

Maestría en Ciencias Humanas
Opción Teoría e Historia del Teatro
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad de la República

Tesis de Maestría:

Identidad, Estrategias de Teatralidad y Saberes en

Las Julietas de Marianella Morena y *Chaika* de Mariana Percovich

Maestranda: Sofía Etcheverry

CI 4.168.465-7

Tutora: Dra. Silvana García

Coordinador de Maestría: Dr. Roger Mirza

Noviembre 2012 – MONTEVIDEO, URUGUAY

TABLA DE CONTENIDOS

A modo de introducción.....	3
1. Creadores y sistema.....	9
1.1 Marco de producción	9
1.2 Dramaturgias de la escena y proceso colaborativo.....	17
1.3 Biografía y contexto como material escénico.....	22
2. Análisis de las obras.....	27
2.1 Shakespeare como intertexto; Chejov como punto de partida	27
2.2 Temática de las obras: cruces de tiempos y geografías.....	35
2.2.1 Uruguay y su teatro a través de los ojos de <i>Chaika</i>	36
2.2.2. Lo celeste en <i>Las Julietas</i>	42
2.3 Composición y estrategias de teatralidad en <i>Las Julietas</i>	47
2.4 <i>Chaika</i> : diálogo con el espacio y grados de teatralidad	52
3. Saberes y procesos creativos	58
3.1 Conocimiento y creación: génesis de procesos	58
3.2 Lo que <i>Chaika</i> sabe	61
3.3 Lo que <i>Las Julietas</i> sabe	67
3.4. Recepción de las obras	70
3.4.1 Lo cotidiano del teatro y el teatro de lo cotidiano	70
3.4.2. Tono paródico como vínculo con el espectador	72
4. Conclusiones	75
5. Bibliografía	79

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Resulta clave en el momento presente, la producción de un pensamiento que articule la teoría con la práctica teatral, que además de incluir la reflexión sobre lo discursivo y lo temático que se desprende de la escena, intente centrarse en la materialidad propia de esta. Dicha reflexión sobre la teatralidad, tendrá como objetivo desentrañar procesos y saberes concernientes al campo de lo artístico.

Desde su lugar de acontecimiento único y efímero, el teatro se ofrece como práctica social productora de discurso sobre identidad, y esa es una de las partes que componen nuestro objeto de estudio. Las obras a partir de las cuales se desarrolla la tesis son: *Chaika* de Mariana Percovich y *Las Julietas* de Marianella Morena. Las mismas fueron elegidas porque refieren específicamente al ser del teatro y al ser nacional, desplegando una discursividad múltiple e híbrida que mezcla tiempos y geografías, para finalmente hablarle a nuestra contemporaneidad. Y si bien esta tesis no tiene un enfoque de género en sentido estricto, el hecho de que ambas obras estén escritas y dirigidas por mujeres de teatro, aporta a la discusión general sobre la importancia de la presencia de la mujer en las artes escénicas de nuestro país. No creemos que sea casual que el cuestionamiento que se desprende a partir de las obras, el de quiénes somos como ciudadanos y como artistas, sea formulado por mujeres creadoras de la escena. El problema de la identidad y el del género, se entroncan en una problemática compartida.

En esta línea, la tesis se conecta con una práctica académica muy fuerte y de larga data en nuestro país, que reflexiona sobre el ser uruguayo presente en los imaginarios culturales y sobre la afirmación o cuestionamiento de los mitos que nos han configurado como nación, al rescate de una memoria viva que de otra manera correría el peligro de perderse. Para esto han servido de referencia bibliográfica los trabajos de Hugo Achugar, Roger Mirza, Gerardo Caetano, Teresa Porzecanski, Gustavo de Armas y Emilio Irigoyen.

Al mismo tiempo, las obras se ofrecen como producciones a partir de las cuales reflexionar sobre la teatralidad en general, y sobre procedimientos de dirección y actuación, en particular. El pensamiento íntimamente conectado con la producción escénica arroja cuestiones sobre los procesos de producción y recepción, para lo cual la

Crítica Genética se ofrece como una herramienta muy útil. Las cuestiones más relevantes sobre las que nos hemos preguntado e intentado contestar han sido: cómo piden ser vistas las obras, los procesos creativos a partir de los cuales fueron concebidas, las hipótesis de trabajo que sirvieron como punto de partida y cómo fue pensado el problema del espacio y del trabajo con el actor. En este sentido, la tesis hace un aporte a una línea de investigación que atiende al conocimiento y a los saberes contenidos en las prácticas artísticas, entendiendo la escena como un campo de conocimiento único y específico. En el Río de la Plata, son referencia la producción académica de Osvaldo Pelletieri, Jorge Dubatti y colaboradores, y específicamente en Uruguay, la labor de la *Escuela de espectadores* a cargo de María Esther Burgueño y Gabriela Braselli.

A lo largo del primer capítulo, se establece el marco a partir del cual conviven los creadores con sus creaciones y se repasan las principales modificaciones que se generaron en el campo teatral con medidas tendientes a la generación de fondos de fomento de la producción. Además, se observa que siguen conviviendo la categoría amateur con la profesional y la formación específica con las fuentes laborales más diversas. Al querer indagar sobre aspectos relativos a los modelos de producción dentro de los cuales estas obras fueron concebidas, ingresamos en problemáticas inherentes a las políticas culturales, excediendo posiblemente el alcance de esta tesis. Pero resulta insoslayable hacerlo, en tanto aún es escasa la reflexión en torno a los cambios que se han generado en nuestro sistema en los últimos años y en qué medida estos afectan directamente a la calidad y al alcance de los productos artísticos. Nos interesa señalar quiénes son los creadores, en qué condiciones crean y qué subvenciones reciben, y al mismo tiempo, para qué públicos piensan sus creaciones.

Sería pertinente mencionar que varias de las categorías que fundaron nuestro sistema teatral, como lo son la separación entre lo independiente y lo oficial, resultan caducas para pensar la producción en la actualidad. Nos referimos a las vertientes surgidas en el año 1947, como bien lo menciona Castillos: la del movimiento del teatro independiente, año en el que se crea la Federación de Teatros Independientes del Uruguay; la oficial, con la fundación de la Comedia Nacional, y la de compañía, compuesta por grupos no federados (1988: 176-177). ¿De qué manera estas tres vertientes se ven afectadas y modificadas por la presencia actual de subvenciones, tanto

estatales como privadas? Y no es solo un tema de dineros y fondos, sino de figuras que surgen y se vuelven necesarias en la actualidad, -como por ejemplo la del productor teatral- que eran impensables en períodos anteriores. Esta figura va ganando peso en la medida que el teatro de arte (un teatro que no está pensado exclusivamente con fines comerciales), también puede ser concebido como incipiente industria cultural, generadora de fuentes de trabajo, y con proyección internacional (mercados externos, Festivales y otros).

También describimos las principales características de la dramaturgia presente en las obras, e introducimos el concepto de *proceso colaborativo*, práctica que integra a cada uno de los involucrados en la creación (actor, dramaturgo, iluminador, director) desde su especificidad y al mismo tiempo conscientes de la totalidad del proceso que se está llevando a cabo. En Brasil, es un modo de proceder que tiene entre sus filas al director de *Teatro da vertigem* Antonio Araujo, quien a su vez teoriza sobre el tema. (García, 2004). Las creadoras elegidas escriben y dirigen buscando una mayor aproximación a la verdad, la vida y lo real, huyendo y a la vez recordándonos lo teatral, buscando generar una mayor intensidad de presente. Para la reflexión sobre la problemática de lo real y lo procesual puesto en primer plano, nos servimos del planteo de José A. Sánchez y Óscar Cornago, respectivamente:

Y lo importante no es dar verosimilitud al resultado final, hacer pasar por cierto la verdad semiótica de la representación, porque sabemos desde el comienzo que inevitablemente va a tener siempre algo de falso, como toda representación teatral/social, sino en hacer creíble el proceso, el mecanismo de tensiones entre lo que se ve y lo que se oculta, porque en ese campo de inestabilidades se juega ahora la verdad de lo real. (Cornago, 2006: 20)

En el segundo capítulo proponemos abordar los materiales desde el punto de vista temático (de qué hablan estas obras) y su alcance semántico más amplio, conceptual e ideológico. A partir de estas observaciones nos interesa plantear distintos aspectos que tienen que ver con el tipo de visión que estas creaciones escénicas establecen sobre el país y por ende, sobre el mundo. Para ello, viene al caso el concepto de metáfora epistemológica de Umberto Eco:

El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, sino como sustituto del conocimiento científico,

como ‘metáfora epistemológica’, es decir, en cada siglo el modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura- el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad (88-89)

Lo singular de las dos obras elegidas es que el mundo del que hablan, es en varios momentos, el micro mundo del teatro uruguayo, estableciendo un diálogo entre generaciones, entre tradición y vanguardia, entre consagrados y olvidados. Un diálogo entre las presencias y las ausencias que nos hará reflexionar sobre cuerpos y sujetos vivos, en tensión con un orden ausente que sería un tal Shakespeare, o un tal Chejov, y todo lo que se ha dicho y hecho con él, y a partir de él.

Para pensar el funcionamiento de las puestas, elegimos hablar de las estrategias de teatralidad que están contenidas en las mismas, para lo cual, resulta adecuado el concepto de teatralidad vertido por Cornago en *La teatralidad como crítica a la modernidad*. Esta se constituye por tres elementos, que son: la mirada del otro; el carácter procesual más que objetual; y la dinámica de engaño o fingimiento dada por la relación entre el actor y el personaje. De esta combinación se desprende la teatralidad que podría ser definida como: “la cualidad que una mirada otorga a una persona —como caso excepcional se podría aplicar a un objeto— que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento.” (Cornago, 2006: 9). Realizamos un análisis descriptivo de ambas obras, que va dando cuenta de la dinámica que genera, la sucesión de los momentos de mayor o menor grado de teatralidad.

En el tercer capítulo, se pretende seguir la línea de investigación presente en teóricos tales como Josette Feral, quienes proponen un acercamiento desde las teorías empíricas de la producción, las que “no apuntan al comprender mejor sino al mejor hacer” (2004: 22). Este abordaje se pregunta sobre la posibilidad de agregar a los modelos ya existentes, modelos de teorización más apropiados a la naturaleza efímera de la representación teatral: “la obra teatral tiene siempre ese algo de inacabado que provoca interés” (26). Dicho acercamiento no solo reafirma la escena como un campo fértil de acceso al conocimiento de lo humano, por su carácter de acontecimiento de reunión de cuerpos en un espacio dado, sino que tiene como objeto de estudio los saberes aplicados y contenidos en las presentes prácticas, aquellos que fueron confirmados y los adquiridos.

Aún cuando el teatro parece encontrarse lejos de la ciencia, existen saberes implicados y tácitos, que son reproducidos o puestos en cuestión, que confirman o no las prácticas del medio al que pertenecen y que pueden volverse hegemónicos o simplemente perecer. Las teorías empíricas de la producción entienden que:

El trabajo “genealógico” de preparación, las etapas de trabajo de construcción de la puesta en escena, la búsqueda que el actor efectúa acerca de su personaje, las dudas, tachaduras, elecciones, hallazgos –que logra el trabajo colectivo- son fundamentales para la comprensión de la obra. Aclaran el sentido y permiten ver la creación en acción: creación de la puesta en escena, creación de un rol, creación de un personaje. (...) Todo el saber teórico del director acerca del teatro –consciente o inconscientemente-, su manera de proyectar su rol frente a los actores, su relación con el texto y la escena, son elementos que, desde luego no son fácilmente accesibles ni necesariamente identificables en la obra una vez terminada, pero siguen siendo fundamentales. Funcionan como los “a-priori” que permiten aclarar la orientación general de una práctica, y más aún, la orientación práctica de una pieza dada. (Feral, 2004: 27-28)

En la medida en que se observan los saberes aplicados, es inevitable pensar en las formaciones y las tradiciones: por ejemplo, en una institución emblemática en la formación del actor montevideano como lo es la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático, a partir de los rasgos similares encontrados tanto en los actores de *Chaika* como de *Las Julietas*. En los materiales estudiados aparecen rasgos de un actor de la premodernidad y de la modernidad conviviendo simultáneamente, así como características propias del actor europeo clásico y del actor criollo del Río de la Plata. Al mismo tiempo, esto se ve matizado ya que las directoras tienen una formación diversa.

Cabe recordar que en la premodernidad, con ejemplos como los de los actores de la Commedia dell'arte, y más acá, en el Uruguay del siglo XIX, los saberes escénicos eran transmitidos a través de la conservación, de padres actores a hijos: un caso emblemático es la creación del primer elenco de Casa de Comedias (Mirza, 2001:195). Los mencionados saberes y prácticas, eran artesanales, no académicos y basados tanto en los años de oficio (el par de zapatos con la suela gastada que denotaba la experiencia debida), como en la repetición de una técnica; esa era la clase de formación que se recibía. Será recién durante el siglo XX, que la formación actoral tendrá la necesidad de

ser implementada en escuelas y conservatorios creados específicamente para tal función.

Dice Jean-Marie Pradier “Todo espectáculo teatral, como todo escrito teórico sobre el teatro, remite a una concepción específica del aprendizaje del actor” (citado por Mandressi, 1996: 19). Y de esto es prueba, la creación casi simultánea en 1947 de la Comedia Nacional por la Comisión de Teatros Municipales, y en 1949 de la Escuela Municipal de Arte Dramático Margarita Xirgú¹. Dice a este respecto, Zavala Muniz, presidente de dicha comisión: “Pero yo estaba seguro que no solucionábamos el problema con la simple contratación de buenos elementos o directores expertos. No podría haber una Compañía sin la Escuela; solo esta puede garantizar unidad y permanencia” (citado por Mirza, 2010: 26). Esta misma lógica de “creación de elenco-creación de escuela”, podrá ser observada en el movimiento del teatro independiente en las Escuelas del Teatro El Galpón y la del Teatro Circular, entre otras.

En la actualidad se puede observar un estallido de los cánones y las técnicas de actuación, y de esto es muestra la proliferación de técnicas, talleres y seminarios. En general, el modelo Xirgú se ha vuelto remanente, y muchas veces es parodiado, y se han recuperado las técnicas populares (farsa, grottesco) y las del teatro físico (clown, danza teatro), como veremos en *Las Julietas*. Al mismo tiempo, convive una actuación minimalista, de “mímesis activa” al decir de Josette Feral, de baja teatralidad, y de cierta contigüidad con el régimen de experiencia, que es al mismo tiempo autoreferencial y metateatral (como se puede observar en *Chaika*).

1

Desde su fundación y hasta el 2011, la institución se llamó Escuela Municipal de Arte Dramático. Con el cambio de nomenclatura a partir de la creación de los municipios, la M de Municipal pasó a ser M de Multidisciplinaria.

Capítulo 1. CREADORES Y SISTEMA

1.1 Marco de producción

En ocasión del “Primer Congreso nacional de Teatro” (27-29 de noviembre de 1987, Montevideo), Atahualpa del Cioppo elaboró un discurso del cual extraemos el siguiente fragmento:

(...) los integrantes del teatro independiente no viven de su producción artística, lo que determina una antinomia entre profesión y vocación. Su vocación es el arte; pero para subvenir a sus necesidades económicas deben vender su capacidad de trabajo a entidades comerciales, bancarias, industriales, o se convierten en funcionarios u obreros del Municipio o del Estado, etc. Esto atenta, hoy más que nunca, contra su desarrollo artístico, porque los requerimientos impostergables de la realidad hacen que deba invertir cada vez más horas para cubrir sus imperiosas necesidades materiales. Y ello, en el momento que el desarrollo escénico alcanzado por el medio uruguayo exige de los intérpretes una dedicación cada vez mayor para elevar su capacidad expresiva. De ahí que muchas vocaciones queden por el camino, con su inevitable secuela de frustración y desencanto. Se trata, entonces, de *superar esa aberrante antinomia para que los trabajadores de la escena sean íntegramente profesionales*² (Del Cioppo citado por Pignataro, 1997: 157)

Esta declaración hecha hace 25 años por uno de los referentes más importantes de la tradición del teatro independiente, tanto de nuestro país como de Latinoamérica, expresa un deseo de transformación en las condiciones laborales, y sirve como punto de partida y diagnóstico de una realidad que últimamente ha empezado a transformarse.

A partir de 2005 y durante el primer gobierno nacional del Frente Amplio, el Ministerio de Educación y Cultura a través de su Dirección Nacional de Cultura, instala en nuestro país políticas culturales inéditas hasta el momento. Se crean los Fondos Concursables, las primeras subvenciones estatales que van a apoyar emprendimientos

² El subrayado es nuestro

culturales a nivel nacional, en varias categorías: teatro, danza, música, editorial y formación.³ Desde 2008 se instala *MEC Programa* con el objetivo de subvencionar el acceso a las salas céntricas de Montevideo, a través del pago de los costos fijos de las salas⁴. Un año después, en marzo de 2009, Uruguay logra entrar al Programa Iberescena que es el Fondo de Ayudas para las Artes Escénicas Iberoamericanas, y también se lleva a cabo la primera edición del Festival Internacional de Artes Escénicas, uno de los primeros festivales públicos, que actualmente cuenta con dos ediciones (2009 y 2011) y se acaba de lanzar el tercer festival para el 2013⁵. Además, en abril de 2012 se inauguró la nueva sede del Instituto Nacional de Artes Escénicas que nucleará todo lo referente a lenguajes escénicos a nivel público y nacional.

Todas estas medidas que responden a políticas culturales públicas, inciden -o deberían incidir- en nuestro sistema teatral tanto a nivel público como privado, con consecuencias que aún no han sido evaluadas debidamente. Pero es indudable que ha habido un incremento y una diversificación en las producciones montevideanas, ha proliferado la llamada categoría “teatro emergente”, y se ha dado un mayor acceso de las producciones capitalinas al resto del territorio nacional (esto particularmente a través de los Fondos Concursables).

En lo que refiere a leyes de seguridad social, ha habido avances tendientes a dejar de considerar al teatrista como “aquél que hace teatro” para pasar a ser concebidos como trabajadores de la cultura. En 2008 se aprueba la Ley 18.384, denominada “Ley del Artista y oficios conexos” que permitiría acceder a los beneficios de la seguridad social, reglamentándose en el 2009, pero aún no implementada a cabalidad. Otras modificaciones a nivel legal, como lo son la Ley de Mecenazgo, por la que empresas

³ “El Fondo Concursable para la Cultura fue creado por la ley N° 17.930 de diciembre de 2005 artículos 238 y 250, reglamentándose en el 2006.” (Fuente digital: <http://fondoconcursoable.mec.gub.uy>)

⁴ La mayoría de las salas teatrales en Montevideo cobran lo que se denomina “fijo”, a las obras de teatro invitadas. Esto cubriría los gastos de boletería, operador de luces y sonido, etc. El costo del fijo oscila entre \$1000 y \$10.000 por función dependiendo de la sala.

⁵ A modo de antecedente, es preciso señalar que entre los años 1984 y 2001, la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay, organizó cada dos años en la ciudad de Montevideo una Muestra Internacional de Teatro, con apoyo de fondos públicos y privados.

privadas que apoyasen emprendimientos culturales, recibirían descuentos en sus impuestos, y el Fondo de Incentivo, están lejos aún de consumarse.

Como parte de la renovación del sistema teatral, cabe mencionar la realización anual del Coloquio de Teatro organizado por el Departamento de Teoría y Metodología Literarias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación desde el año 2005, así como la creación de la Maestría en Teoría e Historia del Teatro desde el año 2008. Estos aportes a la reflexión sobre el campo teatral, también lo enriquecen y suman al cambio que se aprecia en el panorama actual.

Frente a estas novedades, los creadores de las últimas generaciones apelan a la búsqueda de la profesionalización, en la medida en que se aspira a vivir de los ingresos relacionados con el quehacer teatral a través del ejercicio de la docencia, la participación en proyectos subvencionados, el trabajo en publicidad (actuación y locución), entre otros. Además, reivindican la formación específica y permanente en actuación, dramaturgia, dirección y disciplinas afines.

En cierta medida, el concepto de independencia que en otro momento habría servido para definir a todo un sector del sistema teatral es puesto en crisis, ya que este temía la profesionalización y concebía que el teatro no debiera ser remunerado (Pignataro, 1968: 18). La actual proliferación de fondos y subvenciones oficiales, colabora en esta necesaria revisión de la categoría independiente, aun cuando suponemos que estos han sido creados para un mejoramiento de la calidad artística, y esto sí, no se contradice con el espíritu general del movimiento.

Otro rasgo a destacar de nuestro sistema actual, es que varias puestas uruguayas⁶ viajan a Buenos Aires a hacer funciones, e inclusive, podríamos hablar de temporadas, y el teatro uruguayo vuelve a estar presente en los Festivales iberoamericanos más importantes (Cádiz, Manizales, Festival Internacional de Buenos Aires, Porto Alegre, Santiago a Mil, Festival Iberoamericano de Artes Escénicas de Santos (Brasil), entre otros).

⁶ *Gatomaquia* (Lope de Vega, dir. Héctor Manuel Vidal), *Los Padres Terribles* (Cocteau, dir. Alberto Zimberg), *Las Julietas y Trinidad Guevara* (M. Morena), *Mi muñequita* (Gabriel Calderón), entre otras. Como puede verse, algunas de las puestas también de dramaturgos uruguayos, otras no.

Dentro de esta nueva configuración se insertan *Chaika*⁷ de Mariana Percovich y *Las Julietas*⁸ de Marianella Morena. El primero es un espectáculo producido por COMPLOT Compañía de Artes Escénicas Contemporáneas, que en el inicio de su página web, expresa:

Complot no es un colectivo de artistas aunados bajo una forma de pensar la escena en común, ni siquiera aunados bajo los mismos objetivos. En COMPLOT los objetivos y pensamientos siempre son diferentes, las formas de pensar la escena, los resultados buscados, las razones que mueven los diferentes espectáculos y actividades que desarrollamos son siempre distintas y aun mejor, contradictorias. No hay caminos pautados ni objetivos trazados, solo la certeza del cambio continuo de rumbo, de la búsqueda constante de aquello que no queremos encontrar, solo nos entusiasma el trabajo, nos aúna el trabajo y nos apasiona y esperanza la posibilidad de seguir trabajando, así conocemos a los maravillosos artistas y compañeros de camino que se suman y se van continuamente. Y así, sin objetivos y pensamientos eternos, sin manifiestos ni teorías perpetuas. Somos un grupo de artistas complotados para cada trabajo en particular, y será nuestro trabajo el que con su mera y continua existencia asegure por mucho tiempo la vida de COMPLOT. (<http://www.ciacomplot.com>)

Resulta interesante detenerse un instante en lo que estos párrafos sugieren: primero, la idea de definirse por lo que no se es: “no somos un colectivo de artistas aunados bajo una forma de pensar la escena en común”. Se marca así, la ausencia de una categoría trascendente, o de cualquier imperativo que funcione a nivel teórico o conceptual, salvo el del cambio continuo de rumbo (y por ende de identidad), donde sólo el trabajo (la creación) es lo que reuniría a este grupo de artistas. El tipo de organización que presenta esta compañía, coincide más precisamente con el concepto de red que plantea Cornago, “en la que cada nudo corresponde a un punto de encuentro entre creadores de distintos ámbitos que luego continuarán caminos propios” (2008:

⁷ Ficha técnica: Gloria Demassi/Margarita Musto (Arkadina), Carlos Sorriba (Sorin), Gustavo Saffores (Trigorin), Gabriel Calderón (Treplev), Gimena Fajardo/Gabriela Pérez (Nina), Ramiro Perdomo (El profesor), Verónica Mato (Mascha). Espacio escénico y luces: Fernando Scorcela. Vestuario: Gerardo Egea. Boceto de gaviota: Carlos Musso. Asistencia de dirección: Florencia Mirza. Diseño gráfico: Polder. Producción: Adrián Minutti- Complot. Dramaturgia y dirección: Mariana Percovich

⁸ Ficha técnica: Actores: Claudio Quijano, Mariano Prince, Santiago Sanguinetti y Leonardo Pintos. Vestuario: Cecilia Prigue. Iluminación: Claudia Sánchez. Peinados: Kanny. Asesoramiento en música: Álvaro Pérez. Asesoramiento en tango: Gonzalo Collazo, Marcelo Carussini. Asesoramiento en Malambo: Andrés Papaleo. Selección musical y letras originales: Marianella Morena. Texto y dirección: Marianella Morena

41). Los actuales directores artísticos de esta compañía en red son: Gabriel Calderón, Martín Inthamoussú, Mariana Percovich, Sergio Blanco y Ramiro Perdomo. Los cinco mantienen su actividad como dramaturgos y/o directores al margen de Complot, tanto en Uruguay como en el exterior.⁹

Mariana Percovich (1963) se incorpora a Complot a fines de 2007. Es dramaturga, docente y directora de teatro. Desde 1995 con *Te casarás en América* inicia su labor como dramaturga y directora y sus trabajos más recientes en los que se ha desempeñado en esta doble función han sido: *Proyecto Feria* (Ferias montevideanas y explanada del Teatro Solís, 2002), posgrado de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático junto con actores de la Comedia Nacional; *Yocasta* (Espacio Cervantes, 2003), una tragedia, nominada al Florencio por texto de autor nacional; *Playa Desierta* (Undermovie, 2007) sobre la vida y obra de Marguerite Duras; *Bodas de Sangre* (Teatro Solís, 2008) versión del clásico de García Lorca; *Chaika* (Ateneo Popular, 2009) versión de “La gaviota” de Chejov; *Medea del Olimar* (Centro Cultural España, 2009 y Espacio Lindolfo, 2010); *Cuartito azul: melodrama caleidoscópico y tanguero* (Sala Zavala Muniz, 2010); *Pentesilea* (Gimnasio de la Comisión Nacional de Educación Física, 2011): versión de la obra de Kleist y *Clitemnestra: falso monólogo griego* (Bar Paullier, 2012).

