todo” y una experiencia sensorial “completa” en el espectador.

Empezando por **la cuestión del espacio**, y en relación a cómo se plantea esta instancia en el teatro de tipo “tradicional”, veremos que su tratamiento es diferente en el teatro posdramático en general y en esta obra en particular. Lo primero que podríamos notar, tal vez, como espectadores,

¹³² Esta frontera difusa entre la “representación” y la “no representación” con respecto a la vida y figura de la Édith Piaf real, es, justamente, lo que dio pie al título de la obra. Así, Rubén Luna hace referencia a una “línea finita” por donde el grupo iba haciendo equilibrio: “No era ni Edith ni Piaf. (...). No era ni una cosa ni la otra. Íbamos por otro sendero” (R. Luna, entrevista 3).

es que la sinopsis –en caso de tener acceso a ella antes de ver la obra– no plantea ningún espacio ficcional en donde transcurra aquello que está por suceder en escena. En *Entre el azahar* la sinopsis nos decía que los personajes se encontraban en una parada de colectivos, lo que ya nos acercaba un poco a un universo teatral de tipo “dramático” (si bien es cierto también que ese “único” espacio se veía trastocado durante los momentos oníricos de los personajes, convirtiéndose en otros “lugares” espaciotemporales). Pero aquí en *Ni Edith, ni Piaf*: ¿dónde están los intérpretes? Una hipótesis que se podría aventurar es que se encuentran en un salón de baile de la época de Édith Piaf, de los años treinta o cuarenta del siglo XX¹³³, en tanto espacio de socialización por excelencia con el que contaban las personas para encontrarse y relacionarse, y donde podían poner en juego también las cargas emocionales que traían consigo, lo que daría un marco a estos distintos “estados” por los que se puede atravesar como personas y puntualmente en este caso, de acuerdo al planteamiento de la obra, como mujeres. De hecho, para examinar un poco esta hipótesis del salón de baile, la obra comienza con varones y mujeres separados en dos grupos enfrentados, en la escena “El túnel”, ubicados en los extremos laterales del escenario, y con aquéllos dando rodeos por el sector donde se encuentran éstas, como en los bailes de épocas pasadas, donde los hombres eran quienes “debían” tomar la iniciativa de “sacar a bailar” a las mujeres. Con algunos altibajos, esta hipótesis espacial podría mantenerse y atravesar las distintas escenas, al menos hasta la llegada del personaje de Edith Piaf (a partir de la cual se genera, como dijimos, otro momento muy diferente dentro de la obra; de hecho es claro que, desde ese momento, el espacio ficcional pasa a ser un karaoke). Por ejemplo, las escenas “Parejas” o “Padam”/“El salón” plantean ciertas “situaciones” (baile romántico en parejas; juego de seducción y “búsqueda del otro”, respectivamente) que tienen lugar hasta el día de hoy en espacios recreativos adonde se va a bailar –salones de baile, discotecas, peñas folklóricas, festivales, fiestas, etc.–. No obstante, no hay mayores indicadores de que este hipotético espacio pueda existir de hecho en una posible ficción planteada por la obra: por una parte, si queremos remitirnos al elemento sígnico que podría resultar más evidente o brindarnos mayor certeza en este sentido, la escenografía¹³⁴, vemos que nos encontramos con un espacio completamente vacío, sin ningún “indicador” concreto que nos aporte alguna “pista” en esta dirección; y, por otro, sostenernos sólo en el hecho de que los cuerpos están en movimiento y se relacionan entre sí desde la corporalidad no es argumento suficiente, ya que, creemos, es elemento común a toda obra en la que intervenga la danza como lenguaje. Por otra parte, al preguntarles a los integrantes del grupo sobre la cuestión del espacio, se pone en evidencia que no es ésta una categoría que hayan necesitado establecer o sobre

¹³³ Como señalamos anteriormente, el peinado, el maquillaje, el vestuario y la propia música de Édith Piaf nos remiten a esta época.

¹³⁴ Al menos sería así en una obra propia del teatro “moderno”, en una obra “dramática” con un planteamiento convencional del espacio, donde la escenografía, de entrada, instala la escena en un espacio ficcional reconocible y determinado, ya que debe dar un marco “identificable” a la historia que se cuenta.

la que hayan necesitado ponerse de acuerdo a la hora de crear la obra. Y creemos que esto es así porque, precisamente, no se busca “ficcionalizar” y por lo tanto no hay necesidad –como en el teatro dramático– de fijar un marco espacial concreto a una historia que no se da según el modo tradicional del drama. De esta manera, simplemente cada uno de los intérpretes imagina para sí un espacio diferente como un elemento más en dónde apoyarse para realizar su interpretación –o quizá ni siquiera necesita hacerlo–. Así, Verónica Romero refiere:

Yo, por ejemplo, en la primera escena, que la llamábamos “El túnel”, me imaginaba que estaba en un “no-lugar”... No te puedo decir si tenía paredes, piso, no sé. Yo estaba como flotando, ¿no? Después en el “Padam” [cuarta escena], sí, era como que me situaba mucho en un salón de baile¹³⁵ (...). Pero bueno, son construcciones que yo hacía a nivel personal... que no sé si el resto trabajaba desde esos lugares... pero yo construía mucho mis relaciones con los otros desde esos lugares. (Entrevista 3)

Mientras Verónica Romero se imagina ese “no-lugar” para la primera escena, Cecilia Navarro imagina que está en París. Vemos entonces la enorme diferencia en relación a los espacios que imaginan ambas intérpretes para la misma escena:

en cada escena, para mí, había un espacio que yo me imaginaba. Y ese espacio lo construía (...) para que me ayude a mí también a liberar interiormente lo que consideraba que necesitaba interpretar en ese momento. Como en la introducción, me imaginaba París. ¿No? Quizá agua. (C. Navarro, entrevista 3)

Facundo Aguirre, en cambio, no se imaginaba un espacio concreto, sino que el espacio se generaba en él desde la puesta en juego de la corporalidad en vínculo con los demás:

Yo, sentir algo más desde lo físico. O sea, no me imaginaba espacios sino que se iban construyendo en mi imaginario en el momento desde el accionar físico. Y por ahí pasaba y por ahí no. (...). Y a veces era el gran escenario, o a veces era el salón de baile, o... nada. Pero empezaba (...) desde el movimiento de la pelvis, de la “coreo” (...) desde el preocuparse por sostener a las chicas... No había una construcción imaginaria mental. (Entrevista 3)

¹³⁵ Vemos aquí que Verónica Romero imagina también un salón de baile, como en la hipótesis que examinamos inicialmente, pero sólo para la cuarta escena, no así para las restantes. Y vemos también, según afirma más adelante en el mismo fragmento de entrevista, que se trataba de algo personal, que no sabía –no necesitaba saber– si los demás intérpretes se ubicaban o no a ellos mismos en ese espacio en particular.

Vemos, entonces, que para los intérpretes no hay un espacio definido o “convenido” en la obra, no lo necesitan o es distinto para cada uno de ellos. O, como refiere la directora de la obra, ella proponía ciertos puntos de partida durante los momentos de investigación y creación, como por ejemplo situarse en un túnel en la primera escena o en un salón de baile en la cuarta, pero “después cada uno tenía libertad como para de ese lugar despegar a otro (...) después cada uno ya se situaba donde lo necesitaba” (B. Calapeña, entrevista 3). Esta cuestión del espacio más bien “indefinido” nos parece de gran importancia para el estudio que estamos llevando a cabo, ya que es en estas zonas “titubeantes”, “fronterizas”, en donde ni como espectadores ni desde dentro de la obra se puede asegurar si hay un espacio determinado o no –puede haberlo como puede no haberlo–, donde podemos reconocer también lo “posdramático” por oposición a lo “dramático”, en donde categorías como la del “espacio” en tanto soporte material de un mundo ficcional están siempre definitivamente claras. En el teatro posdramático, en cambio, muchas veces el espacio teatral “pasa de ser un espacio metafórico y simbólico a convertirse en un *espacio metonímico*” (Lehmann, 2013, p. 279), es decir, “un espacio escénico que no se determine principalmente como soporte simbólico de otro mundo ficticio, sino que sea enfatizado y ocupado como parte y continuación del espacio real del teatro” (Lehmann, 2013, p. 280). Es lo que vemos cuando Facundo Aguirre habla de no imaginarse espacios (ficionales), sino más bien “el gran escenario”, o cuando el personaje de Edith Piaf abiertamente toma el escenario del teatro *como tal* para su karaoke: como expresa Mariana Anachuri, la idea de Belén Calapeña como directora era que en esta última parte de la obra se generase “un karaoke de verdad” (M. Anachuri, entrevista 4), que no hubiera simulación, sino “que en realidad es la pantalla¹³⁶, está el micrófono, y que cante la gente, como si fuera el karaoke donde vamos a cantar” (M. Anachuri, entrevista 4). Aunque esto se puede apreciar mejor al ver la obra en vivo, en el video también se llega a ver –si bien no todo el tiempo, porque hay momentos en que la filmación no abarca toda la escena– cómo la letra de la canción *La foule* se proyecta en el fondo del escenario¹³⁷, en francés y además con subtítulos en castellano, para que el público pueda cantar, sin importar si fonéticamente puede o no seguir la letra en forma correcta, ya que ni el personaje mismo de Edith Piaf (ya sea que esté Mariana Anachuri o Cecilia Oviedo en este rol) se preocupa por cantar en francés, sino que más bien realiza una “imitación parodiada” de los sonidos, un balbuceo, incluso

¹³⁶ En relación al uso de la pantalla, querríamos acotar que el “estampado” de la letra de la canción mediante un proyector en la “pantalla” da un efecto visual muy potente desde lo estético: no sólo como “fondo” de la escena sino también al proyectarse sobre la tela que balancean los intérpretes varones y que sacuden sobre el personaje de Edith Piaf y sobre los cuerpos de las intérpretes que pasan de un lado al otro del escenario. Entonces vemos que no se utiliza solamente a los fines “prácticos” de la realización del karaoke, sino que también hay una búsqueda estética mediante la incorporación de la tecnología y de lo audiovisual, algo que también es característico del teatro posdramático, como vemos en muchas de las obras que Lehmann toma como ejemplo a lo largo de su libro.

¹³⁷ Lo podemos ver en el video entre los min. 40:20 a 41:05, aproximadamente.

por encima del canto de la verdadera Édith Piaf, cuya voz no ha sido quitada de la pista musical. Lo real de este momento –y que *aporta* a que el espacio sea ese “espacio metonímico” / “no simbólico” del que habla Lehmann– se ve también en el hecho de que, tal como lo cuenta Mariana Anachuri, su canto en el karaoke no estaba previamente ensayado sino que ella iba siguiendo la letra en la pantalla como se haría en un karaoke de verdad:

no tomé ni me puse a practicar la canción tal cual era la fonética. O sea, la cantaba y la estaba cantando como la cantaría en un karaoke en inglés... No sé inglés y tampoco francés, entonces leía y seguía (...). (...) todas las veces era cantarla a primera vista leyendo ahí en el karaoke. No me puse a estudiar la canción. Nunca. (Entrevista 4)

Por otra parte, en relación a este momento del karaoke, también cabe referir que el micrófono¹³⁸ no se utiliza como objeto de “utilería”, sino que está conectado de verdad, por lo que la voz realmente sale amplificadas, y esto lo podemos señalar también como una característica posdramática: Lehmann (2013) habla de “varios modelos en la **estética posdramática de la voz**” (p. 268. El destacado en negrita es nuestro) y refiere que uno de ellos sería *la voz electrónica*, es decir “la voz grabada –intensificada, descompensada, reproducida y artificialmente modificada por micrófonos– (...) [que] convierte en una rareza la voz viva de los seres humanos” (p. 268). Acotamos a esto que no sólo la voz “grabada”, sino también la que se emite “en vivo” a través de un micrófono (como sucede en *Ni Edith, ni Piaf* en la escena del “Karaoke”) puede generar el mismo efecto. Así, la voz del personaje de Edith Piaf cuando empieza a hablar y a cantar a través del micrófono pasa a ser una voz separada de su propio cuerpo, resuena desde otro punto del espacio y esto desestabiliza a la vez que amplía la percepción del sonido de la voz, la cual, en el teatro de tipo dramático, siempre es “sentida” como comunicación directa de la persona que, desde el escenario, nos habla sin intermediación y que “parece llegar directamente desde el alma” (Lehmann, 2013, p. 268).

Vemos, de todas maneras, en el ejemplo del karaoke, una frontera indefinida entre la “re-representación” y lo real, entre la ficción de encontrarse en el karaoke de Edith Piaf y la “realidad” de la intención de que el público intervenga “de verdad” con su canto siguiendo la letra de la canción en una pantalla. Porque, si bien se nos instala, como espacio, en un karaoke “ficcional” cuya “propietaria” es el personaje de Edith Piaf, también vemos la intención de convertir este momento en algo que ya no es totalmente la re-representación de un karaoke sino un karaoke “real” en el que se busca que el público cante e intervenga de verdad.

¹³⁸ Se lo utiliza hacia el final de la obra, aproximadamente entre los min. 38:28 a 41:05 del video.

Creemos, además, que esta intención de relacionarse directamente con el público propiciando un espacio para que éste se involucre e intervenga de forma activa en el karaoke podría vincularse con la idea de “**arte relacional**” planteada por Bourriaud (2008), quien afirma que el arte contemporáneo –a partir de los noventa– “responde a nociones interactivas, sociales y relacionales” (p. 6), algo que, según creemos, se encuentra en estrecha relación con lo posdramático, desde el momento en que la estética relacional también se aparta de un teatro de tipo “ilusionista”, aristotélico, donde la separación entre la escena y el público queda claramente marcada¹³⁹. Así, en el caso de *Ni Edith, ni Piaf*, la directora de la obra manifiesta en la entrevista 3 que ese cambio tajante que tiene lugar al final de la obra a partir del karaoke responde a su deseo de salir de la “caja” a la italiana –que, como sabemos, marca claramente una “división”, una separación entre el lugar y el rol de los artistas en el escenario, y el lugar y el rol del público en la platea o la sala en general– para generar un “lugar de encuentro”, de relación o vínculo directo, de intercambio con el público:

necesitaba algo muy tajante y una relación (...) que nos sacara de esa “cajita” (...) para revelarnos como *hoy, ahora*, con ese público que nos tocaba. Y me parecía que el karaoke era lo más acertado. (...) algo que en todos los cumpleaños estaba presente, en todos los lugares de encuentro estaba presente, vos ibas a un bar y encontrabas el karaoke. Entonces, me parecía como lo más interesante. (...) después fuimos sumando esto de sacarnos hasta la ropa... como que era un descontrol total. No era una “escena”... No era parte de una escena de... (...) ¡*de teatro!*, digamos. Sino que era la vida misma. (B. Calapeña, entrevista 3)

Como vemos, en esta última parte de la obra, si bien hay un personaje “teatral” que la conduce y la lleva adelante, en la concepción del grupo no se busca que sea una “escena de teatro”, como dice la directora, sino que sea “la vida misma”, el karaoke como un “lugar de encuentro con el otro”; es decir que esa relación con el público a través del karaoke se dé a la manera de un karaoke real –y no simulado– para intentar entablar una relación más genuina y más directa con las personas que lo componen –que es, justamente, lo que plantea Bourriaud con la noción de “arte relacional”–. Así, vemos que, incluso, estaba contemplada la idea de que la gente se subiera al escenario si así lo deseaba: “Si la gente se subía, si quería terminar bailando... ¡dale, sí! (...) estaba la intención de que fuera un quiebre y de (...) sumarnos al espectador como alguien más” (B. Calapeña, entrevista 3).

Por otro lado, algo que también ingresa en el aspecto espectacular, y que además se encuentra relacionado al tratamiento del espacio en el teatro posdramático, es el trabajo realizado en esta obra con **la iluminación**. Así, Martín Calvó hace referencia al diseño lumínico –trabajado a la

¹³⁹ Retomaremos y ampliaremos las ideas de Bourriaud sobre la estética relacional más adelante, en el análisis de la performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*

manera de Bob Wilson¹⁴⁰— concebido tanto con finalidades estéticas como dramáticas: la luz en esta obra, además de crear un atractivo efecto visual, se utiliza para dividir las escenas o cambiar los climas. Así, ante la ausencia de signos más “tradicionales” que cumplan esta función, es la iluminación la que, en todo caso, crea los diferentes espacios, los cuales tienen que ver puntualmente con los distintos estados, climas y emociones que atraviesan las y los intérpretes, más que con la recreación o representación de lugares ficticiales concretos:

cómo se podría diferenciar cada uno de los momentos era a través de la luz. ¿No? Entonces nosotros con la luz generábamos espacios ficticiales. Es decir, luces tenues... luces rasantes al piso... para generar sombras en los cuerpos al principio cuando comienza la obra. Después tenés luces muy puntuales para generar también diferentes momentos y climas en la escena. Y (...) luces que estén relacionadas *con la música*, con lo que se quería generar en ese momento. Por eso en la parte de las parejas también trabajamos con luces muy puntuales... tenues, también. Y en la entrada de Mariana [Anachuri]... yo también estaba en ese momento viendo mucho trabajo de luces... estaba viendo el trabajo de Robert Wilson... que él trabaja mucho con luces panorámicas... que es proyectar toda la parte de atrás con luces... Entonces dije: “Bueno, ¿qué tal si generamos algo impresionante atrás y que se vea la entrada de ella así como en sombras?”. Entonces lo probamos y dio resultado. Yo creo que los diferentes momentos, digamos, de espacios, así ficticiales, escénicos, se generan a partir de la luz. Con luz generamos esos espacios. Igual el “Padam”... era trabajar con la luz roja... por ahí intermitente... como una luz de un salón de baile... (...) Al final las escenas fueron como sostenidas también a partir de la luz¹⁴¹. De la música y de la luz. (M. Calvo, entrevista 4)

A partir de aquí es interesante destacar también para esta obra cómo —al igual que vimos que sucedía con *Entre el azahar*— está concebida como un “todo”; es decir, si bien lo preponderante va a ser, como veremos, la corporalidad, se busca también apuntar a todos los sentidos del espectador y que todos los elementos escénicos tengan importancia —algo muy alejado del teatro de tipo “tradicional”, donde todo se organizaba a partir y alrededor del texto, y cercano a los rasgos estilísticos posdramáticos de “parataxis / no jerarquía” y de “simultaneidad de los signos”—. En este sentido, Martín Calvo habla también de esa búsqueda de un “teatro total”:

¹⁴⁰ Es significativo que aparezca la figura de Robert “Bob” Wilson, en tanto inspiración o influencia al momento de crear la obra —en este caso desde la dramaturgia lumínica—, ya que, justamente, se trata, según el mismo Lehmann, de uno de los grandes representantes del teatro posdramático, y a quien toma como ejemplo en muchas de sus afirmaciones a lo largo de su libro.

¹⁴¹ Dramaturgia lumínica o de la iluminación, como algo fundamental también en cuanto a la importancia que se le da en el teatro de tipo no-tradicional, y en el teatro posdramático puntualmente, a aquello que pueden aportar y “decir” otros elementos escénicos más allá del texto, del diálogo, de la palabra hablada.

Todo está puesto en la corporalidad (...). En el movimiento, en la coreografía, en la música, en lo rítmico. Pero cuando uno ya entra a tener lectura de otros elementos que pertenecen a la puesta, comienza también a poner énfasis en la luz, en el vestuario, como para generar como un “teatro total”, de alguna manera. Que nosotros con *Piaf [Ni Edith, ni Piaf]*... me acuerdo que también poníamos como unos tipo saumerios (...) para que (...) haya perfume, esté perfumado. Es decir, cómo nosotros desde esta propuesta podemos de alguna manera trabajar todos los sentidos del espectador. (Entrevista 4)

EL RASGO POSDRAMÁTICO DE “LA CORPORALIDAD” EN NI EDITH, NI PIAF (Y EL LENGUAJE DE LA DANZA TEATRO)

Si en *Ni Edith, ni Piaf* no hay un texto previo o un “libreto” desde donde se parta y tampoco hay una “intriga” construida a la manera tradicional, a través de la cual se nos cuente una historia lineal en la que debamos enfocarnos para “entender” la propuesta artística que se nos ofrece, como en el teatro de tipo aristotélico, entonces –tal como hicimos anteriormente con *Entre el azahar*– nos preguntamos: ¿dónde está puesto el acento en esta obra?, ¿hay otro tipo de elemento escénico que esté ocupando el espacio central?, ¿cuál es?, ¿dónde encuentra su base esta producción escénica?: evidentemente, la obra se sostiene desde *la corporalidad*. Como afirma Facundo Aguirre, en *Ni Edith, Ni Piaf* se buscaba “construir estados desde el movimiento” (entrevista 3), de manera que en la obra tiene lugar lo siguiente:

el cuerpo empieza a construir ciertos estados y es eso lo que sostiene, (...) el movimiento es lo que llega a proyectar esta energía que el otro ve, que el espectador ve y que empieza a sostener la obra y a ser la base para que haya una dramaturgia o haya una sensación o haya un “cuentito”, si alguien quiere. (F. Aguirre, entrevista 3)

También Rubén Luna afirma el lugar central que ocupa el cuerpo, la “fisicalidad”, lo “energético” en *Ni Edith, ni Piaf*:

[el acento está puesto] en lo corporal y en esta cuestión de lo gestual como no situado en un lugar del cuerpo sino en todo lo que el cuerpo emana a la hora de ponerse en acción (...). Un cuerpo vivo, un cuerpo despojado de ideas prefijadas, (...) un cuerpo directo al encuentro con la fisicalidad y (...) lo que la fisicalidad en el espacio construye con la fisicalidad de los demás. Es una cuestión muy energética. Y creo que es la base. Esa vendría a ser la base de todo. (Entrevista 3)

La obra se construye, entonces, a través de la exploración con y desde el propio cuerpo, y con y desde el propio cuerpo en relación con los cuerpos de los demás para organizar y sostener, a partir de allí, el desarrollo de lo que irá teniendo lugar en la escena. Se trata, entonces, de generar la obra a partir de una dramaturgia que ya no es “textual” como en el teatro “dramático”, sino que pasa a ser una “dramaturgia corporal”. Así lo vemos también en la primera oración del segundo párrafo de la sinopsis de la obra –que hemos citado más arriba–, donde se habla de su creación a partir de la exploración, la improvisación, la composición (corporales / del movimiento) como métodos para “organizar vivencias, recuerdos, experiencias y pensamientos que el cuerpo y su movimiento demuestran constantemente”.

Como vimos en la Introducción de este trabajo, la corporalidad puesta en juego en las realizaciones escénicas contemporáneas es uno de los rasgos estilísticos clave que presenta el teatro posdramático, en el cual “el cuerpo se convierte en el *tema exclusivo*” (Lehmann, 2013, p. 166); rasgo que en *Ni Edith, ni Piaf* viene dado, además, ya desde el género o lenguaje mismo desde donde se plantea la obra: la danza teatro¹⁴², la cual, como expresa Lehmann (2013), es “una variante significativa del teatro posdramático” (p. 166).

Tal como afirma la bailarina, coreógrafa, actriz, docente e investigadora tucumana Beatriz Lábatte, si bien de acuerdo a diversos especialistas la danza teatro se caracteriza por dar lugar a la coexistencia de lenguajes artísticos diferentes, en ella “el lenguaje coreográfico, el lenguaje del movimiento funcionan como eje estructurante de la escena” (Lábatte, 2006, p. 44). Y esto es, justamente, lo que vemos en *Ni Edith, ni Piaf*, en tanto obra perteneciente a esta “modalidad” escénica.

