

#1 Territorio escénico
Viaje al interior de la llanura



la boya es una revista anual
de la Secretaría de Extensión y Cultura
de la Universidad Nacional del Litoral
Santa Fe, República Argentina.
Año 1, N° 1, 2022 / ISSN en trámite

la **b**o **y**a

revista ~

de artes escénicas

la boya, revista de artes escénicas

ISSN en línea: en trámite

DOI: 10.14409/lb.1.1

116 páginas / Inicio: 2022

Idioma: Español y portugués

Publicación electrónica

de periodicidad anual

Tipografía Bitter, diseñada por
Sol Matas para Huerta Tipográfica.

Licence: Free (OFL)

Contacto: revista.laboya@unl.edu.ar

<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar>



AUTORIDADES UNL

Rector

Enrique Mammarella

Vicerrectora

Larisa Carrera

Secretaria de Extensión
y Cultura

María Lucila Reyna

Secretario Académico
y de Innovación Educativa

Miguel Irigoyen

Directora de Ediciones UNL

Ivana Tosti



EQUIPO EDITORIAL

Dirección

Rocío Giménez

Coordinación Editorial

Norma Elisa Cabrera

Consejo Editorial

Nidia Casís

Antonela Gonzalez

Daniela María Osella

Pablo Vallejo

Corrección de textos

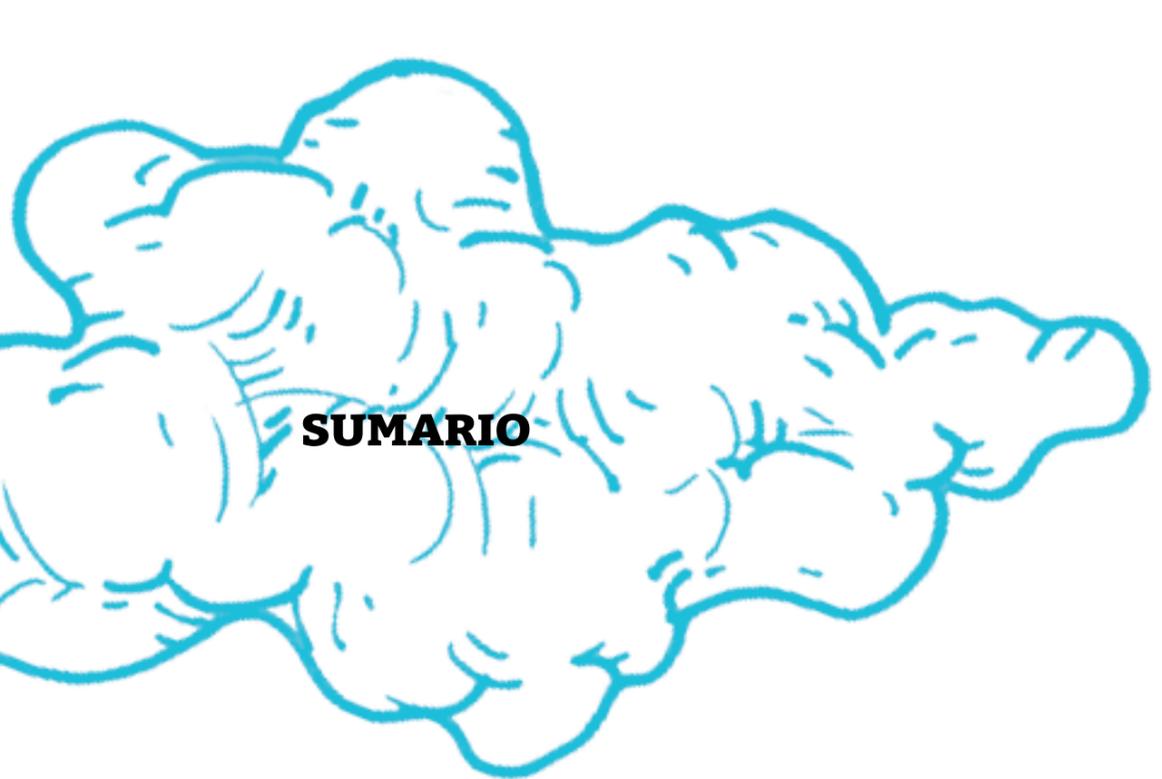
Laura Prati

Diseño Editorial

Alina Hill

Ilustración

Germán Lavini



SUMARIO

- 4 **Editorial**
Norma Elisa Cabrera

MAPAS

- 9 **Equipo Teatro Llanura**
Jorge Ricci
- 47 **Esa parte del viaje
que se llama el Llanura**
María Rosa Pfeiffer
- 53 **Un teatro universalmente
particular**
Sandra Franzen
- 57 **Preferir lo creativo**
Rafael Bruza