Roger Mirza subraya la importancia de su producción, destacada por: “una incansable búsqueda de escenarios teatrales alternativos para una resemantización del espacio escénico en cada espectáculo, no solo a partir de sus condiciones físicas sino también por su diferente inserción en la ciudad” (2007b: 18). Entre dichos espacios se destacan: una sinagoga, una estación de tren, el restaurante de un viejo hotel, el antiguo edificio del Jockey club uruguayo, ferias vecinales y varios bares y restaurantes de Montevideo.

Dentro de las obras escritas y dirigidas por ella, elegimos su reescritura de *Bodas de sangre*, en la medida en que nos sirve como antecedente de la labor presente en *Chaika*. La impronta de Percovich no se encuentra en este caso en el uso de un espacio no convencional, todo lo contrario, ya que se desarrolló en la sala principal del Teatro Solís y con elenco de la Comedia Nacional, sino en la actitud iconoclasta a la hora de

⁹ Sergio Blanco (1971) es dramaturgo uruguayo y reside en Francia desde 1998; Martín Inthamoussou es docente, coreógrafo y *performer* independiente en Europa y Sudamérica

montar una versión que homenajeaba y despedía a Estela Medina, principal figura del elenco y del teatro uruguayo.

Por este motivo, y por tratarse “de un Lorca” fueron varias -muchas de ellas hostiles- las repercusiones. La puesta reivindicaba la condición homosexual de García Lorca, encarnada en la relación homoerótica del Novio y Leonardo, a la vez que introducía elementos propios del *kitsch* y del *camp* en los personajes de la Luna y La Muerte. Por momentos hasta se atrevía a parodiar la tradición xirguniana de actuación. En palabras de Claudia Pérez:

La representación de *Bodas* en el Solís adquiere esa dimensión renovadora porque reúne una fuerte transgresión de lectura textual y sistema interpretativo canonizado, junto al espacio de alta cultura del Solís, con el ícono de Estela Medina y la Comedia Nacional. Consume el matricidio de una cultura nacional que aún subsiste en el imaginario uruguayo de la clase media, y que yace golpeada desde la fractura dictatorial y la restauración democrática. Percovich precipita y coagula un cambio que ya se había producido, y esa muerte en la representación está dada en la entrada cadavérica (manto, luz blanca) de la Madre, y Estela Medina, en su última aparición, avanzando hacia proscenio, canto del cisne. Es el golpe de gracia a una forma teatral que se ha vaciado, abstracta, afectada, y de un eslabón generacional que se intenta consolidar, incluso cuando ya la consolidación no parece ser un signo de distinción. (2011: 235).

Desde su incorporación a Complot, Percovich ha llevado a cabo proyectos tanto dentro como fuera de la compañía. Por ocupar a la fecha¹⁰ el cargo de Coordinadora del Instituto Nacional de Artes Escénicas (en formación), queda al margen de la mayoría de las convocatorias públicas a subsidios, por lo que la mayor parte de las veces, paga sus puestas en escena con dineros provenientes de su trabajo como directora de carnaval, o de espectáculos de la Comedia Nacional o con los premios que obtiene como dramaturga. Pocas veces este dinero lo ha obtenido de instituciones privadas. Los cinco directores que integran la compañía son solidarios en términos de producción destinando un porcentaje del dinero que ingresa a la misma, para un fondo común.

El montaje de *Chaika* costó alrededor de 20.000 pesos, y en este sentido, podríamos considerar a la obra como parte del Off- off, ya que se presenta en un espacio

¹⁰ Hasta diciembre de 2011, cuando Percovich deja el cargo para pasar a dirigir la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático.

por fuera del circuito de las salas del centro y este monto de dinero se encuentra muy por debajo de los costos que manejan los fondos para subvencionar puestas en escena.¹¹

Varios de los actores que participan de *Chaika*, ya habían trabajado anteriormente con Percovich: Gustavo Saffores (*Playa desierta, Lluvia irlandesa*) y Gimena Fajardo (*Lluvia irlandesa*). Gabriel Calderón y Ramiro Perdomo, han colaborado con ella en calidad de codirectores de COMPLIT y Verónica Mato, fue alumna de Percovich en la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático. Si bien, estos cinco actores se encuentran dentro de la franja etaria entre los 27 y los 35 años, correspondiente a la categoría emergente a la que nos habíamos referido, la mayoría tiene ya entre 10 y 15 años de trayectoria y los que dirigen llevan realizadas más de tres puestas en escena, por lo que sería discutible su inclusión dentro de dicha categoría. Completan el elenco dos actores con más de 35 años de carrera artística: Gloria Demassi -dentro del teatro independiente y en el elenco oficial de la Comedia Nacional- y Carlos Sorriba, integrante del Teatro Eslabón de Canelones. Percovich convocó directamente a cada uno de ellos para sus respectivos papeles y en este sentido, cabe observar cómo el proyecto está integrado por al menos dos generaciones (o tres si incluimos la de la propia Percovich), un hecho inusual fuera de los proyectos de elencos estables.¹²

La obra realizó diez funciones en diciembre de 2009 y otras tantas en febrero de 2010 en la sala del Ateneo Popular, habilitada para treinta espectadores. Por lo que podemos calcular que el público que asistió no superó las 500 personas. En Festivales participó en Santiago a Mil (Chile) en enero de 2011, en el Festival Internacional de Buenos Aires en octubre del mismo año, y en el Festival Mirada (Santos, Brasil) en setiembre 2012. No obtuvo premios a nivel local.

Marianella Morena (1968) es actriz, *performer*, docente, dramaturga y directora. En su calidad de autora para la escena ha creado *Los huecos del pan* (1996), *Amnesia* (2001), *Elena Quinteros. Presente* (sótano del Bar Mincho, 2003), *Juan No María* (living de su casa, 2004), *Cuentos del ombligo* (2000), *Industria Nacional* (2002), *Resiliencia* (Centro Cultural España, 2006), *Jaula de Amor* (Sala Cero Teatro El galpón,

¹¹ En general, cuando se dice: “la obra costó xxx cantidad” se habla de los gastos que se realizaron, pero pocas veces se incluye en este número las horas equivalentes a trabajo humano.

¹² En la actualidad, casi todas las obras de dramaturgos-directores, están integradas por elencos pertenecientes a la misma franja etaria. Pocas veces se crean elencos para obras puntuales que estén integrados por más de una generación.

2008), *Antígona for ever* (2009), *Trinidad Ladrón de Guevara* (Sala Zavala Muniz, 2010). Como puede observarse, varias de estas escrituras para la escena, fueron montadas en espacios no convencionales.

Una de sus creaciones escénicas más relevantes y que comparte esta búsqueda del cuerpo del actor como centro de la creación fue su versión del *Don Juan* de Moliere llamada *Don Juan: el lugar del beso* en el año 2005. Si bien el texto había sido escrito *a priori*, fue modificado a lo largo de los ensayos. El texto toma el mito del Don Juan y lo tensiona desde el siglo XVII hasta el XXI para hablar del consumo y el deseo contemporáneo. Se empieza a vislumbrar una tendencia de Morena, en su modo de recuperar o apropiarse de los clásicos, que podemos ver presente también en *Las Julietas* y a la que podríamos agregar: un elenco de jóvenes actores, el uso de un espacio no convencional (como era el sótano de la librería MVD Bookstore ubicada en 18 de julio y Yí) y el trabajo sobre la articulación entre el actor y el personaje. Esa frontera se ve tensionada y explicitada también desde el texto que se pregunta sobre los límites del cuerpo y del deseo del actor y del personaje.

Siguiendo esta línea de trabajo, en 2006 elaboró un diálogo a partir de la obra de Florencio Sánchez al que tituló *Los últimos Sánchez*. Un nuevo reencuentro con la dramaturgia clásica, en este caso del Río de la Plata, en un espacio no convencional del Subte Municipal y un trabajo en conjunto con artistas plásticos uruguayos que realizaron parte de la utilería y de la instalación del espacio. En el elenco, se destacaba la presencia de Alberto Restuccia en el papel del padre, actor, director y dramaturgo uruguayo, cofundador junto a Luis Cerminara, Graciela Figueroa y Jorge Freccero del Teatro Uno de Montevideo en 1963 (Mirza, 2011a). Este grupo fue uno de los primeros grupos del teatro independiente en hacer textos de Genet, Artaud y Beckett en el Uruguay en la década del '60. Tres años después, Morena decide trabajar a partir de *Romeo y Julieta* de Shakespeare y crea *Las Julietas* junto a cuatro jóvenes actores. En estas tres últimas creaciones, la escena aparece como materia, reivindicándose la naturaleza teatral independiente de valoraciones literarias y los equipos de trabajo se formaron para cada proyecto en particular.

Si bien Morena no trabaja con una compañía específica, ha creado el Colectivo Teatro La Morena, y también dirige elencos de otros teatros independientes (con

frecuencia el Teatro El Galpón) y ocasionalmente al elenco de la Comedia Nacional. Sus proyectos han sido subsidiados de muy diversas formas, y en algunos casos no ha contado con ningún fondo. Para este proyecto en particular, una de las premisas fue trabajar por fuera de los subsidios, potenciando el texto y los actores, y no invirtiendo más allá de \$10.000. Por lo tanto, desde el punto de vista de los costos, está ubicada en el mismo lugar que *Chaika*. El elenco lo componen cuatro actores de entre 25 y 32 años, todos ellos egresados de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático.

Las Julietas se ha presentado en diversas salas de la capital: Teatro la Candela, Salas Cero y Atahualpa del Teatro El Galpón, Teatro Circular y Sala Zavala Muniz, habiendo llegado en mayo de 2011, a su tercera temporada. En Buenos Aires ha hecho funciones en El Camarín de las Musas y en Timbre 4. Ha participado en el Festival Santiago a Mil, en el de Teatro de Nuevo León en México y en el Festival Internacional de São José do Río Preto en São Pablo. Lleva realizadas más de 150 funciones.

Ambas creadoras se consideran profesionales del teatro, en la medida en que tienen formación específica, viven de actividades afines con la labor teatral (docencia, cargos de gestión) y dedican la mayor parte de su tiempo a las artes escénicas. En cuanto a la producción de sus espectáculos, si bien ambas han participado en mayor o en menor medida de la misma, coinciden tanto en su importancia como en la carencia de la figura del productor en la escena local. Morena entiende que si bien la actividad de la producción teatral es absolutamente necesaria se encuentra mal paga, a la vez que es poco visible en nuestro medio.

1.2 Dramaturgias de la escena y proceso colaborativo

Las presentes prácticas de escritura, están insertas en un contexto de ampliación de la noción de dramaturgia, dentro de las llamadas “dramaturgias de la escena” (Dubatti, 2003: 45). Las mismas han emergido a lo largo del siglo XX en la medida en que la escena fue ganando autonomía de la literatura y el teatro dejó de ser considerado como género literario. Las dos creadoras han escrito textos que otros han dirigido, y dirigido textos de otros autores: es decir, han cumplido con la función de dramaturgas y directoras en sentido estricto.

Sin embargo, nos interesa detenernos en aquellas prácticas escénicas en las que han cumplido las dos tareas simultáneamente, y de manera particular, en los dos procesos creativos ya mencionados. Ya en 1953 André Veinstein en su ensayo *La puesta en escena*, hace referencia a “la solución de la acumulación de las funciones de autor y de director” y recuerda que por un lado es privilegiada, ya que en dicha lista se encuentran los más grandes nombres de la historia del teatro occidental (Esquilo, Shakespeare, Moliere, Goldoni, Wagner, Ibsen, Hauptmann, Pirandello, Brecht, García Lorca), y por otro, “responde a esta obsesión de la unidad propia de la mayor parte de los artistas y teóricos contemporáneos” (Veinstein, 1953: 250).

Es en el marco de esa búsqueda de un lenguaje escénico no subordinado a la palabra donde se inscribe la fusión del rol de autor y director en una misma persona, llevada a cabo desde la teoría y la práctica por los mayores renovadores de la escena del siglo pasado. Adolphe Appia en *La obra de arte viviente* declaraba: “Quien dice dramaturgo, dice también director; es un sacrilegio sacrificar las dos funciones. Podemos, pues, llegar a la conclusión de que si el autor no las acumula, no será capaz, ni de la una, ni de la otra, puesto que el arte vivo debe nacer de su recíproca penetración” (Appia citado por Veinstein: 250) y Antonin Artaud en *El teatro y su doble* auguraba: “se disolverá la antigua dualidad de autor y director, reemplazados por una suerte de creador único, al que incumbirá la doble responsabilidad del espectáculo y la acción” (2005: 104).

Cincuenta años después en el Río de la Plata, y en respuesta a un modelo de producción donde proliferan los autores que también se desempeñan como directores, el director y dramaturgo argentino Alfredo Rosebaum, sintetiza muy bien lo que implica la superposición de ambos roles:

El director, al producir un pliegue del “escritor” en sí mismo, asume sus funciones en el espectáculo: organizar el material dramático, definir la organización de acciones, construir la ficcionalidad, y asumir la decisión de la textualidad verbal con todo lo que ello implica (selección de textos lingüísticos, distribución de voces, registro o registros idiomáticos, formas del intercambio verbal – diálogos, monólogos,seudodiálogos, apartes, etc-). (2007: 2)

La superposición de ambas prácticas problematiza la cuestión de la autoría y la autoridad, en varios sentidos. La fidelidad a un determinado autor deja de ser un

problema o una vara con la cual medir la calidad de estas prácticas, en tanto estas se erigen desde otro paradigma donde en todo caso, la escena es la que manda. En el panorama uruguayo, Roger Mirza la distingue como: “una generación emergente de escritores-directores que se inscriben en una estética fuertemente conectada con algunos postulados del teatro del absurdo y de Antonin Artaud, como la reivindicación de la importancia del espacio escénico y del cuerpo del actor”. (2007a: 39)

Puede existir o no un texto escrito *a priori*, pero la eficacia de este va a ser confirmada por las leyes de la escena y por los sujetos implicados en el proceso de creación: en qué espacio se haya decidido trabajar, con qué elenco, cuáles son sus características humanas y artísticas y qué miradas sobre la obra se le propone al espectador. En algunos casos, estas condiciones materiales llegan a ser expuestas y presentadas como parte fundamental del proceso: “La obra pone en escena la actitud personal de los artistas, la consideración que éstos tienen del trabajo que están realizando, de su condición de creadores y su relación con el entorno social y político” (Cornago, 2009: 3).

Es un modo de concebir las obras que se emparenta con el concepto de “proceso colaborativo”, en el cual los sujetos implicados crean a partir de un rol específico. En palabras de Silvana García:

De la creación colectiva practicada en los años 70, modo muchas veces anárquico, dispersivo, se evolucionó para el llamado “proceso colaborativo”, que presupone la conservación de especialidades –la dramaturgia queda a cargo del dramaturgo, como la iluminación requiere de un especialista, y así en cada campo. De ese modo, no hay esfuerzos desperdiciados en desarrollar habilidades que no corresponden, a lo mejor que cada uno puede dar. Todos colaboran, cada artista –sea actor o director- es elemento clave en el proceso de creación, pero hay una responsabilidad final asumida y desempeñada por cada uno en su especificidad (<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/134/dramaturgia.htm>).

Con la salvedad que, en el caso de las obras estudiadas, existen dos roles que se superponen en una misma persona, que son el de dramaturgo y el de director. De todas maneras, ambas tareas conservan su especificidad (sus tiempos y espacios respectivos), por lo que la colaboración en la creación, sigue existiendo.

En este nuevo paradigma, ha quedado lejos la tarea del director asociada al control del sentido y a la marcación de movimientos de los actores. Este esquema de

producción textual y escénica, considera que en todo caso es el actor el que está en el centro de la creación, en su materialidad concreta al ser confrontado con la platea. En su lugar surge lo que advierte Patrice Pavis:

El director, como el autor anteriormente, y posteriormente el espectador, está sometido a una “destinerrancia”¹³, su destino es el de errar de un lado del texto a otro: los lugares de indeterminación ya no están fijados por la Historia, ya no se encuentra ningún metatexto “ready made”, armado, fijo como una estatua de mármol o una película de celuloide. A partir del momento en que renunciamos a ejercer la mínima autoridad sobre el texto o la representación, el poder de decisión se trasmite al actor, y, en un último análisis, a la mirada del espectador. La performance recupera sus derechos. (2008: 14)

Actor y espectador recuperarían así el centro de la relación y un protagonismo quizás perdido, en una suerte de revalorización de la presencia inmediata de dicha díada o mejor dicho, tríada que incluiría también a los técnicos para hablar en términos de *acontecimiento convivial* (Dubatti 2007: 49). El acontecimiento como presente es lo que se coloca en primer plano, junto a la mirada de ese otro que nos convoca.

Nos interesa analizar cómo se ponen en lenguaje dichas prácticas, cómo se las explica desde el sujeto creador en cuestión y cómo se las nombra. Consideramos que este no es un dato menor en la configuración de las mismas y no en el sentido de “lo que se quiere decir o transmitir”, sino con el objeto de vislumbrar la relación entre cuerpo y discurso. En este sentido, la creadora de *Las Julietas* concibe la reunión de ambas prácticas aunada en la noción de “autor de escena”. Un solo cuerpo es el que escribe desde y para la escena:

En este Río de la Plata se ha fortalecido y convertido en una herramienta potente que nos identifica. Es un bastión de resistencia frente a la colonización, adquiriendo una presencia protagónica la figura de autor de escena, la creación desde el concepto original que determina desde dónde se dicen las cosas, qué cosas, con qué elementos, dónde estamos cuando las decimos, qué noticia escuchamos, qué ómnibus perdimos, qué bolsillo vacío tenemos. Ética y estética. (Morena, 2006: 15).

¹³ « Como la muerte, la indecidibilidad, lo que llamo también la « destinerrancia », la posibilidad de un gesto de no llegar a destino, es la condición del movimiento del deseo, que de otra forma, moriría por adelantado”. Jacques Derrida, *Sur Parole. Instantanées philosophiques*, Paris, Ed. de l’Aube, 1999: 53.

La creación es percibida como lugar desde donde decir; las circunstancias y el contexto socio-histórico determinan dicho lugar de enunciación y se tiene conciencia que todo esto va configurando un discurso que hace al ser que dice y piensa. Se dice desde la materialidad de la escena, desde la composición escénica y también con la palabra, pero no sólo con ella. Son las palabras del autor, las palabras autorizadas, las que empiezan a perder protagonismo porque otras palabras también van configurando. Es un tema de jerarquías y verdades encontradas y en movimiento; en palabras de Artaud: “que los poetas muertos dejen lugar a los otros” (2005: 87).

Luego de este desplazamiento, cabe inquirir el lugar que le resta a la escritura escénica. Un valor recuperado y actualizado en tanto no responde estrictamente al canon mimético representacional. Morena trabaja la palabra tanto en su materialidad, como en revalorizarla desde su valor documental, poético y conceptual: “La palabra escrita es un documento histórico. La palabra oral pertenece al colectivo que la pronuncia. En el hecho escénico copulan ambas” (Morena, 2006: 14). Su escritura opera desde diferentes niveles de enunciación, con fuertes dosis de elementos conceptuales y abstractos pero sin descuidar la observación de lo cotidiano.

En su discurso fuera y dentro de la escena, reivindica su quehacer teatral como hecho político que trasciende las opciones estéticas:

Esto también ha sido una actitud de supervivencia, yo no creo que solamente sea estético, o un cuestionamiento escénico. Creo que hay una cosa como muy política con respecto a cuestionar el teatro de representación: “los dueños son los autores, que son europeos, que fundaron el teatro”...entonces vos quedás como una pobre desgraciada que sigue tomando una gran herencia en este lugar del mundo. Visto desde ese lugar que es totalmente político, es imposible, no se puede crear desde ahí. Creo que la desvinculación con esa forma de expresión o eso que se ha concebido durante mucho tiempo que es el teatro, tiene que ver con una independencia también.¹⁴

Un tanto diversa es la postura de Mariana Percovich, quien considera que el desempeño de ambas funciones en simultáneo no implica que ambos espacios o roles entren en confusión, sino que por el contrario, puede diferenciarlos bien:

¹⁴ Entrevista realizada a Morena en su domicilio, en el marco de esta investigación. Enero 2011.

He aprendido a separarlos más gracias a algunas experiencias como la del Royal Court, como mi contrato como dramaturga en París en el 2008, que me han obligado a posicionarme estrictamente como dramaturga y que me han obligado a profesionalizar mi trabajo como dramaturga. Yo he hecho trabajos a encargo, escritura por encargo fuera del país y en el país, y eso me ha obligado y me ha ayudado de gran manera a prestarle atención a mi dramaturgia y a reflexionar sobre mi dramaturgia. Mi trabajo de dramaturga tiene un tiempo, tiene un espacio: debe tenerlo. Eso lo he aprendido a separar y creo que ha crecido con haber hecho eso.¹⁵

En el horizonte de Percovich convive la noción de dramaturgia más estricta, con la de escritura para la escena. Ambas modalidades de dramaturgia serían llevadas a cabo *según el caso*: en su concepción existirían obras dramáticas nuevas que presentan una mayor autonomía frente a la escenificación (en palabras de ella “que se defienden solitas”) y escrituras escénicas que en su mayoría, parten de otro texto para convertirse en versiones y/o adaptaciones.

Al comparar estas prácticas de escritura, presentan una tensión no resuelta entre la palabra y la escena, tensión que surge del forcejeo autonomía-independencia entre ambos campos. Esta dependencia también puede ser entendida en términos de temporalidad, no pudiéndose determinar cuál de los procesos se da antes de cual. Dicha tensión no se resuelve, aún cuando se elija trabajar dentro de determinado marco, sino que es en ese juego que se van constituyendo los acontecimientos escénicos. Y el concepto de teatralidad es el que va a atravesar todas estas dimensiones, potenciando el juego entre las actuaciones y las escrituras.