Como vemos, llevar a cabo un análisis de la corporalidad en la obra que nos ocupa, conlleva, al mismo tiempo, analizarla en función del lenguaje artístico de la danza teatro, por lo cual será fundamental ir revisando, a la par del análisis de la obra, algunas de las características de este

¹⁴² Si bien se genera cierta polémica o cierta “inquietud” con respecto a la utilización de esta denominación, muchas veces puesta en cuestión por los mismos creadores –como puede verse, justamente, en la entrevista a los integrantes del elenco de *Ni Edith, ni Piaf*, quienes consideran el nombre “danza teatro” sólo como una “etiqueta” que a veces es necesario colocar–; y si bien también coincidimos con Lábatte (2006) cuando sostiene que en este tipo de manifestaciones escénicas se trata de “constatar que tal vez no se trate más que de un deslizamiento de los límites, de la afirmación práctica de una necesidad: la de producir de una manera diferente para la escena, de caerse del marco... y tal vez, aceptar que este deslizamiento afecta tanto al teatro como a la danza, mucho más allá del rótulo que decidamos colocarle a la experiencia” (p. 9), mantendremos en este trabajo la denominación “danza teatro” para referirnos a la obra que estamos analizando, no sólo por cuestiones prácticas, sino también porque, más allá de toda discusión, creemos que la obra se encuentra dentro de los amplios márgenes con que se describe a este lenguaje, y también porque se encuentra denominada de esa manera por el propio grupo en los documentos que acompañan a la propuesta, justamente a los fines prácticos de poder dar algún nombre a lo que se hace. Por otra parte, como dato para aportar entorno a esta cuestión, el debate sobre la denominación “danza teatro” se encuentra muy bien desarrollado en el trabajo de Beatriz Lábatte que venimos citando, *Teatro-danza. Los pensamientos y las prácticas*, publicado en 2006 por el Instituto Nacional del Teatro en *Cuadernos de Picadero*.

lenguaje. En primer lugar, es fundamental referirnos a la relación entre los dos “términos” a los que nos remite con su “denominación”: la danza y el teatro. En este sentido, Lábette (2006) sostiene:

Hablar de teatro-danza nos remite, necesariamente, a los dos términos que se han relacionado, términos que señalan actividades escénicas que en sí mismas, creo, han sacudido sus propios límites desde hace ya bastante tiempo. El teatro y la danza comparten, además, una naturaleza común, la naturaleza de lo escénico, de lo espectacular, a la vez que tanto uno como la otra han producido, a lo largo del tiempo, procedimientos, códigos y materiales que se consideran “propios”, característicos y diferenciados. (p. 6)

A partir de esto, podríamos decir, a grandes rasgos, que hasta cierto momento de la historia, el teatro y la danza eran lenguajes artísticos que, más allá de compartir los rasgos propios de las artes escénicas en tanto presentación directa, no diferida, del producto artístico ante un público (Pavis, 2016), poseían una diferenciación bastante clara entre sí. En términos generales, al espectador no se le presentaba el dilema o la oportunidad de preguntarse: “¿esto que estoy viendo es teatro o es danza, o es las dos cosas a la vez?”. Hasta el siglo XIX, la danza como espectáculo¹⁴³, la danza que tenía lugar en los escenarios, era la danza clásica, el ballet, con sus movimientos codificados y sus ilustraciones de argumento; y el teatro era el teatro “dramático”, asentado primordialmente en la palabra hablada, en el diálogo, para generar, igualmente, una historia, un relato. Sin embargo, desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, las concepciones sobre estos dos lenguajes empiezan a cambiar: la danza no será ya –o no solamente– aquella danza estrictamente académica, cuya coreografía y “libreto” venían impuestos desde afuera, sino que –con el surgimiento de la llamada “danza moderna”, cuya figura más representativa es la bailarina y coreógrafa de origen estadounidense Isadora Duncan (1877-1927)– se empieza a “liberar” el movimiento, buscando que éste sea más natural, más espontáneo y más personal, ya no con figuras y pasos fijos y estereotipados como en la danza clásica. Así, Isadora Duncan se deshace de las zapatillas de punta para bailar descalza, se suelta el pelo, se libera del corset para utilizar túnicas holgadas que le dan respiro al cuerpo y a la vez revelan su forma –claro, no sin escandalizar al público de la época–;

¹⁴³ En relación a la danza como espectáculo, Lábette (2006) señala: “La danza occidental se constituye en espectáculo, por primera vez, a fines del siglo XVI, cuando, más precisamente en el año 1581, se presenta en Francia, el *Ballet cómico de la reina* de Balthazar de Beaujoyeulx, interpretado por los cortesanos. (...). Este primer ballet desarrolla escénicamente un argumento a través de la acción bailada de determinados personajes interpretados por los cortesanos y por el rey” (pp. 6-7).

también empieza a explorar la gravedad, el peso del cuerpo, la relación del cuerpo con el suelo, en contraposición a los movimientos “levitantes”, livianos y aéreos de la danza clásica¹⁴⁴.

Por su parte, por esta misma época, el teatro empieza a despegarse de la literatura, del texto escrito, y a encontrar en el cuerpo del actor la “verdad” de su lenguaje: basta con revisar las reflexiones de Antonin Artaud en *El teatro y su doble* para ilustrar esta idea¹⁴⁵. De esta manera, “comienza a romperse la estructura de la teoría clásica. Los nuevos creadores se plantearon por primera vez que además del texto, también ‘hay cuerpo’” (Godínez, 2016, p. 65). Ya vimos varias veces –porque resulta clave en este estudio– que para Aristóteles el elemento principal de la tragedia era el texto, en detrimento de todos los demás, incluidos los “caracteres”¹⁴⁶ (que vendría a ser el elemento que –de entre todos los que se mencionan en la *Poética* como constitutivos de la tragedia– más se acerca al “cuerpo del actor”), de cuya concurrencia en escena, según el filósofo, se podía prescindir, por los mismos motivos que ya hemos revisado anteriormente en este trabajo: lo importante era el “argumento”. Así, como afirma Godínez (2016) en relación a la concepción aristotélica, “hace falta subrayar con todas sus consecuencias que esta separación entre el texto y la escena es al mismo tiempo la separación entre la palabra y el cuerpo” (p. 67). De esta manera, vemos que, en el teatro, palabra y cuerpo han estado separados durante al menos veintidós siglos.

Volviendo al ámbito específico de la danza, para empezar a dirigirnos al de la danza teatro, debemos agregar que no sólo la danza moderna empezó a fundar las bases necesarias a través de la liberación del cuerpo, sino que también la danza expresionista alemana –cuya mayor representante es Mary Wigman (1886-1973)–, vino a abrir el camino a principios del siglo XX durante las vanguardias históricas, buscando también, a su propio modo, romper con el modelo de la danza clásica, para liberar al movimiento corporal de aquellas formas, figuras y reglas fijas y convencionales del ballet tradicional –que, además, como dijimos, al igual que el teatro dramático, proponía la ilustración de un argumento y apuntaba al entretenimiento del espectador–, dirigiéndose a la búsqueda de movimientos más genuinos, interesándose menos por el virtuosismo y la perfección física del bailarín y más por la expresión de su interioridad y de sus emociones. Así, los expresionistas

¹⁴⁴ Como afirma la artista e investigadora mexicana Gloria Luz Godínez en su artículo “El cuerpo en la danza-teatro: de Aristóteles a Pina Bausch” publicado en 2016, “ligereza y peso son dos modos contrarios de entender el mundo que pasan por el cuerpo, diferentes modos de sentir” (Godínez, 2016, p. 73). En *Ni Edith, ni Piaf* vemos que se exploran ambas formas a través de las diferentes escenas que componen la obra.

¹⁴⁵ Godínez (2016) también incluye a Brecht como propiciador, junto con Artaud, del cambio de concepción con respecto a los moldes tradicionales del teatro iniciados con Aristóteles y que perduraron hasta finales del siglo XIX –sin haber desaparecido aún, por supuesto–: “la gran crítica al teatro aristotélico está en los textos de Antonin Artaud (1896-1948) y Bertolt Brecht (1898-1956), el primero con una fuerte crítica a la representación y la sumisión de lo escénico al texto, y el segundo con un férreo examen a la empatía como finalidad del teatro aristotélico-burgués. (...) hay que subrayar que son grandes maestros tanto de Pina Bausch como de muchos otros creadores escénicos y *performers*” (p. 67).

¹⁴⁶ Dice el autor de la *Poética*: “el argumento constituye el principio fundamental y el alma misma de la tragedia; mientras que el retrato de los caracteres morales, en cambio, aparecen en un segundo término” (Aristóteles, 2003, pp. 64-65).

hicieron un gran uso de la gestualidad, ya que “sabían que el cuerpo tiene mucha mayor fuerza expresiva que la palabra (...). Según los principios del expresionismo, el artista podía usar cualquier forma que su expresión requiriera, su impulso interno debía encontrar una adecuada expresión externa” (Godínez, 2016, p. 73). Tanto la danza moderna como la danza expresionista, proponían coreografías más bien abstractas, apartadas de la “representación”. De esta manera, Mary Wigman, dando el apelativo de “danza absoluta” a sus coreografías e influenciada por los postulados dadaístas, “decidió acabar con la idea de que la danza ‘representa’ para partir de la condición de que la danza ‘es’” (Godínez, 2016, p. 74). Como vemos, se trata de las mismas ideas que Antonin Artaud planteaba para el teatro: buscar la propia “esencia teatral” más allá de la literatura y de la “representación” de la vida burguesa en el escenario a través de la palabra y el diálogo. Posteriormente, y siempre refiriéndonos a la danza, “los años setenta marcan el retorno a un arte más figurativo, más comprometido y anclado en la historia, más atento a las historias bien contadas: es una reacción a la radicalidad de las vanguardias (...) y a la danza pura” (Pavis, 2015, p. 113); pero la libertad expresiva de la danza ya tiene el camino allanado gracias a aquella ruptura con la danza clásica realizada décadas atrás por la danza moderna y por la danza expresionista.

Así, en los setenta, surge en Alemania la figura de Pina Bausch, la directora, bailarina y coreógrafa más representativa de la llamada “danza teatro”, fundadora y directora de la compañía *Tanztheater Wuppertal* (Danza teatro de Wuppertal), cuyo maestro Kurt Jooss surgió, precisamente, de la danza expresionista alemana. Siguiendo a Vásquez Rocca (2006), la producción artística de Bausch, en cuyo modelo abrevan las propuestas pertenecientes al lenguaje de la danza teatro, puede caracterizarse por el hecho de no seguir una estructura narrativa ni una progresión lineal, sino por construirse más bien en base a una serie de “episodios”, siguiendo un estilo fragmentario, de *collage*; la presencia de múltiples acciones escénicas simultáneas e imágenes “impactantes”; la utilización de las experiencias personales de los bailarines, quienes se implican con sus propios deseos, sus propios miedos, su vulnerabilidad, y cuyas corporalidades, además, no necesariamente deben corresponderse con el ideal clásico; la utilización de la gestualidad propia del comportamiento cotidiano, ya sea vinculado a lo íntimo o a lo social; la intervención de textos dirigidos por lo general directamente al público; la utilización de distintos tipos y estilos de música; en fin, la confluencia de una gran cantidad y variedad de gestos tanto físicos como emocionales que, de acuerdo a su método, Pina Bausch “organiza” en composiciones que se destacan por su profunda “humanidad”.

Como podemos observar, muchos de los elementos que acabamos de revisar como característicos de las obras de danza teatro de Pina Bausch aparecen también en *Ni Edith, ni Piaf*, como vimos que sucedía con la ausencia de estructura narrativa o de progresión lineal de una única “historia”, la construcción dramática a partir de “episodios” (que vendrían a ser lo que llamamos “escenas” en la obra que estamos analizando) o la implicación emocional de los bailarines de

acuerdo a sus propias experiencias personales¹⁴⁷, en este caso en vínculo con en esos “estados” físicos y emocionales por los que atraviesan las intérpretes de la obra, lo que aleja a la danza teatro en general y a *Ni Edith, ni Piaf* en particular tanto de la danza clásica, donde el “libreto” y la coreografía ya vienen prefijadas e “impuestas” desde afuera del bailarín, como del teatro dramático, donde también es el director quien decide y “asigna” personajes y acciones en base a un texto escrito preexistente. En este sentido, anteriormente hicimos referencia al testimonio de Cecilia Navarro, pero queríamos sumar también, por lo concreto de sus afirmaciones, lo expresado por Paula Recchiuto y Cecilia Oviedo, ambas con experiencia tanto en obras de teatro “dramático” como de danza teatro. Dice Paula Recchiuto: “uno en una obra de teatro [de texto] tiene como en claro los personajes que vas a hacer. Desde que te convocan, que el director decide, te da un personaje. Diferente en la danza teatro, que es uno mismo, interpretando acciones, ideas” (entrevista 3). En la misma línea, Cecilia Oviedo –refiriéndose también a la diferencia que existe con respecto a la lógica de trabajo en una obra de teatro de tipo “dramático”–, expresa: “en la danza [danza teatro] tenemos que explorar aún más y es todo un trabajo de investigación (...) porque uno tiene que crear desde adentro” (entrevista 3). Por otro lado, también vemos en *Ni Edith, ni Piaf* la utilización de la gestualidad del comportamiento cotidiano íntimo, por ejemplo, en la segunda escena, en el gesto de “exprimirse” o “estirarse” el pelo, inclinando el torso y la cabeza hacia un costado y deslizando una mano desde las raíces hacia las puntas (min. 9:15 del video), y del comportamiento social, como podría ser el juego de seducción que se da –en este caso intencionadamente “exagerado” mediante los movimientos pélvicos marcados– en la primera parte de la cuarta escena, “Padam” o “El salón”. La construcción de imágenes “impactantes” podemos verla, por ejemplo, en la gran impresión visual que produce la escena de “La Llegada de Edith Piaf”, en la que el fondo del escenario se tiñe totalmente de una luz roja que genera un fuerte contraste con las siluetas negras de los bailarines, que realizan una coreografía mientras suena uno de los temas musicales más conmovedores de la cantante francesa, y el personaje de Edith Piaf ingresa lenta y casi imperceptiblemente a escena, hasta tomar el protagonismo poco después, “enmarcada” en un círculo de luz que la sigue hasta caer derribada en el centro, luego de gritar con desesperación el nombre de “Marcel”. Por otra parte, en vínculo con el hecho de que las corporalidades de los bailarines en la danza teatro no siguen

¹⁴⁷ A esto se refiere la frase “Basada en hechos reales” que acompaña al título de la obra en documentos como el programa de mano o el *Dossier*, la cual remite no sólo a la vida de Édith Piaf y a su época, sino también –sobre todo– a las experiencias personales de la directora y de las intérpretes de la obra, puestas en juego al momento de crear. Así lo refiere Belén Calapeña en la entrevista: “esto de decir ‘basada en hechos reales’ tenía que ver con que, bueno: ‘¿trabajamos con esta época?, ¿no trabajamos con la época de ella [de Édith Piaf]? Sí, trabajemos con eso’. Tiene que ver con su experiencia, pero tiene que ver con la mía (...). Esas épocas de mi vida para mí era equilibrio y desequilibrio. (...) y el ‘basado en hechos reales’ tenía que ver también con (...) el trabajo de cada una de las mujeres que está, estuvo en la obra. (...) y eran los ‘hechos reales’ que le acontecían también al grupo, ¿no? No era lo mismo tenerla en escena a la Mari [Mariana Anachuri] que tenerla en escena a la Chechu [Cecilia Oviedo], digamos, porque nuestros estados cambiaban. O sea (...) las propuestas eran distintas” (B. Calapeña, entrevista 3).

necesariamente el modelo del ideal clásico, sino que, por el contrario, se busca, justamente, que haya diversidad, vemos que cuando Lehmann hace referencia en su estudio a las “imágenes corporales posdramáticas” (dentro de las cuales incluye a la danza, y en particular a la danza teatro), este autor también plantea ese alejamiento del ideal de belleza y perfección corporal que “imponía” la danza clásica; y si bien lo hace tomando como ejemplo concreto el trabajo de ciertos bailarines y coreógrafos, creemos que esto también es trasladable a lo que sucede con el tratamiento de las corporalidades en la danza teatro en general y en *Ni Edith, ni Piaf* particularmente. Dice Lehmann (2013):

la renuncia al cuerpo ideal en William Forsythe, Meg Stuan o Wim Vandekeybus¹⁴⁸ es insoslayable: no hay vestimentas que ensalcen (o si se usan se hace con intención irónica) ni posturas insólitas que no excluyan las caídas y los resbalones, el sentarse y estirarse, las torceduras, los gestos como el encogimiento de hombros; la inclusión de lenguaje y voz y la novedosa intensidad del contacto entre los cuerpos. El ritmo domina el espacio; aspectos negativos como la dificultad, la pesadez, el dolor y la violencia pasan por delante de la armonía, tan valorada en la tradición de la danza. (p. 355)

Así, vemos que muchas de las ideas que aparecen en este fragmento son claramente reconocibles en *Ni Edith, ni Piaf*: las caídas, por ejemplo, toman el protagonismo en la quinta escena –que, justamente, lleva el nombre de “Caídas” –, donde vemos los cuerpos de los y las intérpretes estar a punto de caer y ser sostenidos y levantados por el resto de sus compañeros, y donde se da también esa “novedosa intensidad del contacto entre los cuerpos” de la que habla Lehmann; la dificultad y la pesadez en los cuerpos –aspectos totalmente opuestos a aquella “levedad” que se busca mostrar en la danza clásica– podemos verlas ya en la primera escena, donde las intérpretes caminan de esta manera hacia las luces que se encuentran del otro lado del escenario, como si les demandara un enorme esfuerzo físico y quizá también emocional. El dolor y la violencia, su “representación”, podemos encontrarlos en la última parte de la cuarta escena, “Padam” o “El salón”, donde, a través de los movimientos y la gestualidad de los cuerpos, queda clara la puesta en juego de una violencia sexual hacia las mujeres por parte de los varones.

La danza teatro en general y en particular *Ni Edith, ni Piaf*, como vemos, reniegan de los parámetros estéticos que la danza clásica establecía en relación al cuerpo –los cuales estaban

¹⁴⁸ Wim Vandekeybus (Bélgica, 1963) es un artista multidisciplinario, bailarín, coreógrafo, actor, fotógrafo y cineasta, nombrado, justamente, por Rubén Luna en la entrevista como un creador que lo ha marcado en su trayectoria y en cuyo trabajo se puede apreciar “la fisicalidad pura de los bailarines pero también esto de *escuchar* a los bailarines” (R. Luna, entrevista 3).

ligados, claro está, a la concepción moderna de “belleza”–, y además busca democratizar, desjerarquizar la participación, los roles de esos cuerpos:

anteriormente, en la danza clásica, por lo menos, e incluso hasta en la danza moderna, los roles eran súper súper marcados. Y no era lo mismo ser la bailarina principal o tener el solo que ser parte del coro. En la danza clásica era así... Era otra cosa. E incluso se destacaba por la cuestión física, por la formación, por situaciones que en la danza teatro, cuando recorrimos, cuando hicimos ese recorrido por la danza teatro... lo homogéneo tenía que estar fuera, salir. Se rompía eso y lo heterogéneo era lo que realmente era vivo, daba vida, ¿no?, lo real, lo que acontecía, cuerpos totalmente reales, estas historias de vida, historias personales, experiencias. (B. Calapeña, entrevista 3)

Vemos que esto, efectivamente, es lo que se da en *Ni Edith, ni Piaf*, donde cada uno de los intérpretes con sus cuerpos diversos, sus formaciones diferentes –algunos de ellos vienen de una formación en danza clásica, otros de la expresión corporal, otros del teatro, de la música– conforman un elenco “heterogéneo”: en una obra que parte de la vida y música de Édith Piaf, las intérpretes “de repente no eran francesas... en su mayoría no canta... sino que eran mujeres jujeñas... bailarinas... actrices... estudiantes...” (F. Aguirre, entrevista 3). Y en este sentido nos encontramos con el mismo afán que había en la danza teatro de Pina Bausch de derrumbar los modelos canónicos del “cuerpo ideal” para proponer una realidad corporal heterogénea, por medio de la cual el movimiento pone en juego un gran poder de transgresión (Vásquez Roca, 2006). Es también lo que sostiene Belén Calapeña en la entrevista 3 cuando hace referencia al efecto que causó en el público y en los grupos de danza contemporánea que participaban de una de las ediciones del festival “El Cruce”, en la ciudad de Rosario, el momento en que Paula Recchiuto se come un “sanguchazo” con papas fritas en la obra *Menumorfosis*, también del grupo Danza Libre, y le “chanta” un beso a uno de los espectadores: “¡eso sí es movimiento!”, expresa Belén Calapeña (entrevista 3), para señalar la libertad, la naturalidad, la organicidad que impulsa a lo corporal en expresiones como la danza teatro. También vemos ese “poder transgresor” con respecto a los cuerpos que plantea la danza teatro cuando Verónica Romero, en la misma entrevista, hace referencia a la bailarina fundadora del grupo Danza Libre, Emilce Scilingo, que continuaba bailando y destacándose en las obras del grupo a la edad de cincuenta y tantos o sesenta años –algo que está fuera de lo admisible en la danza clásica–, tal como lo hizo Pina Bausch.

Habiendo revisado las características de la danza teatro de la artista más representativa de este lenguaje y habiéndolas puesto en relación con lo que sucede concretamente en *Ni Edith, ni Piaf*, veamos ahora una conceptualización más general sobre la danza teatro, como la que propone Patrice

Pavis en su *Diccionario del teatro*, en la cual también vemos que el tema de la corporalidad y el movimiento están fuertemente presentes:

Surgida como reacción a los formalismos, la danza teatro supera algunas oposiciones consideradas estériles, como la del cuerpo y el lenguaje, la del movimiento puro y la palabra, la de la búsqueda formal y el realismo. Aspira a la coexistencia de la *kinesis* y de la *mímesis*; confronta la *ficción* de un personaje llevado, encarnado e imitado por el actor con la *fricción* de un bailarín que destaca por la facultad de enardecerse a sí mismo y a los demás gracias a sus proezas técnicas, a su *performance* física y *kinestésica*. Resucita el dilema de la danza, siempre en la encrucijada del arte del movimiento puro y la pantomima, con su gusto por las historias sencillas. (Pavis, 2015, pp. 113-114)

Si revisamos las ideas que propone aquí Pavis, veremos que, efectivamente, éstas se van dando en *Ni Edith, ni Piaf*. Así, en primer lugar, en cuanto a la superación de la oposición “cuerpo/lenguaje” (en tanto hasta no hace mucho tiempo el cuerpo era el elemento fundamental de la danza, y el lenguaje hablado el elemento preponderante del teatro), vemos que, en la obra que nos ocupa, tienen lugar ambas “instancias”: por cómo está estructurada, en la primera parte predomina el cuerpo y el movimiento y en la segunda parte, a partir de la llegada del personaje de Edith Piaf, aparece junto con ella el uso del lenguaje articulado –por medio de la palabra hablada y del canto–, el cual tendrá un papel central en la última escena, durante el “Karaoke”. Por otra parte, en relación a la superación de la oposición entre “búsqueda formal” y “realismo” y la consiguiente coexistencia de *kinesis* y *mímesis*, en esta obra encontramos tanto la búsqueda formal en algunos movimientos que no remiten necesariamente a una representación de situaciones de la vida real, como podemos ver, por ejemplo, en ciertas “partes” de la segunda escena (min. 3:56 a 4:46 y min. 9:38 a 12:15 del video), antes y después del “solo” de Cecilia Navarro, en los momentos en que las y los intérpretes realizan coreografías en conjunto que no son “miméticas”, sino que es el movimiento en sí mismo lo que podemos apreciar como espectadores, dejándonos llevar por el encanto de ese movimiento que tiende más bien a la “abstracción” (salvo por algún gesto “cotidiano” al que ya hicimos referencia como el de “exprimirse” o “estirarse” el pelo), o también la coreografía en conjunto – eminentemente “abstracta” – que realizan en la escena de “La llegada de Edith Piaf”; mientras que, por otro lado, nos encontramos con otros momentos de la obra donde está presente el “realismo” del que habla Pavis, en el sentido de la “representación” o la *mímesis*, en escenas como la tercera, “Parejas”, en la que podemos reconocer el “desarrollo” o la “evolución” de la vida en pareja al ver a las y los intérpretes “representar” mediante el trabajo corporal las diferentes instancias y etapas que pueden tener lugar en una relación amorosa: como espectadores podríamos

“reconocer” aquello que les va “sucediendo” a esas parejas en el escenario como situaciones que podrían tener lugar en la realidad. Por otra parte, y si queremos marcar en forma contundente la “confrontación” (a la vez que la “convivencia”) entre la “ficción teatral” y la “fricción del movimiento” de las que habla Pavis, vemos también que la obra propone la coexistencia de un personaje “ficcional” como el de Edith Piaf, interpretado por una actriz, con el desempeño físico y *kinestésico* de los bailarines. Y si la danza ha estado, como afirma Pavis, en ese dilema entre el movimiento puro, la abstracción, y el hecho de “representar” algo que nos remita a la vida real, la danza teatro y *Ni Edith, ni Piaf* como ejemplo concreto, logran superar ese dilema, porque hay un poco de ambos. Así, tal como afirma Facundo Aguirre en la entrevista 3, si bien la obra que estamos analizando se basa en la figura de Édith Piaf, personaje de la vida real, más allá de la presencia de elementos que nos trasladan a su época, como los que ya venimos señalando (el peinado, el maquillaje, el vestuario), no se cae en la representación –lo que habría transformado a la obra en un musical sobre la vida de la artista francesa, como bien afirma el mismo Facundo Aguirre– pero tampoco en la abstracción pura que muchas veces plantea la danza: “tampoco era abstracto y no estábamos usando ropa de modal¹⁴⁹ para hacer la obra” (F. Aguirre, entrevista 3). Podríamos decir, entonces, en relación a esto, que en *Ni Edith, ni Piaf* hay un punto medio, una confluencia de ambos “registros”, que es, justamente lo que vemos que plantea Pavis para el lenguaje de la danza teatro.