BITÁCORA

- 63 **Teatro Salvaje. Local
y universal a la vez.**
Comedia UNL 2022
Autores varios



CATALEJO

#1 Territorio escénico

Viaje al interior de la llanura

- 87 **Zona salvaje**
Julieta Guillermina Vigo
- 94 **Ajustes salvajes
al catalejo teatral**
Mariano Rubiolo
- 101 **Los equipos salvajes
del deporte del alma.**
Hacia una Santa Fe relacional
Eliseo Scapin
- 106 **Territorio teatral
y enseñanza universitaria.**
Diálogos posibles
Daniela María Osella



EDITORIAL

Norma Elisa Cabrera

El 27 de noviembre de 2019, cuando la palabra pandemia se asociaba apenas con los libros de historia y mucho con los de ciencia ficción, un grupo de teatristas de Santa Fe y Paraná se reunió en el Foro Cultural Universitario. ¿La ocasión? La primera “Jornada de comunicación en investigaciones escénicas”, actividad orientada a fomentar la discusión de las investigaciones sobre teatro y artes escénicas de la región. Estuvo organizada por la Secretaría de Extensión Social y Cultural de la Universidad Nacional del Litoral (UNL) y por el Nodo Litoral de la Red Universitaria Escénica (ReUnE) en su primera actividad. Este colectivo, generado a partir de las inquietudes comparadas en el Encuentro Liminar del XV Argentino de Artes Escénicas, abrió la discusión en asamblea para preguntarse y preguntarnos cuáles son las necesidades de nuestra comunidad artística que podrían abordarse desde el campo universi-

tario. La respuesta, unánime, pareció basarse en la cualidad gregaria de nuestras obras: la importancia de transferir la misma dinámica de las investigaciones que llevamos a cabo en escena a los procesos de producción teórica. Para lo cual es necesario un lugar, un espacio donde desarrollar conversaciones, compartir estrategias, profundizar el diálogo.

A medida que circulaba la palabra se hacía más patente la potencia de tres libros publicados por Ediciones UNL, referenciados en las ponencias de la jornada. Las dos ediciones del *Inventario del teatro independiente de Santa Fe* —el primero compilado por Jorge Ricci y el segundo por Roberto Schneider y Verónica Bucci— y el emblemático ensayo *Hacia un teatro salvaje*, de Ricci, fueron recuperados a modo de “boyas” a las cuales aferrarnos en esta epopeya de pensar nuestra actividad de modo situado. Inmediatamente la metáfora se instaló en la charla y aumentó la apuesta: la



1 Territorio escénico.
Viaje al interior de la llanura

señal flotante tal vez sea lo que cada investigación trae para dispararnos nuevas preguntas que nos ayuden a continuar creando.

Hubo consenso en que un dilema de la región es que estamos permanentemente refundándonos, no queda rastro de nuestra actividad dado que, en principio, no deja huellas a causa de su condición efímera. Las ansias entonces se direccionaron hacia generar un campo vital como el agua donde dar visibilidad y referenciar nuestro hacer, poner en relación, ampliar nuestra visión en un sentido estético y político, contagiarnos, no perdernos en la soledad. Todas las intervenciones se concentraron en un momento en el que se arribó a un deseo común, un mensaje en una botella arrojada en esta ocasión al río: necesitamos una publicación. Tantas veces se había apelado a la metáfora durante la noche que al instante alguien agregó: “¡se llama la boya!”. Y generó una espontánea carcajada general.



Se llama *la boya*.

Es acá.