1.3 Biografía y contexto como material escénico

...de lo que se trata es de afirmar algo desde el presente, que va a ser sobre todo un presente escénico, un presente inmediato y real... (Cornago: 2008, 47)

La escena parecería ser el lugar por excelencia para pensar la inclusión de lo real en la contemporaneidad. Desde el punto de vista de la percepción es lo presencial, el aquí y ahora de la escena, el tiempo y el espacio común del convivio. Es el cuerpo del

¹⁵ Entrevista realizada a Percovich en el marco de esta investigación. MEC, diciembre 2010

actor que puedo ver y que eventualmente podría tocar, llegando a violar el pacto ficcional o a modificarlo; lo real reside en ese cuerpo que toco con la mirada, si se nos permite la sinestesia.

Al referirnos a lo real, lo hacemos en el sentido en que lo emplea José A. Sánchez en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. El autor plantea que a lo largo del siglo XX, con los conocimientos adquiridos por la ciencia y los avances tecnológicos de la fotografía primero y el cine después, la noción de realidad y su representación, se vuelven más complejas. En Stanislavsky, la captura de la vida contenida en el instante para asegurar que el espectador tuviera la sensación de estar espiando por la rendija de la puerta, iba de la mano de la ocultación del artificio y de la realidad material. En este sentido, lo real no era algo a representar, sino todo lo contrario ya que, siguiendo el planteo de Bourdieu es: “aquello que resquebraja la ilusión en cualquiera de sus niveles, aquello que provoca la experiencia amarga en el ámbito literario y el conocimiento científico en el ámbito sociológico” (Bourdieu citado por Sánchez, 2007: 37).

Más adelante, las estrategias para redefinir el teatro van a ser buscadas en las fuentes más diversas: en la línea de Gordon Craig y Appia, se buceará en la abstracción alejándose del realismo referencial, mientras que Meyerhold, Piscator y Brecht se servirán de las técnicas que huyendo del naturalismo y su efecto ilusorio, les permitan el dinamismo y la concreción que los nuevos tiempos demandan. Este último, va a sacar provecho de lo real que se encuentra “en la canción popular, en los modernos trovadores, en las novelas de acción, en el cabaret, en el circo, en el cine y en el espectáculo deportivo. De ellos extrajo la mayor parte de los procedimientos técnicos que aplicó a la construcción de la escena interrumpida” (Sánchez, 2007: 45)

También Artaud se referirá a lo real, pero en un sentido opuesto al de realidad: “había situado como primer criterio de verdad la afirmación de aquello que el dualismo (de Descartes a Brecht) había negado, es decir, la integridad del ser humano en cuanto cuerpo” (2007:103). Aun cuando sus discursos resultan contrapuestos en varios sentidos, tanto en Brecht como en Artaud, aparece un concepto que consideramos central y que el teórico español resume en: “lo importante ya no es la efectividad de los medios escénicos para la reproducción de una realidad (dramática), sino la realidad de la

acción escénica misma y su “fuerza comunicativa” ’ (105) o en palabras de Cornago: “La verdad no es la verdad de la representación, sino del acto de representar, del modo de estar frente al otro, construyéndose” (Cornago, 2008: 72).

El espacio escénico elegido para el montaje de *Chaika*, es uno de los primeros elementos reales que funcionan en sí mismos y no en lugar de otra cosa; es un teatro que funciona como teatro. La visibilidad del artificio y su construcción no son homogéneas, sino que se va de menos a más, rehusando -al menos en el inicio- al empleo de elementos propios del paradigma espectacular, como lo son la apariencia y el simulacro. También los actores, que aún cuando llevan el nombre de los personajes de Chejov en ruso, son en su mayoría lo que dicen ser. Gimena Fajardo, actriz en el papel de Nina, es -claro está- actriz, al igual que Gabriel Calderón quien comparte con su personaje Treplev, el ser dramaturgo.

Mariana Percovich cita en el blog de *Chaika* al propio José A. Sánchez y subraya “entender la atención renovada hacia la palabra como antídoto a los trucos de la imagen” (Sánchez, 2007: 16). Lo visual estaría adherido a la noción de lo ilusorio y lo espectacular, en contrapartida con la idea de la palabra que es dicha y escuchada por un conjunto de sujetos que durante un determinado lapso de tiempo configuran algo similar a una comunidad. Esta también sería una estrategia vinculada con el acento en la dimensión material e histórica del acontecimiento teatral, por sobre su naturaleza ficcional.

Lo real material aparece como sinónimo de lo cotidiano en *Las Julietas*, entendido como las fortalezas y los obstáculos que se presentan en el camino de la producción escénica. Es la máxima potenciación de la tan triste frase “es lo que hay”: hay cuatro actores, un cruce de mitos, una voluntad iconoclasta. No cabe duda que habrá un recorte, selecciones y combinaciones; se va a crear un marco, vestuario e iluminación austeros, pero estos nunca van a opacar o diluir el punto de partida de la creación. Así, lo biográfico y lo cotidiano, se vuelven un material dramaturgico y escénico fundamental, que se relaciona con la presencia del Yo en la construcción de la obra (Cornago, 2008: 43). Lo real se vuelve motor de la escena, implicando que no hay cortes entre el afuera del ensayo y el ensayo, que todos los materiales forman parte del potencial que luego podrá ser volcado en las improvisaciones:

La escena como emergente de lo que tenemos y no como meta de un supuesto ideal que planeamos a solas. La escena como vínculo y conflicto desde los que estamos, los que se van y los que ingresan, eso establece e impone la dinámica de lo real y lo que es y lo que no, lo que se pretende o pretendía en sus comienzos y que va cambiando. Por ej: actor que se va, que renuncia, dinero que no hay. Las dificultades se incluyen como parte de lo real que nos interesa incluir y no recortar.¹⁶

Se puede asociar a *Las Julietas* con manifestaciones del pequeño formato (cabaret posmoderno, monólogos y solos), que a criterio de Sánchez: “había sido utilizado para vehicular contenidos autobiográficos desde los que se planteaban resistencias o críticas a la realidad establecida, para representar, en definitiva, lo que anteriormente se ha denominado “la realidad del actor”” (2007:179).

En este proceso colaborativo, la biografía de los actores (y sus biotipos) se vuelve material puesto al servicio de la ficción: por ejemplo, el hecho de que Claudio Quijano haya tramitado la ciudadanía italiana y se pelee con el actor Santiago Sanguinetti para ver quién de los dos es más italiano; Alejandro Gayvoronsky, luego sustituido por Mariano Prince, nacido en Paysandú, aportará la impronta campestre del interior del país; Santiago Sanguinetti y Leonardo Pintos, explotarán la diferencia que tienen a nivel de alturas (el bajo y el alto respectivamente). Se crea ficción pero sin llegar a producirse una completa metamorfosis actoral, apelando así a la dimensión lúdica de la representación por sobre la ritual:

El teatro que renuncia a la transformación se reduce a uno de sus núcleos definitorios, a su núcleo laico, ese que no procede de sus orígenes litúrgicos o rituales, es decir, a su componente lúdico (...) Los juegos escénicos han permitido en la última década el ascenso a los escenarios de personas sin ninguna formación teatral ni predisposición a la actuación. Y *ha permitido a los actores desprenderse de sus técnicas de transformación y mantener solo sus técnicas de presentación.*¹⁷ (Sánchez, 2008: 14)

Una de las consecuencias que conlleva la habilitación explícita para que lo real entre en juego en la escena, es que se amplifica la sutil frontera entre la persona pública y la privada. Se pone en evidencia no sólo la relación de las personas entre sí, sino con

¹⁶ Entrevista a Marianella Morena para el FIT de Sao José de Río Preto. Blog de *Las Julietas*. <http://lasjulietas1950.blogspot.com/>.

¹⁷ El subrayado es nuestro.

las instituciones en general, sean estas públicas o privadas.¹⁸ *Chaika* dialoga con las puestas de Chejov del Teatro Circular y de la Comedia Nacional, al convocar a la actriz Gloria Demassi –quien fuera actriz del Circular, de la Comedia Nacional y hoy nuevamente actriz del teatro independiente- para el papel de Arkadina. Esta relación no es solamente una capa más que interviene en la posible lectura de la puesta, sino algo que se explicita desde el texto. Dice su hijo, Treplev: “Mi madre es una curiosidad psicológica. Tiene indiscutible talento, es inteligente, capaz de verter abundantes lágrimas con la lectura de un libro, se sabe de memoria a Lorca, y cuida a los actores enfermos de la Casa del Actor como un ángel, pero..., *¡si alguien elogia delante de ella a Estela Medina!*” (Percovich, 5).¹⁹ Esta referencia hecha sobre el cuerpo natural-social (Dubatti) de Gloria Demassi -quien fuera compañera de Estela Medina durante años en el elenco oficial de la Comedia Nacional- coloca en primer plano a la Gloria Demassi actriz y persona. Es una referencia que contextualiza, en una suerte de “chiste interno” dirigido a nuestro propio universo teatral, que no llega a provocar un efecto de distanciamiento que rompa la ilusión porque por otro lado conserva los nombres rusos como los de Arkadina y Treplev, por ejemplo.

En estas dramaturgias que son conscientes de las múltiples capas que entran en el juego perceptual, el ánimo no es el de plantearse la pregunta sobre ¿qué es realidad y qué es ficción? El efecto es más bien acumulativo o mejor dicho inclusivo: mientras soy espectador de esta ficción, el cuerpo natural-social nunca desaparece del todo. Podrá pasar a ser parte del fondo, pero en algún otro momento será parte de la figura, en un juego de capas en permanente movilidad y deslizamiento.

Desde una decisión que puede resultar más perversa y también radical, el hecho de haber elegido a la actriz Gimena Fajardo (Nina) y a Gabriel Calderón (Treplev), incide en la relación no sólo entre los actores, sino en la percepción del público.²⁰

¹⁸ En el momento en que se estrenan las obras varios de ellos son funcionarios de la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura. Marianella Morena es Coordinadora del Área de Dirección del Programa Laboratorio, Mariana Percovich es Coordinadora de Artes Escénicas y Gabriel Calderón es Director General de Proyectos Culturales.

¹⁹ El subrayado es nuestro

²⁰ Los dos actores fueron pareja durante más de dos años. Percovich decidió convocarlos a sabiendas de esto, para provocar una mayor intensidad a la actuación.

Por otro lado, cuando Gabriel Calderón dice: “Y, en realidad, ¿quién soy?... ¿Qué represento?... Dejé la Escuela de Teatro en tercer año..., no tengo ni talento, ni dinero, y en mi pasaporte dice: estudiante. No dice “artista” ” (Percovich: 6), se elige apelar únicamente a la dimensión artística de la persona de Calderón. Pero ciertamente y de manera simultánea, también nos viene a la mente su cargo de gestor público, que nunca es mencionado en la puesta y que tensiona con la figura del dramaturgo joven renovador de los formatos teatrales.

En cualquiera de los dos casos, y sin ánimo de echar por tierra lo anteriormente especificado, también es justo señalar que frente a las experiencias radicales que ha habido con respecto a la realidad y lo real en el pasado siglo y en el presente, estas experiencias pueden resultar clásicas, en términos de producción.²¹ Y decimos esto ya que: poseen la figura de un dramaturgo-director; ambos elencos están constituidos exclusivamente por personas que se han formado específicamente como actores; ha habido un período de ensayos considerable; la frontera entre actores y espectadores no se ve particularmente tensionada, así como la duración de ambas puestas que se mantiene con el correr de las presentaciones y tampoco la temática ni el efecto sobre el espectador resulta particularmente *shockeante*, ni abyecta como lo ha sido en muchas de las experiencias que han tratado con lo real como materia.

Capítulo 2. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

2.1 Shakespeare como intertexto; Chejov como texto de partida

Habiendo superado el dilema fidelidad/ traición con respecto al autor dramático, las posibilidades de reescritura se multiplican: tomar textos clásicos sólo como

²¹ Como explicita Sánchez al referirse al trabajo de Angélica Liddell, aclara que lo que es clásico es su esquema de producción: “lo clásico simplemente alude a la relación entre texto y puesta en escena” (2007:153)

disparadores, versionarlos libre o transgresoramente o adaptarlos a nuevos contextos. Estas dramaturgias van a establecer en cada caso, un vínculo diverso con el material en términos de jerarquía y de construcción discursiva. Van a elegir dialogar con una tradición teatral que ha instaurado modos de poner en escena a determinados textos, no sólo desde el punto de vista conceptual o de sentido de las historias que se narran, sino desde el punto de vista de una materialidad determinada: “al poner en escena tal autor, debe predominar una determinada paleta, o el uso de tales objetos”.

Si acordamos por un lado, que el teatro forma parte de la cultura viviente vinculándose con el tiempo presente y con una determinada comunidad, y por otro, que lo esencial de lo dramático es su naturaleza dialógica, ambos supuestos se cumplen tanto en *Chaika* como en *Las Julietas* en la medida en que refieren a textos canónicos del teatro universal para establecer un diálogo a partir de estos con el contexto y el espectador actual.

Entendemos lo dialógico como lo relacional que atraviesa todos los elementos de la escena. La *relación teatral* sería “la relación actor-espectador y, además, los otros diversos procesos comunicativos e interrelacionales del cual un espectáculo es estímulo y ocasión desde su primera concepción hasta la fruición del público” (De Marinis, 1997: 26). Relación que existe durante el proceso creativo y en el momento de producción y recepción de las obras entre el texto-director, texto-actores, actores entre sí, actores-espectadores y técnicos-actores. Dentro de esta lógica, es que se entiende la clase de vínculo que los creadores generan con sus materiales, a partir de los cuales cada dramaturgo-director tomará una serie de decisiones durante el proceso.

Decir Shakespeare es decir el gran mito del teatro universal, es plantarse ante unos cuatrocientos años de historia y referirse a lo que el imaginario colectivo entiende por teatro: un conjunto de nociones e imágenes sobre lo que es Shakespeare, más allá de la calavera y del “Ser o no ser”. También aparecen nociones de una determinada manera de entender el teatro clásico, donde se utilizan telones rojos, los cuerpos y las voces son impostadas, y el vestuario también contribuye a este armado de los cuerpos a través de las capas y los vestidos largos. Y para el caso de *Romeo y Julieta*, se agrega el conocimiento generalizado que existe del argumento de la obra: dos adolescentes enamorados con sus familias en disputa, que padecen un final trágico en el que ambos mueren.

¿Cómo se dialoga frente a este peso de la tradición? La respuesta de Morena fue no haber tenido en cuenta puestas anteriores de la obra, ni a la tradición shakespereana en nuestro país. Esta decisión hace al hecho escénico en la medida en que es una opción tanto estética y ética, como política, que responde a priorizar la búsqueda de la autorepresentación y la mirada subjetiva por sobre otros elementos. Para Morena, el punto de partida es una doble voluntad: la de hacer *Romeo y Julieta*, y la de trabajar con cuatro jóvenes actores.²²

Para entender el modo de acercamiento de Morena a los materiales con los que trabaja, es preciso recurrir al concepto de “resto” como concepto clave. En las notas de dirección del *Don Juan*, refiere:

Para una reescritura lo primero es apropiarse del material. Apropiarse significa incorporarlo como necesidad, como pensamiento original. Incorporarlo como obsesión, hacerlo parte de tus fantasmas, de la infancia inexistente, crearle pasado y anexarlo al tuyo (...) Conectarse con las sensibilidades creadoras no es una fórmula, se debe trabajar hasta encontrar algo que esté arraigado y tenga posibilidad de vida para emprender el tramo siguiente. Apropiarse del *resto*, de lo que viene, de la herencia (...) La palabra es un *resto*. *Resto* de sabiduría, *resto* de alimento, *resto* de libertad (Morena, 2006: 8)

La apropiación de los materiales generados por otros, se encuentra en relación estrecha con el aprendizaje personal y la manera particular de adquirir saberes. A este respecto, algo que la obsesiona es la construcción del artista intelectual y cómo relacionarse con los que nos antecedieron: “que la voz de ellos no enmudezca la propia”²³. En esta incorporación, el cuerpo aparece en primer plano ya que para hacer experiencia y adquirir nuevos conocimientos es necesario *poner* el cuerpo:

En una época en que ya no hay retóricas que definan de manera previa las reglas del arte, es cada creador el que define el modo de entender el cuerpo, su relación con la palabra, la acción o el público, es decir, su relación con lo social. La escena contemporánea ha convertido esta relación en un espacio de tensiones desde el que se trata de recuperar el

²² Cabe decir, que esta decisión sobre el elenco con el cual trabajar, podría ser interpretada como una clara alusión a los elencos teatrales de la época, que estaban exclusivamente integrados por hombres. El diálogo entre las creaciones se establece más allá de las voluntades de los propios creadores.

²³ Entrevista realizada para esta investigación, en su domicilio. Montevideo, Enero 2010.

cuerpo como un modo de pensar y estar frente al otro, es decir, como puesta en escena y actuación de una postura ética. (Cornago, 2009: 2).

Aún cuando se trate de procesos intelectuales, estos no pueden ser llevados a cabo ni fuera del cuerpo, ni fuera de la historia personal inscripta en dicho cuerpo. Y cuando hablamos de cuerpo, deberíamos hablar en plural, ya que los cuerpos de los cuatro actores que encarnan *Las Julietas* estuvieron allí desde un principio, para desde ellos narrar, bailar, cantar: actuar, en un gesto que deconstruye el imaginario del Shakespeare impostado, para insuflarle el frenesí propio de la sangre charrúa y la cancha.

Las Julietas es un texto de ficción que casi prescinde de acotaciones o didascalias²⁴, a través del cual se narra la existencia de una troupe que mientras ensayaban *Romeo y Julieta* y luego de haberse quedado sin director ni actrices, se lanza a seguir representando la obra bajo estas nuevas condiciones estéticas y de producción. Las nuevas condiciones materiales son las que provocan un salto poético, que les permite pasar de condiciones de representación seguidoras de una tradición teatral, a una nueva materialidad más afín con los procedimientos de las vanguardias históricas.²⁵

Este incidente ficcional, refiere a un episodio olvidado por la historia del teatro uruguayo y es contado por un grupo de cuatro actores suspendidos en el tiempo, abandonados posiblemente en algún bar o plaza del interior del país. La narración va a ser hecha de manera fragmentada a modo de varieté criollo o cabaret posmoderno con cuadros musicales, intercalando episodios de la historia personal de estos cuatro actores con la de aquél grupo de *Las Julietas*.

Una de las pocas acotaciones que el texto presenta va junto al paratexto y dice: “Las Julietas. En los años 50 un grupo de actores recorre el Uruguay. A partir de *Romeo y Julieta*” (Morena, 2010: 1). Esta posible coordenada espacio-temporal ubica al lector, y juega quizás con la estética del realismo referencial donde las coordenadas de espacio y tiempo son un elemento fundamental en la construcción del relato. También hace

²⁴ Para analizar las características de los textos dramáticos a estudiar, nos serviremos de manera parcial de la tipología propuesta por Dubatti (2003: 47): ficción/no ficción, presencia/ausencia de acotaciones, presencia/ausencia de habla de personajes, relación temporal con el texto espectacular, sujeto creador, texto fuente/texto destino.

²⁵ Más específicamente del teatro del *non-sense* en la medida en que se desmistifica el autor isabelino, utilizando recursos paródicos que van desde el teatro de music-hall a manifestaciones más propias del folklore que analizaremos puntualmente más adelante.

referencia a la relación que se estableció con el texto de Shakespeare, lo que reafirma la vinculación con el autor isabelino.

Este punto de partida, parece funcionar como límite de un territorio donde se va a dar una contienda más que un diálogo; lo que a Morena le gusta llamar “el ring” donde puso a pelear al gran mito del teatro universal, junto con uno de los grandes mitos culturales del Uruguay: “el Maracanazo”. Aquella victoria de la selección uruguaya frente a Brasil en 1950, forma parte del imaginario optimista neobatllista, junto con las frases: “Como el Uruguay no hay” y “la Suiza de América”. (De León citado por De Armas, 1997: 67) Desde principios del siglo XX, el fútbol en el Uruguay, y sobretodo, los triunfos de la selección oficial, han contribuido al desarrollo de una identidad propia.²⁶

El texto de *Las Julietas* es un poema dramático polifónico sin marcas de distribución de quién dice qué, no presentando lo que se conoce como “habla de personajes”. A este respecto, vale aclarar que Morena convocó primeramente al elenco con el cual iba a trabajar y luego sobre ellos y sus subjetividades, realizó la escritura escénica y no sobre la construcción de personajes como una meta a la cual llegar. Aunque no se haya trabajado en dicha construcción, luego como espectadores terminamos viendo y escuchando a unas existencias ficcionales que se separan de la persona del actor: Romeo Pérez, Cittadino italiano, Only Delonely y Bruto actor. Autorepresentación o ficción sin representación que emerge en la puesta, quizás

²⁶ Desde de las páginas de *El Día*, diario emblemático del batllismo, y en particular en su sección deportiva, se elaborará una identidad alternativa tanto a la argentina como a la europea: “Cuando en 1924 los “olímpicos” ganan la medalla de oro, *El Día* será el único diario en cubrir el acontecimiento. Su redactor, Lorenzo Batlle Berres, comienza a llenar de “uruguayismos” a la selección celeste dominado por un profundo sentido de la épica, de la hazaña de ganarle a los equipos europeos, un sentido de que “vosotros sois el Uruguay” llenaba sus páginas. Comenzaba a forjarse un estilo que se siente superior a los europeos y distinto al de los argentinos. La habilidad basada en el quiebre de cintura, la moña, el caño, el sombrero, la gambeta, se combina con un profundo “coraje” ante los momentos difíciles. Ese estilo con el tiempo se pasará a denominar la “garra charrúa”, y como relato, adquirirá su cenit en los años cincuenta con la conquista de Maracaná.” (Morales: 5.

<http://www.uruguayeduca.edu.uy/Userfiles/P0001/File/FUTBOL,POL%C3%8DTICA%20Y%20SOCIEDAD.pdf>

volviéndose central en términos de recepción y de diálogo con el espectador, durante los monólogos de cada uno.

El texto fue escrito íntegramente durante el proceso de ensayos –salvo los fragmentos que se mantienen del *Romeo y Julieta* traducidos por Pablo Neruda²⁷- a partir de unas reglas de juego que se establecieron desde un principio y fueron inamovibles: “No van a haber personajes; eso de ir hacia un lugar. Van a entrar siempre por el lado de la situación, van a tener estas cuatro sillas. Eso les dio una contención, no es ‘no sé hacia dónde vamos’. No se van a mover, salvo que sea una cosa extremadamente necesaria por una pulsión física y no intelectual”.²⁸

La decisión de haber trabajado sobre estos principios dramáticos y escénicos, tiene que ver con poner el acento más en la presencia, en las acciones y situaciones de enunciación que en una categoría trascendental como puede llegar a ser entendida la categoría personaje. Al mismo tiempo, resalta lo procesual frente a la búsqueda de un resultado determinado, y coloca al actor en el lugar del jugador-estratega que al improvisar, vierte opinión y subjetividad.

Durante una primera etapa, el texto de Shakespeare fue la fuente principal de la cual se nutrieron para improvisar: los actores recibían escenas, o ellos las elegían, pero siempre con la idea de que las viviesen como espías o voyeurs, que en un determinado momento pudieran intervenir creando situación.

En el blog de la obra, Morena escribe:

El viernes empezamos con la escritura. El planteo fue así: recopilen, recuerden, piensen y traigan los textos, los trabajos, los comentarios, las ideas. Con algunas condiciones. No pueden levantarse y todo lo que digan deberá ser escrito. Todo. Resolviendo si eran los cuatro o dependía de quien hablaba [Sic]. Lo siguiente fue: hagan la escena que escribieron. (Morena, 2009).

Es interesante este proceso de pasaje de la escritura a la escenificación, que se hace sin lectura previa o puesta en común mediante. La escena que ha sido escrita y pensada en casa, es puesta *en el cuerpo* en los ensayos. ¿Acaso una lectura de la escena

²⁷ Estrenada en Santiago de Chile, el sábado 10 de octubre de 1964 por los alumnos del Instituto de teatro de la Universidad de Chile.