Una materialización clara de esta confluencia entre abstracción y representación a través del movimiento corporal podemos encontrarla en *Ni Edith, ni Piaf* en la séptima escena, “Orquesta”, en la que las y los intérpretes conforman lo que podríamos llamar una “orquesta musical de cuerpos danzantes” (en la “ficción” de la obra se encuentra planteada como la orquesta que acompaña al personaje de Edith Piaf en sus presentaciones musicales), “dirigida” por una de las intérpretes, Paula Recchiuto, de quien podríamos decir que, en ese momento, “representa” un “personaje”: el de la directora de orquesta –incluso durante esta escena tiene con ella un atril con partituras musicales y usa una levita o frac, objeto y prenda de vestuario que le dan “contundencia” a su personaje en tanto tal y aportan mayor “teatralidad” a esta escena–. Así, los y las intérpretes ubicados en semicírculo frente a la directora de orquesta, realizan movimientos que han sido ideados para “representar” los distintos grupos de instrumentos musicales que conforman una orquesta clásica: instrumentos de viento, de cuerda y de percusión. Esto se realizó con el aporte de Mariana Anachuri, quien es Profesora de Música (y en este hecho podemos ver también la confluencia de los distintos saberes de los integrantes del grupo en el trabajo de creación colectiva, y de los distintos lenguajes artísticos puestos en juego en la obra, algo que también es propio del lenguaje de la danza teatro). Dice Mariana Anachuri con respecto a la construcción de esta “orquesta”:

¹⁴⁹ Es decir, vestuario “neutro” al nivel del sentido, sin “marca signica”.

El tema de la orquesta... ella [Belén Calapeña] decía: “Quiero (...) que se sientan los vientos”... [Yo] Le contaba cuáles son los instrumentos en la canción¹⁵⁰... entonces, bueno, quería representar cada instrumento a través del cuerpo. Entonces Rubén [Luna] representaba la percusión... Verito [Verónica Romero] y Cecilia [Navarro] la parte de los vientos... y después estaba Nati [Natalia Vaca] y... [Facundo Aguirre] [y] Belén [Calapeña] también, con las cuerdas. Entonces en el momento en que sonaba la canción, ellos intervenían ahí con su cuerpo, ¿no?, haciendo el sonido... bueno, a través del cuerpo. Las cuerdas, la percusión y los vientos. (Entrevista 4)

Vemos, finalmente, en la escena de la “Orquesta” –en relación a la confluencia entre abstracción y representación– que, así como los cuerpos “representan” instrumentos musicales por medio del movimiento, al mismo tiempo, esto implica una buena dosis de abstracción: en sí mismos los movimientos de cada intérprete, si los vemos en forma aislada, no parecerían remitirnos a un tipo de instrumento musical en particular, sino más bien parecerían movimientos liberados de toda intención mimética; pero puestos en el contexto de la “orquesta” constituida como tal alrededor del personaje de la directora, los movimientos “dancísticos” de los y las intérpretes sí nos remiten a aquella “representación a través del cuerpo” de la que habla Mariana Anachuri.

Por último, tal como afirma Lehmann (2013), “En gran medida el teatro posdramático se presenta a sí mismo como un teatro de la *corporalidad autosuficiente*, que se exhibe en su particular intensidad, en su potencial gestual, en su *presencia* aurática y sus tensiones transmitidas, tanto interiormente como hacia afuera” (p. 165). Vemos, de hecho, en *Ni Edith, ni Piaf*, que es la expresión mediante el cuerpo y el movimiento lo que prevalece en la obra: es a través de su propia corporalidad en escena que los y las intérpretes transmiten al público todo ese universo de tensiones y distensiones, sensaciones y emociones internas. Lo que nos atrae como espectadores, aun a aquellos que puedan no estar habituados a este tipo de propuestas escénicas, es esa “presencia *aurática*” de la que habla Lehmann, el estado de contemplación en el que nos sumerge el movimiento de los cuerpos en escena, llevándonos a abrir nuestra percepción y a centrar el interés en otras cuestiones que no sean exclusivamente “tratar de entender lo que sucede” desde lo intelectual. Esto es propio del lenguaje de la danza teatro, en el cual “danza y teatro compartirían (...) la aspiración hacia una producción teatral donde los materiales de la escena serán trabajados más por las sensaciones y asociaciones que desencadenan que por los significados que instalan” (Lábatte,

¹⁵⁰ Se refiere al tema musical *La foule*, interpretado por Édith Piaf, que suena en ese momento, durante la escena de la “Orquesta”.

2006, p. 19). En este sentido, Martín Calvó refiere la experiencia de un espectador no habituado al mundo artístico que fue a ver la obra y que, luego de la función, le comentó su “vivencia”:

Y me dice [el espectador]: “No entendí nada (...). Pero me reí en este momento, me pasó tal cosa en este momento, muy buena la actriz de Piaf”. (...) digamos: hay gente que no está acostumbrada a leer, ¿no?, ese tipo de propuestas. (...) ¡la danza es *difícil* de interpretar! (...). Es decir, cada uno hace su lectura desde lo que siente, básicamente. (Entrevista 4)

Y en el caso de una obra de danza teatro, como lo es *Ni Edith, ni Piaf*, eso que “siente” el espectador le viene dado desde lo que transmiten, precisamente, las corporalidades de los intérpretes en escena emanando su energía poderosa hacia el público, que debe verse dispuesto y permeable a vivir una experiencia sensorial, dejándose atravesar por lo que esos cuerpos, como tales, expresan.

3.3. ¿QUÉ HACEMOS CON NUESTRAS VIOLENCIAS?

(Performance)

La performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* fue realizada por el grupo El Colectivo Teatro¹⁵¹ el día 12 de septiembre de 2018 alrededor de las 10:00 hs. en el pasillo y el Aula 1

¹⁵¹ El Colectivo Teatro es un grupo creado y conformado por los artistas jujeños Fabiola Vilte e Iván Santos Vega en la ciudad de San Miguel de Tucumán en 2008, quienes se conocieron en aquella ciudad algunos años antes, siendo estudiantes de Teatro en la Universidad Nacional de Tucumán. Posteriormente, en 2016, habiendo regresado ambos a Jujuy, continuaron aquí con las actividades del grupo, el cual, en su página de Facebook “El Colectivo Teatro – Jujuy”, se define como “grupo de producción, gestión e investigación teatral”. Entre las diversas y numerosas actividades llevadas a cabo por El Colectivo Teatro en nuestra provincia, podemos mencionar el Encuentro Regional “La mujer en la escena teatral del NOA” (2016), el proyecto “Archivo *Mujeres que hacen teatro* – Jujuy” (2017), el Ciclo de Formación en Artes Escénicas “Inseminaciones/Diseminaciones” (2017, 2018, 2019), el Ciclo “Presencia de la ausencia: teatralidades y memorias” (2018, 2019, 2021, 2022), la obra teatral *El hombre cóndor. Espíritu viviente del aire* (estrenada en 2019, obra de dramaturgia grupal e investigación escénica con actuación de Iván Santos Vega y dirección de Fabiola Vilte y Bernardo Brunetti; obtuvo en 2016 la Beca Bicentenario a la Creación del Fondo Nacional de las Artes, y fue ganadora de la 35° Fiesta Provincial del Teatro Jujuy 2019, participante de ENRET 2020 – Encuentro Regional de Teatro NOA en Entornos Virtuales, y representante de nuestra provincia en la 35° Fiesta Nacional del Teatro Santa Rosa 2021), la obra teatral *Coco y Bubalú en la biblioteca* (estrenada en 2022, obra de clown con actuación de Fabiola Vilte e Iván Santos Vega y dirección de Bernardo Brunetti). En 2018 el grupo comenzó el proyecto de armado y gestión de una sala de teatro independiente y espacio cultural en la ciudad de Palpalá: El Galpón de los Sueños – Espacio de Arte y Cultura, donde se realizan múltiples actividades artísticas y culturales, planteando la inclusión de los vecinos y miembros de la comunidad palpaleña. Así, en 2019 comenzaron el desarrollo del proyecto “Que se vengan lxs chixs: arte y recreación para la niñez” (ganador del premio “Arte y Transformación Social” del Fondo Nacional de las Artes en 2018, y del Fondo Cultural Jujeño, otorgado por la Secretaría de Cultura de Jujuy en 2019), mediante el cual se brindan talleres gratuitos de artes plásticas, circo, teatro, danza, literatura, entre otros, dirigidos a niños y niñas de 6 a 12 años. En 2021 el grupo dio inicio al Programa de Formación de Espectadores “El teatro va a la escuela, la escuela va al teatro”, articulado con escuelas de nivel medio de la ciudad de Palpalá. En varias de las actividades del grupo, además, colaboran la actriz Silvia Gallegos del Grupo Jujeño de Teatro y Bernardo “Mikicho” Brunetti de La Hilacha Teatro, a quienes Fabiola Vilte e Iván Santos Vega consideran sus “referentes” y “maestros” en el

del primer piso del edificio anexo de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy de calle Otero 257 de la ciudad de San Salvador de Jujuy, en el marco del acto de apertura de las VII Jornadas del Norte Argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos organizadas por la mencionada institución. Los *performers* fueron Fabiola Vilte e Iván Santos Vega (de El Colectivo Teatro), Silvia Gallegos (del Grupo Jujeño de Teatro) y Bernardo “Mikicho” Brunetti (de La Hilacha Teatro). También participó Gastón Alemán realizando la filmación en vivo que se proyectó en una de las paredes del aula como asimismo el registro fotográfico y audiovisual de la performance. El acto de apertura tuvo como público asistente a personas del ámbito universitario – estudiantes, docentes, investigadores– tanto de Jujuy como de otros lugares del país y del exterior, y estuvieron presentes, además, autoridades de las Jornadas, de la Facultad y de la Universidad.

La performance surgió a partir de un pedido/invitación realizado al grupo algunas semanas antes por parte de María Elizabeth Ortiz, en ese momento miembro del área de Cultura del equipo organizador de las Jornadas –luego de proponerle la idea de actividad a la Coordinadora General–, brindándoles como único dato el lema de las Jornadas, que en esa edición era “La violencia y sus lenguajes”, para que, a partir de allí, el grupo la creara libremente¹⁵². Por otra parte, es importante mencionar que la performance –si bien, como dijimos, su realización estaba prevista de antemano– no figura en el programa de las Jornadas¹⁵³, es decir, en el documento con la programación general que se socializó por distintos medios. Esto fue así adrede, justamente para no anticipar la realización de la performance al público asistente al acto inaugural, con el fin de mantener el “efecto sorpresa” propio de este tipo de propuestas, según veremos más adelante.

Como toda performance, *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* no parte de ningún texto escrito previo, ya que, justamente, supone una importante ruptura en relación a los aspectos formales de las propuestas teatrales “tradicionales”. Lo “narrativo” en una performance no se encuentra dado a través de un texto, no se trata, aquí tampoco, de “contar” una historia lineal, sino que, en todo caso, la “narratividad”, en un sentido amplio, se encuentra inscripta y se ofrece a través del cuerpo mismo del *performer*:

ámbito teatral jujeño, tal como lo manifiestan en la entrevista que hemos realizado para este trabajo (entrevista 5). De hecho, como veremos, encontramos a ambos como *performers* invitados en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*

¹⁵² Realizamos esta aclaración para dejar apuntado cuál fue la génesis del hecho de que el grupo presentase esta performance en el acto de apertura de las Jornadas, ya que en este caso –al contrario de lo que sucede gran parte de las veces– no surgió como iniciativa propia del grupo para intervenir en un lugar de manera espontánea, sino que se generó a partir de un pedido expreso desde la organización del evento académico en el marco del cual se llevó a cabo.

¹⁵³ El programa de las VII Jornadas del Norte Argentino de Estudios Literario y Lingüísticos se puede consultar por medio de la página de Facebook de las Jornadas, accediendo a través del siguiente link: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1929175997138257&id=116310228424852. La portada y la primera página también se encuentran disponibles en el Anexo 8.

[La performance] rompe con la textualidad (...), el teatro “de texto” (...) ha sido y en cierta forma todavía es un poco lo más hegemónico, ¿no? (...) la performance ya desde la década del cincuenta, del sesenta, va horadando todas esas estructuras desde el punto de vista formal. (...) la narrativa en la performance no está en contar una historia, sino en la narrativa que trae tu propia corporalidad, que tiene que ver con cómo es tu cuerpo o cómo está tu cuerpo o por dónde transita tu cuerpo o qué experiencias [se] van generando a partir del cuerpo. Y también cómo podés de alguna manera hacer que el otro, que te está mirando, también pueda compartir eso. (...) La narrativa está en el cuerpo, no en el discurso. La palabra está “al servicio de”. No es lo más importante. (F. Vilte, entrevista 5)

En lugar de la escritura de un texto previo, en una performance lo que se preestablece es un “concepto”: qué es lo que se quiere transmitir con la “acción”¹⁵⁴ a desarrollar. El concepto se piensa en conjunto, en forma colectiva: no hay tampoco aquí la idea de “autoría”. En el caso de *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* se partió de un tema, “la(s) violencia(s)”, y a partir de allí se fue desarrollando un intercambio de ideas entre los cuatro *performers*:

sabíamos que teníamos que hablar de violencias; fuimos construyendo entre los cuatro en este intercambio, ¿no? (...) nos tomó muchísimo tiempo... recuerdo muchas, muchas semanas de trabajo de mesa... y el último día, la última hora, de alguna forma, se concretaron las ideas, que fueron madurando. No fueron como al voleo sino todo lo contrario: producto de una profunda reflexión y de estudio y de intercambios también. Sobre todo de ver fotografías, me acuerdo en un momento vimos muchas fotografías... y eso también nos ha permitido decidir qué es lo que queremos hacer, qué es lo que buscamos. (...). Entonces... horadar ese concepto de “texto”, horadando también el concepto de “autor” (...). Creo que nuestros trabajos tienen esa búsqueda también... romper con ese concepto de autor. (F. Vilte, entrevista 5)

Por otra parte, *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* sí cuenta con un texto “posterior”, que es la “Memoria”¹⁵⁵ de lo desarrollado y de lo ocurrido durante su realización, escrita por El Colectivo Teatro a modo de registro y publicada en su página de Facebook el 18 de septiembre de

¹⁵⁴ No nos referimos aquí, claro está, a la “acción dramática” en su sentido tradicional, sino a lo que podríamos llamar “acción performática” en tanto a la “actividad” llevada a cabo en determinado tiempo y espacio por los *performers*.

¹⁵⁵ La “Memoria” de *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* puede consultarse en el Facebook de El Colectivo Teatro, a través del siguiente link: https://www.facebook.com/notes/el-colectivo-teatro-jujuy/qu%C3%A9-hacemos-con-nuestras-violencias/1959127394109850/?__tn__=H-R. También se encuentra disponible en el Anexo 8.

2018, unos días después de realizada la performance. Esta “Memoria” posee dos partes: una primera parte consignada como “Reseña”, en la que se explicita cuál era el “concepto” de la performance realizada, cuál era su intención (luego veremos que esto se vincularía con el “qué significa” dentro del “aspecto semántico”), y una segunda parte, bajo el título “Sobre la acción”, donde se describe lo efectivamente ocurrido, lo que los *performers* llevaron a cabo mediante sus accionares desde el principio hasta el final (esto tendría que ver con el “cómo significa”). Más adelante revisaremos estas dos partes de la “Memoria”. Este tipo de documento reviste una gran relevancia, ya que, al ser la performance un acontecimiento “efímero” que se realiza una sola vez, es un registro importante que da cuenta de lo efectivamente acontecido y que, de alguna manera ayuda a reflexionar sobre aquello que efectivamente ha sucedido:

Lo que sí me parece que también termina como de cerrar la performance [es el hecho de] poder, posterior a eso, conceptualizar sobre aquello que ha pasado, a modo de registro (...). Porque sino, es como si no hubiera pasado. O sea... la performance, en general (...), uno la registra. Ya sea fotográficamente o filmicamente o a través de un documento escrito que da cuenta de la acción o [de] ese acto directo que ha sucedido en un determinado tiempo y espacio. Creo que ese finalmente sería el texto. (I. Vega, entrevista 5)

Vemos entonces que, a diferencia de lo que ocurre en el teatro de tipo “tradicional”, en caso de haber un documento escrito, en la performance éste se “confecciona” no previamente, sino de manera posterior a su realización: no hay ya un documento con sentido “programático” que mira hacia el futuro de su propia puesta en escena, sino que ese documento “posterior” es el lugar donde se plasma lo ya ocurrido, aquello que efectivamente sucedió, con fines de registro, para que esa acción desarrollada “no se pierda”.

LA PERFORMANCE COMO LENGUAJE

Para continuar con el análisis de *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, creemos que es de fundamental importancia dejar establecido, en primer lugar, cuáles son las características del lenguaje que le es propio, la performance, y cuál es su vínculo con el teatro posdramático. Porque, como veremos luego, al tratar de abordar los niveles de la “intriga” o de la “acción (dramática)” nos encontraremos con que, quizá en mayor medida que en las producciones escénicas analizadas anteriormente, el intento carece de sentido y no por motivo de esta performance en particular, sino por cómo es el funcionamiento propio de la performance en tanto lenguaje.

En primer lugar, nos encontramos con el hecho de que, al revisar la noción de “performance”, son múltiples los conceptos que se brindan y también las posturas que existen en

cuanto a su relación con el teatro: ¿la performance es o no es teatro?, ¿forma parte del teatro como un “género”?, ¿se emparenta con el teatro pero es un lenguaje distinto?, ¿pertenece a otro/s lenguaje/s artístico/s?, ¿es un lenguaje que supera el ámbito específico de lo estético para involucrar múltiples aspectos de la actividad humana? Desde el punto de vista artístico, hay quienes toman a la performance (también llamada *performance art* o “arte de acción”) como un lenguaje “autónomo”, independiente del teatro, más allá de que “ambas formas artísticas –teatro y performance– dependen del cuerpo del artista presente en el espacio escénico que desarrolla ideas y conceptos convertidos en acciones” (Villalobos Herrera, 2017, p. 52); o como “nuevas formas espectaculares (...) [que] no se `representan´ exactamente, sino que se presentan, y es su dimensión de arte en vivo lo que las acerca al teatro” (Fernández Valbuena, 2016, p.101). Por otro lado, un autor como Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*, propone la traducción del término “performance” / “*performance art*” como “teatro de las artes visuales” (Pavis, 2015, p. 333), posicionando así a la performance como algo que se encuentra entre dos “ámbitos” artísticos que, en general, y hasta determinado momento de la historia del arte, se encontraban claramente diferenciados. También hay quienes hablan de “teatro-performance” (Marvin Carlson en su libro de 1996 *Performance. A critical introduction*, de acuerdo a lo que refiere Fernández Valbuena, 2016, p. 102) o de “teatro performativo” (Josette Féral en su artículo de 2008 *Entre performance et théâtralité: le théâtre performatif*¹⁵⁶), para referirse a ciertas formas escénicas que vinculan las nociones de “teatro” y “performance” de manera directa, en un tipo de espectáculo que rompe con el modelo teatral tradicional, con el teatro dramático, apartándose de la representación mimética, para vincularse, por el contrario, con la “presencia” del propio cuerpo en escena y con el “acontecer” de una acción. También vemos que la performance en su dimensión artística puede adoptar formas tan diferentes y variadas que los teóricos acuden a definiciones lo más abarcadoras posibles, como la que expresa que el *performance art* en sentido amplio es una “estética integradora de lo vivo” (Barck, 1994, como se citó en Lehmann, 2013, p. 240).

Como afirma Villalobos Herrera (2017), en lo que a performance se refiere, “en la actualidad algunos campos del conocimiento se disputan su origen y pertenencia, seguramente por el creciente interés que ha generado desde su aparición en ambientes donde se practica y difunde” (p. 52). En lo que no parece haber discrepancia es en el hecho de que se trata de una forma de expresión que abarca diferentes disciplinas artísticas, entre las que podemos encontrar teatro, danza, música, artes visuales en su amplio espectro y toda la gama de nuevas posibilidades estéticas que ofrece el uso de las nuevas tecnologías.

¹⁵⁶ No hemos podido dar con el artículo original de 2008, pero contamos con una versión en castellano de 2017, publicada bajo el título “Por una poética de la performatividad: el teatro performativo”.

Por otra parte, es necesario mencionar, además, que la noción de “performance” también puede tomarse en un sentido mucho más abarcador, en el que se incluyen todos los ámbitos de la cultura, desde el mundo del deporte, el entretenimiento popular y el juego hasta los ritos de curación o las ceremonias religiosas (Féral, 2017), haciendo intervenir en su análisis a diversas disciplinas humanísticas como la antropología o la sociología, por ejemplo. De este tipo de abordaje – en el que no ahondaremos en este trabajo por no ser, en este caso, nuestro objetivo– se encargan los llamados *performance studies*¹⁵⁷.

Pero volviendo al ámbito específico de la performance desde el punto de vista artístico, vemos que, más allá de todas las diferencias que podamos encontrar en cuanto a su concepción, lo que resulta irrefutable es el ánimo de ruptura que posee esta expresión estética en relación a los lenguajes artísticos en su forma “tradicional”; ánimo que, por otra parte, podemos ya encontrar en diversas manifestaciones artísticas a lo largo del siglo XX que bien pueden funcionar como sus “antecedentes”. Así, los “actos” dadaístas de la década de 1910 llevados adelante en el Cabaret Voltaire, en Zurich, por Hugo Ball, Emmy Hennings y Tristan Tzara, entre otros miembros del movimiento, quienes se ponían vestuarios, declamaban a gritos y enfáticamente sus escritos, interpelaban al público y hasta lo insultaban, con aquella intención suya de mostrar su desprecio por los gustos burgueses y las convenciones sociales de la época; algunas décadas más tarde, las propuestas escénicas innovadoras y rupturales del músico John Cage, como su famosa obra *4’33’’* (*Cuatro minutos, treinta y tres segundos*) de 1952, pieza que se interpreta sentándose al piano pero sin tocar una sola nota, o *Water walk* (1960), una especie de “puesta en escena musical” donde se lleva a cabo la manipulación de diversos objetos de la vida cotidiana dispuestos sobre la escena con el fin de extraer de ellos diferentes sonidos, y que también demuestran esta intención de romper con las formas preestablecidas del arte; asimismo los *happenings*¹⁵⁸ de fines de los años cincuenta y los años sesenta, en tanto actividad o “evento” llevado a cabo en conjunto entre artistas y público participante recurriendo “al azar, a lo imprevisto y a lo aleatorio, sin propósito alguno de imitar una

¹⁵⁷ Los *performance studies* (“estudios performáticos” o “estudios de la performance”) tienen por objeto todas aquellas manifestaciones sociales –estéticas o no– que tengan como eje central el hecho de ejecutar una acción delante de un público o en la cual la comunidad participe de un modo u otro (Pavis, 2016), como podría ser, por ejemplo en Jujuy, la bajada de los diablos de Uquía para carnaval o la ceremonia/ritual de la Pachamama en el mes de agosto. Como vemos, esto amplía aún más la noción de lo performático. Aquí nos limitaremos al análisis de la performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* desde un punto de vista artístico/estético, pero sin dejar de atender también, en la medida de lo posible, a otra de las dimensiones que el lenguaje de la performance puede presentar: una dimensión “política” que apunta hacia la concientización y la transformación de determinadas prácticas o situaciones que tienen lugar dentro del ámbito social, por ser este uno de los objetivos principales de la performance que aquí nos ocupa.