“El agua no ofrece resistencia. El agua fluye. Cuando sumerges la mano en el agua, lo único que notas es una caricia. El agua no es un muro sólido, no te puede detener. Pero el agua siempre va a donde quiere, y al final nada puede oponerse a ella. El agua es paciente. Las gotas de agua pueden erosionar la piedra. No lo olvides, hija mía. Recuerda que eres mitad agua. Si no puedes atravesar un obstáculo, rodéalo. Es lo que hace el agua”. (Margaret Atwood, *Penélope y las doce criadas*)

la boya busca aportar a las discusiones sobre las artes escénicas con una mirada específica en las producciones de nuestra región

litoral, contribuir a la construcción del pensamiento crítico respecto de la actividad en sus vertientes históricas y contemporáneas, generar memoria, y agitar claves para el pensamiento y la práctica futura.

la boya nace en un contexto de múltiples publicaciones que, con diferentes formatos, ediciones y continuidades en el tiempo, se producen en el campo universitario. Es en este ámbito donde se suscita el principal diálogo, como miembros de una comunidad académica que se proyecta en cada territorio específico, consolidando su produc-

ción artística y desarrollo. Nuestra publicación se suma a ese entramado y da voz al territorio, en tanto que su singularidad es conferida por su dinámica como parte de un proyecto integral extensionista: los temas son antes tomados como propios y puestos en escena por la comunidad artística de la región en la convocatoria de la Comedia Universitaria, mientras que los contenidos y reflexiones tendrán una puesta en común en la cita anual de la escena del país que representa el Argentino de Artes Escénicas. De este modo, el par “práctica-teoría”

desdibuja sus fronteras para establecerse como categorías de retroalimentación constante en un proyecto cultural comunitario.

La publicación está concebida en conjunto con estos espacios singulares, razón por la que cada edición tiene una línea temática específica. En este primer número, el eje vertebrador es “Territorio escénico: viaje al interior de la llanura”.

La sección “Mapas” tiene como propósito generar una reconstrucción histórica y aportar a la conservación del patrimonio regional. En este número recuperamos, desde un abordaje cronológico, los recorridos del Equipo Teatro Llanura, desde su fundación en 1973 hasta su producción del año 2018, sumamos las voces de algunos de sus actores, actrices, dramaturgistas y técnicos, e intentamos reconstruir los sucesos que dieron lugar a la experiencia artística de la vida grupal. Textos de Jorge Ricci, María Rosa Pfeiffer, Sandra Franzen y Rafael Bruza completan el pano-

rama de un equipo esencial en la historia teatral de la región.

En la sección “Bitácora” pretendemos identificar las coordenadas teóricas de las prácticas escénicas en la voz de sus protagonistas a través de la documentación de sus procesos creativos. Para ello apelamos al equipo seleccionado en la convocatoria de proyectos “Comedia Universitaria 2022”. Liderados por César Román Escudero, director y autor del texto dramático *Teatro salvaje. Local y universal a la vez*, es una celebración a la vida y obra de Jorge Ricci, figura central de la cultura escénica santafesina y de la gestión cultural universitaria.

“Catalejo” es la sección dedicada a problemáticas formales, temáticas o funcionales, que aporten al desarrollo de las disciplinas escénicas y generen nuevas proyecciones. En nuestro primer número, son Julieta Guillermina Vigo, Mariano Rubiolo, Eliseo Scapin y Daniela María Osella quienes abordan la contemporaneidad escénica y miran su futuro a

través del prisma teórico del ensayo *Hacia un teatro salvaje*, del mencionado Ricci. Micropoéticas, prácticas situadas, feminismo, teatralidad, transmedia, estética relacional, territorialidad, pedagogía teatral universitaria, teatro independiente... Sus voces resuenan en este espacio, evocado en aquella asamblea de la que formaron parte y hoy construido con la generosidad de su pensamiento.