²⁸ Entrevista a Morena, en su domicilio. 10 de Enero de 2011

se puede hacer fuera del cuerpo? Evidentemente no, pero sin duda que hay más cuerpo en una escenificación, en un juego de roles, que en una lectura.

A estas alturas, *Las Julietas* no parece ser una versión de *Romeo y Julieta* sino otra cosa. El intertexto de Shakespeare se entrama en un collage o *pastiche* donde confluyen hilos muy diversos. Una verdadera red de materiales en tensión en la que hay lugar para *casi* todo: “un espectáculo que toma el imaginario de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, para dislocarlo y abordar cuestiones ligadas a la identidad uruguaya.” (Santillán, 2010) o en palabras de la propia directora:

Espacio despojado, austero, concentración actoral, juego fragmentado, planos superpuestos de la acción y el relato. Estética dirigida al encuentro de los tiempos y las generaciones, mirada absurda sobre los dueños de la verdad y el conflicto de la identidad. Planteo escénico con elevado interés en el texto y la actuación. Cuatro actores jóvenes dejarán todo en la arena, sin nada, y con lo imprescindible: un resto de Shakespeare en el cuerpo. Un resto de Shakespeare en el aire. Un resto de Shakespeare en *La Candela*, flotando y pidiendo asilo, desesperado por volver. (Blog de *Las Julietas*, 3 Abr 2009).

En el caso de la producción de Percovich, observamos que Chejov funciona como texto de partida. Y no es pecar de ingenuidad decir “Chejov” en lugar de decir el texto escrito por Chejov, porque será el fantasma chejoviano y la tradición de su representación en el sistema teatral local, el que sobrevuele este espectáculo. Funciona a modo de respuesta a la idea de que, para hacer Chejov se requieren muebles de mimbre y una paleta donde predomine el color beige. En clara sintonía con las versiones del argentino Daniel Veronese²⁹, *Chaika* o *Sobre el teatro* se destaca dentro de la producción de Percovich por ser una obra que podría enmarcarse dentro de lo que se conoce como teatro íntimo o de cámara y que se centra en la reapropiación del clásico desde un acercamiento hacia el espectador que sin pasar por lo paródico ni crear distancia, actualiza el Chejov.

Al momento de realizar la primera lectura de la versión en la propia sala, la directora les pidió a los actores que se olvidaran del libreto y que leyeran *La gaviota* original. Los hizo improvisar, a partir de las situaciones que aparecían en la obra y esto hizo que el elenco se apropiara muy bien del texto, surgiendo incorporaciones. Este

²⁹ *Mujeres soñaron caballos* (2003), *Espía a una mujer que se mata* (2006).

presenta gran cantidad de acotaciones y desde las primeras didascalias queda planteado el carácter intercambiable entre uno y otro paratexto: “*La gaviota (CHAIKA)* de Anton Pavlovich Chéjov (1895. Rusia) o *Sobre el Teatro* Versión de Mariana Percovich (2008-2009. Uruguay)” (Percovich, 2009: 1).³⁰ Así, se establece una suerte de homologación entre el texto de partida y el de llegada, estrechando aún más el vínculo entre ambas textualidades.

Más adelante, se introduce el concepto de diálogo entre el espacio-tiempo de recepción del original y dicho sistema de producción, y el espacio-tiempo de la *Chaika* actual y montevideana: “Se trata de deconstruir y volver a Chéjov. Se trata de entender las miserias y alegrías escondidas en *La Gaviota*. Se trata de hablar de nosotros y de nuestro teatro” (Percovich, 2009: 1)). Estos tres enunciados plantean una hipótesis de trabajo basada en la deconstrucción y la recuperación del dramaturgo ruso –su revalorización- pero no para reconstruir un pasado de manera arqueológica, sino para dar cuenta de un presente colectivo y de una identidad teatral nacional.

En el discurso de Percovich si bien no aparecen nociones como las de fidelidad o traición, sí aparece la noción de “respeto” sobre determinados elementos presentes en el material de partida. Su voluntad fue la de respetar la estructura de *La gaviota* en cuatro actos y los ritmos de las escenas, y al momento de escribir su versión, le preocupó la relación entre los tiempos contenidos en el texto de Chejov y los tiempos actuales. Claramente sin olvidar que, un proceso de versión implica una cierta negociación para que el original -sin dejar de ser reconocible- se abra al contexto desde el cual va a ser recibida la nueva versión. Le interesaba mantener la filiación con Chejov, pero en cierta medida, tensándola para hacernos recordar: “esto es *Gaviota*, pero también no lo es”³¹.

Los procedimientos dramáticos más relevantes utilizados en este diálogo con el texto fuente de Chejov fueron: la eliminación de algunos personajes y el traslado de

³⁰ La versión de Percovich fue escrita a partir de tres versiones de *La gaviota*: la traducción de Manuel Puente y E. Podgursky (*Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1979); la traducción de Galina Tolmacheva y Mauricio Kaplún (Adriana Hidalgo editores S.A., 2005) y utilizó la traducción de Ricardo San Vicente, A. Vidal, J. Vento y L. Cúper, (Moscú: Editorial Progreso, 1969) para estudiar las diferencias entre las otras dos anteriores.

³¹ Entrevista realizada a Percovich para esta investigación (Diciembre 2010: 2)

la historia desde una provincia rusa del siglo XIX a una “pequeña capital de un pequeño país” (Montevideo) en 2010. Esta transposición es aclarada en la siguiente didascalia:

Mucha gente volvió del exilio y volvió a hacer teatro en la pequeña ciudad. Menos esta compañía de actores, que siguieron con sus éxitos en la vieja Europa. Treinta años después de haberse ido, vuelven, para hacer una temporada en el teatro que fue de ellos. El teatro quedó en manos de los que eran más jóvenes, de los menos conocidos. Los que llegan viven aferrados a sus recuerdos de viejas glorias. Los que se quedaron, “llevan luto por su vida”, aman y se aburren. Los personajes están encerrados en sus situaciones y el exterior parece no afectarlos. Entre el tercer y el cuarto acto transcurren dos años. Cerca del teatro hay un río. Una rambla. La compañía está entre funciones en la tranquila ciudad. Pequeña capital de un pequeño país. (2009: 2)

El cambio de circunstancia espacio-temporal, fue uno de los primeros procedimientos que decidió aplicarle al texto de origen. Al trasladar la acción al Uruguay, debía definir ciertas cosas, ya que el texto de Chejov está cargado de menciones a gente de teatro de su época; debía decidir sobre las generaciones de teatristas de las que quería hablar. Así la rambla montevideana reemplaza el lago en medio de la campiña rusa.

Estas decisiones tienen que ver con la etapa de apropiación del material -para construir un Chejov que sea *su* Chejov-, de la cual se desprenden nociones que resultan fácilmente asociables entre *Las Julietas* y *Chaika*: noción de apropiación, de incorporación, de pertenencia y por ende de subjetividad, que en diversos grados y jerarquías se vuelve presente en ambas creadoras. Aparece el propio cuerpo y la propia historia como territorio desde el cual pensarse, relacionarse y construir-se con los otros.

El texto de *Chaika* presenta “habla de personajes”, manteniéndose los nombres de los mismos en ruso. Este rasgo que podría ser visto como un asunto meramente formal, o inclusive propio del género dramático en su concepción más tradicional, se relaciona con la concepción de la categoría personaje que cada una de las dramaturgas-directoras tuvo en cuenta para sus respectivas creaciones. Precisamente, a partir de este aspecto, surge una zona de ambigüedad, ya que Percovich dice trabajar dentro de un modelo de teatro no representacional “donde los actores no hacen como qué”. Pero a pesar de esto

se mantiene la noción de personaje tanto en su dramaturgia como en el trabajo con los actores.³²

En cuanto a la relación temporal del texto con respecto a la escena, este es el resultado de dos años de escritura e investigación, anteriores a la escenificación. Durante el proceso de ensayos, a sabiendas de que en la escena la oralidad es la que manda, y en el marco de un proceso colaborativo de creación, los actores trabajaron junto a la asistente de dirección Florencia Mirza, en la tarea de ablandar el texto al oído y de quitarle las marcas de literariedad que le restaban.

2.2 Temática de las obras: cruces de tiempos y geografías.

Uno de los principales campos temáticos presentes -tanto en *Chaika* como en *Las Julietas*- es el del problema de la identidad. Destacamos la idea de presentarlo como problema ya que la identidad se muestra en su más amplio sentido y en varios niveles: desde la configuración del sujeto dentro del campo de lo social, hasta la construcción de la personalidad artística a la interna del sistema teatral. ¿Qué sujetos para qué teatro? y ¿qué teatro para qué país?, parecerían ser las dos preguntas que una y otra vez pelean por salir a la luz. Estas interrogantes resultan coherentes con el discurso intelectual latinoamericano que se produce a partir de los años '90, con respecto al cual, Hugo Achugar señala:

el permanente cuestionamiento de los latinoamericanos en relación con su identidad tiene que ver, precisamente, con el hecho de haber sido y de seguir siendo exactamente eso; es decir, un espacio heterogéneo en constante transformación donde ninguna identidad global es permanente o aceptada de modo general (1997: 63).

En este sentido, el teatro parecería ser uno de los espacios de enunciación más propicios para poder decir y pensar esta hibridez en tanto espacio de construcción colectiva, que actúa sobre y desde el presente y los sujetos: “En su práctica el teatro instala un campo de verdades subjetivas, cuya intelección permite conocer a los sujetos que las producen, portan y transmiten. En su dimensión histórica-pragmática, el teatro encierra formas subjetivas de comprender y habitar el mundo” (Dubatti, 2007: 162).

³² Profundizaremos sobre este aspecto en el capítulo sobre saberes específicos.

Estas cuestiones ontológicas van a ser abordadas y expresadas a través de subtemas más específicos, a saber: el vínculo con el pasado y la memoria como factores de construcción de identidad personal y de nación; las tensiones existentes a la interna del sistema de las artes escénicas producto de las diferentes poéticas, la renovación de las formas y los vínculos intergeneracionales y lo problemático que resulta la relación de la díada éxito/fracaso dentro del campo de las artes. Dice Mirza al respecto de la relación teatro y memoria en el Uruguay:

En el período de la postdictadura el teatro ha sabido interpelar de varias maneras las ausencias y reticencias del discurso oficial y ha multiplicado en los últimos años esa exploración de las zonas más oscuras de la memoria colectiva en una interacción entre relatos oficiales y memorias individuales, entre la creación artística y la memoria colectiva (2010:162)

Lo que va a variar es el grado de desarrollo y la profundidad con la que estos temas van a ser expuestos, y la incidencia en lo que concierne a la construcción dramaturgica y más específicamente a la acción: cómo a través de la sucesión de estos y otros temas se produce el avance de lo que acontece dentro de las obras.

2.2.1 Uruguay y su teatro a través de los ojos de *Chaika*

El concepto de identidad que se desprende a partir de *Chaika* es eminentemente montevideano³³, en tanto uno de los símbolos que va a ser referido con mayor frecuencia es el de la Rambla de Montevideo. Se apela al imaginario capitalino, pero no para destacar su condición de gran urbe ni de centro cultural, sino que por el contrario se lo coloca en el lugar de la provincia del mundo, “pequeña capital de un pequeño país” (Percovich, 2009: 2), en la periferia con respecto al centro que sería Europa. Dice Sorin, dueño del viejo teatro en esta versión: “¡Siempre me marché de aquí con gusto! Esto no es una ciudad de verdad, es un pueblo...” (Acto I, Esc. 1:4).

El viejo continente aparece como espacio simbólico que funciona en un amplio sentido. Aunque no haya una referencia a este punto directamente en el texto, Europa es

³³ Las otras referencias al territorio nacional son: a las termas, cuando Arkadina le dice a Sorin: “A mí me parece que no te vendría mal un viajecito a las termas” (Acto 2, Esc 1:19) y la otra cuando Arkadina anuncia: “Nos vamos a Punta del Este” (Esc 2, acto II)

un espacio fuente desde el que partieron sucesivas olas inmigratorias a lo largo del siglo XIX, que implantaron la semilla nostálgica, al bajar de los barcos y poner un pie en estas tierras. También funciona como espacio de destino en el pasado reciente, dando refugio a cientos de miles exiliados durante la última dictadura³⁴, años en los que la compañía de teatro de Arkadina se hizo famosa³⁵.

La apelación al imaginario del Montevideo gris y tanguero, es a su vez nostálgica *per se*, debido a que este ha recibido sus cimbronazos. En los años posteriores a la dictadura, los llamados años de reconstrucción democrática (1984-1989), se habría iniciado un proceso de deconstrucción de esta visión a través de varios caminos. Por un lado, se genera un discurso denunciante de esta realidad: *Montevideo agoniza* diría el emblemático grupo de rock uruguayo *Los Traidores*, como forma de expresar la realidad de una ciudad -y por ende de un país, aunque el fenómeno es eminentemente capitalino- que se había quedado al margen del mundo. A esto se agrega que, a partir del 2001 y luego de haberse superado la crisis económico-financiera que afectó tanto a Argentina como a Uruguay, el perfil del montevideano medio se ve modificado cuando el país ingresa cabalmente en la era de la globalización, y se alcanzan niveles de consumo nunca antes vistos:

La cultura uruguaya de la posdictadura no ha estado exenta de haber contribuido a crear sujetos con los caracteres típicos, aunque quizás más amortiguados, de aquellos prototipos que emergen en las sociedades occidentales contemporáneas de fines de siglo y principios de milenio: consumidores natos de objetos materiales, simbólicos y modelos de vida, autorreferentes, dependientes del sistema de la moda, hedonistas y preocupados especialmente por la autorrealización personal (Porzecanski, 2005: 425)

La visión original del montevideano reprimido y conservador, no coincide con la imagen contemporánea del comprador que satura los principales *shopping centers* de la ciudad los días en los que se descuenta el I.V.A.³⁶ y aquél rasgo otrora distintivo va a

³⁴ “Se estima que entre 1970 y 1985 abandonaron el Uruguay entre 300 y 390 mil personas” (Notaro citado por Sans, 2009: 256)

³⁵ Este podría ser un guiño a la historia del Teatro El Galpón y sus años en el exilio, pero luego no se vuelve a mencionar otra referencia como para poder confirmarlo.

³⁶ Impuesto al Valor Agregado

llegar a ser cuestionado inclusive –por no decir sobre todo y convenientemente- por el discurso publicitario.

En el caso de *Chaika*, la visión que se desprende reivindica de a momentos aquél ser montevideano propio de intelectuales melancólicos en cafés, un Montevideo que resulta entrañable para la propia Percovich. Uno de los epígrafes de la obra cita palabras del músico y compositor uruguayo Fernando Cabrera, cuya música ya había sido utilizada en otro espectáculo suyo, *Lluvia irlandesa*:

Atlántida y El Dorado quedan aquí
Aquí cerca de la rota ilusión quemada
Remota es la consecuencia del porvenir
Mejor ir con nuestra música desolada
Al fondo de la paciencia y de la vejez
Lo poco que hagamos vale
Cortar la nada (Percovich, 1)

Esta imagen de un Montevideo rutinario, añoso y burocratizado, de empleados públicos y bancarios que tuvo su auge en las décadas del '40 y del '50, puede conectarse con la realidad de las salas del teatro independiente: espacios austeros y polvorientos, de escasa luz, con olor a naftalina y humedad que se han quedado detenidos en el tiempo. Es justamente en un espacio con dichas características en el que transcurre *Chaika*:

SORIN.- (Viene del brazo del joven dramaturgo.) ¡Yo, querido, no me encuentro a gusto aquí encerrado en el teatro, tan cerca de la Rambla..., y es natural! Extraño los grandes teatros. Las giras internacionales. ¡Nunca me acostumbraré a esta tranquila ciudad y con esta humedad!... Es tan raro volver a este viejo teatro. Es una ruina... ¡Ayer, por ejemplo, me acosté a las diez, y esta mañana me desperté a las nueve con la sensación de que, de tanto dormir, los sesos se me habían quedado pegados al cráneo! (Ríe.) ¡Después de comer, sin querer, volví a quedarme dormido..., por lo que ahora estoy deshecho!

TREPLEV.- Es cierto. Tú necesitas vivir en una gran ciudad. Pero no estamos en el medio del campo, está el teatro, que es fresco, nuevo, sin cortinas, sin artificios, el río que sin serlo parece mar, esta ciudad me gusta... (Acto I, Esc II: 4)

Así, el imaginario de la Rusia decadente anterior a la Revolución de 1917 presente en el original, se conecta con la atmósfera del “río que sin serlo parece mar”: un Río de la Plata que lucha por sacarse de encima los aires de nostalgia tanguera, pero que al mismo tiempo no los quiere perder. La decadencia de la *intelligentsia* rusa y montevideana, se ven conectadas en una suerte de plano atemporal (o mejor dicho, de

suspensión temporal), a partir de referencias al típico malhumor y al intelectualoide montevideano. Viene al caso referirse a las tres razones que volvieron un éxito *La gaviota* dirigida por Stanislavsky; dice al respecto E. Braun:

La primera fue que el público no había visto nunca la vida cotidiana comunicada con tanta fidelidad y delicadeza; la segunda, que el íntimo nivel de actuación de conjunto no tenía precedente; tercera, y quizás la más importante, el espíritu de la producción correspondía precisamente a la incertidumbre melancólica que afectaba a la intelectualidad rusa de aquél período y que, dicho sea de paso, Chejov ni compartía ni intentaba comunicar en *La gaviota* (1992:81)

El espacio emblemático de la Rambla ocupa el lugar del lago presente en el original, no sólo al constituir parte de la red simbólica asociada con el símbolo de la gaviota, sino también como espacio de recreación:

TRIGORIN.- No entendí nada de nada. Sin embargo, no pude dejar de mirarte. ¡Actuabas con tanta sinceridad, con tanta convicción!... ¡El vestido es además muy sentador. Y la noche afuera debe estar tan agradable... (Pausa.) Ustedes que se quedaron aquí... ¿se sigue pescando en la rambla?

NINA.- Sí. (Acto I, Esc. 4: 14)

Y más adelante:

TRIGORIN.- Me llaman. Será, seguramente, para hacer el equipaje... No tengo ningunas ganas de marcharme. ¡Qué bien se está aquí!

NINA.- ¿En la rambla, viste una casa verde y un jardín?

TRIGORIN.- Sí.

NINA.- Es la casa de mi difunta madre. Allí nació yo. He pasado toda mi vida junto al río, en esa rambla de la que conozco cada centímetro. (Acto II, Esc 2: 26)

En otro pasaje de la obra, el personaje de Arkadina hace referencia al espacio de la Rambla, pero en otro sentido que resulta más ambiguo:

ARKADINA. (A TRIGORIN.) ¡Vení, sentate a mi lado!... Hará cosa de treinta años..., aquí, en esta ciudad, todas las noches de verano, junto al río, en la Rambla ininterrumpidamente, había música y canto... Se hacían fiestas, todavía recuerdo las risas, el alboroto, los vendedores ambulantes... y siempre amores, amores... (Acto I, Esc. 4: 13)”

Si el presente de *Chaika* transcurre en 2009, la referencia temporal: “hará cosa de treinta años” remite a finales de la década del ’70 y principios de los ’80, años de dictadura en Uruguay. La referencia que hace Arkadina a un pasado festivo, casi bucólico podríamos decir, pero ubicado en estos años atravesados por el terror, desplegaría sentido hacia otros territorios más inciertos a nivel discursivo. Es posible que se exagere al pensar que se quiere vincular la figura de Arkadina con un supuesto colaboracionismo o al menos afinidad con la dictadura, más aún cuando su propia compañía sufrió el exilio en aquellos años. Quizás sea más probable afirmar que en este pasaje la obra se separa de las coordenadas espacio temporales con las que juega, para dar entrada a una nostalgia más arcaica.

En todo caso, el espacio Rambla no funciona en un único sentido asociado al espacio real “rambla de Montevideo”, sino que funciona polisémicamente como espacio que enmarca y acerca la acción a Montevideo, al mismo tiempo que la aleja al plantearlo como espacio de ficción identificado con el símbolo de la gaviota.

En cuanto a identidad teatral se refiere, la obra construye discurso sobre el teatro independiente de nuestro país, desde lo espacial -e inclusive también desde lo temático- volviéndose por momentos fuertemente autoreferencial: el teatro como discurso que despliega discurso sobre el propio teatro, reforzando así la autonomía de esta disciplina como mundo que se autobastece y autosustenta.

Ya en las primeras didascalias, al presentar las características de los personajes, se observa que todos forman parte del sistema teatral, de manera más radical que en el texto de Chejov. En la versión de Percovich todos son actores menos Trigorin. De Medvedenko se señala que es: “Profesor de teatro en la Casa de la Cultura”, referencia que resulta fuertemente local e interna a nuestro sistema, ya que dichas Casas son instituciones públicas municipales, descentralizadoras de la Cultura, generalmente ubicadas en los barrios de la capital o en el interior del país. No es profesor de un teatro del centro; su status es bien distinto al de un Trigorin o incluso al de un Treplev. De esta manera, si bien todos están incluidos dentro del paradigma “sistema teatral uruguayo”, representan a diversos elementos dentro de dicho sistema, en el cual las categorías de lo *amateur* y lo profesional se encuentran fuertemente imbricadas.

Percovich multiplica las múltiples referencias al mundo teatral, ya presentes en *La gaviota* y las traslada al Uruguay del 2009. El personaje de Sorin, será uno de los

que hará mención permanente a nombres y lugares que hacen a la historia del teatro uruguayo, por lo que será tratado de “antidiluviano” (sic):

SORIN.- ¡En los cuarenta, en el Solís, tuvo una actuación maravillosa!... ¡Una verdadera maravilla!... ¿No sabes por dónde anda ahora aquel comediante genial, aquel que actuó con..., el actor cómico?... ¡En aquella comedia..., trabajó de un modo incomparable!... ¡Mejor que Guarnero! ¡Te lo juro!... ¿Dónde está ahora?

ARKADINA.- ¡Me preguntás siempre por personas antidiluvianas!... ¿Cómo voy a saberlo? (Se sienta.)

SORIN.- (Con un suspiro) ¡Guarnero!... ¡Ya no hay ninguno como él!... ¡El teatro, querida Arkadina, está en decadencia!... ¡Donde antes había fuertes robles, ahora no quedan más que troncos!...

MEDEVDENKO.- ¡Es verdad!... ¡Sin embargo, hoy en día hay menos talentos brillantes, pero el actor del montón, el actor medio es mucho mejor! (Acto I, Esc. IV: 9)

Personaje nostálgico dentro del universo de *Chaika*, será quien entone el tango *Nieblas del riachuelo*, entre recuerdos y anécdotas humorísticas de un teatro perdido. El Teatro Solís aparece como signo y símbolo de una tradición teatral clásica y rica, provista de telones de terciopelo rojo y dorados a la hoja, que se opone a la realidad del espacio austero del viejo teatro:

SORIN.- Recuerdo que una vez, en el Solís, cuando el célebre Enrico Caruso atacaba el «do» más alto de la escala..., estaba en el paraíso uno de nuestros cantores del Coro del SODRE. Pues bien..., figúrense cuál sería nuestro asombro al oír un « ¡Bravo, Caruso!», dicho desde arriba y en una octava todavía más alta... Así... (En un hilo de voz finito.) «¡Bravo, Caruso!»... ¡El teatro entero se quedó petrificado! (Acto I, Esc. IV: 14)

Y más adelante:

Sorin: [...] ¡En «La pulga en la oreja» su actuación era inimitable!... ¡Recuerdo que entonces..., en..., trabajaba con él, aquel..., el primer actor!... ¡También una personalidad notable!... No tenga prisa, estimadísima...; todavía disponemos de tres minutos... Pues bien: figúrense que una vez, representando en un sainete una escena de malevos, y en el preciso momento en que, al ser descubiertos estos, tenía que decir: « ¡Esto es un lupanar!»..., va y dice en su lugar: « ¡Esto es un panalur!»... (Riendo.) ¡Imaginate, « Un panalur!»!... (Final del Acto III: 35)

Así, en palabras de Sorin, el universo del teatro uruguayo se hará presente a través de testimonios de su propia historia: identidad asociada a la memoria viva en tanto el teatro como hecho efímero daría cuenta mejor de su pasado por medio de relatos de sus testigos más inmediatos.