¹⁵⁸ Podemos traducir del inglés la palabra *happening* como “sucediendo”, “algo que sucede”, “suceso”, “acontecimiento”. Se considera que el inicio o aparición del *happening* como expresión artística se da con el “evento” titulado *18 Happenings in 6 Parts* [*18 happenings en 6 partes*] desarrollado por Allan Kaprow en la Reuben Gallery de Nueva York en 1959. Según Alonso (2011), para Kaprow “el *happening* es un ‘collage de acontecimientos’, un tipo de creación donde los espectadores se transforman en protagonistas al poner en funcionamiento una serie de propuestas sugeridas por el artista” (párr. 7).

acción exterior, de contar una historia, de producir una significación, y utilizando para ello todas las artes y técnicas imaginables, así como la realidad ambiente” (Pavis, 2015, p. 231). Es importante señalar que los *happenings*, si bien se originaron y difundieron en Estados Unidos y en Europa, también tuvieron una fuerte presencia en nuestro país, a través de artistas como Marta Minujín y las propuestas llevadas a cabo en el Instituto Di Tella, fundado en Buenos Aires en 1958, que “contenía, estimulaba, e impulsaba una variada gama de artistas ligados al happening, como Delia Cancela y Pablo Mesejean, Dalila Puzzovio y Edgardo Giménez, entre otros” (Vespa, 2017, párr. 9). Todos los tipos de manifestaciones artísticas que acabamos de mencionar constituyen “hitos” históricos y artísticos que involucran al cuerpo del artista liberado del texto, de la estructura “a cumplir” y de la representación, y que son, como dijimos, antecedentes fundamentales de la performance actual, la cual tendrá como precursora y como una de sus máximas referentes a nivel mundial a la artista serbia Marina Abramović, quien se define a sí misma como “la madrina del arte de la performance”, y que ha venido desarrollando intensas propuestas performáticas desde comienzos de los años setenta hasta la actualidad, como *Rhythm 0 [Ritmo 0]*, realizada en 1973 en Nápoles, en la galería Studio Morra, o *The Artist Is Present [La artista está presente]*, llevada a cabo en 2010 en Nueva York, en el MoMA, por nombrar sólo algunas de las más memorables.

Por otra parte, en relación al origen de la performance, nos parece interesante y acertada también la postura que ubica su surgimiento dentro del ámbito de las artes plásticas, en el momento en que los artistas de esta disciplina deciden dejar de pintar o de esculpir obras “separadas” de sí mismos, para proponer sus propios cuerpos como obra de arte. Así es como lo manifiesta Bernardo Brunetti en la entrevista 5 y quisiéramos traerlo a colación por la claridad con que expresa no sólo esta cuestión de los orígenes de la performance a partir del trabajo corporal de los artistas plásticos, sino también los rasgos esenciales de este lenguaje y la necesidad de no tomarlo como un “género” teatral, al menos no en relación a la forma teatral “tradicional”, pero sí reconociendo el vínculo con el teatro posdramático:

La performance no proviene del teatro. La performance aparece con la plástica. (...) hay un avance, sobre todo con Marcel Duchamp¹⁵⁹, en las cuestiones que tienen que ver con otra

¹⁵⁹ Nos parece fundamental la figura de Marcel Duchamp en el sentido de la oposición “presentación/representación” que este artista plantea a través de su obra y que, décadas más tarde, será clave para el lenguaje de la performance. Si revisamos el concepto de *ready-made* desde este punto de vista, veremos que hay, de hecho, una negación de la “representación” de un urinario –para poner, nuevamente, el ejemplo más famoso de entre sus obras: *Fontaine [Fuente]* (1917)–: no se pinta un urinario en un lienzo, no se esculpe un urinario en yeso, mármol o madera, sino que se “presenta” un verdadero urinario, directamente comprado en una tienda, proponiéndolo “tal cual es” como obra de arte. Recurriendo a una forma que podríamos llamar “inversa”, algo similar ocurre en el caso del también vanguardista René Magritte, quien en *La trahison des images [La traición de las imágenes]* (1929), plantea la misma oposición “presentación/representación” pero, en su caso, subrayando el hecho de que el objeto pintado no es el objeto real: la “representación” de una pipa

mirada de la plástica, digamos, que se acabó el caballete. La performance aparece en los años sesenta, setenta, como una impronta de la plástica, adonde el artista, el pintor, en este caso, decide poner el cuerpo. Ser él la obra. Con la participación del público. Pero con un punto muy particular que es solamente pensar el concepto. Que es lo que decía Duchamp. A partir del concepto, ir a un lugar y que pase lo que tenga que pasar. Si bien había algunas cosas que ya estaban estipuladas, pero todo lo demás tiene que ver, sobre todo, con el público. El público también tiene una intervención ahí. Para que pase lo que tenga que pasar en la performance. (...) Para mí la performance no es un género [teatral]. La performance es una parte de la plástica que, después, sobre todo con la aparición de hace poco de lo que se llamó el teatro posdramático retoma esa parte de lo que es lo performático. Pero particularmente para mí la performance no es una obra de teatro. En el sentido estructural y en el sentido canónico de lo que es una obra de teatro, ¿no? (B. Brunetti, entrevista 5)

Retomando la discusión sobre cuál es la relación de la performance con el teatro, no obstante los diferentes puntos de vista que podamos encontrar, al mismo tiempo que nos parece indiscutible su alejamiento y su “naturaleza otra” en relación al teatro dramático, también nos parece innegable –dadas sus características– su cercanía con el teatro posdramático, empezando por el hecho de que este último también busca romper abiertamente con aquel tipo de teatro “canónico” del que habla Bernardo Brunetti. De hecho, Lehmann (2013) expresa que el *performance art* “pertenece al discurso del teatro posdramático” (p. 242) y en el apartado “Teatro y *performance*. Un campo intermedio” establece cuáles son los puntos de contacto que pueden darse entre ambos: fundamentalmente, la voluntad de no brindar una representación sino una experiencia lo más cercana posible a lo real (por lo cual ya no se hablará de “fábula”, “acción”, “psicología”, “personajes”, etc.), y la intención de que esa experiencia sea vivida y construida en conjunto entre los artistas y el público, como también lo expresa Bernardo Brunetti, según acabamos de ver, al referirse a la necesidad de que éste intervenga. Así, si tomamos el “segundo momento” de *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, el que tiene lugar dentro del aula, nos encontramos con los cuerpos semidesnudos de Fabiola Vilte e Iván Santos Vega “presentados” como tales en la mesa/escritorio del aula, sin la intención de “representar” ningún papel, ningún rol, ninguna ficción, ni de construir un relato ni de hacer avanzar una acción (dramática). Ahora bien, la “experiencia” que se plantea aquí, no queda en la mera exhibición de esos cuerpos para ser simplemente contemplados, sino que se construye en conjunto con el público que va ingresando al aula y adhiriendo a esos cuerpos papeles con palabras escritas por ellos: se genera, entonces, una

pintada al óleo sobre un lienzo *no es una pipa*, como lo indica el mismo autor con la inscripción “*Ceci n’est pas une pipe*” [“Esto no es un pipa”].

interacción, y vemos que resulta necesario el aporte de ambas partes para dar vida, forma y sentido a este “acontecimiento”.

La dramaturga, docente e investigadora española Ana Fernández Valbuena, en su artículo de 2016 “Dramaturgia posmoderna y performance” realiza un repaso por algunos otros rasgos destacados de la performance. Nos parece bueno retomarlos aquí, ya que esto también nos servirá para comprender un poco mejor de qué se trata este lenguaje. Luego, además, veremos cómo se van dando en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* Así, según esta autora, la performance presentaría las siguientes características: en primer lugar, su realización en espacios no convencionales, fuera ya de la sala teatral y del escenario “a la italiana” (el cual implica una clara separación entre artistas y público); por otro lado, la presencia en tiempo real del cuerpo del artista, que no simula ser otro; también observa la autora que con frecuencia los artistas de performance se presentan en actitudes “fuertemente anti-institucionales” con la intención de desenmascarar o hacer visibles determinadas problemáticas; vemos asimismo que la propuesta deja de existir cuando llega a su fin la situación de encuentro que le dio lugar, es decir que no está prevista su repetición como en una obra de teatro, lo que la convierte en un acontecimiento “único”, de “una sola vez”, y en una manifestación eminentemente efímera; generalmente se concibe, además, para ser realizada en un espacio específico, ya que el concepto o el objetivo que se busca desarrollar está vinculado a ese espacio o a las personas que por él transitan; como ya hemos dicho, no tiene su origen en un texto escrito previo; muchas veces se busca la inclusión de elementos lúdicos para generar la interacción con el público; y se hace mayor hincapié en el proceso que en el hecho de proponer una forma “acabada”.

De esta manera, vemos que la performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, de hecho, tiene lugar en un **espacio no convencional**, ya que no nos encontramos en una sala teatral (ni en un espacio acondicionado para funcionar como tal dentro del lugar donde se llevó a cabo), sino en el pasillo y el aula de una institución educativa perteneciente a una Universidad pública donde está por tener lugar un evento que no es artístico, sino académico y, por lo tanto, donde las personas que van llegando no esperan encontrarse con esta “situación”: así, el “**efecto sorpresa**” que mencionábamos más arriba sería, a nuestro criterio, otra de las características de la performance, y de ahí también el *shock*¹⁶⁰ que se produce en el público –y que, de hecho, se produjo en esta performance en particular en quienes iban llegando al acto de apertura de las Jornadas–. Nos

¹⁶⁰ Sobre este término, en referencia a lo que él denomina “teatro posdramático o performativo”, dice Villalobos Herrera (2017): “De una u otra formas, el ideal de la creación y la acción es que los sentidos conceptuales y formales de las obras apunten a la transformación de los espectadores, efecto que Erika Fisher-Lichte denomina ‘el impacto del shock’ (...), el cual consiste en que las fuerzas mentales y propositivas de los artistas puedan maravillar al público. Lo ideal en este tipo de obras es que el público se convierta en actor al recibir el shock, pudiendo compaginarse e intervenir sensitiva y perceptualmente con la obra en el momento de su realización” (p. 60). Por otra parte, sería interesante agregar que efectos como el “shock” y elementos como el “azar” y el “collage” son fundamentos artísticos propios de las vanguardias históricas (Bürger, 1997) y que, a partir de allí, se retoman en las propuestas artísticas rupturales, como en el caso de la performance.

encontramos también con la **presencia en tiempo real** de los *performers*, y en el caso de Fabiola Vilte e Iván Santos Vega, como ya dijimos, vemos que nos “**presentan**” sus cuerpos sin simular ser “otros” desde lo ficcional, sin buscar “representar” otra realidad: tal como expresa Fabiola Vilte, en la performance se trata de “poner el cuerpo pero no para la representación (...) es mi cuerpo tal cual es. No le pongo ningún disfraz, no le pongo nada” (entrevista 5). Por otra parte, la **actitud “anti-institucional”** de la que habla Fernández Valbuena (2016), podría verse, si se quiere, desde la primera parte de la performance, llevada a cabo en el pasillo, en la que, apelando al humor como estrategia, se “clasifica” al público asistente a las Jornadas, que llega con la intención de ingresar al aula para el acto de apertura, ironizando sobre las formas marcadamente jerárquicas que tienen lugar en los ámbitos académicos. Así, el personaje de “catedrática/organizadora” desempeñado por Silvia Gallegos va interpelando de manera individual a las personas que van llegando a la apertura del evento académico para conocer cuál es su “rango” dentro de la Universidad (si son estudiantes, si son docentes, si su título es de profesor, licenciado, magister, doctor, etc.) y, a partir de eso, ver en qué orden los dejará ir pasando al aula y en qué lugares deberán sentarse; “anti-institucional” también podría ser, en la segunda parte de la performance, y ante los ojos sorprendidos de personas que no esperaban encontrarse con este acontecimiento artístico, el hecho de la presencia de esos cuerpos semidesnudos yaciendo arriba de la mesa/escritorio del aula, por ser un ámbito donde la convención social (e institucional) “dicta” que la gente “debe” estar con el torso cubierto y que el hecho de no estarlo sería un acto reprochable. Ahora bien –y nos parece muy importante dejar esto en claro–, en el caso de esta performance, lo “anti-institucional” no sería sinónimo de “ir en contra de la institución” a modo de “acto de sabotaje”, sino de brindar la posibilidad de que la institución misma –es decir, sus miembros–, reflexione sobre sus propias prácticas, para revisar si estaría habiendo ciertos tipos de violencias naturalizadas, para, en última instancia, aportar desde lo artístico a la transformación y erradicación de esas violencias –además, claro está, en consonancia con el lema mismo propuesto para esa edición de las Jornadas–. Continuando con las características de la performance, como sabemos, *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* fue creada y realizada por los *performers* exclusivamente para este evento, lo que pone en evidencia su **carácter efímero y único**: “la hicimos una sola vez... como en general son las performances. No tienen una repetición (...) en general es algo que sucede una sola vez, que no se ensaya, se consensua”, dice Iván Santos Vega en la entrevista 5. Y justamente no se ensaya porque la performance sucede y se construye allí mismo con la intervención del público; no se sabe de antemano qué es lo que va a pasar: ensayarla no tendría sentido; lo que se hace es “consensuar” previamente determinadas acciones a realizar y, a partir de ahí, dejar que “pase lo que tenga que pasar”, como, según vimos, afirma Bernardo Brunetti. Entonces, ¿cómo reaccionará el público cuando el personaje de Silvia Gallegos los vaya “clasificando” para hacerlos ingresar?, ¿qué actitud tomará el público al ingresar al aula y que se les proponga

escribir palabras para adherirlas a los cuerpos que yacen sobre la mesa/escritorio?, ¿qué pasará luego de realizada esa acción?, ¿cómo será su “final”? son todas cuestiones que no se pueden determinar de antemano, sino que “suceden”, se van dando durante la realización misma de la performance. Por otra parte, como venimos viendo, *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* se concibió para ser **desarrollada en un ámbito específico**, que es el ámbito académico, particularmente en el marco de las Jornadas del Norte Argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos, que además poseían, en su VII edición, el lema también específico que ya hemos nombrado, por lo cual esta performance no podría desarrollarse de la misma manera en ningún otro ámbito: si imaginamos, por ejemplo, su realización en el marco de la entrega de los Premios “San Salvador” que organiza la Municipalidad de San Salvador de Jujuy todos los años en reconocimiento a la labor llevada a cabo por distintas instituciones y miembros de la comunidad –por poner un ejemplo cualquiera–, la performance carecería totalmente de sentido, ya que el concepto no fue pesando para ese ámbito. Por otro lado, como ya sabemos y hemos venido revisando, *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, por su propia esencia de performance, **no tiene su origen en un texto previo**. Con respecto a la inclusión de **elementos lúdicos**, vemos esta característica materializada desde el principio: en la primera parte, la del pasillo, se genera un juego con el público desde estas propuestas de “ordenar el espacio” de acuerdo al rango académico o, como dice Silvia Gallegos en la entrevista 5, “por orden de mérito”, y que en base a esto las personas puedan pasar al aula o deban esperar “su turno” en el pasillo, etc.; también dentro del aula el elemento lúdico para la interacción con el público se manifiesta en el hecho de proponer a las personas que ingresan escribir una palabra a libre elección en un papel con una fibra brindados por el personaje de Bernardo Brunetti (de ahí también la presencia en la mesa/escritorio de un diccionario de lengua castellana) para adherirlas a alguno de los dos cuerpos que allí se encuentran. En esta performance, además, vemos cómo también **se brinda mayor importancia al proceso**, a lo que va ocurriendo entre los *performers* y el público, a *cómo* va ocurriendo, y a que es *eso* lo que va construyendo la performance en su peculiaridad, y no al hecho de tener que “cumplir” con una estructura prefijada de antemano para llegar a determinado “resultado”. Esto forma parte de lo que Pavis, en su *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, denomina “dramaturgia performativa”, la cual “se va abriendo paso de manera progresiva (...) y no como un programa a realizar” (Pavis, 2016, p. 88). Así, en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* vemos, justamente, que es en el proceso mismo donde se va definiendo la “forma” que finalmente acabará teniendo la performance –y que quedará plasmada *a posteriori* en la “Memoria” que escribirá el grupo–, y esto se va realizando en el ida y vuelta con el público: Silvia Gallegos le plantea a la gente que va llegando un “orden” determinado para poder ingresar al aula y, ante esto, algunos lo cumplen, otros intentan buscar “excusas” para pasar primero, o proponen otras formas de categorizar, etc., es algo que no se puede prever con anticipación, al

igual que lo que sucede en el interior del aula: muchos de los miembros del público escribieron palabras y las adhirieron a los cuerpos de los *performers*, tal como les indicaba el personaje de Bernardo Brunetti, otros directamente fueron a sentarse en los bancos, hay quien escribió más de una palabra en el papel cuando la “consigna” era escribir una sola, etc. A partir de todos estos comportamientos que se van dando en el momento mismo de su realización es como la performance toma su forma, de allí que lo importante sea el “proceso” y no el hecho de brindar un “producto acabado”.

Podríamos agregar también como otra característica de la performance, la intención que ésta posee muchas veces –y quizá más aún en el ámbito latinoamericano– de generar una reflexión en el público con el fin de intentar transformar determinada situación. Veremos cómo se da esta característica en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* en el apartado dedicado al aspecto semántico.

3.3.1. REVISANDO LA ESTRUCTURA SUPERFICIAL, LA ESTRUCTURA PROFUNDA Y EL ASPECTO SEMÁNTICO

¿HAY INTRIGA?

Si tenemos que fijarnos en la estructura superficial o nivel de la intriga para continuar la metodología de análisis que venimos planteando desde el principio en relación a las producciones escénicas del corpus, con el fin de “sopesar” cuánto tiene o no de “dramática” determinada propuesta escénica –para luego, a partir de allí, poder empezar a ver si se corresponde con una propuesta de tipo posdramático–, veremos que esto, en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, carece ya de sentido por el solo hecho de pertenecer al lenguaje de la performance, la cual tiene como una de sus características fundamentales, justamente, al hecho de la ausencia total de fábula, de “relato”.

No obstante, aunque sepamos ya de antemano que no habrá una “intriga” ni un diseño planteado en principio, nudo y desenlace, que no se nos “narrará” ninguna historia, y, por ende, que no habrá ninguna “concatenación” lógica de acontecimientos regida por ningún principio de “causalidad” que genere una dinámica de causa-efecto, creemos que sí hay una “estructura superficial” en términos generales, en el sentido de la forma visible en que se plantea lo que “acontece”: aunque mínimo, *hay* un “diseño” ideado o, como vimos que expresa Iván Santos Vega en la entrevista 5, “consensuado” entre los *performers* –que no tiene que ver, como dijimos, con la estructuración en “principio, nudo y desenlace”, ya que no se trata de contar o de “representar” una historia–. Este diseño consensuado se desarrolla, entonces, de manera mucho más espontánea que

en cualquier otro tipo de manifestación escénica. Como vimos, no hay ensayo previo y, por lo general, se llega al espacio en el momento mismo de la realización de la performance, por lo que tampoco hay un conocimiento cabal y anticipado de ese espacio como para generar una diagramación “rigurosa” de lo que se va a hacer¹⁶¹. Además, como no existe la intención de repetir la propuesta, no hay necesidad de generar una forma fija para ser desarrollada siempre de la misma manera, al contrario de lo que sucede en obras como *Entre el azahar* y *Ni Edith, ni Piaf*, donde, aunque no haya un texto escrito, sí existe una forma preestablecida a ejecutar por parte de los actores, actrices e intérpretes (salvo, claro está, la escena del “Karaoke” en *Ni Edith, ni Piaf*, que, aunque también posee determinados “momentos” por los que necesariamente se debe ir pasando, al estar más basada en la improvisación y en el ida y vuelta con el público, esto siempre dará lugar a modificaciones en cada función de la obra). Por otra parte, podemos agregar que, como es también característico del lenguaje de la performance, en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* no se sabe de antemano qué curso tomará la acción a realizar y mucho menos cómo terminará; por eso, la forma final de la performance, su “diseño” último será –más allá de lo que se haya tenido ideado o consensuado previamente– lo que resulte *luego* de su efectivo desarrollo. Y esto es, justamente, lo que más tarde quedará plasmado en la “Memoria” escrita por el grupo, en la cual, como dijimos anteriormente, se describe las acciones que efectivamente fueron realizadas y aquello que efectivamente aconteció. Y así como para las producciones escénicas analizadas anteriormente transcribimos sus respectivas sinopsis para ver qué pistas nos brindaban (o no) para el plano de la “estructura superficial”, en esta ocasión revisaremos el texto de la mencionada “Memoria” de la performance, que en el apartado titulado “Sobre la acción” dice lo siguiente:

Dos personajes grotescos (Bernardo Brunetti y Silvia Gallegos) irrumpen en la acreditación a las VII Jornadas de Estud[i]os Lingüísticos y Literarios. Como importantes catedráticos se presentan ante los docentes, estudiantes e invitados a las Jornadas. Con autoridad y desde el humor organizan una “fila”, dividiendo al público concurrente entre: Doctores, Profesores, Alumnos. Es un juego ¿Esconde violencia? ¿Devela lugares comunes en que la institución coloca a cada sujeto? Pequeños gestos violentos, cotidianos ¿callamos? ¿aceptamos?

Entre risas y comentarios, los participantes de las Jornadas ingresan al aula. El clima cambia completamente. Adentro hay una música sugestiva y sobre la mesa preparada para la ponencia de los disertantes, se encontraba a dos cuerpos semi desnudos, recostados (Iván

¹⁶¹ Si bien una de las integrantes del grupo acudió a ver el espacio unos días antes de la realización de la performance y tomó fotografías para compartir con el grupo y tener una idea general del espacio, no hubo una exploración/apropiación del mismo por parte de los *performers* previamente a la realización de la performance, como es natural, justamente por el hecho ya revisado de que no se trata de brindar un producto “acabado” en base a una estructura minuciosamente prefijada.

Santos Vega y Fabiola Vilte). Junto a ellos, un diccionario de lengua castellana que estaba abierto, como invitando a buscar palabras. También, sobre la mesa se encontraban a disposición marcadores y papeles adhesivos.

Los personajes grotescos, que capturaron a los participantes con humor, hacen la invitación: romper la frontera de la mirada e incidir directamente sobre estos cuerpos. Abandonar el lugar de espectador para tomar la palabra, escribir cualquiera de ellas y luego pegarla sobre los cuerpos, femenino y masculino, que se ofrecían sobre la mesa.

Estas palabras eran captadas por una cámara que transmitía en vivo y se proyectaba sobre una pantalla las imágenes que hacían foco en las palabras que etiquetaban ambos cuerpos. Los participantes desde sus asientos podían ver en detalle fragmentos de los cuerpos cubiertos por palabras, por lenguaje.

La performance concluyó cuando los cuerpos de ambos performers bajaron de la mesa, rompieron los límites espaciales y circularon por el aula interpelando a los participantes con la pregunta: ¿Qué hacemos con nuestras violencias?

Como un eco, quedaron flotando en el aire las imágenes de las palabras “POESIA” “DOLOR”, “EVA”, “LIBERTAD”, “CAUTIVA”, “RESILENCIA”, “FEMICIDIO” y la huella de los cuerpos, de torsos desnudos de un hombre y de una mujer que salen del claustro y toman el pasillo, tal vez la calle.

Vemos que aquí *hay* una distribución de acciones en el espacio y en el tiempo, y esto tiene que ver con un “diseño” –aunque propio y peculiar, distinto del planteado por Pellettieri (2001)– a nivel de la estructura superficial: tal como lo va refiriendo la “Memoria”, primero, hay dos personajes “grotescos” (Silvia Gallegos y Bernardo Brunetti), caracterizados como “catedráticos” que clasifican a los miembros del público de acuerdo a su rango académico para establecer un orden en el cual deben ir ingresando al aula; luego de esto, pero también en simultáneo (ya que afuera continúa la acción del personaje de Silvia Gallegos mientras haya público que desee entrar), a medida que la gente va ingresando, se encuentra con dos cuerpos semidesnudos sobre la mesa/escritorio del aula y al lado de éstos un diccionario de lengua castellana junto con fibras y papeles adhesivos donde cada uno deberá escribir, según la “guía” que ofrece el personaje de Bernardo Brunetti, una palabra para pegarla sobre los cuerpos de los *performers*, mientras se escucha una música “sugerente” y se proyecta sobre la pared del fondo la filmación en vivo de las palabras adheridas a los cuerpos de aquéllos. Por último, los *performers* se levantan de la mesa/escritorio y caminan por entre el público (que ya se encuentra sentado en las sillas del aula) interpelándolo con la pregunta: “¿Qué hacemos con nuestras violencias?” y también despegándose algunos de los papeles adheridos a sus cuerpos para leer las palabras en voz alta (este dato lo agregó yo como público/testigo/participante que

estuvo presente ese día), para luego salir del aula, atravesar el pasillo y desaparecer a lo lejos, dando por finalizada la performance¹⁶².