“Hay, sin ninguna duda, gran cantidad de modos de ser del habitar, que multiplican los mundos. Estoy convencida, junto con Haraway y muchos otros, que multiplicar los mundos puede volver más habitable el nuestro. Crear mundos más habitables sería entonces buscar cómo honrar las maneras de habitar, inventariar lo que los territorios implican y crean como maneras de ser, como maneras de hacer”. (Vinciane Despret, *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*)

Que las palabras de este editorial lleven mi firma es un despropósito al que obliga la tradición, la narrativa académica, la concepción autoral constreñida en el individualismo. Es una organización a la que nos debemos y que nos permite compartir de manera ordenada nuestro pensamiento, pero, dada la imbricación profunda establecida para llegar hasta aquí, puedo decir con total convicción que esta revista, este editorial, estas palabras, *son nuestras*. De Nidia Casís y Pablo Vallejo, creadores incansables del proyecto editorial; de Antonela Gonzalez, apoyo permanente en la creación y la logística; de Cecilia Iucci, cuya guía y generosidad nos ha posibilitado nada menos que arribar a puerto; de Alina Hill, quien con su amoroso diseño recibe y crea nuestra impronta; de Laura Prati, mirada atenta que protege nuestros modos de decir; de Germán Lavini,

cuyas ilustraciones hacen un nuevo mundo de los mundos que imaginamos; de Rocío Giménez y Lucila Reyna, autoridades de la Secretaría de Extensión y Cultura que nos han abierto este espacio... La primera persona del plural debería sumar tantos nombres propios como reflejos de la luz en nuestros ríos. Como cuando se ilumina la escena.

La enorme alegría de emprender este camino solo es equiparable a la certeza de formar parte de un entramado merecedor de la poética propia que ha desarrollado, que se sostiene en sus instituciones, que delibera y no se conforma, que genera respuestas a sus preguntas y se fortalece en la construcción del colectivo. Una comunidad que inaugura esta nueva referencia en la corriente constante de la escena. Gracias por ello.

Nuestra llanura. Hay equipo.

Norma Elisa Cabrera

Licenciada en Teatro (UNL).
Coordinadora Académica de Artes Escénicas de la Secretaría de Extensión y Cultura (UNL). Dramaturga. Docente. Cofundadora del colectivo artístico Andamio Contiguo. Directora escénica, actriz y diseñadora multimedia.

DOI: 10.14409/lb.1.1.e0001

MAPAS



EQUIPO TEATRO LLANURA



1 Territorio escénico.
Viaje al interior de la llanura

Jorge Ricci

* En ocasión del cumpleaños número 40 del Equipo Teatro Llanura, su fundador, Jorge Ricci, realizó un minucioso trabajo de recopilación de la trayectoria del colectivo. Ese material da cuenta, desde un abordaje cronológico, de las obras, fechas de estreno, giras y actividades fundamentales del grupo, desarrolladas desde su fundación en 1973. Ese texto ha sido aquí recuperado e intervenido comunitariamente, para realzar la concepción de “equipo” que tanto gustaba a Jorge. Actores, actrices, dramaturgistas y técnicos que pasaron por el Llanura suman sus voces en un intento por reconstruir los sucesos que dieron lugar a la experiencia artística de la vida grupal. Los testimonios aquí reunidos insinúan la magnitud de una gesta, vestigios que develan las complicidades que construyeron lo que se dio en llamar un teatro salvaje, provinciano y del interior, una poética propia del litoral argentino.

En 1973, durante una década que en la Argentina fue un siglo, reuní a un grupo de muchachas y muchachos para hacer una obra de Büchner que me venía taladrando la cabeza. Al grupo lo bautizamos Teatro Llanura. Algunos se fueron con la breve temporada y unos pocos se quedaron. Desde entonces, y hasta casi el final de esa década, hicimos “teatro de repertorio”, como cualquier hijo de vecino: un Jarry, dos Chejov, un Defilippis Novoa, un Ghelderode y un Discépolo más una Escuela de Actores. Con tanto trajín el grupo se hizo grande y comenzaron a pulular los caciques, tantos como para que el Llanura se partiera en varios pedazos. Con los pocos que siguieron conmigo nos quedamos con cuatro spots y el nombre de Equipo Teatro Llanura. Allí nació otra etapa, la que yo venía buscando desde hacía un tiempo, la de la dramaturgia propia y el propio lenguaje, con migajas de todas las corrientes de entonces, bien ecléctica. A partir de 1980 y hasta 2013 trabajamos con algunas adaptaciones de textos literarios y muchas obras nuestras. Rafael Bruza, Sandra Franzen, Oscar Castellano, Chiqui González y yo fuimos los dramaturgos del Llanura. Pero cabe destacar también a aquellos que desde la actuación o desde los condimentos indispensables de todo espectáculo (escenografía, iluminación, música, vestuario, etc.) fueron capaces de generar un Equipo. Nunca intentamos “contaminar” a otros grupos con nuestra manera de hacer el hecho teatral porque no buscábamos sentar cátedra de nada. Lo nuestro se fue dando así y punto. Tuvimos quizás una virtud: elegir ser eclécticos en lugar de ortodoxos.