En cuanto a la rivalidad entre poéticas o generaciones de artistas, ya presente en el texto del propio Chejov a través del enfrentamiento entre padres e hijos y la reflexión de Treplev sobre la necesidad de renovar las formas teatrales, esta se mantiene en la visión de Percovich, radicalizándose. La poética de Treplev, en oposición al drama moderno como versión canónica del teatro mimético-representacional, simpatizará con los planteos escénicos de Artaud:

en el teatro realista, su teatro de living, todo es rutina y prejuicio, nadie es como en esos montajes, nadie sufre tanto como en esas obras, nadie es tan afectadamente realista como ella interpreta a sus heroínas aburridas... Se alza el telón, y se ve la imitación falsa de un cuarto de tres paredes, iluminado por luz artificial, ves a esos grandes talentos, a esos sacerdotes del arte sagrado, representando a la gente comiendo, bebiendo, andando, vistiendo trajes de chaqueta, mentirosos... Yo, cuando los veo desde la platea emocionarse al decir esas frases vulgares, esforzándose por exponer una moral floja, cómoda de comprender y útil solamente para usos domésticos..., cuando me presentan en mil variaciones siempre lo mismo, siempre lo mismo, y siempre lo mismo..., me escapo como se escapaba Artaud del teatro convencional, que le aplastaba la cabeza con su vulgaridad. (Acto I, Esc 1: 6)

Para finalizar con las referencias metateatrales, cabe mencionar otro hilo presente en el original, que es tensionado por Percovich: la presencia del intertexto de *Hamlet* y la relación Treplev-Hamlet y Arkadina- Gertrudis. La obra que se está montando en el viejo teatro y para la cual Arkadina regresa al país, es *Hamlet* de Shakespeare. El personaje de Treplev siempre lleva un librito rojo entre sus manos: “¡Palabras, palabras, palabras!”, y el texto que entra diciendo todo el elenco en un volumen bajo en el Acto II, son fragmentos de *Hamlet*. El tercer acto finaliza con Arkadina recitando el siguiente monólogo de Gertrudis:

¡Oh! ¡Hamlet! Hijo. Tus razones me hacen dirigir la vista a mi conciencia, y allí advierto las más negras y groseras manchas, que acaso nunca podrán borrarse. Y en qué piensas tú que así diriges la vista donde no hay nada, razonando con el aire incorpóreo. Toda tu alma se ha pasado a tus ojos, que se mueven horribles, y tus cabellos cuál escrecencias vivas, se

erizan y levantan como los soldados, a quienes imprevisto rebato despierta. ¡Hijo de mi alma! ¡Oh! Vierte un manto de fría templanza sobre el ardiente fuego de tu sobreexcitación. ¿Dónde miras? (Sale). (36)

2.2.2. Lo celeste en *Las Julietas*

El 15 de agosto de 1910 durante un partido de fútbol contra Argentina, fue la primera vez que la selección uruguaya llevó puesta la camiseta de color celeste. A partir de ese momento y por metonimia -con los sucesivos triunfos de las primeras décadas del siglo- la selección de fútbol pasará a ser nombrada como *La Celeste*. Por una nueva metonimia, cada vez que juegue la selección será “Uruguay” el que juegue. Viene al caso, recordar las palabras pronunciadas por Lorenzo Batlle Berres, con motivo del triunfo olímpico de 1924:

Vosotros sois el Uruguay. Sois ahora la patria, muchachos... Sí, sí, han comprendido. Se yerguen todos, avanzan gallardos, decididos echando afuera los pechos vigorosos...Viendo por fin erguida, allá en lo alto, meciéndose orgullosa... empapada en el azul del espacio... recibiendo del sol sus chorros de oro... el emblema de aquel puntito casi invisible en el mapa... que se ha ido agrandando, agrandando, agrandando. (Prats, 2011:55)

A través de la performance deportiva de la selección, cada uno de los uruguayos no sólo se verá representado sino que se sentirá absolutamente identificado con el sentimiento patriótico-deportivo. Así lo resume Marita Fornaro:

El Uruguay triunfante como modelo de país está siempre ejemplarizado en sus triunfos futbolísticos conseguidos en la primera mitad de este siglo: campeón olímpico en 1924 y 1928 en Colombes y Amsterdam y campeón mundial de fútbol en 1930 y 1950 en Montevideo y Maracaná, Brasil. Las menciones a Maracaná como momento máximo del Uruguay «de las vacas gordas» persisten hasta hoy como alusiones a una especie de «tiempo edénico», actitud que provoca fuerte rechazo en las generaciones más jóvenes. (2002. <<http://www.sibetrans.com/trans/a230/los-cantos-inmigrantes-se-mezclaron-la-murga-uruguaya-encuentro-de-origenes-y-lenguajes>>)

Cuando Morena decide instalar la coordenada temporal del año 1950, permite que *Las Julietas* se pregunte sobre la relación que el Uruguay establece con sus propios mitos fundacionales y sobre la naturaleza de los mismos. Esta va a ser una característica

observada en el teatro uruguayo desde los años 90, como generación que cuestiona “algunos mitos uruguayos de fuerte arraigo en el imaginario social, como la sociedad integradora, el estado benefactor, la familia patriarcal, la mitificación de algunas figuras históricas” (Mirza, 2007: 38).

La reflexión sobre la identidad va a ser una constante en la producción de Morena y no va a ser ésta la primera vez que introduce en sus escrituras para la escena, el concepto de celeste. Allá por el 2005, en el living de su casa se presentaba la muestra de Posgrado del Anglo del Ombú titulada *Juan No María*. La obra transitaba la estética de la performance, con un texto de carácter ensayístico y acciones que eran ejecutadas por dos actores, pero sin construcción de personaje ni progresión aristotélica de la acción. En aquella oportunidad, la obra cerraba con “Uruguay te queremos, te queremos ver campeón”, la canción creada para el Mundialito de 1980.

En *Los últimos Sánchez* (2006, Subte Municipal) –otra obra suya que en este caso dialogaba con la obra dramática de Florencio Sánchez- la dramaturga escribía y Santiago Tavella musicalizaba: “...el horizonte es acción/ *la angustia es bien celeste*”.

En el reparto inicial en el texto de *Las Julietas* nos encontramos con: Cittadino Italiano, Only Delonely, Romeo González el Blandengue y Bruto Actor. Estos cuatro personajes podrían ser vistos como un botón de muestra de la población que dará origen a nuestra identidad híbrida: los inmigrantes europeos (italianos y españoles), el criollo, y una influencia cultural más reciente a partir de la posguerra, que sería la norteamericana. Esta podría ser una reflexión inicial que el texto plantea y que tiene que ver con la materia de la que estamos hechos: ¿de qué se habla cuando se habla de orientalidad, o podríamos decir, de *celestidad*? En principio, se puede suponer que tras lo Uno (la esencia del color), se esconde lo Diverso (sus múltiples gamas). Más adelante, se enuncia un “nosotros” y un “principio”:

Hay que decir lo que no se ha dicho, estamos aquí...

¿desde el principio?

Sí

si

estamos acá ¿desde ?

El 50. (Morena: 3)

Con este texto se señala una asociación explícita entre la existencia de un colectivo y el principio de algo. Los personajes de *Las Julietas* desarrollan un juego de contrapunto entre diversas lógicas: el principio mimético-representacional de lo cotidiano, y lo real maravilloso o lo suprarreal que irrumpe. Estos actores habrían formado parte de ese tiempo edénico -de fundación alternativa del teatro nacional o de fundación de un teatro alternativo- al haber estado desde *ese* principio y por haber sido adelantados en su tiempo. Morena no evoca al movimiento del teatro independiente que efectivamente tuvo su época dorada en la década del '50, sino que construye la existencia de una troupe anónima y trashumante que se quedó sin su director. ¿Será esta la construcción de unos nuevos padres teatrales? ¿De unos padres menos consagrados y recordados, “Fuera de época. De tono. De país”? Quizás sea la reivindicación de la condición marginal del arte teatral que no responde al horizonte de expectativas del público de su tiempo; de la historia del teatro también como la historia de los teatristas no profesionales o al menos, no reconocidos.

Más adelante, se introduce de manera explícita la cuestión del celeste:

¿Va mi escena? ¿Cotidiana?

Sí, dale...

La casa..., la cocina, la mujer, el agua, el agua sobre la mesa, la cármica de la mesa...

Celeste..., la cármica celeste era...

No sé si era celeste la cármica...

La mujer celeste...

No la mujer no era celeste de ninguna manera...

El perro era celeste...

¿Cómo va a haber un perro celeste?

Todo celeste, todo celeste... Es que le daban, le daban al celeste que era una cosa... De punta y hacha... todo celeste, todo celeste. El perro celeste, la mujer celeste, el agua celeste. Todo, todo...

No, no podés hablar así del celeste... (Morena: 17)

La expresión “le daban al celeste” es por un lado coloquial y propia del lunfardo pero al mismo tiempo no lo es, ya que el celeste no es de carácter objetual, no es

cosificable sino que pertenece al campo de lo cromático-simbólico. “No podés hablar así del celeste...” parecería resumir algo de esto; no se lo puede desacralizar, pero porque tampoco se lo puede cosificar. Al mismo tiempo, este fragmento tiene carácter de revelación o de oráculo: parece profetizar lo que habría de ocurrir un año y medio después en julio de 2010. Hasta los bizcochos habrían de ser celestes.³⁷

La presencia del celeste o de “lo celeste” va más allá de la mera referencia verbal o del uso de un vestuario de dicho color. Engloba toda una construcción progresiva y heterogénea de la identidad nacional, que en esta puesta se hace presente a través de la inclusión de un vasto repertorio vocal y musical, en vivo y por medio de grabaciones, que funcionan como intertextos y que pasaremos a detallar.

La canción *Uruguayos campeones* con texto de Omar Odriozola que fuera parte del repertorio de la Murga *Patos Cabreros* en 1927 y dice: “Uruguayos campeones, de América y el mundo/esforzados atletas que acaban de triunfar/los clarines que dieron las dianas en Colombes/más allá de los Andes volvieron a sonar”. Esta canción que une fútbol con murga, va a ser entonada en forma repetitiva y paroxística por los cuatro actores, produciendo un efecto de dilatación del tiempo o inclusive de eternización del instante. En otro cuadro musical, los actores interpretan el pericón nacional tocado con peinillas, que habría sido introducido a la escena nacional por el circo criollo de los hermanos Podestá. Luego, a partir de una grabación, se escucha el tango *Se dice de mí* en la voz de Tita Merello, milonga interpretada por dicha cantante en la película *Mercado de Abasto* de 1955³⁸. En otro momento, se entona *La Marcha Ciclista*, que ya había aparecido en *Los últimos Sánchez*: en el supuesto Uruguay laico, la semana santa se ve desplazada por pasiones más paganas como la de las domas o los birrodados. Casi sobre el final, el elenco canta *Los Orientales*³⁹ de 1984 interpretado por Los

³⁷ En julio de 2010, durante el Mundial de fútbol, la fiebre celeste tomaría todo el país, a tal punto que hubo panaderías que elaboraron bizcochos de color celeste.

³⁸ Como varios de los elementos identitarios apropiados como nacionales, el tango es emblema de lo rioplatense. Sería interesante pensar si lo rioplatense vuelve el concepto de lo celeste más opaco o lo amplifica. En todo caso, lo complejiza definitivamente.

³⁹ Originalmente la canción decía “los tupamaros” en lugar de decir “los orientales”, sustitución de términos que fue necesaria para evitar la censura durante la dictadura.

Olimareños, con letra de Idea Vilariño y José Luis Guerra, acompañándolo con el toque de un tambor.

A modo de contrapunto, funcionan: la interpretación en vivo y a *capella* de *Oh sole mio*, famosa canción napolitana de 1898 y del *Inno nazionali italiano*, que se escucha desde un celular. Estas manifestaciones de la nación italiana, representan ese ingrediente aportado por la inmigración desde la primera mitad del siglo XIX⁴⁰, y al mismo tiempo, remiten a la más reciente emigración de jóvenes uruguayos a principios del siglo XXI, que conllevó una importante solicitud de nacionalidades italianas.

Otra referencia a la década del '50 está dada por el *playback* de la canción *Only The Lonely*, de Roy Orbison a cargo de Santiago Sanguinetti. Cada uno de los elementos musicales foráneos, va a identificarse con uno de los monólogos que los actores hacen, y hasta tal punto la música va a ser determinante como elemento identitario, que el personaje de Sanguinetti se pasará a llamar como el título de la canción: *Only Delonely*.

Por último, interpretan con canción y baile el *Malambo celeste*, único tema original compuesto para la obra, con letra de Morena:

Que la patria sea celeste, que el celeste sea la patria,

Que a la patria celeste, solo entren los celestes,

Los puros, los celestes más puros.

Los otros, los restantes,

Los olvidados, los marginados,

Sin celeste,

Los artistas que no entren,

Que la patria,

Solo quiere hijos celestes.

Que el celeste sea eterno, celeste de macho,

⁴⁰ Años en los cuales se fundaron dos diarios: *L'Italiano* e *Il Ligionario*, y fue creado un grupo de teatro de *Aficionados Italianos*, durante el sitio de Montevideo de 1843. En la segunda mitad del XIX, con el incremento de la inmigración, también se crean dos conjuntos filodramáticos: *Club dramático italiano* y *Aspirazioni Drammatiche* (Mirza, 2001:191).

Bien macho, de patria bien macha,

De celeste patrio, de celeste macho... (Morena: 40)

Más que una idea de país en masculino, Uruguay va a estar simbolizado por la patria en femenino, en conexión con la tradición longeva construida desde textos neoclásicos como *La lealtad más acendrada y Buenos aires vengada* (1808) del Presbítero Francisco Nartínez, o *La contienda de los dioses por el estado oriental* (1831) de Joaquín Culebras, entre otros⁴¹. En este sentido, la patria como madre terrible y masculina, como figura divina y enjuiciadora sería la encargada de determinar quiénes serían los hijos que podrían acceder a integrar su panteón celeste.

2.3. Composición y estrategias de teatralidad en *Las Julietas*

Si se sigue la diacronía del acontecimiento, lo primero con lo que nos encontramos es con una obra titulada *Las Julietas* y con cuatro actores hombres que aparecen en escena. Esto enmarca con mayor claridad el inicio de la ficción, que si al momento de ingresar los espectadores a la sala, estuvieran presentes en escena. Están las sillas, hay ropa colgada en ellas, y también están encendidas las luces: se percibe una “teatralidad latente” (Feral, 2003:39).

Actores hombres encarnando *Las Julietas*: esta primera observación nos hace sospechar que estos narradores difícilmente encarnen al personaje femenino del drama shakespeariano, sino que posiblemente lo parodien o presenten su desgracia pero utilizando recursos que distancian. Tan importante como lo que estos narradores tienen para contar es cómo lo cuentan, y eso que es contado difícilmente pueda ser resumido argumentalmente.

La representación de *Las Julietas* se ofrece todo el tiempo en su conciencia de ser representación, exhibiendo sus procedimientos y operando sobre el oído y el goce del espectador. Lo real se hace presente pero con un afán antidocumentalista, como para recordarnos que el teatro todo lo que toca lo vuelve teatro.

⁴¹ Para ampliar este punto, ver: *La patria en escena* de Emilio Irigoyen (Trilce, 2000) y del mismo autor: "Gestualidad neoclásica y tradicionalismo en Uruguay: sobre una recuperada loa de 1831 " en *Gestos*, Año 11, N°21, abril 1996, 103-127.

Desde el punto de vista del espectador, cabe preguntarse sobre cómo *Las Julietas* pide ser vista. La puesta presenta tres planos de profundidad: la zona del fondo, ubicada por detrás de las cuatro sillas; una zona media, presidida por las sillas donde predomina la relación horizontal entre los actores, y una tercera parte frontal, de mayor exhibición y cercanía con el público. La relación que se establece con el espectador es absolutamente frontal, y las cuatro sillas dispuestas a modo de friso una al lado de la otra y de frente al público, promueven la competencia entre los actores.

A ambos lados y sobre dos atriles, los actores tienen los libretos donde leen “la letra”. Esto tiene algo de hacer de cuenta que no la saben de memoria y nos recuerda al proceso de ensayos, jugando a hacernos creer que lo que estamos viendo está sucediendo por primera vez y no está acabado. Así la obra también nos habla de los procesos creativos o de los modos de producción inherentes al hecho teatral. Los actores dicen que hay que tener cuidado con desordenar, con contar primero el final y después el principio, y precisamente el tipo de narración que van a utilizar es antiaristotélica y fragmentada, un relato que provoca la multiplicidad de puntos de vista y de voces que lo componen.

En cuanto a los grados de teatralidad, podríamos decir que la obra está enmarcada por una gran teatralidad, determinada por:

el énfasis en la exterioridad material, la ostentación de la superficie de representación, de los signos que se van a poner en juego. A través de un exceso de materialidad, el código llama la atención sobre sí mismo, haciéndose más visible. Este exceso de materialidad está relacionado con la necesidad de atraer la mirada del otro, requisito para que todo se ponga en funcionamiento (Cornago, 2006: 15).

Tanto al inicio como al final, los actores narradores funcionan como actores bailarines: entran en calzoncillos celestes con el tema *Back to Black* de Amy Winehouse de fondo, y mientras se visten en la zona de atrás, vienen hacia adelante para desplegar una fisicalidad coreográfica. Esta secuencia da pie a ellos cuatro parados delante “como para la foto”, mientras dicen el texto del prólogo a *Romeo y Julieta*:

En la bella Verona esto sucede:

dos casas ambas en nobleza iguales con odio antiguo hacen discordia nueva.

La sangre tiñe sus civiles manos.

Por mala estrella, de estos enemigos nacieron los amantes desdichados:

sólo la muerte puso fin a la antigua cólera...

y pudo llevar los padres a la paz (Morena: 1)

Al final de la obra, ese orden será invertido, ya que los cuatro vuelven a armar la foto delante, mientras dicen las palabras finales del texto original:

En la paz enlutada de este día, el doloroso sol no se levanta.

Salgamos a otro sitio para hablar de estos acontecimientos.

De los que del rencor participaron, algunos recibirán castigo y otros perdón.

Jamás se oyó una historia tan doliente como esta de Julieta y su Romeo. (Morena: 42)

Luego, con el mismo tema musical con el que entran, hacen un *strip-tease* y salen. Este marco circular de principio y final en espejo invertido, remite a una configuración ritualizada de lo que se narra. Ritual que va a estar dado por la convivencia de textualidades o materialidades heterogéneas: la materialidad de esta coreografía del inicio que reaparecerá al final, está cargada por una energía expansiva y repetitiva que es bien diferente a la concentración que tiene el momento en que los cuatro enuncian el principio y final de *Romeo y Julieta* o la cuestión más impresionista y sostenida por el silencio que aparece cuando se sientan en las sillas por primera vez.

Estas diversas materialidades presentan autonomía entre sí y están unidas por una lógica del orden de lo lúdico, relación arcaica entre poesía y juego que remite al planteo de Johan Huizinga: “La poesía, en su función original como factor de la cultura primitiva, nace en el juego y como juego. Es un juego sagrado, pero, en su carácter sacro, este juego se mantiene constantemente en la frontera de la alegría desatada, de la broma y de la diversión” (1990: 146). Para profundizar en este concepto, es preciso recordar que decir poesía es remitir a su función social vital y no a un mero placer estético; “el poeta es *vates*, un poseso, lleno de Dios, un frenético. Es el que sabe” (144).

La *poiesis* en la antigüedad estaba tan asociada con el culto, como con el festival y la diversión. Gran parte de las características que encontramos en el juego, pueden ser aplicadas a la poesía: es una acción que se lleva a cabo dentro de unas coordenadas

espacio-temporales, de acuerdo a un orden y a unas reglas aceptadas y que no responde a la esfera de la utilidad; el estado que acompaña al juego es el del arrebató y el entusiasmo. Según Huizinga, habría sido con el pasaje del mito desde la esfera de la oralidad a la de la literatura, que lo sagrado empezó a ser asociado con lo serio. En este sentido, *Las Julietas* conecta con aquél tiempo arcaico anterior al cisma entre la fiesta y lo sagrado. Y esta decisión de moverse dentro del campo de lo lúdico, no entra en fricción con la presencia del concepto de verdad, sino que cambia el enfoque de dónde esta es depositada: “su verdad ya no radica en la verosimilitud de lo que se está representando, sino en la verdad del juego que se lleva a cabo.” (Cornago, 2006: 12)

Al marco circular habría que agregarle tres principios compositivos constituyentes que son: la repetición o redundancia, el ruido y la innovación, tres procedimientos que contribuyen al aumento de la teatralidad. La repetición, además de ser un elemento compositivo básico presente tanto en la poesía como en la música, es inherente al hecho teatral tanto en el trabajo del actor cuya tarea es la de la repetición durante los ensayos y funciones, al margen de otra repetición que García Barrientos denomina semántica: la de una palabra, un gesto, un color, un personaje, un molde estructural (2003: 99). El efecto causado en quien percibe la repetición es el de sentir que se está compartiendo una historia común, ya que como recurso apela a la generación de memoria y da cuenta que el acontecimiento ha generado pasado, provocando previsibilidad, identificación, y la mayoría de las veces, humor. Esto en el caso que algo se repita solo dos o tres veces como: “¡El mundial! ¡Que lo parió, sos loco!” o:

Estaba bueno...

Estaba bueno, sí..., estaba bueno...

No estaban a tono con el tiempo...

No, no estaban, no.

Pero estaba bueno, eh...

Estaba bueno, sí..., estaba bueno.

Estaban un poco... No me sale la palabra... Estaban un poco...

Adelantados. (7)

Pero si se repite tanto como la canción *Uruguayos campeones* hasta un volumen casi inaudible del actor Claudio Quijano, genera cosas más variadas como la fascinación y la saturación, entre otras. En cuanto al ruido, sucede en los momentos en que los cuatro hablan y gesticulan a la vez; no se oyen ni nos dejan oírlos. Esto nos lleva a pensar en el teatro más allá del hecho lingüístico-comunicacional. El teatro no está ahí solo para comunicar: *el teatro es*, sucede ante y con nosotros como espectadores. Y en este sentido el acontecimiento será lo que va a desarrollarse en primer plano.

La presencia de estos elementos se debe a la concepción de la obra como una composición musical, donde el ritmo creado por la repetición de patrones es un factor fundamental y no tanto la trama ni el relato *per se*. En cuanto a la innovación, está presente en los cuadros musicales que irrumpen de una manera que se percibe como espontánea, y están distribuidos aleatoriamente a lo largo de la obra. Durante el transcurso de estos números musicales, la obra se detiene narrativamente, sin interrumpir el tiempo real de la escenificación: funcionan como una especie de suspensión temporal (García Barrientos, 2003: 91).

Además de los tres patrones ya enunciados, los cuatro actores ejecutan un monólogo que funciona como momento individual dentro del gran encuadre coral de la obra. En estos se pone en evidencia la historia de cada una de las existencias que los actores encarnan: Only Delonely, Bruto actor, Romeo Pérez y Cittadino italiano. Estos monólogos pueden llegar a estar dentro de lo que consideramos patrón de repetición, en la medida en que luego de haber visto el primero, podemos llegar a suponer que cada uno tenga el propio (cuatro monólogos para cuatro actores). Pero al mismo tiempo resultan innovadores al ofrecer una mirada nueva sobre el relato de Shakespeare y enriquecer la multiplicidad de puntos de vista, dando cuenta de la identidad híbrida que constituye a *Las Julietas*.