En resumen, si bien, como dijimos, no encontraremos en esta propuesta una “estructura superficial” con todos los elementos que plantea Pellettieri (2001) en su modelo, sí posee una “estructura superficial” a su propio modo (como también la había en las obras analizadas anteriormente), en este caso porque *hay*, mínimamente, una distribución planteada previamente de lo que se va a hacer en el espacio y en el tiempo, aunque esto luego pueda modificarse en virtud del comportamiento del público (lo que además, como dijimos, dará lugar al “diseño final” que efectivamente podremos reconocer en la performance *después* de su realización). Así lo afirman también los propios *performers*:

teníamos *hitos*, es decir: “Bueno, yo sé que en algún momento tiene que pasar esto”. O sea, “organizamos a la gente en un momento, la gente tiene que pasar en un momento, la gente tiene que escribir... tiene que escuchar esta música... tiene que ver proyectado en imagen lo que está pasando”. O sea, ese, por ahí, era el texto. ¿No? No el texto tanto lo que se decía, sino más bien el texto en acciones, digamos. Los “hitos”, lo que tenía que pasar. Y siempre permeable a la *respuesta* del público. (I. Vega, entrevista 5)

También podemos observar que, en relación a lo que el personaje de Silvia Gallegos “dice” verbalmente en el pasillo, se trata de un “texto” que, si bien va tratando de seguir determinada pauta previamente establecida (en este caso la pauta es: “hay que establecer un orden determinado en base a la idea de ‘mérito’ para que la gente haga fila para entrar al aula”), es un “texto verbal” que no ha sido fijado previamente por escrito y que surge en el momento, que se improvisa allí mismo, que no está “escrito y aprendido” con anticipación, que no está en función de contar o de

¹⁶² Contamos con dos videos donde se encuentran registrados estos distintos momentos de la performance. El primero fue filmado por un miembro del público y transmitido en vivo por la página de Facebook de las Jornadas (“Jornadas del Norte de Estudios Literarios y Lingüísticos”), donde quedó guardado como “publicación” del día 12 de septiembre de 2018. Allí quedó registrado, desde el punto de vista de los participantes, un fragmento de la primera parte o primer momento de la performance –que tuvo lugar en el pasillo–, donde vemos al personaje de Silvia Gallegos, y la transición hacia el aula, donde se ve al personaje de Bernardo Brunetti “guiando” al público para escribir las palabras y adherirlas sobre los cuerpos de Fabiola Vilte e Iván Santos Vega. El segundo video fue filmado por Gastón Alemán para El Colectivo Teatro y luego editado por él mismo. Allí se puede ver lo ocurrido en la segunda parte o segundo momento de la performance, llevado a cabo dentro del aula, y que contiene las imágenes que se iban proyectando en vivo en la pared del fondo mientras él filmaba haciendo zoom en las palabras pegadas en los cuerpos de Fabiola Vilte e Iván Santos Vega. En este segundo video también se ve el momento en que ambos *performers* se levantan de la mesa/escritorio y caminan entre el público (aunque no se pueda apreciar en el audio del video, es en este momento en que ambos *performers* van despegándose algunas de las palabras y leyéndolas en voz alta, e interpellando al público con la pregunta: “¿Qué hacemos con nuestras violencias?”). Los links para acceder a estos dos videos se encuentran en el Anexo 1.

hacer avanzar una historia, un argumento, como sucedía en el teatro de tipo “tradicional”, y que tiene mucho que ver con la forma (imprevisible) en que el público va respondiendo:

uno tiene el lineamiento, ¿no?, decir: “Bueno, yo voy a estar en la entrada, haciendo la fila”. Eso estaba todo pautado. O decir: “Bueno, recibo la gente...” (...) Pero a la vez demostrando y haciendo notar esto que tenemos como aceptado: “hay que hacer la fila y tenemos que aceptar lo que a la persona que está ahí se le ocurra”. Entonces eso estaba pautado. Y después esto que hablamos de la performance, ¿no?, que uno por ahí trata de que vaya por este lado y hay que ir improvisando de acuerdo a lo que te va tirando el público. Entonces uno, por ahí, como que va más o menos llevando la línea, pero después todo el texto (...) surge ahí (...). Va surgiendo en ese instante. (S. Gallegos, entrevista 5)

Por otra parte, vemos que la performance presenta una estructura claramente dividida en dos partes: lo que sucede en el pasillo con los personajes de Silvia Gallegos y Bernardo Brunetti – quien, además, luego guía al público en la transición del pasillo al aula para indicarle a cada uno la actividad a realizar con las fibras y los papeles adhesivos– y lo que sucede dentro del aula, con los cuerpos de Fabiola Vilte e Iván Santos Vega. Estas dos instancias revisten registros diferentes –como vimos que sucedía, salvando distancias de todo tipo al tratarse de propuestas completamente distintas, con *Ni Edith, ni Piaf*–: la primera parte en el pasillo genera un clima de comedia, risas, comentarios animados entre el público participante –como se puede observar en el primer video–, que además responde al verse interpelado por las preguntas del personaje de Silvia Gallegos, pactando con el “juego” que su personaje propone; mientras que la segunda parte genera un clima serio, “solemne”, las sonrisas desaparecen, incluso se genera incomodidad en algunas personas: la contundencia de los dos cuerpos semidesnudos en la mesa/escritorio del aula es tal que aquel “juego” del principio parece haber terminado y de alguna manera la presencia y realidad de esos cuerpos *pesa* en el ambiente y en el público.

Por último, resta decir que, en el plano de la estructura superficial, ya ni siquiera podemos tomar “segmentos” dentro de la propuesta escénica para indagar si en su interior existen aunque sea ciertos “fragmentos” o “pequeñas historias” con principio, nudo y desenlace, como intentamos hacer –con mayor o menor éxito– en algunas de las “microsituaciones” de *Entre el azahar* o en algunas de las “escenas” de *Ni Edith, ni Piaf*. En *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* esa posibilidad directamente ya no existe, lo que también nos va demostrando su esencia “otra”, su espíritu de ruptura en relación al teatro más tradicional, al teatro de tipo “aristotélico”.

¿HAY ACCIÓN (DRAMÁTICA)?

Por todo lo que venimos diciendo, resulta evidente que en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* no nos encontraremos con el desarrollo de una acción (dramática) en el sentido en que la plantea el teatro tradicional y tal como aparece plasmado en el modelo de Pellettieri, es decir, en tanto aquel “elemento transformador y dinámico que permite pasar lógicamente y temporalmente de una situación a otra” (Pellettieri, 2001, p. 22).

Por su propia naturaleza de performance, en esta producción escénica del corpus más que en ninguna de las otras, salta a la vista que no existen instancias “actanciales” que se desarrollen a lo largo de *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* ni tampoco en algún posible “segmento” dentro de ella.

Ahora bien, dado que en la primera parte de la performance nos encontramos con la presencia de los “personajes grotescos”, lo cual podría estar generando una instancia un poco más cercana a lo representacional, bien puede surgir el interrogante sobre si en esta primera parte podríamos intentar buscar algo parecido a un esquema actancial, si podríamos reconocer ciertos “actantes”, ciertas “fuerzas actanciales”. Veamos. Hay personas que quieren ingresar a un aula de la Facultad para el acto de apertura de unas Jornadas académicas y de pronto se encuentran con un personaje “teatral” que no los deja pasar, al menos no inmediatamente, sino que les “impone”, en un juego irónico y en tono de humor, una serie de pautas para poder hacerlo. ¿Quién o quiénes serían aquí el/los “sujeto/s”? ¿El público es el “sujeto” que tiene por “objeto” ingresar al aula? ¿El personaje de Silvia Gallegos es el “opponente” al retener al público afuera y plantearle una serie de condiciones para dejarlos pasar? ¿También podría ser “opponente” el rango académico menor? ¿El “ayudante” podría ser el rango académico mayor? ¿El “destinador”, es decir, lo que impulsa al público a querer ingresar al aula, es su propio deseo de estar presente en el acto de apertura de las Jornadas? ¿El “destinatario” serían ellos mismos como “receptores” del hecho de presenciar el acto de apertura? Si bien puede parecer que hay cierta “lógica” en este esquema, resulta igualmente “desacertado” proponerlo como tal ya desde el simple hecho de que la performance “no es” en sí misma el acto de apertura. El acto de apertura, con las palabras de bienvenida de las autoridades institucionales al que pretende ingresar el público, no forma parte de la performance. Vemos, entonces, que no “cuadra” aquí, de ninguna forma, el intento de aplicar un esquema actancial a la manera tradicional.

¿QUÉ PASA CON LA CATEGORÍA DE “PERSONAJE”?

Para examinar qué pasa con la categoría de “personaje” (que, recordemos, vendría a ser la que Pellettieri (2001) denomina “actor” en su modelo de análisis, dentro de la estructura superficial) en una performance y en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* en particular, sería bueno

establecer primero la diferencia entre “actor/actriz” y “performer”. De acuerdo a la distinción que brinda Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*:

el *performer* es aquel que habla y actúa en nombre propio (en cuanto artista y persona) y de este modo se dirige al público, a diferencia del actor que representa su personaje y simula ignorar que no es más que un actor de teatro. El *performer* efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro. (Pavis, 2015, p. 334)

En su *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, ya más “actualizado” en cuanto a las definiciones de “categorías” o “nociones” que atañen a las tendencias teatrales más recientes, Pavis ajusta un poco más su definición de “performer” y expresa: “el *performer* no representa un papel, no imita nada, sino que realiza acciones y con frecuencia es él el sujeto mismo de su presentación, verbal o gestual” (Pavis, 2016, p. 227). Es lo que vemos claramente que ocurre con Fabiola Vilte e Iván Santos Vega dentro del aula: con sus cuerpos semidesnudos tal cual son, sin modificaciones de ningún tipo, sin agregarles nada, no representan ningún papel, sino que, en tanto *performers*, son ellos mismos los “sujetos de su presentación”.

Por otra parte, aunque creemos que en la primera definición brindada por Pavis, cuando éste habla de “actor” y “personaje” se refiere específicamente a obras de teatro en el sentido más tradicional, vemos que, de alguna manera, en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, Silvia Gallegos y Bernardo Brunetti se acercan a esta definición, ya que no proponen su presencia “en nombre propio” sino que “desempeñan el papel de otro”: no “presentan” al público la “realidad de sí mismos” sino que “representan”, desde el humor, el grotesco, la ironía, en una construcción “ficcional”, el papel de “catedráticos” –como se indica en la “Memoria” de la performance–, para lo cual ambos llevan puesto un determinado vestuario, pelucas, el personaje de Silvia Gallegos tiene una “prótesis” para agrandar sus nalgas, maquillaje para exagerar sus cejas, etc., además de que juega con el timbre y volumen de su voz para completar esta “caracterización”. Podríamos decir, entonces, que sus roles son más actorales que performáticos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que forman parte de una propuesta en la que, a diferencia de lo que sucede en el teatro de tipo tradicional, no hay nada previamente ensayado, interactúan con el público sin saber de antemano o con certeza qué es lo que efectivamente va a ocurrir o cómo se irá desarrollando todo, y donde su accionar también está alineado con el concepto que se busca transmitir con la performance, en este caso en relación a la noción de violencias. A partir de aquí, entonces, al encontrarnos ante el cuestionamiento de si en esta “primera parte” o “primer momento” de la performance nos encontramos con actores/personajes o con *performers*, sería bueno traer a colación que “a partir de

la década de los ochenta se observa en el *performance art* una tendencia a la teatralización¹⁶³ (Lehmann, 2013, p. 237), es decir que los personajes de Silvia Gallegos y Bernardo Brunetti pueden ser “personajes” sin dejar de ser, al mismo tiempo, “performers”: están actuando “de otros”, sí, pero forman parte de una propuesta que pertenece al lenguaje de la performance. Porque además, en última instancia y por lo que fuimos observando también en el segundo capítulo de este trabajo al abordar los antecedentes de performances en Jujuy en la primera década del nuevo milenio, vemos que no existe *una* sola “manera de ser” de la performance. Como dice Fabiola Vilte: “Hay performances que son más teatrales, hay otras que no... Hay otras que no te das ni cuenta que sucedió” (entrevista 5). Y en el caso de *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* vemos que se trata de una performance que se asienta tanto en lo teatral-representacional como en lo puramente “presentacional”.

También, dentro del debate sobre las similitudes y diferencias entre las nociones de personaje y *performer*, resulta interesante revisar una serie de conceptos brindados por Michael Kirby en referencia a los diferentes grados de “actuación” con los que podemos encontrarnos en las artes escénicas y que Lehmann (2013) retoma luego de afirmar que “el actor de teatro posdramático no suele ser intérprete de un papel, sino, más bien, un *performer* que ofrece su presencia sobre la escena” (p. 238). Así, Kirby ha concebido los términos *acting* y *not-acting* como los extremos de toda una gama de formas entre la “actuación” y la “no actuación” en el teatro. Creemos que algunas de estas “nociones” nos serían de utilidad para ver cómo es (o no) la “actuación” en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* en relación a esta revisión que venimos haciendo de los conceptos de “actor/actriz” y “performer”. De esta manera, veremos que en esta performance nos encontramos al menos con tres “planos” o “grados”: por una parte tenemos el extremo del *not-acting*, que “remite a una presencia en la cual el actor no hace nada, con el fin de reforzar la información que surge a través de su *presencia*” (Lehmann, 2013, pp. 238-239): es la idea del *performer* que ofrece su presencia sin llevar a cabo ninguna “actuación” y que podemos reconocer en Fabiola Vilte e Iván Santos Vega en el momento en que están recostados sobre la mesa/escritorio, brindando sus

¹⁶³ Esto se verá, según Lehmann (2013), en artistas como John Jesurun, Jan Fabre, Elizabeth LeCompte y Robert Wilson. Por otra parte, en Jujuy, específicamente, encontramos con frecuencia el uso del término “performance” en referencia a acciones donde vemos esta tendencia a la teatralización, en el sentido de que los artistas que las realizan muchas veces no buscan presentarse a sí mismos despojados de todo contenido “ficcional”, sino que pueden aparecer con vestuarios, maquillaje, pelucas –es decir, “caracterizados” de alguna manera como “personajes”–, realizando una “actuación”, más allá de que ésta –como es propio de una performance– no sea previamente ensayada, por ejemplo, sino más bien “consensuada” o “pautada” y que su “forma” se vaya desarrollando en la interacción con el público, tal como sucedía, por ejemplo, con muchas de las “acciones” llevadas a cabo en el marco del ciclo “Solo hazlo”. También se puede encontrar esta tendencia a la “teatralización” de la que habla Lehmann, en otras propuestas performáticas jujeñas que se desarrollan en espacios públicos, como la titulada *¿Puedo yo ser reina?*, en la cual, tal como veíamos en el segundo capítulo de este trabajo, hay una “representación” a través de ciertos elementos del vestuario, el maquillaje, la gestualidad para poner en funcionamiento una acción performática que busca interpelar, visibilizar y promover la reflexión sobre determinada problemática social.

cuerpos para ser el “soporte” de palabras escritas en papeles adhesivos. En un segundo momento, dentro de lo que ocurre en el aula, cuando Fabiola Vilte e Iván Santos Vega se levantan de la mesa/escritorio y empiezan a caminar entre los miembros del público –que ya se encuentran sentados en los bancos del aula– tomando algunos de los papeles que tienen adheridos en el cuerpo y leyendo las palabras en voz alta, y también interpelando al público con la pregunta: “¿Qué hacemos con nuestras violencias?”, podemos decir que nos encontramos con lo que Kirby denomina *simple acting* (“actuación simple”) y que se da cuando “se alcanza una clara implicancia emocional y se añade una voluntad de comunicación” (Lehmann, 2013, p. 239): si bien continúan siendo Fabiola Vilte e Iván Santos Vega como ellos mismos, imprimen una intensidad emocional a la manera de pronunciar esas palabras, ya no están en silencio, sino que aparece una voluntad de comunicación verbal con el público, su forma de caminar pausada y firme también posee una carga subjetiva, y entonces vemos que “las declaraciones son verdaderas, no ficticias, pero se emplea una actuación simple para ejecutarlas” (Lehmann, 2013, p. 239). Por último, en un grado mayor de lo que podríamos llamar “intención de actuar”, observamos en los personajes de Silvia Gallegos y Bernardo Brunetti –y quizá en la primera lo veamos más que en el segundo, ya que Bernardo Brunetti, si bien con vestuario, peluca y todo, es decir “caracterizado”, estuvo más abocado a la transición entre el pasillo y la mesa/escritorio del aula para guiar al público en la acción que se les proponía realizar con las palabras y los papeles adhesivos– lo que Kirby llama *complex acting* (“actuación compleja”), que se da cuando “se añade un componente de ficción (...), de actuación en el sentido pleno de la palabra” (Lehmann, 2013, p. 239). Ahora bien, Lehmann (2013) afirma que el *complex acting* “es aplicable al actor, mientras que el *performer*, a diferencia de aquel, se mueve fundamentalmente entre el *simple acting* y el *not-acting*” (p. 239) y que tanto para la performance como para el teatro posdramático “la presentación en vivo (*liveness*) se sitúa en primer plano: la presencia provocadora de los seres humanos, en lugar de la encarnación de un personaje” (p. 239), lo que equivaldría a decir que en una performance no puede haber ningún dato “ficcional” (o que, en caso de haberlo, éste posee una importancia “menor”, quedando en un “segundo plano”), cuando, como hemos visto anteriormente, él mismo hace notar la “tendencia a la teatralización” que se viene dando en la performance en épocas más recientes. Por nuestra parte creemos, y de hecho lo vemos en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* que sí puede darse una combinación entre “actuación compleja” y “no actuación” sin que esto afecte a la esencia del lenguaje de la performance, a su naturaleza “sorpresiva”, “shockeante” y quizá, sobre todo en la escena latinoamericana, a su intención “activista” –como la llama Diéguez (2014)– de intervenir sobre determinadas problemáticas con el fin de generar una transformación en la sociedad o en el grupo de personas que participan de la propuesta.

¿QUÉ PASA CON EL SENTIDO?

Si queremos indagar en lo que Pellettieri en su modelo de análisis establece como el “aspecto semántico”, veremos que en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* nos encontramos con que el “concepto” ideado por los *performers*, es decir, aquello que se busca “transmitir” a través de la realización de la performance, es el elemento que, en este caso, se vincula con la cuestión del “sentido” o “significado”. El concepto no sólo es la clave de lo que va a ocurrir, sino que además es lo primero que se piensa y que se deja establecido; pero siempre teniendo en cuenta que no se trata de construir un significado “cerrado” para trasladarlo “desde” el artista “hacia” el público en forma “unilateral”, sino de construirlo en conjunto en base a ese concepto previamente pensado por los *performers*.

Si tomamos la primera parte de la “Memoria” de *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, consignada como “Reseña”, veremos que allí, como dijimos al principio, se expresa cuál es el “concepto” que se buscó desarrollar por medio de esta performance, cuál era el sentido y la intención de la acción (performática) realizada:

Nuestro punto de partida es el concepto de violencias engendradas y practicadas en diferentes ámbitos: en el espacio público, institucional y en [el] espacio privado o íntimo. La propuesta es identificar la[s] violencia[s] naturalizadas en estos ámbitos y cómo repercuten en nuestros cuerpos: ¿por qué aceptamos la violencia? ¿qué hacemos con ella? ¿y si la transformamos? ¿si la erradicamos? ¿Podemos hacerlo desde el lenguaje?

Este vendría a ser el “qué significa” la propuesta dentro de lo que es el “aspecto semántico” del modelo de Pellettieri (2001). Este “qué” se encuentra dado, entonces, por el concepto trabajado en torno al tema de la(s) violencia(s), en consonancia, como dijimos, con el lema de las Jornadas: “la violencia y sus lenguajes”.

Iván Santos Vega expresa con mucha claridad el lugar fundamental que ocupa el “concepto” en una performance en general y en esta en particular:

lo performático como algo donde uno pone el cuerpo, fundamentalmente, se centra en el concepto. Lo primero que hay que definir es el concepto y concretamente concluye cuando esa acción se transforma con el espectador (...), con ese público cuando toma eso que está pasando y lo vuelve propio. Y en relación a la performance que presentamos para las Jornadas (...), el título, o el nombre, o el tópico (...) eran las representaciones de la violencia y el lenguaje, en esa oportunidad, en esas Jornadas. Recibimos la invitación y nos juntamos a pensar qué hacíamos. Y eso nos llevó a hablar sobre la violencia: ¿dónde estaba la violencia?,

¿estaba en las instituciones?, ¿estaba sobre los cuerpos?, ¿estaba sobre la mujer? Donde te dabas vuelta había violencia, ¿no? Entonces decíamos: “Bueno, está bien. La violencia está. Pero, ¿y qué hacemos con ella?”. Y ahí surgió la propuesta esta de: “¿Qué hacemos con nuestras violencias?”. Reconocerlas como propias para, también, luego poder transformarlas. (Entrevista 5)

Ahora bien. Pensar el concepto no es algo sencillo. No por el sólo hecho de tener el tema se resuelve la cuestión del concepto. Es algo que se piensa de manera colectiva y que lleva mucho tiempo de reflexión:

había diferentes ideas. Había muchas ideas. En un momento ya no sabíamos ni qué íbamos a hacer. Hasta que, finalmente, se terminó de definir el concepto, que fue lo más complejo porque uno muchas veces dice: “Ah, es una performance. Voy y ya está. Y me sacó la ropa... o voy y hago esto y ya está...”. Y, sí, ¿pero y el concepto? (...). Eso nos llevó mucho tiempo. Pensar, reflexionar, indagar, estudiar... (I. Vega, entrevista 5)

Por otra parte, vemos que el “aspecto semántico”, específicamente el “qué significa”, también es algo que se termina de establecer en simultáneo a la realización de la performance o bien *a posteriori*: el concepto se pone en funcionamiento mientras sucede la performance y es recién a partir de allí que se puede ver qué va pasando, cómo se puede leer lo que efectivamente sucedió, qué interpretaciones se pueden realizar después en base a lo sucedido.

Así, la primera parte de la performance, mediante la estrategia del humor, pone en cuestión el tema de la violencia institucional, que, en este caso, vendría de la mano de lo que conllevan la jerarquía y el “orden de mérito” en los ámbitos universitarios. De esta manera, el personaje de Silvia Gallegos va preguntando por la “categoría académica” de los asistentes para ver si pueden pasar primero o si deben esperar, de acuerdo a si son estudiantes, profesores, licenciados, magisters o doctores. Dice Silvia Gallegos: “era una cosa más violenta que la otra y, sin embargo, todo el mundo, *se bancaba* lo que esta loca le podía decir respecto a cómo hacer la fila o quién va a pasar primero” (entrevista 5). Este juego, que el público aceptaba divertido, se iba completando, además, con otras formas de “mérito” para poder ingresar, incluso ideadas por el mismo público: quién viene desde más lejos, quién recorrió mayor cantidad de kilómetros para llegar, o quién forma parte de la organización de las Jornadas, por ejemplo. Según refiere Silvia Gallegos, una sola persona cuestionó el hecho de tener que ingresar según un orden “impuesto”: un estudiante que le dijo, desconcertado: “Pero yo vine temprano, para poder estar...” (S. Gallegos, entrevista 5). Fuera de este caso aislado, “todo el mundo *acata*, y no solamente acata sino que empieza a colaborar con ese

supuesto orden de mérito” (S. Gallegos, entrevista 5). De esta manera se van haciendo visibles, mediante la estrategia del humor, los mecanismos naturalizados de ciertas formas de violencia instaladas en el ámbito público e institucional, que son aceptadas casi sin cuestionamiento. Como dice Silvia Gallegos: “Nos vamos como acostumbrando y queda demostrado, plasmado, y está ahí, que... ¡nos bancamos todo! Ahora, ahí viene lo lindo, es decir: “Bueno, ¿qué hacemos? ¿Qué hacemos con todas esas violencias que nos suceden cotidianamente?” (entrevista 5).

La segunda parte de la performance, con los cuerpos de Fabiola Vilte e Iván Santos Vega con los torsos semidesnudos sobre la mesa/escritorio del aula, indaga sobre la violencia en el espacio íntimo o privado. Para esto, se le propone al público escribir palabras en papeles adhesivos y adherirlos a esos cuerpos que yacen “como en una camilla (...) dispuestos a ser operados e intervenidos por el lenguaje” (Vilte, 2019, p. 302): ¿cómo reaccionaría el público ante la presencia de estos cuerpos en un ámbito como el académico donde –tal como señala Vilte (2019)– el cuerpo se encuentra prácticamente ausente? ¿Qué palabras se escribirían?, ¿cómo se dispondrían estas palabras sobre los cuerpos?, ¿con qué intenciones? En el artículo de Fabiola Vilte que acabamos de citar, titulado “¿Qué hacemos con nuestras violencias? La aparición del cuerpo teórico”, presentado originalmente como ponencia en las XI Jornadas Nacionales y VI Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral organizadas por la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT) en 2019 en la ciudad de Buenos Aires, la *performer* refiere lo que ella experimentó en ese momento:

Sentía que con papeles me volvían a vestir. ¿Sería para cubrirme/cuidarme o para cubrirme/ocultarme? La desnudez femenina parece insoportable cuando no está al servicio del consumo o no responde a los cánones de belleza. ¿Y la masculina? Pude ver que el cuerpo de él no estaba tapado de palabras, como lo estaban mis brazos, piernas, espalda y pechos. (Vilte, 2019, p. 303)

Como vemos, una performance, y esta en particular, tiende a la reflexión: no sólo se reflexiona *antes*, para definir el concepto, sino que también genera reflexión *durante* su desarrollo tanto en el público como en los *performers*, y aún *después* de realizada, teniendo en cuenta, además, la repercusión que tuvo *¿Qué hacemos nuestras violencias?* fuera de su ámbito de realización, esto es en los medios de comunicación y en las redes sociales, donde no sólo se deformó maliciosamente lo ocurrido¹⁶⁴, sino que también se desencadenó una gran cantidad de opiniones y “comentarios” de

¹⁶⁴ Aprovechando el contexto de toma de la Facultad por parte de los estudiantes ante el clima de amenaza a la educación pública propiciado en esos momentos por el gobierno nacional, en un diario digital local se utilizaron fotos de la performance para armar una noticia falsa titulada: “Chicas desnudas entraron a la UNJu para volver a clases (HAY FOTOS)”.

gente que no estuvo presente durante la performance, manifestándose en un tono ultraconservador, xenófobo, machista, patriarcal, censor¹⁶⁵, generando, tal como expresa Iván Santos Vega, “más violencia de la que ya hay”, cuando lo que el grupo proponía con la performance era, justamente, todo lo contrario: “que se reflexione sobre la violencia; no generar más violencia” (I. Vega, entrevista 5).