A cuarenta años de aquel arranque juvenil y nebuloso, podemos decir que llegamos más lejos de lo que imaginábamos. Tuvimos tiem-

pos de equipo compacto y tiempos de zozobras solitarias. Tal vez algo quede de esto que seguimos buscando y que no hemos dejado de hacer, y quizás algo dimos “a esa última forma de juego que tiene el hombre contemporáneo”, al decir de Peter Brook.



Teresita Istillarte

Somos nacidos en la época de la experimentación, los famosos años 60 de las utopías, de las experiencias, de la cosa nueva. Un cambio muy grande en el mundo.

En el año '67 hicimos con Jorge Ricci una obra que se llamó *La extraña tarde del Dr. Burke*, que fue un trabajo experimental muy profundo para la época, donde nos cuestionábamos todo el teatro, cómo se hacía y por qué se hacía de determinadas maneras. Y nos encerramos en una casa en el campo que se llamó “La pieza”. Ese momento fue crucial para nosotros y se relacionó con el resto de nuestra vida teatral; creo que fue un despertar.

El Llanura nació, amaneció y apareció con ese espíritu. Con ese espíritu de hablar desde otro lugar el teatro. Desde una estética que corresponde a lo que uno crea que debe ser una estética teatral. Ser consecuentes con esa estética y también con la ética del trabajo.

Y creo que, a pesar de habernos disuelto de aquel primer encuentro, y si bien cada uno siguió en otros lugares, siempre estuvimos hermanados con el Equipo Llanura.

1973

WOYZECK

DIRIGIDA POR JORGE RICCI

—
De Georg Büchner, estrenada en la
Sala Marechal del Teatro Municipal de
Santa Fe.



★ **Marina Vázquez**

Las palabras no alcanzaron para retenerte.

El rito del mate se quedó corto.

Marta Zamaro, Pocha Pagano, el Negro Varela.

Entre serigrafías y banderines, una informal escuela de militancia política.

Yo escuchaba y aprendía, admirados amigos.

Marta Zamaro, te gustaba el mate amargo.

Marta, yo te admiraba. Tu elocuencia, tu lucidez.

Te mataron, Marta, y arrojaron tu cuerpo a la orilla del río.

¿Cómo no estar preparada para gritar en nombre de los ofendidos de la tierra?

¿En nombre de los excluidos, de los humillados? ¿Cómo no estar dispuesta a encarnar al hijo de Woyzeck en la puesta de Jorge Ricci en 1973?