El Cittadino italiano (Claudio Quijano) va a tender puentes entre la ciudad de Verona donde se desarrolla el relato isabelino, y su identidad italiana cristalizada en: la acción de estirar una masa como si estuviera preparándola para hacer pasta sobre el piso de la sala. Only Delonely (Santiago Sanguinetti) quien dice ser un seductor al “que le gustan todas”, plantea una modalidad particular de narrar la escena en la que los amantes se despiden al amanecer. Para ello, utiliza el recurso de un grabador a través del cual escuchamos los parlamentos de Julieta (grabado con la voz de Sanguinetti) y con los que el actor dialoga haciendo a la vez de Romeo. El mismo actor se desdobra en

uno y otro personaje, ofreciéndonos una visión *donjuanesca* del joven Montesco, narcisista también, que a su vez se cruza con el cliché del macho oriental. Romeo Pérez (Leonardo Pintos) nos cuenta la historia de cómo se convirtió en blandengue, soldado del ejército artiguista cuyo rasgo característico más fuerte es mantenerse erguido de pie, mirando al frente y sin poder emitir sonido o palabra, mientras vigila el mausoleo del prócer nacional. Por último, Bruto actor (Mariano Prince) va a relatar el episodio cuando son encontrados los cuerpos de los jóvenes amantes, pero como si de literatura gauchesca se tratase. Queda así establecida una cartografía que cruza y tensa paisajes e historias, para dar cuenta de una identidad teatral y de nación, que es absolutamente mestiza, desordenada y propia.

2.4 *Chaika*: diálogo con el espacio y grados de teatralidad

Gran parte de lo teatral en *Chaika* reside en hacer del teatro uno de sus temas centrales. La obra está montada en un teatro que fue elegido más como espacio vital que como espacio mítico de representación, y dadas las características de dicho teatro, -sus carencias técnicas entre otras- el montaje se asemeja más al que se podría haber hecho en un espacio no convencional que al de un teatro del circuito. Mariana Percovich siempre imaginó la puesta de la obra dentro de un teatro. Pensó hacerla en varias salas de Montevideo, pero siempre con la idea de “tomar un teatro”. La obra está pensada para ser vista, como si estuviésemos espionando a un elenco de actores y pudiésemos ver cómo viven en su hábitat cuando el público no está. Es así, que el espacio escénico del Ateneo Popular refiere icónicamente a sí mismo: es un teatro que representa un teatro y ha sido un elemento fundamental en la construcción de lo que se narra en *Chaika*, donde los actores también hacen de actores.

El espacio fue aprovechado al máximo determinando que los espectadores ubicados en la platea queden rodeados por la acción escénica, que se desarrolla en torno a estos completando un giro de 360°. Este planteo de relación platea-escenario, se remonta al borramiento de las fronteras entre público y espectadores que proponía Artaud para el *teatro de la crueldad*: “el espectador está en el centro y el espectáculo a su alrededor” (2005: 91). El mencionado espacio debiera ser incluido dentro del listado que integran el Patrimonio histórico del Uruguay, pero en lugar de eso, es un edificio

que presenta un grave estado de deterioro, debido sobre todo a los años transcurridos desde su construcción y al escaso mantenimiento que ha recibido.⁴²

Gran parte del acercamiento y del diálogo que el equipo de *Chaika* tuvo con el Ateneo, reside en este reencuentro con su historia, y con los trastos viejos que la atestiguan. Este vínculo se tornó en un vínculo con un “ser vivo”, con sus cicatrices, huellas y experiencias vividas, donde lo aurático del espacio fue dejando su impronta a lo largo del proceso. Se dio entonces un doble proceso de apropiación, tanto del texto como del espacio, estableciéndose una relación real y concreta, producto de las pequeñas acciones cotidianas de un grupo de personas: una habitabilidad que fue construida a partir de los encuentros semanales de los sábados, día en que se reunían para ensayar a lo largo del año 2009.

Desde este punto de vista, el parlamento que Treplev le dice a Sorin: “Todo el teatro debería hacerse fuera del teatro” (Acto I, Esc I), propone toda una discusión que no puede ser pasada por alto. Por un lado, enuncia ser coherente con un discurso renovador de las formas teatrales al que Treplev adhiere, y por otro, nos hace pensar en qué es lo que ese grupo de personas está haciendo allí dentro si no es hacer teatro. Posiblemente, tras el alto contenido autoreferencial de la obra y su metateatralidad, se pretenda negar su naturaleza teatral. La obra parecería rechazar o elegir dejar de lado su condición de representación, para elevar o dejar en primer plano su condición de

⁴² La rica historia del edificio del Ateneo, es anterior inclusive a su construcción. La arquitecta María Villamide reseña que en ese mismo lugar existía anteriormente un edificio donde funcionaba el “Centro de Estudios Internacionales” fundado por los sastres, en el que en 1897 Florencio Sánchez estrenó su primera obra. En 1901 surgió la “Sociedad de Resistencia Obreros Sastres”, centro de debate ideológico que influyó en el Movimiento Sindical uruguayo. Veinte años más tarde, los sastres se unificaron en torno a la Sociedad de Resistencia Obreros Sastres con otras Sociedades del mismo tipo (Sociedad de resistencia Obreras Camiseras, de Obreras Pantaloneras, de Obreras Chalequeras, de Obreros Cortadores, etc.) para fundar el 25 de Noviembre el Sindicato Único de la Aguja. En 1924 se creó el Ateneo Popular del Sindicato Único de la Aguja con fines culturales y sociales, y en 1928 se daría inicio a la obra de construcción de la sede. Uno de los grupos teatrales independientes que funcionó por más tiempo en dicho teatro, fue La Máscara, fundado en 1951 por Nelly Weissel, Rafael Bangueses, Estela Vera Nelcis y otros. Desde 1957 con *Tengo 17 años* escrita por Paul Vandenberghe y dirección de Nelly Weissel, el grupo funcionó en dicha sala (Pignataro, 1967: 51). Allí también estrenaron, entre otros: *Ángeles caídos* (1960) de Noel Coward con dirección de Atilio J. Costa; *La oscuridad en lo alto de la escalera* (1961) de W. Inge, dirigida por Sergio Regules y en un doble programa de Pedro Salinas con *El parecido* y *La fuente del arcángel* (1963)[□], dirigidas también por Costa. Hasta 1991, año del fallecimiento de Atilio J Costa, La Máscara funcionó en la sala del Ateneo Popular (Pignataro, 2001: 57).

presentación o presencia: la representación en *Chaika* está enmascarada y no es puesta al descubierto. Al menos no desde el inicio.

Con respecto a la teatralidad que se despliega a lo largo del acontecimiento, se va dando un incremento de la misma desde un grado que podríamos denominar *ceró*, hasta momentos de mayor concentración de las estrategias de teatralidad. La obra como proceso comienza desde el momento en que se ingresa a la sala y no existen marcas fuertes que den inicio a la ficción. Con la luz de sala encendida, una luz que bien podría ser utilizada durante los ensayos, el profesor en la platea superior manipula un foco para arreglarlo –que posteriormente utilizará como fuente de luz para la escena- mientras que Mascha barre el espacio que queda por detrás de los espectadores. Es así que comienza un diálogo entre ellos.

Simultáneamente y estableciendo una fuerte tensión con este bajo grado de teatralidad, existe un alto grado de simulación, de “hacer *como si*” en la medida en que durante toda la obra los actores deambulan, conviven y se relacionan manteniendo una distancia muy próxima con los espectadores, y al mismo tiempo hacen como si nadie los estuviera viendo. Se da así una reformulación de la cuarta pared, en el marco de un escenario a la italiana en el que los actores se desplazan más allá del límite escenario-platea, y la luz de sala se mantiene durante bastante tiempo encendida, porque la platea también funciona como escenario. Esto tiene que ver con lo referido en el párrafo anterior sobre la conciencia de ser representación presente en *Chaika*; la obra engaña sobre su capacidad de *ser signo de*, o mejor dicho, será a lo largo de la obra con el aumento del grado de teatralidad que la obra irá desenmascarando que siempre ha sido representación: “La representación constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad gradual que adquieren algunas representaciones y que se puede dar en mayor o menor medida, a diferencia de la representación, que no admite gradación” (Cornago, 2006: 10).

El sistema de las luces va a ser uno de los elementos más fuertes en el señalamiento del aumento y el descenso de los niveles de teatralidad. Antes que comience la escena de Nina declamando el texto de Treplev –representación dentro de la representación- el telón se cierra y sobre este se enciende un foco frontal bastante potente. Treplev la presenta y pide apagar los teléfonos celulares. Nina entra y se sienta en un banquito en el espacio del escenario que queda por delante del telón. Esta imagen

funciona como síntesis del signo teatro: el telón no funciona en este caso como marco de la ficción sino como fondo que refuerza lo teatral de dicha escena. En tanto existe actuación dentro de la actuación, (Nina se ha cambiado de vestuario y recita gesticulando de forma extrañada) la mirada del espectador de *Chaika* se ve duplicada por la mirada de los personajes de Arkadina, Trigorin, Sorin, Mascha y el Profesor, que en esa escena también funcionan como espectadores. “Miro a otros que miran a otros” podría ser el pensamiento que se desprende de ese momento. Y este juego de cajas chinas, provoca tanto un acercamiento como una diferenciación con respecto a ese público ficcional: es un público que está sentado apenas un par de filas por detrás del público real, pero esto no hace sino reforzar la frontera entre ambos, ya que estos espectadores comentan por lo bajo y se ríen, en un *increscendo* que causa la ira y el posterior estallido de Treplev.

La frase del Profesor: “Creo que ya se podrían apagar todas esas luces. Molestan, gastan. Por favor (grita al teatro) apáguelas. (se vuelve a una luz de ensayo, cruda)” (Acto I, Esc IV:13), alude a toda una política de ahorro de nuestro teatro independiente y sirve como excusa para hacer que las luces de la platea se apaguen. El lenguaje de la luz comienza siendo incidental y funcional a la escena y los cambios de luz casi no son percibidos. Pero a partir de que la luz de la platea se apaga, la iluminación se vuelve más sectorizada, aunque aún sigue siendo emitida por artefactos no teatrales.⁴³

Más adelante, el elenco entra por los laterales –tres actores por cada lado y casi manteniendo la misma distancia entre ellos-, repitiendo en un volumen bajo los textos de *Hamlet* que están por ensayar. Y este resulta ser un momento de aumento de la teatralidad, ya que eso no es lo que pasa cuando uno está por ensayar sino que se asemeja más a la representación de un ensayo de teatro.

Una vez que ingresan todos los personajes, se suben al escenario produciéndose una nueva elevación de la teatralidad. El telón principal es un elemento ausente en la dramaturgia inicial pero que en la sala del Ateneo, se vuelve un elemento dramático de

⁴³ Me refiero a la iluminación que reciben los espacios laterales cercanos al escenario, donde los spots de luz también podrían ser de uso doméstico.

gran potencia. A tal punto, que a la hora de hacer la obra en otros teatros, se pide que estos cuenten con telón. Este objeto que enmarca la ficción y delimita el adentro con el afuera, se ve triplicado en este montaje. A ambos lados del escenario, existen dos cortinas oscuras que unen y separan los laterales de la platea con el escenario, y por detrás de la platea, hay una cortina también verde como el telón, que sirve de marco para las escenas que se dan en el espacio que queda entre la puerta de acceso a la sala y el final de la platea. Es un objeto que sintetiza la relación básica de la representación delimitando los espacios de lo visible y lo invisible, la escena y la extraescena, articulación que en *La gaviota* de Chejov opera de un modo diverso a cómo se da en *Chaika*.

Percovich decide mostrar vínculos que la versión original parecería querer dejar en el orden de lo privado; sirve como ejemplo la larga escena del cortejo y encuentro amoroso entre Nina (Gimena Fajardo) y Trigorin (Gustavo Saffores), en el espacio antes mencionado por detrás de las butacas de la platea. Este pasaje que vuelve explícito lo que a fines del siglo XIX era apenas sugerido, es uno de los procedimientos que busca contemporaneizar al Chejov. Se expone dramáticamente ante los ojos del espectador volviendo visible, y por ende público y escenificable, una relación amorosa que en el texto del siglo XIX, solamente es enunciada a través de la narración. Pero es interesante ver cómo este procedimiento no se aplica para todos los casos, ya que el tiro de Treplev al final del cuarto acto, sigue quedando en el espacio de lo oculto. En este sentido, la metonimia del tiro, sigue siendo más eficaz que cualquier escenificación imaginable del suicidio de Treplev.

Sobre el final de la obra, las sillas dispuestas una al lado de la otra contra la pared al fondo del escenario y la presencia de una fuerte luz azul bañándolo todo, hacen que la escena cobre autonomía con respecto a la realidad. El elenco se sienta en las sillas y comienza a dialogar de una manera más codificada o menos cotidiana que en otros pasajes de la obra. Esta imagen es el momento de mayor poeticidad en *Chaika*, en la medida en que el código señala fuertemente sobre sí mismo. Luego que Sorin comunica que “Treplev se pegó un tiro” (Acto IV, Escena final), la escena se diluye; salen los actores por detrás de platea y eligen no salir a saludar durante el aplauso de los espectadores. Un principio y un final que resultan coherentes, desobedeciendo las convenciones más tradicionales del apagón que establece el inicio y el final de la

ficción. Así *Chaika* mantiene ese juego liminal entre teatro y vida, tensando de manera no resuelta los límites del acontecimiento.

Capítulo 3. SABERES Y PROCESOS CREATIVOS

3.1 Conocimiento y creación: génesis de procesos

Cada nuevo material le exige al creador un abordaje particular, que lo confronta con los propios límites de su conocimiento. El trabajo de campo para adquirir lo que se desconoce, requiere tanto de lecturas como de consultas con especialistas de las más

diversas áreas, lo que le brinda herramientas para arribar a un determinado material dramaturgico, un espacio o una técnica de actuación dada.

Por otro lado, en el primer día de ensayos –al igual que sucede con la hoja en blanco del escritor o el lienzo limpio del pintor-, la sensación que predomina es la del desconocimiento y la incertidumbre. Esta característica inherente a la creación, excede al campo de las artes, y es el vacío necesario para poder empezar lo nuevo o para poder crear habilitando otras zonas que no sean la del control y la plena conciencia. En el caso de los actores, por ejemplo, habilitando a que sea la inteligencia del cuerpo la que hable primero, para que luego surja la palabra.⁴⁴

En las artes escénicas, la relación con lo conocido se establece a partir de un saber-hacer, pero por un lado, es casi imposible mantenerse plenamente consciente y poder acceder a todos los saberes que uno posee (el archivo o acervo de conocimiento), y por otro, es necesario mantener cierto margen de desconocimiento para permitir que la escena, con sus leyes y su materialidad específica, defina y decante posibles decisiones a tomar. Más aún cuando desde la práctica se ha podido comprobar el enunciado de Mauricio Kartún: “*el teatro sabe (...)* Como respondiendo a la lógica de un organismo ausente la creación se hace en el interior del propio objeto creado” (Dubatti, 2007: 24).⁴⁵

Las dudas que sobrevienen durante el transcurso de un proceso creativo son inherentes a la investigación escénica en su concepción vinculada a la experimentación. Lo experimental sería por definición lo fundado en la experiencia, o que se sabe y alcanza por ella; tiene un carácter provisorio y perfectible y además tiende a la renovación de las formas estéticas. Este último concepto resulta problemático, al mismo tiempo que define y habla de la especificidad del desarrollo y la aplicación de los conocimientos en arte. Sobre el teatro experimental, Bertolt Brecht declaraba: “El artista aún vacila en adoptar sin reservas los resultados experimentales de otros artistas, para luego elaborarlos”. (1970: 140). Es que parecería que en arte, la incorporación de nuevos conocimientos y técnicas sin la veta vivencial, no tendría cabida. Como si cada

⁴⁴ Estoy pensando en los tipos de ejercicio que sirven para que el azar modifique el movimiento corporal primero y el discurso después, a modo de la técnica del cadáver exquisito empleada por los surrealistas.

⁴⁵ El subrayado es nuestro

creador debiera experimentar la historia del teatro en el propio cuerpo a modo de verificación, tras la búsqueda de un lenguaje o de una voz particular. Prueba de esto es la existencia en los cursos de formación actoral, de materias como Historia del arte y Teoría de la puesta en escena, en modalidad teórico-práctica, y el permanente ir y venir entre lo discursivo y lo vivencial de los cursos específicos de actuación.⁴⁶

A esto hay que agregarle la relativización del valor de lo nuevo en el campo artístico y teatral, que contrasta con el concepto de avance o progreso inherente al conocimiento científico decimonónico. Luego de la ruptura producida por las vanguardias históricas, muchos de los nuevos formatos surgen como nuevas combinaciones de formas preexistentes, en su mayoría pertenecientes a la premodernidad (Dubatti, 2008). Además, suele suceder que la investigación escénica arroja nuevos saberes o saberes que son pertinentes, exclusivamente para quienes están involucrados en ella; pero esto no implica que lo investigado tenga menos valor, porque los caminos a seguir a partir de lo hallado son infinitos.

A este respecto, podemos constatar que la Crítica Genética ha sido aplicada para la evaluación de obras y procesos creativos, develando que la incertidumbre es parte fundamental del proceso de construcción. Dice Almeida Salles en *Gesto inacabado*:

O movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente (...) O trabalho criador mostra-se como um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir (...) pode ser visto como um movimento falível com tendência, sustentado pela lógica da incerteza (2004: 26-27)

En todo proceso creativo existiría entonces, una dialéctica entre la tendencia directriz del mismo -un concepto o premisa general-, y las dudas e incertidumbres propias de la creación, que van plasmando una cierta forma de organización. Un andar a tientas, aceptando la intervención del azar, y por ende del error y el fracaso como caminos hacia una construcción abierta: “narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsaveis pela geração da obra” (12-13).

⁴⁶ La Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático, sirve como referencia de lo que estamos diciendo.

Cabe señalar el recorrido histórico de esta disciplina, trazado por la propia Almeida Salles en *Crítica genética* (2008): esta se origina dentro del campo de los estudios literarios, en el *Centre National de la Recherche Scientifique* (Francia, 1968), a cargo de un grupo de germanistas que estudiaban los manuscritos del poeta alemán Heinrich Heine. A partir de 1975, dicho grupo establece un diálogo con otros investigadores, interesados en el estudio de los manuscritos de Proust, Zola, Valéry y Flaubert. Ya en la década de los '90, junto con la legitimación de la disciplina, se produce la expansión geográfica (llega a Brasil en la década del '80) y se la implementa como transdisciplina, pero aún el estudio se restringe a los objetos literarios. Simultáneamente, otros pensadores estudian los manuscritos de artistas, para desentrañar el proceso de creación; es el caso de Rudolph Arnheim, y su estudio de 1962 sobre el Guernica de Picasso: *The genesis of painting: Picasso's Guernica*. Almeida Salles considera que la disciplina traía consigo la posibilidad de ampliar el campo de estudio hacia otras disciplinas artísticas.

La Crítica genética aplicada a procesos creativos, propone desmontar la obra creada, para luego volver a ponerla en movimiento, recuperando el movimiento creativo a partir del cual fue concebida: el ir y venir del artista. En esta búsqueda, el investigador se topa con los registros múltiples del proceso: bocetos, maquetas, plantas, *storyboards*. En el caso del teatro, el ensayo surge como espacio excepcional a ser documentado a través del cuaderno del director, las anotaciones al margen de los libretos y las filmaciones.

Uno de los principales desafíos como investigadores frente a la relación conocimiento y escena, es cómo dar cuenta de los saberes implicados. Un punto de partida es recurrir al análisis descriptivo de las prácticas, vinculándolas con los modelos paradigmáticos de actuación, con la conciencia de que las mismas van a producir híbridos. La mezcla se podrá observar desde el punto de vista histórico, territorial y subjetivo.

Más complejo aún es acceder a los saberes que fueron rechazados, y sustituidos por otros, a menos que los propios creadores sean quienes transmitan cómo se ha desarrollado el proceso. Insistimos en lo de los saberes rechazados, ya que como hemos mencionado, el método de ensayo y error es uno de los caminos más transitados en la

creación escénica; es una manera muy frecuentada de adquirir nuevos conocimientos, más allá de las estéticas buscadas.

El foco de nuestro análisis va a estar puesto en la actuación, intentando diagramar el modelo de actor construido para cada pieza, al cual va adherido una manera de percibirla. Inevitablemente se hará referencia al rol que las directoras han sostenido para configurar este modelo de ser y estar en escena. Las tres categorías escogidas para pensar la relación actor-espectador son: el cuerpo, la palabra y el espacio.

3.2 Lo que *Chaika* sabe

En términos de energía empleada en la acción, un espectador desprevenido no advertirá casi la diferencia entre el cuerpo de Masha (Verónica Mato), el de Medvedenko (Ramiro Perdomo), el de algunos espectadores y el suyo propio. Esto es debido a que las acciones que ambos actores llevan a cabo al inicio de *Chaika*, son concretas y funcionales: la primera barre mientras fuma, el segundo arregla un foco en el palco superior. Son acciones que responden a la cotidianidad dentro de un teatro. La energía empleada comienza siendo mínima, en un tiempo y en una dimensión contigua con el mundo de la empiria (Dubatti).