Vemos entonces, como decíamos más arriba, que si bien *hay* una intención “semántica” en esta performance, el significado no viene dado de antemano para transmitirlo en forma unilateral al público, sino que se puede extraer múltiples lecturas en base a lo ocurrido e ir más allá: incluso llegar a hacer un “diagnóstico” de las formas de ser de una sociedad en un momento dado: “uno puede (...) reflexionar después sobre las respuestas de ese público, e ir develando cómo estamos como sociedad” (I. Vega, entrevista 5).

Ahora bien, este “qué significa” la performance, en relación al concepto propuesto por los *performers* tomando como base el tema de las violencias, encuentra el “cómo significa”, la forma, en la acción directa y en la construcción conjunta con el público –la descripción de esta “forma” la encontramos en la segunda parte de la “Memoria” de la performance (“Sobre la acción”), que hemos transcrito más arriba–. Como dice Bernardo Brunetti –y allí estaría dado el perfil “político” de la performance como lenguaje– la cuestión no está “en que yo diga que estoy en contra de esto y que esto está mal. Eso no tiene importancia. Tiene importancia cómo vos estructurás o desestructurás una obra” (entrevista 5). Es decir, en este caso no hubiera bastado simplemente con decir que tal cosa o tal otra es violencia y que lo dicho quede solamente en el plano del discurso, sino que en esta performance se trata de hacerlo visible, de volverlo real, concreto, “poniéndole el cuerpo a la teoría” (Vilte, 2019, p. 306) y propiciando el espacio para que el público se involucre, intervenga y construya ese “qué” junto con los *performers*. De esta forma, el “cómo” no puede separarse de la interacción con el público, ya que es de esa manera como la performance pone en funcionamiento el “qué”, el concepto. En una performance el público incide directamente en el desarrollo de su “forma” y esto

Para nuestra sorpresa e indignación, la noticia falsa continúa “online”, al menos hasta el momento de realización de este trabajo, de manera que, si se quiere, se puede consultar en el siguiente link: <http://www.quepasajujuy.com.ar/nota/72492-chicas-desnudas-entraron-a-la-unju-para-volver-a-clases-hay-fotos/>

¹⁶⁵ La repercusión que tuvo esta performance dentro y fuera del ámbito de la Universidad, las opiniones vertidas sobre ella y sus integrantes por diversos medios –mensajes de texto, mensajes de Whatsapp, publicaciones y comentarios en redes sociales, etc.–, y que discurren en paralelo a la noticia falsa a la que hicimos referencia en la anterior nota al pie, es digna de un estudio aparte por su magnitud y por la cantidad de lecturas que ofrece, ya que también dejan al descubierto modos de ser (pacatos, anquilosados, violentos) de ciertos sectores de la sociedad jujeña. Lamentablemente, no podemos explayarnos aquí puntualmente en este asunto, ya que sería necesario un desarrollo minucioso y extenso, y no es el objetivo del presente trabajo, pero dejamos abierta la inquietud para posibles futuras investigaciones. Como información extra que resulta de interés, acotamos aquí que Fabiola Vilte en el artículo de 2019 que hemos citado más arriba en el cuerpo de este trabajo, analiza, de hecho, las mencionadas repercusiones de la performance en los medios y en la sociedad jujeña. También a través de la entrevista realizada al grupo para este trabajo se puede acceder a las opiniones y reflexiones que estas “reacciones” y “manifestaciones” generaron en los *performers*.

es lo que ocurrió en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, tanto cuando el público respondía de determinada manera a las imposiciones del personaje de Silvia Gallegos, quien a su vez debía reaccionar “redoblando la apuesta” (S. Gallegos, entrevista 5) en base a esa determinada manera de “actuar” del público; como cuando este mismo público realizaba (y cómo lo hacía) la acción de adherir los papeles con palabras en los cuerpos de los *performers* que estaban sobre la mesa/escritorio del aula.

Por otro lado, el “cómo significa” la violencia en esta performance también puede estar dado en ese cambio de clima rotundo que se produce al pasar del pasillo al aula. Como dice Iván Santos Vega parafraseando algo que expresa Aldo Pellegrini en el libro *Para contribuir a la confusión general* (1965), “a través del humor uno puede `desestupidizar` a la gente, (...) podés decir aquello que `en serio` no lo podrías decir” (I, Vega, entrevista 5), entonces, también, la primera parte de la performance sirve como “anzuelo” que “engancha” al público a través de la risa para, luego, en la segunda parte, al encontrarse con la contundencia de los cuerpos en toda su crudeza y realidad sobre la mesa/escritorio, dar ese “mazazo al espectador” con el fin de “incomodarlo, interpelarlo (...), que intervenga” (F. Vilte, entrevista 5).

Podríamos decir, por último, que en esta performance, lo “semántico” se abre en tres instancias o dimensiones: aquello que se busca transmitir a través del “**concepto**” que se ha ideado para la performance; la **reflexión** que se busca generar en el público y que también atraviesa a los propios *performers* antes, durante y después de su realización; y la búsqueda de **transformación** de determinada situación: que se genere, a través de esa reflexión, una toma de conciencia y un “cambio” en el público participante. Como dice Lehmann (2013) –y al contrario de lo que sucede con el “actor” en el teatro dramático que, a través de la representación de un personaje ficcional se “transforma” en “otro”–, “El *performer* (...) no quiere, en principio, transformarse a sí mismo, sino transformar una situación y, quizá, también al público” (p. 244). Todo esto se logra, claro está, a través de la puesta en funcionamiento de aquel “concepto” mediante la realización de la performance como una forma diferente, a la vez que directa y cargada de potencia, para “hablar” de determinado tema o de determinada problemática. De esta manera, tal como expresa Vilte (2019) en relación con *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, “la irrupción de esta performance permitió dar un giro y torcer las conductas y discursos establecidos o esperados en un acto académico; generando nuevas miradas para abordar un tema, formas de participación activa y pensamiento colectivo” (p. 305).

3.3.2. EL ASPECTO ESPECTACULAR Y LOS RASGOS POSDRAMÁTICOS

Antes de pasar a revisar el rasgo estilístico “posdramático” que se destaca en esta producción escénica (el “acontecimiento/situación”), podemos ver que, en lo referido a las

categorías de “espacio” y “tiempo”, contempladas en el “aspecto espectacular” dentro del modelo de análisis de Pellettieri (2001), en la performance éstas se comportan de manera diferente a como lo hacen en una obra de teatro tradicional. Esto, por supuesto, es intrínseco al lenguaje mismo de la performance, pero veremos cómo se da puntualmente en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*

En primer lugar, en relación al espacio, podemos ver –como dijimos más arriba– que esta performance se llevó a cabo en un espacio no convencional, en el pasillo y un aula de una institución universitaria. En general, las expresiones artísticas no están habituadas a “ir” a espacios académicos, ni éstos están habituados a que manifestaciones artísticas –sobre todo, quizá, aquellas que tienen como protagonista al cuerpo–, tengan lugar en su ámbito. Y vemos, además, que este contexto particular de realización determinó el “qué” y el “cómo” de *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*

Dice Fabiola Vilte:

poner la performance en ese espacio, en espacios académicos no nos había pasado otras veces, es la primera vez... y eso también determinó a qué público está dirigido, qué es lo queremos decir, cómo lo vamos a hacer... tiene que ser una performance... no vamos a estar “representando”, sino poniendo el cuerpo con su crudeza también ahí. Entonces era pensar esta experiencia para ese público determinado en ese contexto (...) La performance va así directo a la médula para decir mucho condensado. Y poniendo énfasis en el lugar de la corporalidad y de nuestras particulares corporalidades. (Entrevista 5)

Por otro lado, además de haberse desarrollado fuera de una sala teatral y para un público que no esperaba encontrarse con una manifestación artística en ese espacio, vemos que éste tampoco tuvo un tratamiento convencional, “a la italiana”: no se buscó determinar un espacio “único” con un frente “único” donde ocurriera el hecho artístico separado por una línea imaginaria del resto de las personas, del público, sino que ese tipo de diagramación tradicional del espacio también quedó desarticulado. Porque es cierto que una obra teatral –por ejemplo– puede realizarse en otros tipos de espacios, fuera de una sala, incluso en la calle, pero aun así seguir manteniendo la estructura “clásica” de artistas y público ocupando lugares diferenciados; en cambio la performance “anula todo eso”, tal como lo expresa Fabiola Vilte en la entrevista 5. En *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* vemos que *performers* y público ocupan los mismos espacios, se entremezclan, no hay todo el tiempo un único “frente” hacia donde se deba mirar en silencio, de manera pasiva y prestando atención para no perder “el hilo”, como en el teatro tradicional, no existe la idea de una

cuarta pared¹⁶⁶ para “exhibir” una ficción cerrada haciendo como si el público no estuviera allí, sino que ocurre todo lo contrario. Así, el personaje de Silvia Gallegos, si bien se encuentra en la puerta del aula para impedir que el público ingrese antes de pasar por el “filtro” del orden de mérito, también avanza y camina entre el público, a veces se da vuelta o ingresa hacia el interior del aula, donde también hay gente, para decir algo hacia ese otro espacio, etc.; el personaje de Bernardo Brunetti va y viene entre el pasillo y el aula, la gente lo ve aparecer y desaparecer en estos dos espacios, y acompaña luego a las personas que van ingresando al aula para indicarles y guiarlos en la “actividad” de escribir palabras y adherirlas a los cuerpos; Fabiola Vilte e Iván Santos Vega, si bien en un primer momento están quietos en la mesa/escritorio, también tienen gente alrededor de ellos, no “presentan” sus cuerpos en una única dirección; y cuando se levantan caminan por entre el público – que, luego de adherir los papeles con palabras a los cuerpos de los *performers*, se ha sentado en los bancos del aula–, ocupando el mismo espacio e interpeándolo con el interrogante que da título a la performance. Entonces vemos que no sólo no hay una “cuarta pared” ni un “frente único”, sino que el espacio adquiere lo que, en palabras de Lehmann (2013), sería una “dinámica *centrípeta*”, en tanto una de las “formas” o “tratamientos” que puede adoptar el espacio en el teatro posdramático:

La distancia entre actores y espectadores llega a reducirse tanto que la proximidad física y fisiológica (respiración, sudor, jadeos, movimiento muscular, espasmos, miradas) se superpone a la significación mental, de modo que se origina un espacio de una tensa dinámica *centrípeta* en la que el teatro se vuelve un momento de energías vividas conjuntamente, en vez de un conjunto de signos transmitidos. (Lehmann, 2013, p. 278)

Además, la manera en que se presenta la cuestión espacial en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* da pie para que el público abandone su pasividad y su rol de simple “espectador” –rol que suele cumplir en el teatro “dramático”– e intervenga de forma activa: “En todas las formas espaciales abiertas más allá de la ficción de la escena dramática el espectador se transforma en un coactor más o menos activo, más o menos voluntario” (Lehmann, 2013, p. 279). Se genera así, en esta performance, un espacio interactivo. Además, como dice Lehmann (2013), el espacio posdramático –y es lo que ocurre en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*– se confirma muchas veces “como un lugar de excepción (...), como una toma de distancia respecto a lo cotidiano” (p. 294) –en este caso en relación a lo que podría tomarse como habitual dentro del espacio académico–, generando así

¹⁶⁶ Si establecemos una relación entre las tres producciones escénicas del corpus, veremos que mientras en *Entre el azahar* la cuarta pared estaba todavía presente, en *Ni Edith, ni Piaf* ésta, que se encontraba presente a lo largo de toda la primera parte de la obra, se rompe hacia el final, con la escena del “Karaoke”, y directamente ya no existe en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*

“otra forma de comunidad” (p. 294) donde poder poner en discusión el mismo tema que proponía el lema de las Jornadas, pero de una manera distinta dada por la propuesta diferente de vínculo entre los participantes.

Otro dato a tener en cuenta y que diferencia a esta propuesta del tratamiento del espacio en el teatro de tipo tradicional, es que no utiliza una escenografía preparada especialmente para “representar” algo dentro de un mundo ficcional, sino que utiliza los “materiales” que ya se encuentran ahí: la verdadera puerta de entrada al aula, la mesa/escritorio, los bancos, etc. Se toman el pasillo y el aula “tal como son”, no se diseña ni se construye nada previamente para ser “implantado” en ese espacio. Esto puede recordar, en cierto modo, al denominado *theatre on location*¹⁶⁷, en el cual “el lugar específico de actuación puede ser utilizado tal cual” (Lehmann, 2013, p. 296) y, además, en este caso, en refuerzo de aquello sobre lo que se pretende reflexionar a través de la performance: “en este mismo espacio institucional en el que nos encontramos, ¿qué hacemos – por ejemplo– con la violencia institucional?”.

Por otra parte, en relación al “tiempo” –en cuyo análisis normalmente se distinguen diferentes “niveles”, pero refiriéndonos aquí exclusivamente al “tiempo escénico”, es decir el tiempo real y efectivo de la realización escénica (García Barrientos, 1991)–, éste también es concebido –y percibido– en términos muy diferentes a como se hace en el teatro de tipo tradicional, donde parece estar cronometrado, desde la duración de cada escena o de la obra en su globalidad hasta el ritmo que se debe imprimir a lo que se dice verbalmente y/o a las acciones corporales, siendo un tiempo que se “fija” y que se “ensaya” para que sea, en lo posible, siempre igual. En cambio, en una performance, y en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, la “duración” es algo que no depende de la voluntad de los *performers* y que, por lo tanto, tampoco se puede dejar estipulado desde un acuerdo previo: el tiempo siempre va a variar en virtud de la particular dinámica que se dé en relación al público, en conjunto con el cual se construye la “situación”. Tal como lo expresa Iván Santos Vega:

quizá, si la gente se enganchaba diez horas (...) en ese pasillo, y, bueno, podríamos haber estado diez horas ahí. Mientras estaba Mikicho [Bernardo Brunetti] y la Silvia [Gallegos] ahí, hablando con la gente. O sea, ni hasta el tiempo, ¿no?, uno muchas veces lo mide. Por ahí es diferente de una obra teatral, que uno puede dimensionar cuánto dura. “Bueno: esta escena dura cinco minutos, esta dura diez”... Que en la performance... no... tampoco está acordado eso. Porque es permeable a lo que va sucediendo, justamente. (Entrevista 5)

¹⁶⁷ Podría traducirse como “teatro en el lugar”.

Vemos, entonces, que en la performance en general y *¿En qué hacemos con nuestras violencias?* particularmente, al carecer estructuralmente de un inicio, un nudo y un desenlace de acuerdo a la lógica del teatro aristotélico, el tiempo, en tanto momento compartido entre los *performers* y el público, se entiende como aquel tipo de tiempo que Lehmann (2013) describe como un “proceso eminentemente abierto” y como una “afirmación radical del *tiempo real como situación* vivida conjuntamente” (p. 316).

Por último, dentro del aspecto espectacular, no podemos dejar de mencionar dos elementos que también podemos considerar como propios del teatro posdramático: la filmación en vivo, en este caso de lo que ocurre dentro del aula, que se proyecta en una de las paredes, haciendo zoom en las palabras adheridas a los cuerpos de los *performers*, lo que también produce un efecto de “simultaneidad” en el espacio-tiempo –que, como veíamos en la introducción de este trabajo, es otro de los rasgos estilísticos del teatro posdramático–; y el particular uso de la música, que contribuye a generar un cambio de clima rotundo en la transición del pasillo al aula.

EL RASGO POSDRAMÁTICO DEL “ACONTECIMIENTO/SITUACIÓN” EN ¿QUÉ HACEMOS CON NUESTRAS VIOLENCIAS?

De un modo u otro, venimos revisando desde el principio del análisis de esta producción escénica el carácter de “acontecimiento” o “situación” que posee y plantea la performance en tanto “producción de presencia” (Gumbrecht como se citó en Lehmann, 2013, p. 240) por oposición a la intención de “simulación de la realidad” en el teatro que sigue un modelo tradicional. Justamente es ése el rasgo estilístico del teatro posdramático que vamos a tomar como el más sobresaliente para examinar en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* No lo haremos *in extenso*, por todo lo que ya hemos venido diciendo en esta dirección, pero precisaremos un poco más algunos aspectos de este rasgo tan propio del lenguaje de la performance.

Así, vemos que una de las características principales de la performance es “la espontaneidad, la idea de que algo sencillamente ocurre” (Fernández Valbuena, 2016, p. 103). En este sentido, además, al no haber, como en el teatro tradicional, una “dramaturgia” o un “guión” preestablecido que vaya marcando paso por paso todo lo que deben “hacer” los *performers* desde el principio hasta el final, aquí lo que importa, como ya dijimos, no es el resultado sino el proceso mismo. Y es justamente en ese *proceso* en tiempo presente, en el aquí y ahora, donde se centra la acción o actividad que se realiza y por donde pasa la experiencia que viven, conjuntamente y en tiempo real, los artistas y el público a partir de una propuesta que irrumpe en lo cotidiano o en aquello que sería “lo habitual” en determinado ámbito, dando lugar al “acontecimiento/situación”. De manera que, como expresa Fabiola Vilte, la performance es “vivir un acontecimiento con otra persona desde otro lugar” (entrevista 5).

Se trata de plantear una situación que luego irá “sucediendo” en forma más o menos espontánea. Es algo que “acontece” en ese momento y en ese lugar y que “se va dando” en la medida en que el público responde de una u otra manera a esa “situación”. Así, a diferencia del teatro, y más aún del teatro de tipo “tradicional”, que implica la diagramación previa de algo que busca fijarse a través de ensayos para ser realizado tal cual se previó, en la performance se deja un amplio margen a lo imprevisible. Como afirma Bernardo Brunetti, “No hay nada previsto. Excepto lo conceptual. Y (...) algunos puntos: `Acá, va estar acá, va estar acá, va a pasar esto´. Pero después que eso vaya a pasar o no vaya a pasar no lo sabemos” (entrevista 5). Lo que suceda o no suceda en la performance va a depender, entonces, de cómo el público reaccione y de cómo “vivencie” lo que se le propone. Justamente se busca que el público “actúe”, sabiendo que cada uno lo hará a partir de su propia subjetividad, pero sustrayéndolo del lugar de observación “pasiva” en que se encuentra cuando va a ver una obra de teatro planteada de manera tradicional. Como sostiene Lehmann (2013):

Quando lo que tiene valor no es ya la obra apreciable *objetivamente* sino el proceso que se construye con el público, entonces aquel depende de la experiencia de los mismos participantes; es decir, de una circunstancia altamente subjetiva y efímera en comparación con la obra sólidamente fijada. (p. 241)

A diferencia del teatro “de sala”, donde el público concurre “voluntariamente”, preparándose de antemano para vivir una experiencia que lo sustraiga de la vida cotidiana, en una performance esto no ocurre así. En relación a *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* el público no llegó al lugar –en este caso al aula de la Facultad donde tendría lugar el acto de apertura de las Jornadas– esperando encontrarse con un personaje que “obstaculizaría” su ingreso “imponiendo” determinadas condiciones. En base a esa “situación” con la que se encuentra de manera sorpresiva, el público irá reaccionando de ciertas maneras que no están previstas de antemano por los *performers*. Se genera, entonces, un acontecimiento que “se va dando” entre ambas partes en ese lugar y en ese momento. Lo mismo ocurre una vez que el público ingresa al aula y se encuentra con los cuerpos semidesnudos de Fabiola Vilte e Iván Santos Vega sobre la mesa/escritorio en la que deberían encontrarse las autoridades institucionales¹⁶⁸ para dar inicio a las Jornadas: aquí hay otra “situación” propuesta por los *performers* con la que el público tampoco esperaba encontrarse. Esto

¹⁶⁸ Añadimos: donde deberían encontrarse “solamente” las autoridades institucionales que darían inicio a las Jornadas, ya que, de hecho, las autoridades, al ingresar al aula mientras la performance estaba *sucediendo*, se ubicaron allí, sentándose en las sillas de la mesa/escritorio, detrás de los cuerpos de los *performers*. Algo que también “se dio” de manera espontánea, reafirmando con esto el carácter de “acontecimiento/situación”: no estaba previsto que sucediera así, pero tampoco que no sucediera.

genera un “acontecimiento” que se va desarrollando también en ese *proceso* en el que el público interviene e interactúa con esos cuerpos escribiendo palabras –casi al modo de la “escritura automática” de los surrealistas porque no había que pensarlas demasiado– para adherirlas sobre ellos. El público es un cocreador de lo que “sucede”. Entonces, como vemos, no se puede establecer de antemano qué es lo que va a pasar, no se puede prever qué comportamiento va a adoptar el público al planteárseles estas “situaciones”, sino que, justamente, “lo que pasa” se construye y se vive en ese momento: el concepto pensado por los *performers*, se pone en funcionamiento y “acontece” allí mismo. En este sentido, Fabiola Vilte expresa, en la misma dirección en que lo hace Bernardo Brunetti (y viceversa): “no sabíamos (...) qué iba a suceder, cuál era el final. Dependía de las personas que estaban ahí, de la intervención de esos espectadores y de esas espectadoras. Iba a tomar uno u otro camino esta acción” (F. Vilte, entrevista 5).

De esta manera, se produce en el espectador “la movilización de la propia capacidad de reacción y de vivencia” (Lehmann, 2013, p. 238), vinculada, además, a una experiencia de cercanía física y emocional –al contrario de lo que sucede con esa “imagen externa” que se plantea lejos y aparte del espectador sentado en su butaca cuando “ve” una obra de teatro planteada en forma tradicional–, produciéndose, una “vivencia orgánica conjunta” que adquiere características “casi rituales” y “en las que la participación emocional de los espectadores se produce para el acontecimiento” (Lehmann, 2013, p. 278). De hecho, vemos que la acción de ingresar al aula en fila e ir interviniendo en esos cuerpos semidesnudos, entrando en contacto directo con ellos, *tiene*, de hecho, mucho de “ritual”, de “liturgia” artística. ¡Y por supuesto que hay emociones puestas en ello! Como público, moviliza internamente, de uno u otro modo, esa cercanía con los cuerpos “expuestos”, con su piel desnuda, con esa intimidad, con ese espacio de lo “privado”, que se ofrece en un ámbito público, compartido. Posteriormente, cuando los *performers* se levantan y caminan por entre el público que se encuentra ya sentado en las sillas del aula, también vemos que se produce esa “vivencia orgánica conjunta” de la que habla Lehmann: como lo señalábamos más arriba al hablar del espacio “centrípeto”, y a diferencia de lo que ocurre en el teatro de tipo tradicional, la cercanía es tanta –dada la estrechez misma de los “pasillos” que dejan los bancos entre sí dentro del aula–, que se produce el roce de los cuerpos de los *performers* con el público, se puede escuchar su respiración, sus voces resuenan al lado nuestro. Todos estos aspectos *hacen*, como vemos, al carácter de “acontecimiento/situación” planteado por esta performance.

Vemos, entonces, que el “acontecimiento/situación” se construye exclusivamente a través de ese “contacto” y de esa “relación directa” con el otro. Como sostiene Vilte (2019):

Podemos reconocer en la performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* un dispositivo relacional, una estructura construida para estar con el otro y con los otros y hacer “algo”

juntos: tomar la palabra y hacerla cuerpo en la escritura creando un texto que les pertenece a todos los participantes. Reconocemos en este gesto la colectivización del pensamiento. (p. 303)

Observamos, así, cómo el “texto final” de esta performance es “autoría” de todos los participantes, tanto de los *performers* como del público, juntos en esa “situación”, en ese lugar y en ese momento. En este sentido, la propuesta “se convierte en un *acontecimiento social* en el cual el espectador se percata de en qué medida lo que experimenta depende no sólo de sí mismo, sino también de los demás” (Lehmann, 2013, p. 183). Por eso, mucho más que en cualquier otro tipo de expresión escénica, se trata aquí de una experiencia “única” e “irrepetible”.

Y en vínculo con lo que venimos diciendo, vemos que nos encontramos aquí también –como sucedía en la escena del “Karaoke” de *Ni Edithi, ni Piaf*– con la idea de “estética relacional” planteada por Nicolas Bourriaud. Esta idea se encuentra plenamente vigente en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* desde el momento en que aquella se refiere a “un tipo de práctica de resonancias grupales o comunitarias, donde el artista diseña y pone en marcha diferentes estrategias de interacción, activación de los vínculos interpersonales o socialización” (Alonso, 2011, párr. 14), y donde se pone énfasis en ese “estar con los otros y hacer algo juntos” del que habla Fabiola Vilte. El arte relacional, por otra parte, tiene que ver con la realización de propuestas artísticas que aparecen “como un terreno rico en experimentaciones sociales, como un espacio (...) preservado de la uniformidad de los comportamientos” (Bourriaud, 2008, p. 8), y, justamente ya desde el título, vemos en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* una interpelación que no sólo “incluye”, en ese “nosotros” implícito, a todos los participantes, a *performers* y público, sino que, además, se constituye, justamente, en “experimento social”: ¿cómo reaccionará cada una de las personas que participan de la performance ante las “acciones” propuestas y ante esta interpelación? Los comportamientos, como vimos, no fueron “uniformes”, más si tenemos en cuenta que la performance –como dicen los mismos *performers* en la entrevista 5– “no terminó” en ese momento y en ese espacio, sino que continuó luego con la repercusión en los medios y en las redes sociales, donde se generaron otros comportamientos que redoblaron –a través de la violencia– el propio cuestionamiento sobre la violencia.

Según lo que plantea Bourriaud (2008), el arte relacional “toma como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (p. 13). Como venimos viendo, en una obra de teatro “dramático” el objeto artístico es un objeto otro, separado del público, y que funciona por sí mismo, donde el espectador –como su nombre lo indica– sólo tiene derecho a “observar” aquello que los artistas proponen “desde lejos” como algo fijo, “intocable” e “inmodificable” por parte de los que miran, y

esta es, justamente, la “forma” que buscan “subvertir” las manifestaciones estéticas vinculadas a la idea de lo relacional, propiciando la interacción y la construcción conjunta del hecho artístico, como lo hace la performance que estamos analizando. Incluso, podríamos agregar, esta relación directa ocurre no sólo entre artistas y público, sino también hacia el interior del público mismo, con sus miembros relacionándose entre sí ante las propuestas de este tipo, y no ya “accediendo” al objeto artístico de manera individual, sin necesidad de relacionarse con sus “pares” espectadores, como ocurre en las “versiones” más tradicionales del arte en todos sus lenguajes.

Es interesante apuntar que, desde un punto de vista histórico-sociológico, esta “evolución” de las formas estéticas desde una separación claramente marcada entre artistas y público hacia la interacción con el otro (tanto con los artistas como con los demás espectadores), tiene que ver, según Bourriaud (2008), con el surgimiento a nivel mundial de una cultura urbana, producido a partir de mediados del siglo XX, luego de finalizada la Segunda Guerra Mundial. Esta “urbanización” de la vida es lo que habría dado lugar al gran aumento de los intercambios sociales, mediante la posibilidad de un mayor flujo de desplazamientos de los individuos y de un mayor contacto mutuo a través del desarrollo de las telecomunicaciones, todo lo cual tendría una gran incidencia en las formas de ser y de estar en el mundo. Así, la modalidad de “encuentro intensivo” entre las personas se convirtió, de acuerdo a Bourriaud, en regla absoluta de civilización y plasmó sus formas en el arte: de allí el surgimiento de un arte interactivo, que tiene como base la intersubjetividad y por tema central lo que el autor francés llama el “estar-junto”, el construir conjuntamente entre todos los participantes no sólo la “obra” sino también su sentido. Y esto es lo que vemos que sucede, por todo lo explicado anteriormente, en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* al tratarse de una producción de forma “que tiene como objetivo mucho más que un simple consumo estético” (Bourriaud, 2008, p. 32), yendo más allá de la simple producción/contemplación de “lo bello” como en el arte moderno: se trata de una propuesta que no apunta al simple “entretenimiento”/“diversión”, aunque se apele al humor en la primera parte, ni a una mera “muestra” de “belleza” en términos clásicos, sino que, más allá de lo estético, como venimos diciendo, hay en esta performance un objetivo, una intención que tiene que ver con lo político: interactuar con el otro para reflexionar de manera colectiva, problematizar en conjunto un tema –en este caso el de las violencias– con el fin de generar una transformación en la sociedad.

Ahora bien, este mismo objetivo de transformación social que posee *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* quizá sea lo que propone una variación dentro de cómo se plantea el rasgo de “acontecimiento/situación” en el teatro posdramático. Según Lehmann (2013), el teatro posdramático del acontecimiento “consiste en la realización de actos aquí y ahora, actos que tienen su recompensa en el momento en que acontecen y no tienen por qué dejar rastros de sentido” (p. 179). También sostiene que “el arte de acción en la contemporaneidad ha dejado de tener su punto

fuerte en la exigencia de un cambio en el mundo (...) y ha pasado a centrarse en la creación de *acontecimientos, excepciones, instantes de desviación*” (p. 180). Se generaría, de esta manera, una clara “separación” de este tipo de manifestaciones escénicas con respecto a aquellas que tuvieron lugar en las vanguardias de principios del siglo XX o en las formas experimentales de los años sesenta, que, con intenciones claramente políticas, buscaban “un cambio en el mundo” por medio de la confrontación con el público (Lehmann, 2013). Ahora bien, el propio Lehmann, en el mismo estudio, expresa que resulta “incierto” si las nuevas formas teatrales expresan directamente una “despolitización” o si más bien manifiestan una manera distinta de entender lo que puede ser político en este ámbito.

Ante esta “incertidumbre”, vemos que la performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* viene a responder con la certeza de apostar, efectivamente, a una transformación en las conciencias y en las sensibilidades de las personas que participaron de ese “acontecimiento” artístico; apunta a generar un “darnos cuenta” de ciertos tipos de violencias naturalizadas y, tal como el mismo grupo expresa en la “Memoria” de la performance, a intentar su erradicación, yendo en busca del cuestionamiento, de la reflexión: “¿por qué aceptamos la violencia? ¿qué hacemos con ella? ¿y si la transformamos? ¿si la erradicamos?”, dice la “Memoria”.

Lehmann (2013) afirma, en referencia a las similitudes en la “forma” que presentan ciertas propuestas como las acciones vanguardistas, los *happenings* y las experimentaciones de los años sesenta, las performances, y lo que él llama “teatro posdramático del acontecimiento”, que “la función y el significado de procedimientos que a simple vista parecen equivalentes cambian según el contexto histórico” (p. 179): de ahí se desprendería el hecho del mayor o menor acercamiento que presenta cada una de estas formas de expresión artística a una finalidad de tipo “político”. Nosotros podemos añadir que, además del cambio en el contexto histórico, también influye aquí el cambio en el contexto geográfico: seguramente el tratamiento de la performance en Europa será diferente al tratamiento de la performance en América Latina, teniendo en cuenta que –aunque no sea así en todos los casos–, tal como manifiesta la investigadora mexicana Ileana Diéguez recuperando lo dicho por el escritor francés Olivier Poivre d’Arvor, “si hay un lugar en el mundo donde el arte del teatro y su práctica juegan a diario una función política, social y cultural relevante, ese lugar es Latinoamérica” (Poivre d’Arvor como se citó en Diéguez, 2014, p. 25). Este hecho podría explicarse por el contexto mismo de surgimiento de la performance en América Latina, que cobra fuerza en la década de los setenta, una época marcada por la agitación política, los movimientos sociales en pos de la democracia, las dictaduras sufridas por los países de la región, las protestas por los derechos de los trabajadores, las luchas feministas: “por eso la vertiente política del *performance* y del arte acción latinoamericano ha tenido tanta fuerza y ha sido vehículo de expresión y de denuncia en busca de abrir el debate político” (Alcázar, 2008, p. 333), resurgiendo con fuerza nuevamente en el siglo XXI, y

conservando en muchos casos esta impronta política, que es lo que vemos que ocurre en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, donde el rasgo posdramático del “acontecimiento/situación”, si bien se constituye, de hecho, en ese “acto de desviación” con respecto a lo cotidiano o lo “habitual” dentro de un ámbito determinado, no deja de tener la intención de generar un “cambio en el mundo”.

CONCLUSIONES

Este trabajo tuvo como punto de partida la inquietud sobre la “pertenencia estética” de determinadas propuestas escénicas en el ámbito teatral jujeño que surgen a partir del siglo XXI y que revisten formas rupturales con respecto al modelo del teatro “dramático” y a la tradicional jerarquía verticalista “autor/texto-director-actores”, pero a la vez observando el hecho de que, además de ser rupturales en relación a ese paradigma, se trata de propuestas que presentan marcadas diferencias entre sí.

Y si bien no son pocas las producciones escénicas jujeñas que, desde inicios de los 2000 en adelante, se apartan del modelo teatral tradicional en sus formas de creación; al no poder abarcar a todas ellas en un trabajo que requería indagación y profundización analítica, decidimos seleccionar – dentro de ese “canon de multiplicidad” del que habla con mucho acierto Dubatti (2012) para el teatro argentino que nos es contemporáneo–, tres producciones escénicas en las que nos parecía que se podría ver de forma clara esta ruptura y esta innovación. Esta selección se realizó teniendo en cuenta, también, que las tres producciones escénicas estuvieran más o menos distancias entre sí cronológicamente (como para poder tomar un período lo suficientemente abarcador que pudiera poner de manifiesto si esta ruptura dentro del teatro jujeño del nuevo milenio se mantenía a lo largo del tiempo), y que, a la vez, pudieran dar cuenta de micropoéticas y lenguajes escénicos diferentes unos de otros. De esta manera, una obra de teatro de creación colectiva como *Entre el azahar* (2007), que no utiliza la palabra hablada y que explora profundamente la dimensión sonora en su amplio espectro; una obra de danza teatro como *Ni Edith, ni Piaf* (2012), que expresa los estados físicos y emocionales de las mujeres que son sus intérpretes no de manera verbal sino a través de su corporalidad; y una performance como *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* (2018), donde asistimos a la experiencia del acontecimiento vivido y creado en forma conjunta entre artistas y público a través de ese instante poético que irrumpe y abre un intersticio “estético” y a la vez “político” en la vida institucional-académica; venían a darnos la posibilidad de indagar –a través de tres casos particulares– cuáles o cómo son algunas de las formas en que puede producirse esa ruptura dentro del ámbito teatral jujeño de las dos últimas décadas.

Ahora bien, la pregunta que surgía a continuación era: estas tres producciones escénicas alejadas del modelo tradicional y que dan cuenta de micropoéticas y de lenguajes escénicos tan diferentes entre sí, ¿podrían englobarse en una categoría general que las contemplara a todas? ¿Existiría alguna nueva categoría teatral que pudiera ofrecer respuestas más o menos “ordenadas” a la vez que “abarcadoras”; que pudiera aportar ciertas características en común para las diferentes propuestas escénicas con las que nos encontramos en el teatro jujeño más reciente, puntualmente para las tres que hemos elegido? Así fue que nos pareció que la categoría o la noción de “teatro posdramático” propuesta por Hans-Thies Lehmann podría venir a echar un poco de luz sobre estos

interrogantes. Pero teniendo en cuenta también que, previamente a revisar si se daban y cómo se daban los rasgos del teatro posdramático en las producciones del corpus, hacía falta ponerlas en diálogo con un modelo de análisis teatral tradicional para ver qué tanto se adaptaban o se alejaban de él; teniendo en cuenta que si la categoría de teatro posdramático viene a proponer “la autonomía del arte escénico respecto al drama” (Sánchez en Lehmann, 2013, p. 17), de ese mismo hecho surge la necesidad de establecer “un diálogo (...) con las categorías de la poética y con los estudios sobre drama” (Sánchez en Lehmann, 2013, p. 18). Veremos a continuación cómo resultó este desafío investigativo.

En primer lugar, podemos afirmar que, al revisar estas tres producciones escénicas desde el análisis del texto espectacular que propone Pellettieri –el cual está diseñado para el análisis de obras de tipo “dramático”–, ninguna de ellas se enmarca en el modelo tradicional de concebir el teatro, ya que ni la estructura superficial o nivel de la intriga, ni la estructura profunda o nivel de la acción funcionan en ellas de manera convencional: ninguna nos narra una historia única estructurada en principio, nudo y desenlace que opere desde el principio de causalidad; ninguna de las tres pretende hacer avanzar una única acción (dramática) que plantee una configuración actancial clara; sino que nos encontramos, en todo caso, con múltiples “microhistorias” planteadas a través de las “microsituaciones” en *Entre el azahar*; múltiples “estados” físicos y emocionales por los que transitan las mujeres intérpretes en *Ni Edith, ni Piaf*; y pura presencia corporal e instauración del “acontecimiento” en el caso de *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* Esto se vincularía, entonces, con lo que vimos que sostiene Feinmann (2009) en relación a las “estéticas posmodernas”, las cuales, apartándose del “gran relato lineal” de la modernidad, se vuelcan hacia la exaltación ya sea de los “pequeños relatos”, o, en última instancia, del “no relato”. Además, podemos decir que cada una de estas tres producciones escénicas crea su propio modelo, su propio diseño, su propia “micropoética”; cada una de ellas es “única” e igual a sí misma, y ninguna de las tres sigue un modelo teatral preestablecido.

En un primer acercamiento a las producciones escénicas, se podría señalar cierta “progresión” en ese “alejamiento” o en esa “ruptura” con el teatro de tipo “dramático” al compararlas a las tres en un movimiento que iría de menor a mayor desde *Entre el azahar* como la menos alejada de ese modelo y *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* como la más ruptural con respecto al paradigma tradicional. Así, se diría que la primera responde más a las características del teatro “dramático”, al presentar personajes sólidamente contruidos y diferenciados unos de otros, personajes éstos que habitan un espacio más o menos determinado, proponiendo un universo de relaciones humanas donde todavía existe una “representación” de la realidad. No obstante, si miramos en mayor profundidad, veremos que el espacio, aunque no se vea modificado en su aspecto exterior, no es siempre el mismo, sino que cambia durante los momentos “oníricos”, de la misma

manera en que lo hace el tiempo (lo cual, como vimos en el primer capítulo, está contraindicado en una realización escénica de tipo dramático); y en cuanto a la “representación” de la realidad, si bien es cierto que en esta producción escénica aquélla existe en mayor medida que en las otras dos, también evidenciamos que esta “representación” no se realiza desde la lógica del “drama moderno”, sino que es la representación de una realidad que se va viendo “trastocada” a través de procedimientos más bien propios de los movimientos de vanguardias como el expresionismo, el cual –además de rechazar abiertamente la estética burguesa de la modernidad, donde se inserta el teatro “dramático”– busca representar el inconsciente, y esto es, justamente, lo que se pone de manifiesto durante los mencionados momentos “oníricos” de los personajes. Por otra parte, como acabamos de ver, la forma misma de la obra, su estructura –tanto profunda como superficial–, aparece planteando una ruptura con respecto al modelo dramático, al no pretender construir una linealidad narrativa que incluya el desarrollo de un conflicto, ni el avance de una acción unificada mediante una configuración actancial clara y predeterminada. Por su parte, en *Ni Edith, ni Piaf*, al no existir la categoría de “personaje” (salvo la figura de Edith Piaf que aparece hacia el final de la obra y quizá brevemente el de la directora de orquesta en una de las escenas), y donde todas las mujeres parecen ser una sola y la misma desdoblada en muchas, sin ser “alguna” mujer en particular, sino las mujeres/intérpretes de la obra, representándose –si se quiere– a sí mismas; y al no ofrecerse, además, un espacio identificable y determinado en el que se desarrolle la mayor parte de la obra (salvo el karaoke de Edith Piaf hacia el final), vemos que en ésta es más “claro” el alejamiento con respecto al hecho de “representar” la realidad a través de la ficción. Y, por último, en relación a *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, aunque en un “primer momento” nos encontremos con “personajes” caracterizados de determinada manera para recibir al público que va llegando, en un “segundo momento”, dentro del aula, vemos que ya no se representa ninguna realidad externa sino que directamente se “presenta” en toda su realidad a los cuerpos de los *performers* que, claramente, son ellos mismos fuera de toda intención mimética, sin buscar representar ningún “doble” y sin buscar “instalar”, por ejemplo, un espacio ficcional dentro del aula, sino que el espacio –aunque intervenido e interpelado ante los participantes– es el aula misma *tal como es*, de manera que la voluntad de “representar” se ve aquí radicalmente anulada. Pero más allá de la mayor “evidencia” con que se da la ruptura con el modelo dramático en unos u otros casos, las tres producciones escénicas, según podemos observar, aparecen como rupturales en relación a ese paradigma.

Sí vemos un movimiento de menor a mayor más “fundado”, en relación a la ruptura de la cuarta pared y de la escena planteada “a la italiana”: en *Entre el azahar* todavía nos encontramos con el desarrollo de la obra dentro de la “caja” que separa al público de lo que sucede en escena, sin posibilidad de intervenir ninguno de los dos en el ámbito del otro; en *Ni Edith, ni Piaf* sucede lo mismo durante toda la primera parte de la obra, mientras que durante la última escena, la del

“Karaoke”, la cuarta pared se rompe y la interacción del personaje de Edith Piaf con el público se vuelve central –aunque al público le cueste un poco salir de su rol de mero “espectador”, al que ya se había habituado, habiendo pactado con esa modalidad durante toda la primera parte de la obra–; y en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* vemos que, no sólo no hay un planteamiento de espacios diferenciados para el público y para los artistas y que ambas “realidades” o “instancias” se entremezclan en el espacio desde el primer momento, sino que, además, la interacción y la participación del público es absolutamente clave para poder llevar adelante la performance, ya que el “acontecimiento” se construye en conjunto en ese lugar y en ese momento. No obstante, no es condición necesaria para que exista teatro posdramático que haya ruptura de la cuarta pared: Lehmann mismo propone, en su libro, ejemplos de obras posdramáticas que continúan desarrollándose dentro de la caja a la italiana, sin generar vínculo directo con el público.

En síntesis, más allá de las diferencias que podamos encontrar en distintos planos entre las tres producciones escénicas y su menor o mayor alejamiento del teatro “dramático” en relación a unos u otros aspectos, podemos afirmar que en ninguno de los tres casos nos encontramos con formas “dramáticas” en el sentido establecido en el primer capítulo de este trabajo.

Las tres producciones escénicas se presentan sin “diálogo verbal”, entendido éste como el elemento primordial que concentra la atención y permite la “tensión” en el teatro de tipo “dramático”, tal como lo plantea Peter Szondi, y esto reviste un desafío importante a la estructura tradicional del drama. *Entre el azahar* directamente lo anula desde un principio: la ausencia de diálogo y prácticamente de toda palabra hablada (salvo por algunos momentos como el “balbuceo” de Érica cuando usa su teléfono celular, el audio de la mujer que se está por tirar del edificio que no vemos, o el momento del canto en la oscuridad) es uno de los puntos de partida fundamentales para la creación misma de la obra; en *Ni Edith, ni Piaf*, si bien está presente la instancia verbal al final de la obra durante la escena del “Karaoke”, no se puede decir que ésta se utilice a modo de “diálogo dramático”; y esto mismo sucede en el primer momento de *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, cuando el personaje de Silvia Gallegos “retiene” al público en la puerta del aula: se utiliza la palabra pero no hay “diálogo” en términos “dramáticos”, es decir, en tanto elemento que permite la “representación” en escena de las relaciones humanas, interpersonales, además de los fines utilitarios de dar pie a la construcción de la “acción dramática”; o cuando Fabiola Vilte e Iván Santos Vega leen en voz alta las palabras que tienen adheridas al cuerpo e interpelan al público con la pregunta que da título a la performance: tampoco hay “diálogo dramático” allí.

Por otra parte, también vemos que ninguna de las tres es “tradicional” en la forma de ser creada: como dijimos, no hay texto escrito previo –con o sin diálogos– por un autor “separado” de la obra, ni, por lo tanto, un director que tome ese texto para basarse en él y a partir de allí determinar y decidir de manera unilateral lo que deben hacer los actores. Las tres obras son creación de todos sus

integrantes aportando ideas, cuerpos y emociones en un vínculo colectivo, de horizontalidad. Todos los miembros del grupo son considerados “autores” en estas producciones (incluso en el caso de *Ni Edith, ni Piaf*, que, como vimos, tuvo que registrarse a nombre de la directora a los solos fines de agilizar el trámite y poder estrenarla); o bien, directamente, asistimos a la “muerte del autor” (Pavis, 2016, p. 88). Y si en las dos primeras producciones escénicas analizadas existe la instancia de la “dirección”, vemos que la mirada de sus respectivas directoras más bien funciona como “ojo organizador” de la multiplicidad de “material” que se va generando en forma colectiva durante los ensayos; se trata de una “dirección” mucho más democrática que, en este sentido, se diferencia de la figura del “director/jefe que todo lo determina” del teatro tradicional. En la performance, la figura del “director” directamente no existe: los *performers* llegan al lugar convenido y la “acción (performática)” sucede allí mismo en base al concepto ideado, pensado, creado de manera grupal entre todos ellos.

Por otro lado, en cuanto al aspecto semántico, observamos que ninguna de las tres producciones se propone el objetivo de transmitir un único significado “elaborado” de antemano para “trasladarlo” al espectador diciéndole lo que debe “interpretar”, como sucedía en el teatro de tipo tradicional. Así, *Entre el azahar* y *Ni Edith, ni Piaf* —si bien plantean determinadas temáticas al interior de sus producciones, como la relación entre las clases sociales, la discriminación, las miserias humanas, la incomunicación, etc., en el caso de la primera obra; y los distintos estados, tanto emocionales como físicos, por los que transitan como mujeres, en el caso de la segunda— se abren a la posibilidad de múltiples significaciones que directamente se dejan en manos del público, poniendo en juego lo que Pavis (2016) denomina “dramaturgia del espectador”, en la medida en que es tarea de éste completar el sentido de la obra en este tipo de teatro alejado del modelo dramático. Mientras que la performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, más que buscar la transmisión de significados, lo que hace es abrir un espacio de reflexión conjunta con el público entorno a determinada temática, la de la(s) violencia(s), con el objetivo de lograr una transformación, un cambio en la sociedad o, al menos, en ese segmento de la sociedad que participó de la performance. Como vemos, ninguna de las tres apunta a transmitir un sentido cerrado.

Relacionado a la ausencia de historia lineal y de significado único, encontramos también el hecho de que ninguna de las tres producciones tiene como objetivo último “entretener” al público mediante la creación de aquel *suspense* que, como vimos, era propio del teatro dramático, sino más bien hacerlo transitar por la experiencia de la “forma” y de la apertura de sus sentidos/sensaciones.

Veamos ahora qué pasa en relación a la segunda instancia de análisis, ya propiamente en relación a lo posdramático. En general, hemos visto que en las tres obras se dan ciertas características que responden a las que plantea este tipo de teatro, como la intención de concebir la obra como un “todo” en el caso de *Entre el azahar* y de *Ni Edith, ni Piaf*, dándole importancia a todos

los elementos que intervienen en el hecho teatral (el cuerpo de los actores/intérpretes, la iluminación, el sonido, el vestuario, los objetos, etc.), buscando además apuntar a las sensaciones del espectador más que a lo intelectual, incluso incorporando lo olfativo en las dos obras mencionadas. El tratamiento del espacio es otra cuestión que aleja a las tres propuestas de un tratamiento de tipo “dramático” y lo acerca al posdramático: el espacio “expresionista” de los momentos oníricos de los personajes de *Entre el azahar*; la ausencia de espacio “ficcional” definido y el espacio “metonímico” del karaoke en *Ni Edith, ni Piaf*, con su particular uso de la iluminación para diferenciar las escenas; el espacio “centrípeto” de la performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, con artistas y público entremezclados en un mismo espacio que, además, es académico. También el uso de la tecnología en las tres propuestas, ya sea en la complejidad de la edición electrónica del sonido, el uso del micrófono que produce una separación artificial de la voz con respecto al cuerpo, las proyecciones visuales y de filmación en vivo; la frontera indefinida entre la representación y lo real en la escena del karaoke de Edith Piaf; la intención de romper la cuarta pared e interactuar con el público haciendo intervenir el factor lúdico tanto en esta misma escena del karaoke en *Ni Edith, ni Piaf* como en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, planteando, además, una propuesta vinculada a la “estética relacional” (Bourriaud); el tiempo entendido como un proceso abierto –ya no cronometrado– en el caso de la performance; entre otras.