Pensamos que estamos frente a cuerpos al servicio de la acción y la situación; un cuerpo que es muy consciente del ritmo, pero sin ser un cuerpo que danza. Y si danza⁴⁷, no hace ostentación de que lo hace. La atención está puesta en los vínculos y las relaciones entre esos cuerpos, en los comportamientos y la habitabilidad que generan. No se crea la ilusión de que se habita, sino que se habita directamente. Es preciso señalar, que dicha disposición hacia el hacer es central en el paradigma stanislavskiano, a tal punto que es considerada por el maestro ruso por encima de los géneros a escenificar:

El acceso al drama y la tragedia o a la comedia y el vodevil, difiere solamente en las circunstancias dadas que rodean las acciones del personaje que ustedes encarnan. En las circunstancias radica principalmente el poder y la significación de estas acciones. En consecuencia, cuando ustedes vayan a experimentar con una tragedia, no piensen para nada

⁴⁷ En el sentido de que la partitura de acciones está muy bien determinada, ejecutada a un ritmo y a una velocidad precisa.

en sus emociones. Piensen en lo que tienen que *hacer* (Stanislavski, 1959:128. El subrayado es nuestro)

Junto con esta idea de la acción en el centro del trabajo actoral, Stanislavski señala la importancia de la relación entre la creencia y la verdad escénica, concepto este que forma parte de la “doxa teatral”, esos saberes enunciados una y otra vez, y sobre los que se cree constituir la propia teatralidad, así como el juicio sobre la calidad de la actuación:

Verdad en la escena es todo aquello en lo que podemos creer con sinceridad, sea en nosotros mismos o respecto a nuestros compañeros. La verdad no puede separarse de la creencia, ni esta de la verdad. No pueden existir la una sin la otra (...) Cuanto suceda en la escena debe ser convincente para el actor en sí mismo, para los demás que actúan con él, y para los espectadores. Debe inspirar una creencia en la posibilidad de que en la vida real existen emociones análogas a aquellas que el actor experimenta en escena (1959: 111)

Esta habitabilidad que se genera en *Chaika*, también se asienta en el hacer, la verdad y la emoción, pero en una modalidad que al transcurrir la obra, se permite ingresar en otros territorios. Percovich relata que, al no ser actriz, sus saberes de dirección nacen sobre todo de seminarios y talleres de dirección, entre los que destaca la escuela inglesa y el trabajo de Ricardo Bartís. El mayor desafío en *Chaika* surge de esa voluntad de no representar, pero partiendo de un texto escrito a-priori y con actores entrenados en la representación. La directora menciona a Eduardo Pavlovsky como otra influencia en su pensamiento sobre la actuación. El actor y dramaturgo argentino manifiesta que:

Cuando escribo una obra de teatro se torna representable, en realidad el personaje escrito es pura representación. Cuando ensayo como actor exploro con mi cuerpo las diferentes velocidades y ritmos del personaje. Potencio fragmentos que descubro en la textura de la actuación. Creo que este proceso de búsqueda “opaquiza” la transparencia que posee el personaje escrito. Le robo entonces transparencia, intencionalidad, linealidad. Mi cuerpo a través de algún accidente busca lo no representable, lo “otro” de la escena. La búsqueda es para no quedar capturado en la dimensión de la representación pura, me sumerjo en la estética de la multiplicidad. (citado en Blog de *Playa desierta*, 2007. http://marianapercovich.blogspot.com/2007_05_01_archive.html)

El accidente buscado por Pavlovsky, es al que también se refería Francis Bacon.⁴⁸ El accidente es la puerta de entrada hacia la multiplicación de sentido. Más adelante Pavlovsky agrega: “Lo importante no es descubrir al personaje sino a sus diferentes devenires existenciales, arrancar del tiempo convención, del espacio convención, del tiempo homogéneo y el espacio homogéneo el espacio preextensivo, el tiempo como acontecimiento. Esto es el devenir.” La actriz Gimena Fajardo relata que comenzaron ensayando las escenas sujetos a la situación pero de una manera muy libre desde el punto de vista de las poéticas, pasando por todos los matices que se encuentran entre el grotesco y la mínima expresión. Identificamos este como un procedimiento, que a través del ensayo y el error, procura añadir al realismo inicial otros ingredientes:

La propuesta siempre fue ser verdaderos, que la obra fuera realista y que en determinados momentos, que ella plantearía, aparecería la teatralidad.⁴⁹ Esa fue entonces nuestra consigna básica, jugar a ser real, pero para ello debíamos tener muy claro el personaje, las situaciones que este personaje atravesaría, sus deseos y sus obstáculos. Ese era el desafío, jugar con lo verdadero, un límite delgado entre la teatralidad y la realidad, porque nunca debíamos olvidar que éramos actores actuando.⁵⁰

Con el transcurso de la obra, y siempre apoyados en la acción, los cuerpos empiezan a verse atravesados por la afectividad: seducen, discuten, se gritan, se emborrachan y hacen el amor. Aparece una corporalidad emparentada con la del sainete criollo y el melodrama: proximidad, contacto físico, abrazos, besos y cachetadas. Corporalidad que otrora fuese desplazada por los procedimientos de la alta cultura y el método de dicción interpretativa, que priorizaba la voz como vehículo de un claro sentido del texto. (Mauro, 2006: 2). Este es un procedimiento de dirección que busca evidenciar el cruce entre los territorios: poblar el territorio chejoviano con sangre criolla, italiana y española, y también, revalorizar la actuación en clave melodramática.

⁴⁸ “No dibujo. Empiezo haciendo todo tipo de manchas. Espero lo que llamo «el accidente»: la mancha desde la cual saldrá el cuadro. La mancha es el accidente. Pero si uno se para en el accidente, si uno cree que comprende el accidente, hará una vez más ilustración, pues la mancha se parece siempre a algo.” Marguerite Duras entrevista a F. Bacon. <<http://www.circulofreudiano.com.ar/bacon.html>>

⁴⁹ Los grados de teatralidad se corresponden con los momentos que señalamos anteriormente en el capítulo 2

⁵⁰ Entrevista realizada a la actriz para esta investigación. Febrero 2012.

Atravesado por la matriz chejoviana en la que las acciones tienen como consecuencia última la locura de Nina y el suicidio de Treplev, y contaminado por el espacio húmedo y abandonado en el que habita, el cuerpo se relaja y busca la horizontalidad en la cercanía con el piso (Treplev se acuesta de lado en el suelo, casi en posición fetal) volviéndose melancólico e inútil ya que sólo sirve para meditar. El intertexto de *Hamlet* parecería colarse así, más allá de los pasajes específicos.

En el momento de mayor teatralidad de la obra que es cuando los actores se sientan frontalmente en sillas dispuestas una al lado de la otra, el registro corporal es el de la concentración de estados, en una modalidad propia del expresionismo figurativo, en el cual:

las objetivaciones escénicas de la conciencia/la subjetividad permiten reconocer objetos de la realidad material, que establecen un enlace con los objetos y las representaciones de la vida cotidiana. En su figuración, dichos objetos se manifiestan alterados, perturbados, distorsionados en mayor o menor medida, en muchos casos atravesados por una presencia siniestra o deformante que remite a la subjetividad, pero a pesar de ello podemos reconocer los rasgos de esos objetos, su representación. (Dubatti, 2008)⁵¹

Durante el monólogo final de Nina, “Soy una gaviota...no, no es eso”, aparece una actualización que aporta a la reflexión sobre cómo es el cuerpo del *pathos* en la contemporaneidad. Somos testigos en carne propia, de cómo la tradición refería que ese monólogo debía hacerse y decirse: con gestos mínimos y de manera suspendida, “como abriéndose paso entre telarañas” nos supo comunicar Lilián Olhagaray, actriz y docente del Teatro La Gaviota⁵². Posiblemente esa concepción había sido construida más allá de una visión estética determinada, en consonancia con una determinada visión de la mujer, y la locura de finales del siglo XIX. Un modelo femenino asentado en la fragilidad, los estados mutables y la debilidad de la salud.

En la puesta de Percovich, el cuerpo de Nina (el de la actriz Gimena Fajardo) se percibe de manera contemporánea, sobre todo porque la visión puesta en escena es la de una Nina contemporánea, y no la de una mujer lánguida, ni decadente. Una mujer que

⁵¹ Fichas pertenecientes al seminario de vanguardias históricas impartido por Dubatti durante la primera generación de la maestría (octubre 2008)

⁵² La presente investigación podría ampliarse y desarrollarse en torno a Modelos de actuación de Chejov en nuestro país: tradición y rupturas. Pero excede el presente objeto de estudio elegido.

demuestra entereza y que no quiere dejar a la vista sus zonas más vulnerables frente a Treplev. Para ello, la directora le pidió expresamente a Fajardo que no llorase durante ese monólogo. Quizás por esto mismo, sea uno de los momentos más efectivos a nivel de actualización o reescritura del clásico, porque resulta un claro ejemplo de contextualización y diálogo con el presente de recepción.

Con respecto a la palabra, podemos decir que esta se vuelve acontecimiento en el convivio; es palabra de la oralidad dicha y oída en un espacio concreto, impregnada por este hasta tal punto, que un espacio mal acondicionado va a intervenir sobre lo que se escucha y cómo se escucha. Óscar Cornago enumera los procedimientos que acentúan esta naturaleza de la palabra:

A través de recursos como la repetición, el trabajo con la materialidad sonora de la palabra, de su comunicación íntima y cercana, de sus dimensiones sorprendidas y paradójicas, de su espectacularidad poética, la escena trata de hacer visible la palabra hasta convertirla en un acontecimiento. (<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=183>)

Encontramos que dicha “comunicación íntima y cercana” de la palabra, se corresponde con el uso que aparece en *Chaika*, tanto como parte de la apuesta a lo real, dejando de lado los artilugios propios de la imagen, y también, porque el texto fue trabajado con los actores durante los ensayos, puliendo cualquier exceso de literariedad que conservase. El actor de *Chaika* es consciente de la dimensión pragmática de la palabra y que a través de esta “hace cosas”: discute, perdona, justifica, seduce y se confiesa. Sólo se vuelve palabra poética, cuando Nina declama durante la obra de Treplev⁵³, momento este de teatro dentro del teatro o cuando Arkadina dice un monólogo perteneciente a Gertrudis.

Percovich relata que mientras ensayaban el primer acto, surgió la pregunta de Calderón: “¿Soy yo, o es Treplev el que opina esto?”. Y las respuestas que ella le daba, al decir de él, eran perversas mientras que para la directora, eran ambiguas: “En realidad siempre pido que el actor tenga opinión. Siempre. Y que sea un creador.”⁵⁴ Así vemos

⁵³ El poema está escrito por Santiago Sanguinetti (actor, dramaturgo, director). Actor de *Las Julietas*.

⁵⁴ Las preguntas a los creadores para este capítulo fueron contestadas por escrito, vía e-mail entre enero y febrero de 2012.

cómo en la práctica teatral, aún sigue siendo necesaria esta aclaración de la identidad del que enuncia: cuando digo yo, ¿quién está diciendo yo? Se reclama una definición y quizás lo que justamente se está proponiendo desde la dirección sea escapar a la lógica binaria –se es actor o se es personaje- siempre disyuntiva. El apelar a la opinión del actor responde tanto a una ética como a una mirada política sobre la creación actoral, donde el actor no puede protegerse tras la máscara, ni tras la jerarquía o sumisión frente a una determinada visión del director. Pedirle al actor que vierta su opinión, es recordarle que su subjetividad también entra en juego en la creación:

el teatro de la subjetividad revela que la *poíesis* también está hecha de micropolítica humana: un grupo de hombres que trabajan y se relacionan y encuentran en esa actividad una forma de organizar la realidad, una morada habitable (...) Por su pertenencia a la cultura viviente (el convivio como principio de la teatralidad), por su naturaleza oximorónica como acontecimiento, el teatro convierte la habitabilidad en entidad. Las moradas que provee la subjetividad micropolítica configuran el *movimiento contrario a la catarsis*: no se trata de expulsar sino de habitar. (Dubatti, 2007:173)

Al preguntarle a Fajardo sobre cuáles fueron a su entender los saberes adquiridos o sobre los cuáles tuvo que trabajar más, respondió: “Tuve que trabajar mucho sobre los múltiples focos de atención. Estar atenta a la obra como actriz y como personaje, y al mismo tiempo esto tiene muchos matices emocionales.” Nuevamente aquí se vislumbra una relación con los principios stanislavskianos del foco de atención permanente, que es una doble mirada tanto interna como externa, que el actor debe mantener, y que afecta claramente el decir de los actores:

En todo momento, estando en la escena, durante cada uno de los momentos en los que se desarrolla la acción de la obra, debemos estar atentos tanto a las circunstancias externas que nos rodean (el montaje material que constituye la producción) como a la cadena de circunstancias internas que hemos imaginado por nosotros mismos para ilustrar nuestras partes (Stanislavski, 1959:54-55)

Y más adelante, este desarrollo de la atención en la escena se justifica ya que:

En la vida real hay siempre multitud de objetos que fijan nuestra atención; pero las condiciones en el teatro son diferentes e interfieren la vida normal del actor, así que un esfuerzo para fijar la atención se hace necesario. Llega a ser un requisito aprender de nuevo a mirar las cosas en escena, y verlas. (63).

En lo que respecta al espacio, la propuesta artaudiana del espectador rodeado por la acción se hace carne en esta puesta de Percovich, quien acostumbra trabajar sobre la proxemia, las acciones simultáneas y el punto de vista múltiple. Que un mismo espacio haya sido territorio de ensayos y lugar de la recepción, hace que la relación con este sea absolutamente orgánica. El elenco entra y sale de manera fluida, hablando desde fuera, y callando sólo una vez que sale, lo que hace que como espectadores lo percibamos en su totalidad (tanto la escena como la extraescena). Fajardo relata que esto fue consciente desde la dirección: en la obra se comenta varias veces que este es su teatro, cuánto lo aman y conocen. Razón por la cual, ellos mismos debían conocerlo previamente, en la totalidad de sus rincones, e inclusive, de olores.

Desde el principio se van estableciendo lo que podríamos denominar “polos espaciales” (por adelante y por detrás de la platea), que definen cómo pide ser vista la obra, y que tematizan la relación existente entre el lugar de la actuación y el de la expectación, o el de la producción y la recepción. Luego en el tercer acto, los polos espaciales van a estar a izquierda y derecha del escenario, donde se van a dar encuentros íntimos de a dos actores, a los que Percovich denominó “pequeños escenarios afectivos”. Es decir que, tanto la dimensión corporal como vocal empleada por los actores se ajusta al caso y al espacio: no es un *a priori* adherido al estilo o el registro de actuación, como puede darse si estoy haciendo o presenciando una tragedia griega, o una farsa. Si Treplev se necesita comunicar con otra actriz que se encuentra a diez metros de él, va a levantar e inclusive a gritar y gesticular ostensiblemente, pero cuando se den estos encuentros íntimos (“pequeños escenarios afectivos”), los recursos expresivos de los actores se ajustarán a este espacio y a este nuevo momento en la recepción.

3. 3 Lo que *Las Julietas* sabe

El cuerpo del actor en *Las Julietas* comparte el concepto de ampliación de la representación pavlovskiano, para generar en su caso un cuerpo que gusta del juego, a través de la improvisación, la música y el baile. Es un cuerpo festivo que sabe manejar las energías para producir el contagio: un cuerpo en competencia, potente y eficaz. Tiene su origen en el cuerpo del actor autorepresentándose, en la premisa del “ser y no

representar. El estar y no llegar”.⁵⁵ Al respecto de esta supresión del enmascaramiento, José A. Sánchez señala:

El actor en el campo expandido es mucho más vulnerable que el actor sobre el escenario: renuncia a todas sus protecciones. Pero, al desprenderse de múltiples mediaciones hace también más visible su condición de sujeto, de sujeto integrado: su dualidad de máscara y persona desaparece, o más bien, se ve capacitado para decidir libremente sobre su máscara: mantener la habitual, reconstruirla, dibujar sobre ella. (2008: 29)

Cabe preguntarse ¿por dónde es que la obra avanza, sin la existencia de una acción de largo aliento? Para ello se requiere de una disposición que vamos a definir como de “sostén actoral”. Alejandro Catalán, director argentino y teórico de la escena define al respecto de la actuación de Luis Machín en la obra *La Pesca* de R. Bartís:

Machín pone la obra en su cuerpo y no el cuerpo en la obra. Esto también explica otro aspecto de su participación: en la obra de su cuerpo, el juego de su visualidad y sonoridad hace que el relato escénico tome el rumbo que encadena su expresión. Allí la obra sigue pero radicalmente presentificada por un despliegue específicamente actoral. (Catalan, <<http://www.alecatalan.blogspot.com>>, setiembre 2009)

Precisamente este sostén actoral está dado por la relación que se establece desde la plena conciencia del momento presente, relación que parte del silencio y la escucha, como la que tiene el jugador o el deportista, con la tensión corporal justa (ni menos ni más) que implica un manejo efectivo de las aperturas (aflojes) y los cierres (tensiones), es decir, de la respiración. Dice el actor Claudio Quijano:

La concentración que descubrí con *Las Julietas* tiene que ver con el estar presente todo el tiempo, y estarlo no sólo todo el tiempo sino entregado, al servicio, relajadamente alerta. Creo que ayuda que todo el tiempo estamos “en escena”. En realidad estamos todo el tiempo jugando un “rol”. Hay muchas cosas en las que me apoyo para lograr eso que mis compañeros a lo mejor no lo saben. Cosas que juego conmigo mismo y que los otros tres no tienen ni idea.⁵⁶

Resulta interesante lo que señala el actor con respecto a las estrategias desarrolladas para estar presente todo el tiempo. Lo que se genera no es un realismo

⁵⁵ Entrevista a Marianella Morena para el FIT de Sao José de Río Preto. Blog de *Las Julietas*.

⁵⁶ En entrevista realizada para esta investigación. Marzo 2012.

crudo, sino lo que él llama “juegos”, que es la imaginación actoral sustentando el momento presente en interacción con sus compañeros actores y el espectador.

El cuerpo de *Las Julietas* señala sobre sí mismo y nos dice “soy cuerpo, mirame”, o mejor dicho “percíbime sinestésicamente, contagiame de mi energía”. El modelo de actor que se encuentra por detrás podría ser justamente el del teatro isabelino, en el que a su vez confluían dos grandes tradiciones: “la retórica, la declamación y la tradición juglaresca, el juego corporal y verbal” (Mansilla, 2008:108). Estos dos registros son factibles de ser manejados por los actores de *Las Julietas*, en un saber-hacer adquirido en instituciones como la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático. En esta, confluyen tradiciones del método de dicción interpretativa de su fundadora Margarita Xirgú, con técnicas populares como las del clown y bufón, presentes en nuestro campo desde sus orígenes con el circo criollo de los hermanos Podestá, y más acá en el tiempo, por medio de la escuela del francés Jacques Lecoq.

En cuanto a los saberes adquiridos desde el punto de vista de la danza, el elenco recibió instrucción en tango y malambo para poder dominar las técnicas y así poder “romperlas”, pero no para alcanzar una perfección en la ejecución. Cada uno de los actores se manejó dentro de una zona de comodidad con respecto a su registro actoral, y se potenció lo que se tenía y se sabía. El que era más musical, se movía dentro de esa zona, el que tendía a la seducción, lo mismo, y el que podía “payasear” más, potenciaba esa impronta actoral.

Otra de las habilidades desarrolladas es la del canto, en claro aire de familia con las propuestas de Meyerhold quien proponía que: “Todo actor debe ser musical” (387), que no es lo mismo que ser músico, sino que debe tener conciencia de parámetros musicales tales como: tono, volumen, ritmo y velocidad. Los actores de *Las Julietas* poseen esa conciencia musical, tanto en el cuerpo como en la palabra, emparentada con: “formas de representación cercana al varieté que dominaban la escena popular en esos tiempos, asociada a la tradición carnavalera de murgas, comparsas y viejas troupes.” (Alfonso, 2009). Con respecto al canto, dice Quijano:

Como en *Las Julietas* el canto no se hace desde un lugar pretencioso (nunca dejo de ser un actor que está cantando) no me preocupó ni me preocupa. Canto como me sale. Como no hay metas ni lugares de excelencia a donde llegar todo lo que salga va a estar bien. Eso relaja y

hace que una coreografía, canción o improvisación se haga desde el relax y el disfrute. Eso automáticamente lo vuelve cómodo y fácil. Más cuando confiás en que tus compañeros juegan el mismo juego que vos.⁵⁷

La mayor parte del texto en *Las Julietas*, surgió de improvisaciones y proposiciones hechas por los propios actores, lo que hace que estos lo tengan totalmente incorporado. La palabra se concibe al servicio del juego, como “recipiente contenedor” dice Quijano. Eso no implica que la función poética desaparezca, sino que atraviesa tanto los fragmentos que se conservan escritos por el propio Shakespeare como los creados por la propia Morena. Los textos de la dramaturga funcionaron como columna organizadora del juego, manteniéndose permeable a este, y no tienen dueño, salvo que luego de haber realizado más de 150 funciones, han sido repartidos por la fuerza de la costumbre. También en la relación cambiante del texto, podemos observar la matriz shakespereana:

la condición oral del texto producto de la representación, inevitablemente lo hacía inestable y cambiante, aspecto que era parte de una dinámica actoral, y que se combinaba con los recursos dramáticos que vinculaban al actor con el público: los apartes y los monólogos (Mansilla, 2008: 113)

En términos espaciales, si bien la frontalidad es el eje que predomina, y está dada por una clara artificialidad o formalización a través de la disposición de las cuatro sillas a modo de friso, también el eje horizontal (actor-actor) está presente en el permanente juego e intercambio.

3.4 Recepción de las obras

3.4.1 Lo cotidiano del teatro y el teatro de lo cotidiano

La voluntad de Percovich de hablar de nosotros y de nuestro teatro, a partir de un teatro con determinada carga histórico-simbólica (Florencio Sánchez estrenó allí *Puertas Adentro y Ladrones*⁵⁸), nos coloca como espectadores en ese lugar de *voyeurs*, siendo testigos de la “tajada de vida” propia del micro mundo teatral. La recepción

⁵⁷ Entrevista realizada para esta investigación. Enero 2012.

⁵⁸ Mirza, Roger. “Teatralidad, transcreación y polisistema. El ejemplo de Chaika, Montevideo, 2009.” Biblioteca Nacional. Abril 2011.

crítica señala la relación existente entre un determinado uso del espacio y una voluntad de hablar sobre elementos pertenecientes a la historia del teatro uruguayo:

El uso creativo del espacio hace que el espectador observe muchos de los rincones de la sala que podrían pasar inadvertidos. Escenas en los distintos frentes obligan al público a moverse en la butaca, a la vez que las referencias a la historia del teatro uruguayo son como guiños llenos de humor, especialmente para el espectador que más sepa del asunto. (Reyes, El País. 13/12/09)

Se expone una historia a seguir, en la que se plantean cambios de ritmo y climas: el espectador resulta envuelto en la ficción, al verse rodeado por esta. Aunque de manera solapada, y sin marcos que lo evidencien, la ilusión se termina generando, apelando a la emoción del espectador, y percibiendo que en la intimidad de la sala para treinta espectadores⁵⁹, los elementos de humor que el texto presenta, invitan a una risa mas bien contenida. Como si en la mente de los espectadores se generase este pensamiento: “mejor no hago ruido. No sea cosa que se den cuenta (los actores) que estoy acá, espiandolos”. De a poco se va entrando en el juego, como quien se desliza, apelando a un espectador que esté dispuesto a detenerse en los detalles.

Se podría suponer que una de las ventajas con las que *Chaika* cuenta, es que *La Gaviota* es una obra icónica del micro mundo teatral, y por lo tanto, se llega al teatro con la expectativa de ver qué es lo que se ha hecho a partir de la obra de Chejov. Esto puede explicar el que la obra funcione bien en Festivales, porque los espectadores disfrutaban del juego de la permanente asociación entre aquello (Rusia en 1898 y otras puestas que hayan visto de la obra), y esto otro (Montevideo, o la ciudad en la que estén viendo la obra, en el momento presente). Señalemos que podría haberse dado todo lo contrario: que al ser un retrato del micro mundo del teatro uruguayo y contener gran cantidad de guiños y citas locales, no funcionase con públicos fuera del Uruguay, o con públicos no acostumbrados a ver teatro.

Prueba de que la autoreferencialidad y el metateatro, no opacan la recepción de la obra, se tuvo en el preestreno en el Ateneo Popular. En dicha ocasión, los espectadores eran integrantes del Sindicato Único de la Aguja, en su mayoría mujeres

⁵⁹ Estas observaciones son hechas a partir de la puesta en escena en el Ateneo Popular, con todas las características que ya hemos observado.

que no acostumbran ir al teatro. Percovich recuerda esa experiencia como muy gratificante y auspiciosa: en primer lugar, porque fue el primer público que presencié la obra y eran los dueños de casa rencontrándose con las posibilidades de su sala⁶⁰; en segundo, porque a partir de la identificación con los personajes -tanto en los aspectos vinculares (la relación Arkadina-Treplev, por ejemplo), como en las vidas desgraciadas de la generación más joven-, se habían emocionado.

Sabemos que la obra ha sido montada en el marco de Festivales en varios teatros, con características diversas. En ocasión del Festival *Santiago a Mil* (Chile), como el teatro en el que iban a actuar era de grandes dimensiones, solicitaron una tarde la sala principal del Teatro Solís para ensayar. El desafío era mantener tanto el tono como el ritmo de la obra, en un espacio de tales características. Para la segunda función, lo lograron hacer adecuadamente, nos relata Percovich.

Uno de los elementos que es señalado en los catálogos de los Festivales, es que Gabriel Calderón encarna a Treplev. El autor y director de *Las buenas muertas* (Teatro Circular, 2004), *Mi muñequita* (Teatro Circular, 2004), *Uz, el Pueblo* (Teatro Circular, 2006), *Las nenas de Pepe* (Vieja Farmacia Solís, 2007), *Or: Tal vez la vida sea ridícula* (Teatro Circular, 2009) y *Ex: que revienten los actores* (La Gringa, 2012), es conocido en los circuitos de los Festivales. Esto redonda en una mayor comprensión del juego propuesto por Percovich, el de trabajar a partir de actores que compartiesen características (en su vida teatral y privada) con los personajes.