Ahora bien, además de estas características generales, vimos específicamente cómo funcionan en las tres producciones escénicas los rasgos estilísticos establecidos por Lehmann para el teatro posdramático, de entre los cuales hemos elegido uno para cada una, el que consideramos que más se destaca en ellas: la musicalidad en *Entre el azahar*, la corporalidad en *Ni Edith, ni Piaf*, y el acontecimiento/situación en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*

Así, en *Entre el azahar* hemos podido observar que la obra pone el acento en lo sonoro, dejando de tomar este plano como algo accesorio, ornamental o como mero “servidor del texto” – como era su papel en el teatro de tipo tradicional–, para otorgarle un lugar protagónico, tanto desde lo dramático como desde lo estético, es decir, generando la organización de lo que sucede en escena –ocupando, así, el lugar que ocupaba el texto en el teatro dramático y derribando, de esta forma, la tradición “logocéntrica”– pero también, al mismo tiempo, llamando la atención sobre sí mismo, sobre su “forma” (y sobre las múltiples posibilidades de esa “forma” en un sentido abarcador y ecléctico de lo que se entiende por “musical”), adquiriendo de esta manera un carácter autónomo. Se trata de una obra que busca deliberadamente experimentar con la musicalidad, brindando así una propuesta estética de lo audible y apuntando a abrir la percepción auditiva del “audioespectador”, más allá de la transmisión de un significado a comprender desde lo intelectual.

Por su parte, *Ni Edith, ni Piaf* explora profundamente la corporalidad para poner en juego a través de ella determinados estados físicos y emocionales. Lo central en esta obra es la expresión

mediante el cuerpo y el movimiento, lo cual también viene a echar abajo la posición central que ocupaba el texto dramático en el teatro concebido de manera tradicional. Así como en *Entre el azahar* hablábamos de “dramaturgia sonora”, aquí nos encontraremos con una “dramaturgia corporal” que construye y organiza la obra a través de la exploración con y desde el propio cuerpo, y con y desde el propio cuerpo en relación con los cuerpos de los demás. Nos encontramos aquí con esa “corporalidad autosuficiente” de la que habla Lehmann (2013) en relación a ciertas expresiones del teatro posdramático, lo que nos sumerge como espectadores en un estado de contemplación y nos lleva –tal como sucedía en *Entre el azahar* con el plano sonoro– a abrir nuestra percepción y a centrar el interés en otras cuestiones –el cuerpo y el movimiento– que no sean exclusivamente “tratar de entender lo que sucede” desde lo racional. Así, se busca que el espectador “perciba” la obra desde las sensaciones que ésta nos trasmite y las asociaciones que desencadena en nosotros. Por otro lado, vemos que el acento puesto en la corporalidad no produce necesariamente que se deje de lado la palabra hablada ni la presencia de un personaje más bien “teatral” como el de Edith Piaf: lo kinésico y lo mimético conviven en la danza teatro en general y en *Ni Edith, ni Piaf* particularmente.

En relación a *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* consideramos que ya por el hecho de pertenecer al lenguaje de la performance, no quedan dudas de que nos encontramos aquí ante una propuesta absolutamente ruptural de las formas tradicionales del teatro. El rasgo posdramático que con mayor fuerza aparece en ella es el del acontecimiento/situación: se trató de una experiencia creada y vivida en conjunto con el público asistente a unas Jornadas académicas, que debió dejar de ocupar un rol de mero espectador pasivo como en el teatro tradicional para pasar a ser cocreador de ese acontecimiento artístico surgido en el aquí y ahora de esa “acción” que irrumpió de manera imprevista en el “estar habitual” dentro del ámbito universitario. Se generó, entonces, un “acontecimiento” estético que se fue construyendo durante el proceso mismo de esa experiencia compartida entre *performers* y público, muy alejado de las formas “fijas”, “preestablecidas” y “terminadas” que propone el teatro de tipo “dramático”. Ahora bien: ese acontecimiento “estético” también fue un acontecimiento “político”, en la medida en que la performance buscaba interpelar al público en relación a la temática de las propias violencias con la finalidad de generar en él una reflexión y un cambio a través de la toma de conciencia. Este objetivo vinculado a la transformación social quizá venga a proponer una variación en la manera de concebir el “acontecimiento/situación” en el teatro posdramático, ya que éste, en la “versión” de Lehmann (2013), lo que plantea es que ese acontecimiento tiene su “recompensa” en el momento en que sucede, sin la intención de dejar “rastros de sentido”, desvinculándose así de las formas “políticas” que adquirirían este tipo de “acciones” en épocas anteriores dentro del siglo XX; mientras que la performance en la escena

latinoamericana –y con ella el rasgo del “acontecimiento/situación”– sí adscribe a una vertiente política, presente con mucha fuerza en este lenguaje artístico ya desde los años setenta.

Por todo lo expuesto, consideramos que estamos en condiciones de afirmar que las tres producciones escénicas del corpus, si bien cada una a su manera y proponiendo también sus propias “variantes”, pueden inscribirse en la categoría de “teatro posdramático”. Esto teniendo en cuenta, también, que se trata de una categoría sumamente amplia y abarcadora, que en lugar de establecer un modelo fijo dentro del cual quepan o no quepan con toda certeza y claridad las distintas propuestas escénicas surgidas desde los años setenta en adelante, lo que hace, según creemos, es establecer una gran “división” entre obras que responden al modelo “dramático” y obras que no, aportando también ciertas características y rasgos que pueden encontrarse en estas últimas, pero sin la “obligatoriedad” de que todos ellos deban cumplirse a rajatabla en todas las propuestas escénicas contemporáneas que quedan fuera de lo “dramático”. Estas propuestas, que antes del marco desarrollado por Lehmann quedaban “abandonadas” a su propia suerte en la indeterminación de lo “posmoderno”, vienen a agruparse ahora en un paradigma flexible, el del “teatro posdramático”, que les da una fuerza como conjunto y viene a funcionar como un “paraguas para identificar una enorme variedad de experiencias contemporáneas que subvierten los binarismos teatro/performance, representación/presentación, texto/cuerpo, actor/espectador, arte/vida, público/privado, ficción/realidad” (Prieto Stambaugh, 2016, p. 208). Consideramos, en efecto, que *Entre el azahar, Ni Edith, ni Piaf* y *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* pueden quedar cobijadas bajo este gran “paraguas” abarcador de las nuevas manifestaciones escénicas rupturales del modelo teatral tradicional.

Por último, como respuesta a la pregunta sobre si las producciones escénicas que hemos tomado como corpus de nuestro trabajo vienen a provocar un giro artístico disruptivo en las propuestas teatrales locales, podemos decir, por un lado, que *Entre el azahar, Ni Edith, ni Piaf* y *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, sin duda son propuestas escénicas que se han destacado en el momento de su realización y siguen destacándose dentro del campo teatral jujeño por su calidad estética y su espíritu innovador; que han quedado en la memoria del público y que han generado, cada una a su manera, una importante repercusión –tal como lo manifiestan los propios integrantes de los diversos grupos en las entrevistas que hemos realizado para este trabajo, y tal como hemos podido apreciar y vivenciar personalmente como “espectadores en vivo y en directo” de cada una de ellas–. Podemos decir también, sin dudar, que –más allá de su mayor o menor condición “efímera”: las dos obras se repitieron varias veces en salas teatrales, la performance se realizó una sola vez–, las tres producciones, según consideramos, son trascendentales dentro de la historia de las artes escénicas jujeñas y vienen, de hecho, a contribuir a la renovación de nuestro campo teatral, planteando formas disruptivas en relación al modelo teatral tradicional. Ahora bien: también es

cierto, luego de todo lo que hemos visto en el recorrido realizado en el capítulo 2 con respecto al teatro jujeño ruptural, que asimismo ha habido otras propuestas que han resultado importantes para la renovación de nuestro campo teatral (e incluso de 2010 en adelante y hasta la actualidad se siguen sumando varias producciones escénicas que plantean nuevas búsquedas estéticas). Según vimos, a partir del nuevo milenio nos encontramos con ese “auge de micropoéticas” (Dubatti, 2012) que revela una gran proliferación de propuestas escénicas tanto en cantidad como en diversidad, y dentro del cual nos encontramos también con que varias de ellas poseen esta esencia “disruptiva” en Jujuy. Dentro de un panorama de estas características, y tal como lo plantea Dubatti, resulta difícil (“imposible”, dice el autor) la conformación de un “canon” a través de un conjunto de obras que puedan dar cuenta de una “perfección” (en detrimento de otras) en relación a un nuevo paradigma que, justamente, busca salirse de cualquier regla “unificadora”, de todo “modelo” preestablecido. Se genera entonces, también en Jujuy, ese “canon de multiplicidad” del que habla el autor mencionado, que sólo puede dar lugar a una “selección” o una “antología”, es decir que “la elección de un conjunto de micropoéticas ‘representativas’ no implica el desplazamiento jerárquico de la representatividad de las micropoéticas no seleccionadas” (Dubatti, 2012, p. 208). Es así que las tres obras elegidas como corpus de este trabajo, si bien creemos que son, de hecho, “representativas” de la renovación de la escena jujeña –por algo las hemos seleccionado como corpus–, y que se destacan, como dijimos, por ser trabajos escénicos de gran calidad y por constituir propuestas innovadoras, no vienen a “desplazar” necesariamente a algunas otras propuestas escénicas que también plantearon/plantean rupturas, innovaciones y renovaciones en el teatro jujeño, ya que, las micropoéticas a cuyo auge venimos asistiendo en Jujuy desde principios de los 2000, tal como lo expresa Dubatti (2012) en relación al teatro argentino de este período, no compiten entre ellas, sino que, por el contrario, generan un vínculo de horizontalidad, de manera que cada una viene a plantear un “mundo aparte”.

Podemos agregar que, en el caso de *Entre el azahar* y *Ni Edith, ni Piaf*, dos obras que, en sí mismas resultan innovadoras en el momento en el que surgen –y lo siguen siendo–, pertenecen a dos grupos –El Ekeko Teatro y Danza Libre– que, según consideramos y como hemos visto en el segundo capítulo de este trabajo, empezaron a forjar con fuerza ya desde principios de los 2000 y a través de sus trabajos anteriores, esa búsqueda de la propuesta escénica ruptural de los modelos tradicionales a través de la creación colectiva como método de creación en el teatro y de la danza teatro como lenguaje escénico. Y en el caso de *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, si bien el grupo El Colectivo Teatro tuvo su génesis en Tucumán y llegó a Jujuy, la provincia natal de sus integrantes, una vez entrada la segunda década del siglo XXI, consideramos que éste viene a integrarse y a sumar propuestas que enriquecen ese panorama de florecimiento que se vive en el teatro jujeño desde varios años antes. Así, en este último caso y en lo que concierne específicamente

a la actividad performática en Jujuy, si bien existen antecedentes muy importantes, según hemos visto, no es quizá la más frecuente dentro de nuestro ámbito, y la repercusión que tuvo esta performance en particular tanto dentro como fuera del contexto en el que fue realizada, demuestra la intensidad con que este lenguaje viene a interpelarnos sobre las múltiples problemáticas que nos atraviesan como sociedad y a hacernos reflexionar sobre la naturaleza misma del lenguaje artístico.

En conclusión, son tres producciones escénicas disruptivas en relación al modelo teatral tradicional, que sobresalieron por su calidad estética y por la fuerza misma de sus propuestas creativas, pero que, al mismo tiempo, forman parte de ese conjunto de obras y experiencias escénicas innovadoras que fueron y son emergentes en Jujuy, generando esos destellos que de mil maneras distintas las hacen ser inolvidables para todas aquellas personas que tuvieron y tienen la oportunidad de encontrarlas en sus caminos como espectadores y de participar de las nuevas experiencias que nos proponen.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar, J. (2008). Mujeres, cuerpo y performance en América Latina. En K. Araujo y M. Prieto (Eds.), *Estudios sobre sexualidades en América Latina* (pp. 331-350). Quito: FLACSO Sede Ecuador.
- Alonso, R. (2011, octubre). *Arte de acción* [en línea]. Centro Virtual de Arte Argentino. http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/accion/2_intro.php
- Altabas, D. (2008). “No es obligación que tenga que haber música en una obra de teatro” Bárbara Togander. [Entrevista a Bárbara Togander, cantante, música, actriz y diseñadora de sonido para teatro]. *Cuadernos de Picadero*, Año 5, N° 16, pp. 14–15.
- Argüello Pitt, C. (2009). El nosotros infinito. Creación colectiva y dramaturgia de grupo. *Revista Picadero*, Año 9, N° 23, pp. 3–5.
- Aristóteles (2003). *Poética*. Buenos Aires: Gradifco.
- Arpes, M. (2011). Tensiones dramáticas en el espacio teatral argentino entre los siglos XX y XXI. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Vol. 11, N° 16, pp. 61–80. <https://doi.org/10.5007/1984-784X.2011v11n16p61>
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- “Axionarte”: arte alternativo. (7 de agosto de 2002). *El Tribuno de Jujuy*, p. 26.
- Berman, M. (2008). Nuestra música. La relación entre el teatro y la música en la actualidad. *Cuadernos de Picadero*, Año 5, N° 16, pp. 25-31.
- Bernal Molina, A. (2017). *El sonido en el teatro posdramático. Aportaciones del arte sonoro al teatro que se ha denominado posdramático*. Trabajo Final de Máster Universitario en Música, Universitat Politècnica de València, Valencia. <http://hdl.handle.net/10251/89907>
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia* (2da. ed.). Barcelona: Península.
- Cornago, O. (2006). Teatro posdramático. Las resistencias de la representación. En J. Sánchez (Dir.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002* (pp. 219-238). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cruz, J. (2016). Dramaturgia del libreto del teatro musical. En F. Doménech (Ed.), *Manual de dramaturgia* (pp. 179-189). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Paso de Gato.
- De Toro, A. (2005): Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad postmoderna o el fin del teatro aristotélico. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, N° 47, pp. 17–31.
- Díaz, E. (2000). *Posmodernidad* (2da. ed.). Buenos Aires: Biblos.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México: Paso de Gato.

- Diez años de ADN (Arte de Nosotros) haciendo teatro. (19 de mayo de 2016). *El Tribuno Jujuy*.
<https://www.eltribuno.com/jujuy/nota/2016-5-19-1-30-0-diez-anos-de-adn-arte-de-nosotros-haciendo-teatro>
- Dubatti, J. (2011). El teatro de Buenos Aires en el siglo XXI: pluralismo, canon “imposible” y post-neoliberalismo. *Latin American Theatre Review*, Vol. 45, N° 1, pp. 45–74.
<https://journals.ku.edu/latr/article/view/4230>
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- Dubatti, J. (2019). Crítica a la subjetividad del miedo. *Reseñas/CeLeHis*, N° 15, pp. 40–44.
<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/article/view/3371/3290>
- El Colectivo Teatro - Jujuy. (18 de septiembre de 2018). *¿QUÉ HACEMOS CON NUESTRAS VIOLENCIAS? Performance - El Colectivo Teatro 12/09/2018 Facultad de Humanidades UNJu* [Publicación de Facebook]. Facebook. <https://www.facebook.com/notes/2787699488185159/>
- Entre el azahar*, una obra desde lo actoral y el sonido. (15 de diciembre de 2007). *El Tribuno Jujuy*, Suplemento de Cultura y Espectáculos, p. 2.
- Escalada, J. (2016). La estructura. En F. Doménech (Ed.), *Manual de dramaturgia* (pp. 17-25). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Estébanez Calderón, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Feinmann, J. [Encuentro] (2009). *Filosofía aquí y ahora II. Los posmodernos* [Video].
<http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8011/163?temporada=2>
- Féral, J. (2017). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, Vol. 7, Núm. 10-11, pp. 25-50.
<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2531>
- Fernandes, S. (2001). Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. *Sala Preta*, Vol. 1, pp. 69–80. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v1i0p69-80>
- Fernández Valbuena, A. (2016). Dramaturgia posmoderna y performance. En F. Doménech (Ed.), *Manual de dramaturgia* (pp. 101-105). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Festejando los 20 años de la Escuela Provincial de Teatro "Tito Guerra". (24 de octubre de 2019). *El Tribuno Jujuy*. <https://www.eltribuno.com/jujuy/nota/2019-10-24-1-0-0-festejando-los-20-anos-de-la-escuela-provincial-de-teatro-tito-guerra>
- Fidalgo, A. (1995). *El teatro en Jujuy*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- García Barrientos, J. (1991). *Drama y tiempo. Dramatología I*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- García Pereira, B. (2017). *Pensamiento y cultura posmoderna. Un estado de la cuestión*. Trabajo de Fin de Grado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cantabria, Santander. <http://hdl.handle.net/10902/12203>
- Gestar y gestar.... esa es la cuestión. (15 de junio de 2015). *El Tribuno Jujuy*. <https://www.eltribuno.com/jujuy/nota/2015-6-15-0-0-0-gestar-y-gestar-esa-es-la-cuestion-sellos-del-arte-jujeno-instituto-nacional-del-teatro-jorge-accame-obra-queria-taparla-con-algo-rodolfo-pacheco-centro-andino-para-la-educacion-y-la-cultura-musica-esperanza-tilcara>
- Giambastiani, P. (2017): *Jujuy en su danza. El surgimiento y la evolución de la danza clásica y moderna en San Salvador de Jujuy*. Tesina de graduación no publicada. Licenciatura en Composición Coreográfica con Mención en Danza, Departamento de Artes del Movimiento, UNA – Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires. Tutor: Marcelo Isse Moyano. Mesa examinadora: Lic. Marcelo Isse Moyano (Presidente), Prof. Silvina Cordero, Prof. Patricia Dorin, Prof. Laura Papa, Prof. Ana Laura José (Vocales). Fecha de defensa: 17 de octubre de 2017.
- Godínez, G. (2016). El cuerpo en la danza-teatro: de Aristóteles a Pina Bausch. En E. Fediuk y A. Prieto Stambaugh (Eds.), *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance* (pp. 65-85). Xalapa: Universidad Veracruzana.
- González, S. (2022). Una directora que hace dialogar el paisaje mientras integra la cotidiana teatralidad. [Entrevista a Renata Kulemeyer]. *Revista Picadero*, Año 20, N° 44, pp. 14-19.
- Grimbaum, J. (2014). *Ley Nacional del Teatro N° 24.800. Decreto Reglamentario N° 991/97. Exposición, concordancias y comentarios*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Grimoldi, M. (2015): Jean-Jacques Lemêtre. Sonoridades. La música y el teatro. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, Año XVI, Vol. 24, pp. 121–123. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=535&id_articulo=10995
- Guerra, D. (1996). *Espacio dramático y lengua regional*. San Salvador de Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.
- Irazábal, F. (2010). El teatro posdramático. *Revista Picadero*, Año 10, N° 25, pp. 8–9.
- Kowzan, T. (1997). El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo. En M. Bobes Naves (Comp.), *Teoría del teatro* (pp. 121-153). Madrid: Arco Libros.
- Lábatte, B. (2006). *Teatro-danza. Los pensamientos y las prácticas*. *Cuadernos de Picadero*, Año 3, N° 10.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia/México: CENDEAC/Paso de Gato.
- Liotard, J. (1987). *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa.
- Liotard, J. (2000). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (7ma. ed.). Madrid: Cátedra.

- Mancebo, Y. (2016). El lenguaje dramático. En F. Doménech (Ed.), *Manual de dramaturgia* (pp. 59-71). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Mauro, K. (2013). La actuación en el teatro posdramático argentino. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Vol. 3, N° 3, pp. 669–692. <https://doi.org/10.1590/2237-266039226>
- Montecinos, S. (2004). Experimentación y búsqueda en el teatro de La Sopa. Configuración de un público y una metodología con un aire de los ´80. *El ojo de la tormenta. La Revista*, Año 1, N° 10, pp. 37-40. San Salvador de Jujuy.
- Montecinos, S. (2011). *20 personas que no podrían dedicarse a otra cosa. 10 años en el teatro jujeño* [CD interactivo]. Trabajo de investigación y documentación del teatro jujeño realizado en 2010 en San Salvador de Jujuy con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro.
- Montecinos, S. (2012). La voz de Guerra. Un estudio sobre el teatro de Damián “Tito” Guerra. En M. Tossi (Comp.), *La Quila. Cuaderno de historia del teatro N° 2*, pp. 173–195. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro.
- Montero, M. (23 de junio de 2009). Por azar o entre el azahar, somos iguales. *El Tribuno Jujuy*, Suplemento de Cultura y Espectáculos.
- Montero, M. (21 de noviembre de 2017). Un recorrido por 20 años de teatro jujeño [en línea]. *Enlace Cultura Jujuy*. <http://www.enlaceculturajujuy.com.ar/un-recorrido-por-20-anos-de-teatro-jujeno/>
- Núñez Ramos, R. (1981). El teatro del absurdo como subgénero dramático. *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, N° 31-32 (pp. 631-644), Universidad de Oviedo.
- Paleari, A. (Dir.) (1992). *Jujuy. Diccionario General*. San Salvador de Jujuy: Ediciones Gobierno de la Provincia de Jujuy.
- Pascual, I. (2016). La danza contemporánea. En F. Doménech (Ed.), *Manual de dramaturgia* (pp. 275-282). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (2015). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (2000). El teatro argentino del año 2000 y el teatro del futuro. *Latin American Theatre Review*, Vol. 34, N° 1, pp. 5-23. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1309>
- Pellettieri, O. (2001). Introducción: para una historia del teatro argentino en Buenos Aires. En O. Pellettieri (Dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen V: El teatro actual (1976-1998)* (pp. 13-39). Buenos Aires: Galerna.

- Prieto Stambaugh, A. (2016). Memorias inquietas: testimonio y confesión en el teatro performativo de México y Brasil. En E. Fediuk y A. Prieto Stambaugh (Eds.), *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance* (pp. 207-232). Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Sánchez, J. (2013). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato.
- Sánchez, M. (2007). “Solo hazlo”, una propuesta irreverente de la escena jujeña. [Entrevista a Sergio Díaz Fernández y Carlos Espinosa del grupo ADN]. *Revista Picadero*, Año 6, N° 19, pp. 39-41.
- Sarasola, D. (2016). El teatro posdramático. En F. Doménech, *Manual de dramaturgia* (pp. 95-99). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Scher, E. (2008). Música: profundidad, juego y variación. [Entrevista a Carlos Gianni, compositor de música para teatro]. *Cuadernos de Picadero*, Año 5, N° 16, pp. 36-41.
- Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- Tabera, A. (16 de mayo de 2019). Teatro de la resurrección: un sistema. [Entrevista radial a Mónica Yuste García, autora de la tesis doctoral *Juan Carlos Estopiñán y el Teatro de la Resurrección*]. *Domingo Siete*, Radio Muni - FM 88.5, San Salvador de Jujuy. <http://domingo7.com.ar/teatro-de-la-resurreccion-un-sistema/>
- Teatro danza de Jujuy... de gran calidad. (19 de abril de 2015). *El Tribuno Jujuy*.
- Vaisman, L. (2008). Sobre el concepto de “espectáculo” en el *Arte Poética* de Aristóteles. *Revista Chilena de Literatura*, N° 72, pp. 71-88. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1389>
- Vásquez Rocca, A. (2006). Pina Bausch. Danza abstracta y psicodrama analítico. *Escáner cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, Año 8, N° 80. <http://www.escaner.cl/escaner80/ensayo.html>
- Vespa, M. (30 de abril de 2017). Happenings: arte efímero y provocador. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/happenings-arte-efimero-y-provocador-nid2017762/>
- Villalobos Herrera, A. (2017). Teatro y performance: (Des)encuentros. Investigación teatral. *Revista de artes escénicas y performatividad*, Vol. 7, Núm. 10-11, pp. 51-68. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2534>
- Vilte, F. (2019). *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* La aparición del cuerpo teórico. En M. Alegret (Comp.) y S. Saracho (Dir.), *Actas XI Jornadas Nacionales y VI Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral “Profesionalización del trabajo de lxs actores y actrices. A 100 años de las primeras huelgas en Argentina”* (pp. 300-308) [Libro digital]. Buenos Aires: AINCRIT. <https://aincrit.org/actas/>

Yuste, M. (14 de mayo de 2018). Edmundo Asfora. *El Tribuno Jujuy*.

<https://www.eltribuno.com/jujuy/nota/2018-5-14-10-35-0-edmundo-asfora>