3.4.2. Tono paródico como vínculo con el espectador

Uno de los elementos presentes en las críticas hechas a *Las Julietas* es el que señala la calidad de las *performances* llevadas a cabo por sus actores. Esto se establece a partir del vínculo con el espectador, que resulta -en términos generales- muy directo, apelando al humor paródico como principal procedimiento. Como resultado, el espectador parecería olvidarse de la cocina y de la totalidad de los involucrados en la realización de “ese plato que está degustando”, para quedarse con el juego que se desarrolla frente a sus ojos.

⁶⁰ Comentarón que habían tenido intención de arrancar el telón y tirarlo.

Al mismo tiempo, la relación que los actores establecen con el texto se asemeja a lo que Dubatti define como *pastiche*: “sutil tensión o vaivén nunca resuelto del todo entre una identificación absoluta con el texto y su parodia” (1995: 112). El humor surge en primer término, de la relación que el elenco estableció en el ambiente de trabajo. Leonardo Pintos, uno de los actores, relata en una entrevista:

Estábamos trabajando pero, además, nos estábamos divirtiendo. A veces se entiende que vamos a ensayar y tenemos que hacer silencio, concentrarnos, respirar azul, tirarnos en el piso. Nosotros entrábamos por otro lado. Estábamos ensayando y era inevitable que sonara el teléfono, que se rompiera un caño, que te pasara la gata, que le cayera un recibo a Marianella, a Claudio lo llamaba la mamá y eso también lo incorporamos como parte del proceso creativo. Había un interés por trabajar con el ser creativo, pero también por trabajar con el ser cotidiano (Laitano, 2010)

Lo paródico surge de la relación que se establece con la tradición, y con un supuesto saber-hacer vinculado con la actuación shakespereana. Los actores demuestran conocer el registro actoral perteneciente a esa tradición que remite al modelo de dicción interpretativa, y a partir de este satirizan situaciones emblemáticas presentes en el relato de *Romeo y Julieta*. Como si este nos fuese contado por los bufones de la corte, o los personajes más populares, para los que el tono picaresco se encuentra a la orden del día. La actitud iconoclasta, e irreverente frente a la tradición, se ofrece como posibilidad liberadora de energías, en clara sintonía con la carnavalización *bajtiniana*, propia del barroco latinoamericano. La inversión semántica, la polifonía, el choque de discursos, la intra y la intertextualidad son algunos de los procedimientos propios de la parodia, que pueden ser reconocidos en *Las Julietas*. En palabras del cubano Severo Sarduy: “la carnavalización implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a intertextualidad” (1984: 175).

El humor también se desprende de la identificación con los personajes tipos que la obra presenta y con la exageración de su comportamiento, por ejemplo: la extensa interpretación de la canción *Uruguayos campeones* que se alterna con la pelea entre Quijano y Sanguinetti. En ese episodio vemos reflejada tanto nuestra idiosincrasia, como la genética del macho y la garra charrúa, y esto resulta muy hilarante.

La crítica profundiza una de las cuestiones fundamentales en la expectación de *Las Julietas*, que es la de cómo se produce el avance de la obra, e inclusive, por dónde debe seguirla el espectador:

El espectáculo de Morena no acompaña de la mano al espectador “irritado” (como lo llamó Pirandello en *Cada cual a su manera*, 1924) y yo agregaría al espectador perezoso, en su recorrido por la nueva cartografía: hay que transitar solo por los parlamentos fragmentados, por los sentidos fragmentarios, atar los cabos que deja sueltos, tener ganas de ese *fill in the blanks* obligado para disfrutar el viaje. Pero una vez que se entra en el juego el blandengue y el italiano, el “bruto actor” y el don Juan crean algunos espacios del mejor humor (y las más fuertes risas del público) que se veía en mucho tiempo. El fragmento no corta la comunicación ni la gracia: la prolonga. (Torello, 2009)

De todas maneras, cabe mencionar que las reacciones del público difieren de función en función, y que si el humor no aparece no quiere decir que la obra no funcione. Dice al respecto su directora, en una crítica realizada por Gabriel Peveroni:

Son grandes actores y en la escena se hicieron grandes amigos. Sin equipo, sin solidaridad y sin entrega, no hay teatro posible. El nuestro es un espectáculo que ha tenido funciones en las que el griterío es infernal y otras con apenas risitas tímidas. Eso también forma parte del aprendizaje: que no te tiree el público. (Peveroni, 2010)

4. CONCLUSIONES

Pasiones

La generación a la que nuestras creadoras pertenecen, pasó gran parte de su niñez y adolescencia en un Uruguay bajo dictadura. Eligió alejarse de las salas y hacer teatro en espacios no convencionales; a pensar sus creaciones desde una determinada concepción política y ética de lo que es el teatro. Estas mujeres de la escena, se preguntan por el ser del teatro y el ser nacional, haciendo dialogar lo local y lo universal, colocando la subjetividad en su trabajo. Y le van a pedir el mismo compromiso tanto a sus actores, como a colaboradores: poner el cuerpo y la propia historia como territorio desde el cual pensarse, relacionarse y construirse con los otros.

La relación que aparece con la escena, es una relación íntima, del ámbito de lo privado, que surge como necesidad, ya no de expresión ni de comunicación sino de condición de existencia. Vemos como en *Chaika* aparece esta particularidad del micro mundo teatral que se constituye en una suerte de familia teatral. Se podría pensar que esta visión de producir arte “por amor al arte”, es contradictoria con las actuales reivindicaciones a favor de la profesionalización que se están dando en nuestro contexto local. Pero en realidad, son tendencias que conviven en el tiempo: las reivindicaciones laborales son justas y necesarias, lo que no implica que se va a dejar de hacer teatro porque no se haya obtenido un fondo o una subvención. También en *Las Julietas* se podría leer la reivindicación de la condición marginal del arte teatral que no responde al horizonte de expectativas del público de su tiempo; de la historia del teatro también como la historia de los teatristas no profesionales o al menos, no reconocidos ni remunerados. Y si bien ambas creadoras se han ganado un nombre y prestigio en el ámbito local, y regional, esto no les asegura recibir fondos y llevar a cabo producciones costosas en su propio país. Por otro lado, ninguna de las dos tiene el reconocimiento de la crítica periodística más tradicional, que sigue considerando que el teatro válido es un montaje efectivo de un texto consagrado.

Los materiales que hemos visitado a lo largo de la tesis, nos recuerdan la obsesión del uruguayo por pensar ya no quiénes somos, sino qué somos. Es más, a esta altura este parecería ser uno de los rasgos que más nos identifica: nuestra identidad está

marcada por la permanente reflexión sobre esta, y los continuos vaivenes entre el pesimismo y el optimismo, que la identificación con lo nacional conlleva. A esto hay que sumarle la idea de que la noción de rioplatense lo complejiza todo aún más, volviendo difuso lo que es de allá y lo que es de acá, a ambos márgenes del Plata.

Procesos

Para el estudio de los procesos creativos en el ámbito de las artes escénicas, la Crítica genética se ofrece como una disciplina apropiada. Permite entender y captar los resortes que desencadenan la creación, desde la concepción primigenia de la idea, pasando por los elementos más casuales que van incidiendo en el proceso, hasta la etapa de la recepción. Es justo decir, que para la presente tesis habría que haber acompañado el proceso de creación desde sus orígenes (al menos desde el proceso de escritura y/o de ensayos). No es lo mismo que el intento de reconstruir estas etapas a través del testimonio oral y/o del registro escrito de los creadores. En este sentido, queda abierta la posibilidad de profundizar por esta vía para futuras investigaciones.

En todo caso, lo interesante es ver cómo crean los que crean: conocer “la cocina”, los procedimientos más allá de las decisiones voluntarias y conscientes. Por otro lado, conocer cómo se trabaja con los colaboradores, y con las dificultades, con los cambios de planes, con los espacios deseados que no se concretan y con las renunciadas de los actores. Más allá del tiempo destinado a los ensayos, interesa ver cómo se distribuye el resto del tiempo, si se genera o no una autodisciplina (trabajar en determinada hora del día y en determinado lugar), o se trabaja a favor del caos: cuando se puede y como se puede.

De esta manera, se va generando un acervo de conocimiento que permite distinguir similitudes y diferencias, que les sirven no sólo a otros creadores y futuros creadores, sino al creador mismo, que puede asombrarse al reconocer cómo hasta el menor hecho puede incidir en la creación: una llamada que recibe o un correo electrónico que lee, puede afectar la creación de ese día. Esto nos lo aseguró el dramaturgo Sergio Blanco, quien recientemente ha sido estudiado en Córdoba (Argentina), por una investigadora que aplica los conocimientos de la Crítica genética.

Saberes

Quizás esta haya sido la parte de la tesis más fecunda, y no precisamente por los aportes novedosos que se puedan haber hecho, sino porque permitió detectar la dificultad que se tiene al momento de reconocer lo que se sabe, lo que se aplica y lo que se desecha. Es en este territorio donde surgen y quedan abiertas la mayor cantidad de interrogantes. Uno de los aspectos es el de cómo hay saberes que aparecen más allá de los creadores, pero no en términos de interpretación, sino de manera más fáctica. Un director o un dramaturgo puede elegir no emparentarse, o no querer dialogar con la tradición, al menos no directamente y sin embargo lo sanguíneo aparece, como si de herencia genética se tratase. Por ejemplo, con respecto a lo isabelino en *Las Julietas*. Como si el teatro resolviese por sí mismo, apelando a una sabiduría arcaica. Ya lo dijo el maestro Kartún: *El teatro sabe...*

Muchas veces, la tarea docente en la formación tanto de actores como de directores, exige que estos saberes (metodologías, en algunos casos, sistematizaciones, en otros) sean clarificados y queden más en evidencia. También los concursos, como el reciente llamado a ocupar cargos en la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático, que exigía reconocer tal o cual manejo de una técnica de actuación, y ya no sólo de la interpretación de un texto dado. ¿Cuántos docentes de arte escénico en nuestro país, pueden decir a ciencia cierta: si, yo aplico Stanislavsky? ¿O Brecht? Generalmente lo que se logra identificar es una formación extremadamente híbrida y confusa sobre los métodos de actuación. Y esto no es necesariamente malo ni bueno, pero es algo que se puede evidenciar rápidamente.

Una vez más, el problema recae en la materia pendiente con respecto a las formaciones. No solamente a las formaciones básicas, sino a las formaciones permanentes, a la necesidad de crear espacios para que entre pares (directores, actores, diseñadores), se puedan seguir pensando las prácticas de la escena. Para que también se pueda compartir “la cocina” que antes mencionábamos, como si de clínica se tratase. Y gran parte de la tarea en la creación escénica pasa por la identificación de los problemas: con el espacio, con tal escena, con tal actor. Problemas que no siempre son advertidos durante el fragor de los ensayos, pero que quizás sí son evidenciados por algún espectador despierto que los sepa ver u oír.

En este sentido, la tarea de la crítica puede ser extremadamente rica, ya que puede ayudar a “nombrar” estos saberes, puede historizarlos y contextualizarlos. ¿Cómo se implantó la manera más tradicional de hacer Chejov en nuestro país, desde el punto de vista del espacio y de la actuación? Y al mismo tiempo, ¿Cómo se ha ido desmontando esta idea? Por otro lado: ¿Cómo fue la convivencia en la interna del teatro independiente entre el modelo de dicción interpretativa de la Xirgú, y los aportes más en la línea Stanislavskiana o Brechtiana (con Atahualpa del Cioppo, por ejemplo)? Estas preguntas, sirven tan sólo como ejemplo de cómo la función del investigador, se vuelve fundamental para pensar estos saberes contenidos en las prácticas. Saberes que ahí están, para provocar intensidad de presente y acontecimiento en esta, nuestra sociedad del conocimiento. Saberes que no pueden ser repetidos como una fórmula, pero que permiten aunque sea de manera efímera que el teatro se constituya en tanto teatro, es decir, en su materialidad específica.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo. "Leones, cazadores e historiadores, a propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento", Papeles de Montevideo. N° 1, Junio de 1997 pp.59-70
- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. 4ª ed. Tr. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007
- Alfonso, Javier. "Verona celeste". Semanario Búsqueda. 2009.
<<http://lasjulietas1950.blogspot.com/>>
- Almeida Salles, Cecilia. *Gesto inacabado: proceso de criação artística*. 2ª. Edição. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004
- *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3ª edición. São Paulo: EDUC, 2008
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Tr. Enrique Alonso. 5ª Edición. Buenos Aires: Sudamericana, 2005
- Barrios, Ana Laura, "Chaika: Cruce de miradas". Blog de Chaika. 11 Enero. 2010.
<<http://www.marianapercovich7.blogspot.com>>
- Braun, Edward. *El director y la escena: del naturalismo a Grotowski*. 2ª. Edición. Galerna: Buenos Aires, 1992
- Brecht, Bertolt. *Estudios sobre teatro*. Vol. 1. Nueva Visión: Buenos Aires, 1970
- Castillo, Andrés. "1793-1973: De la Casa de Comedias al teatro independiente" en *Escenarios de dos mundos*. Tomo IV. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988. pp. 173-177
- Catalan, Alejandro. "Una gran actuación". Alejandro Catalán. 18 setiembre 2009
<<http://www.alecatalan.blogspot.com/2009/09/una-gran-actuacion.html>>
- COMPLIT. Compañía de Artes Escénicas Contemporáneas.
<<http://www.ciacomplot.com>>
- Cornago, Óscar. "El acontecimiento de la palabra tras el fin de la historia." Archivo Virtual de artes escénicas. 2005.
<<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=183>>
- «La teatralidad como crítica de la modernidad», Tropelías. Universidad de Zaragoza, 15-17 82004-2006), pp. 191-206.
<http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/271/teatralidad_modernidad_cornago.pdf>
- Éticas del cuerpo*. Madrid: Fundamentos, 2008
- "Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética". Archivo Virtual Artes Escénicas. 9 Marzo 2009.
<http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/215/cuerpos_politica_sociedad.pdf>
- De Armas, Gustavo y Rodolfo Garcé. *Uruguay y Su Conciencia Crítica: Intelectuales y Política en el Siglo XX*. Montevideo: Trilce, 1997
- De Marinis, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Tr. Cecilia Prenz. Buenos Aires: Galerna, 1997
- Dubatti, Jorge. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Planeta: Buenos Aires, 1995
- *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003

- *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007
- “Seminario: Historia del Teatro y Poética Comparada: del drama moderno a las vanguardias históricas (1870-1939)” (Fichas del curso de maestría impartido en Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, octubre 2008)
- *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel, 2010
- Duras, Marguerite. “Entrevista a Francis Bacon”. *Zona Erógena*. N° 12 (1992).
 <<http://www.circulofreudiano.com.ar/bacon.html>>
- Entrevista a Mariana Percovich. Dirección Nacional de Cultura del MEC. 23 Diciembre 2010
- Entrevista a Marianella Morena. Su domicilio. 10 Enero 2011.
- Feral, Josette. “Acerca de la Teatralidad” en *Cuadernos de Teatro XXI*. Osvaldo Pelletieri (director). Buenos Aires: GETEA, 2003
- *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004
- Fondos Concursables para la Cultura. <<http://fondoconcurable.mec.gub.uy>>
- Fornaro, Marita. “Los cantos inmigrantes se mezclaron... La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguaje”. *Trans. Revista Transcultural de Música*. N° 6. 2002
 <<http://www.sibetrans.com/trans/a230/los-cantos-inmigrantes-se-mezclaron-la-murga-uruguaya-encuentro-de-origenes-y-lenguajes>>
- García, Silvana. *As trombetas de Jericó. Teatro das vanguardias históricas*. São Paulo: Hucitec, 1997
- “La nueva dramaturgia y el proceso colaborativo en la escena paulista”. *Revista Conjunto*. N° 134. Octubre-diciembre 2004
 <<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/134/dramaturgia.htm>>
- García Barrientos, José L. *Como se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2003
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Tr. Eugenio Imaz. Madrid: Alianza, 1990
- Irigoyen, Emilio. *La patria en escena*. Montevideo: Trilce, 2000
- “Gestualidad neoclásica y tradicionalismo en Uruguay: sobre una recuperada loa de 1831 ” *Gestos*, Año 11, N°21, abril 1996, pp. 103-127.
- Laitano, Bernadette. “Pelota al centro”. *Sábado Show*. 10 de abril de 2010
- Laube, Natalia. “Huele a parricidio. Confesiones del maestro. Entrevista con Ricardo Bartís”. *Funámbulos. Cultura desde el teatro*. 4 de abril de 2010.
 <<http://funambulosnotas.blogspot.com/2010/04/huele-parricidio.html>>
- Lavatelli, Julia. “Confuso Stanislavski, inasible” en *Historia del actor*. Jorge Dubatti (ed). Colihue: Buenos Aires, 2008. Pp.145-157
- Listado de títulos estrenados por la Comedia Nacional (1961-1985). *Sitio oficial de la Comedia Nacional*. 27 Diciembre 2010
 <http://www.comedianacional.com.uy/mvdcms/uc_87_1.html>
- Mandressi, Rafael. “Del aprendizaje del actor a la puesta en escena: notas sobre técnica y estética” en *Situación del teatro uruguayo contemporáneo*. Roger Mirza (ed). Banda Oriental-ITI: Montevideo, 1996. Pp. 17-30

- Mansilla, Camila. "El actor isabelino: la construcción de un oficio y un lenguaje" en *Historia del actor*. Jorge Dubatti (ed). Colihue: Buenos Aires, 2008. Pp 101-116
- Mauro, Karina. "El actor como autor". *Telón de fondo*. Nº 3 Julio 2006
- Meyerhold, Vsevolod. *Meyerhold: Textos Teóricos*. Juan Antonio Hormigón (ed). 2ª edición. ADE: Madrid, 1992
- Mirza, Roger. "Para una revisión de la historia del teatro uruguayo: desde los orígenes hasta 1900". en *Uruguay imaginarios: desde las huellas indígenas a la modernidad* (Tomo 1). Hugo Achugar. Montevideo: Trilce, 2001. 179-201
- "Una generación emergente de dramaturgos directores en el teatro uruguayo". *Revista Conjunto*. Nº 144. Julio-setiembre de 2007, pp. 36-44
- "Un teatro de la disolución en la generación emergente de dramaturgos-directores uruguayos de la última década.". *Teatro XXI. Revista del GETEA*. Año XIII. Nº 24. Otoño 2007, 17-23
- "Teatro uruguayo contemporáneo. Efectos de memoria: teatro e historia" en *Búsquedas y discursos*. Osvaldo Pelletieri (dir.) Buenos Aires: Galerna, 2010.
- "El teatro y la función del estado en la cultura. El lugar de Zavala Muniz". *El teatro en el Uruguay*. 25 y 26 de setiembre Días del patrimonio 2010, pp.25-26
- "Introducción: el teatro uruguayo en los años 60" en *El teatro de los sesenta en América Latina*. Roger Mirza (ed.) Montevideo: FHUCE, 2011
- "Teatralidad, transcreación y polisistema. El ejemplo de Chaika, Montevideo, 2009." Biblioteca Nacional. Abril 2011.
- Morales, Andrés. "Fútbol, política y sociedad: las relaciones entre el poder político y el fútbol en el Uruguay".
 <<http://www.uruguayeduca.edu.uy/Userfiles/P0001/File/FUTBOL,POL%C3%8DTICA%20Y%20SOCIEDAD.pdf>>
- Morena, Marianella. *Don Juan: el lugar del beso*. Roger Mirza (ed.) Montevideo: Artefato, 2006
- *Las Julietas*. (Texto no editado) [Fecha de la última modificación: 2 Setiembre 2010]
- "Visión artística: cuatro hombres lanzados al vacío". *Blog de Las Julietas*. 3 Abril 2009 <http://www.lasjulietas1950.blogspot.com/2009_04_01_archive.html>
- Pavis, Patrice. "Puesta en escena, performance: ¿Cuál es la diferencia?" Tr. Silvina Vila. *Revista de teoría y crítica teatral Telón de fondo*. Número 7. Julio 2008.
 <<http://www.telondefondo.org/articulo.php?cod=129>>
- Pavlovsky, Eduardo. *Lo grupal: devenires- historias*. Galerna-Búsqueda de Ayllú: Entre Ríos, 2000
- Percovich, Mariana. "Reescrituras ficcionales de una biografía. Las máquinas deseantes de la creación escénica". *Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis*. Vol VII.
 <http://www.apuguay.org/bup_pdf/bupVII-percovich.pdf>

- “Sobre un teatro del múltiple sentido” *Playa desierta (sobre Duras) 1 Mayo 2007* <<http://marianapercovich.blogspot.com/2007/05/sobre-un-teatro-del-multiple-sentido.html>>
- “Chaika o Sobre el Teatro”. *Página de dramaturgia uruguaya*. Dirección Nacional de Cultura del MEC. <<http://www.dramaturgiauruguaya.gub.uy>>
- Pérez, Claudia. “Tú con el tuyo y yo con el mío”: una conceptualización del subsistema teatral emergente en la puesta en escena de *Bodas de sangre*, de Mariana Percovich.” en *El teatro de los sesenta en América Latina*. Roger Mirza (ed.) Montevideo: FHUCE, 2011
- Peveroni, Gabriel. “Ética y subversión”. *Revista Caras y Caretas*. 2009. <<http://lasjulietas1950.blogspot.com/>>
- Pignataro, Jorge. *El teatro independiente uruguayo*. Montevideo: Arca, 1967
- *La aventura del teatro independiente uruguayo. Crónica de seis décadas*. Montevideo: Cal y Canto, 1997
- Pignataro y Carbajal, *Diccionario de teatro uruguayo. Tomo I. Autores y directores*, Montevideo, Cal y Canto, 2001
- Porzecanski, Teresa. “Nuevos imaginarios de la identidad uruguaya: neoindigenismo y ejemplaridad” en *20 años de democracia*. Gerardo Caetano (ed). Montevideo: Santillana, 2005
- Prats, Luis. *La crónica celeste: historia de la selección uruguaya fútbol*. 5ª edición Montevideo: Fin de siglo, 2011
- Reyes, Carlos. ““Chaika”, un juego de sentido en un viejo teatro para redescubrir”. *Diario El País*. 13/12/09.
- Rius Xirgú, Xavier. “El método declamatorio de la Xirgú”. Margarita Xirgú <<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/26metxir/metxirgu.htm>>
- Rosenbaum, Alfredo. “El director como autor en la escena contemporánea de Buenos Aires”. *Revista digital Territorio Teatral*. Departamento de Artes Dramáticas IUNA Número 1. Mayo 2007. <<http://www.territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/06.pdf>>
- Sánchez, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007
- “El teatro en el campo expandido”. *Quaderns portatils*. MACBA. 2008. <http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf>
- Sans, Isabel. “El sentido de pertenencia en *Como Greewich* de Juan González Urriaga: el exilio según los exiliados” en *La dictadura contra las tablas: teatro uruguayo e historia reciente*. Roger Mirza y Gustavo Remedi (eds). Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009
- Santillán, Juan J. “Entre el fútbol y Shakespeare”. *Diario Clarín*. 12 de octubre de 2010
- Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco” en *América latina en su literatura*. César Fernández Moreno (coordinador). Siglo XXI: México, 1984. pp.167-184
- Shakespeare, William. *Romeo y Julieta*. Tr. de Pablo Neruda. Pehuén: Santiago de Chile, 2001

Stanislavski, Constantin. *Un actor se prepara*. Traducción Dagoberto de Cervantes. 3ª. Edición. Constancia S.A.: México, 1959

Torello, Georgina. “Nuestros shakespeares”. Revista Dossier crítico. Julio- agosto 2010. <<http://lasjulietas1950.blogspot.com/>>

Veinstein, André. *La puesta en escena*. Buenos Aires: Compañía Gral Fabril, 1962

Villamide, María (arq.) “Ficha edificio: Ateneo Popular”. Patrimonio moderno del Sur. Facultad de Arquitectura. Universidad ORT. 4 Enero 2011. <<http://www.patrimoniomoderno.ort.edu.uy/front/fichas.php?action=ver&id=86>>