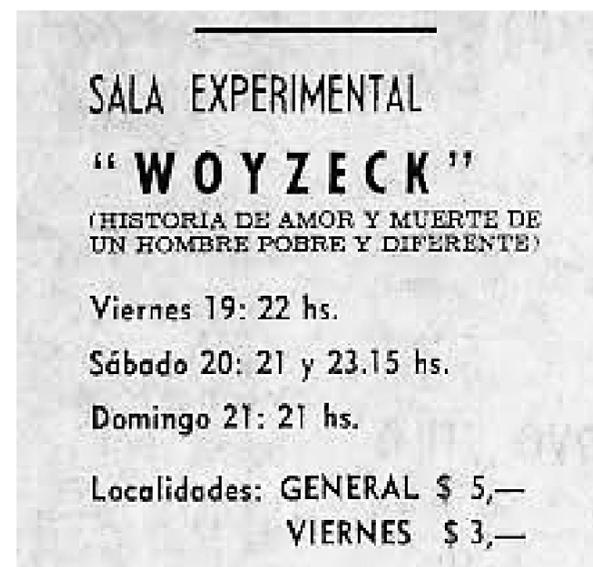
★ **Stella Curi**

En 1972 cursaba el segundo año del Profesorado en Letras. Una compañera de estudios me invitó a asistir a una reunión para formar un grupo de teatro que dirigiría nuestro compañero Jorge Ricci, a quien yo no conocía aún. Comenzamos a encontrarnos en un saloncito que nos prestaban, al lado de la iglesia de San Expedito, en calle 4 de Enero, entre Primera Junta y Tucumán, donde hacíamos distintos ejercicios de improvisación, expresión corporal y otros de aproximación al teatro. Todavía no éramos un equipo, sino más bien un grupo que quería hacer teatro, y Jorge nos ofrecía esa posibilidad.

En 1973 nos propuso hacer Woyzeck. Leímos el texto, lo comentamos y empezamos a ensayar con la dirección de Jorge en un salón que nos prestaban en la parroquia La Merced. Estrenamos en octubre en la sala experimental Leopoldo Marechal del Teatro Municipal de Santa Fe; con esta obra fue habilitada esa nueva sala, más pequeña pero muy moderna en cuanto a su equipamiento técnico, al lado de la sala mayor del Teatro Municipal. Fue el primer montaje al que Ricci bautizó con el nombre de Equipo Teatro Llanura, nombre que dio existencia y pertenencia al grupo hasta el final.



En la contratapa del programa de mano se citaba una nota de Georg Büchner: “El diluvio de la revolución puede arrojar nuestros cadáveres donde quiera, nuestros huesos fósiles siempre servirán para romper los cráneos de todos los reyes”. Para la puesta en escena consideramos diversos aspectos y procedimientos que nos permitieran comprender la profundidad del texto y de la mirada del autor en su contexto: una lectura crítica con intercambio de interpretaciones y puntos de vista para, a partir de allí, elegir los personajes —que permanecerían en escena durante toda la obra—, sus móviles, las pasiones que los enfrentaban o acercaban, dominantes y dominados, orgullos y frustraciones, la realidad y la alucinación, las situaciones que los arrinconaban y que mantenían a estos personajes apresados en su propia telaraña. Todo se ponía en juego en los ensayos, en el espacio pequeño en que ocurría cada escena, y se resignificaba cada vez: la casa, el pueblo, el baile, la taberna, el cuartel, el circo. Estábamos poniendo nuestra mirada, desde nuestro lugar íntimo y provinciano, santafesino, a una tragedia humana universal, un clásico, con nuestros cuerpos, sentimientos, imaginación. Y éramos genuinos.



1974

UBÚ REY

DIRIGIDA POR JORGE RICCI

Versión libre del original de Alfred Jarry en dos actos, estrenada en la sala Marechal del Teatro Municipal de Santa Fe. Luego realizó una buena temporada en Rosario.



★ **Marina Vázquez**

“Andrógino y viscontiano”, así me caracterizó el querido Ricardo Ahumada en su crítica —reseña de 1974—. En este montaje cultivé, quizás sin saberlo, las delicias de la mirada esquiva, intencionada, cómplice, imprevista por lo juguetona.

El equívoco. Yo como príncipe Bugrelao. Capaz de todas las épicas. Mi madre La Reina, también travestida. Jorge Ricci, arrastrando sus vestidos de muselina, abrazado por su hijo Bugrelao en las estepas.

Transgresiones de género. Amor de madre en cuerpo masculino. Amor a la madre desamparada en cuerpo femenino travestido.

Dulces equívocos. Gozo del espectador. Celebración de los cuerpos.

★ **Stella Curi**

Distintas críticas en diarios de la provincia (*El Litoral*, *Nuevo Diario*, *La Capital* —de Rosario—) sostenían que el montaje presentado por el Teatro Llanura era producto de mucha imaginación, tanto en su concepción como en sus aspectos técnicos, y que hacerlo era un verdadero riesgo dado el tiempo transcurrido, el desconocimiento del espectador sobre la obra y las exigencias que significaba su abordaje. Sin embargo, la obra presentada había logrado sortear todas esas dificultades con muy buenos resultados, con humor constante y corrosivo y un espíritu burlesco, profundamente crítico, que se presentaba como una risotada grotesca sobre las monarquías y el poder de los reyes y señores.

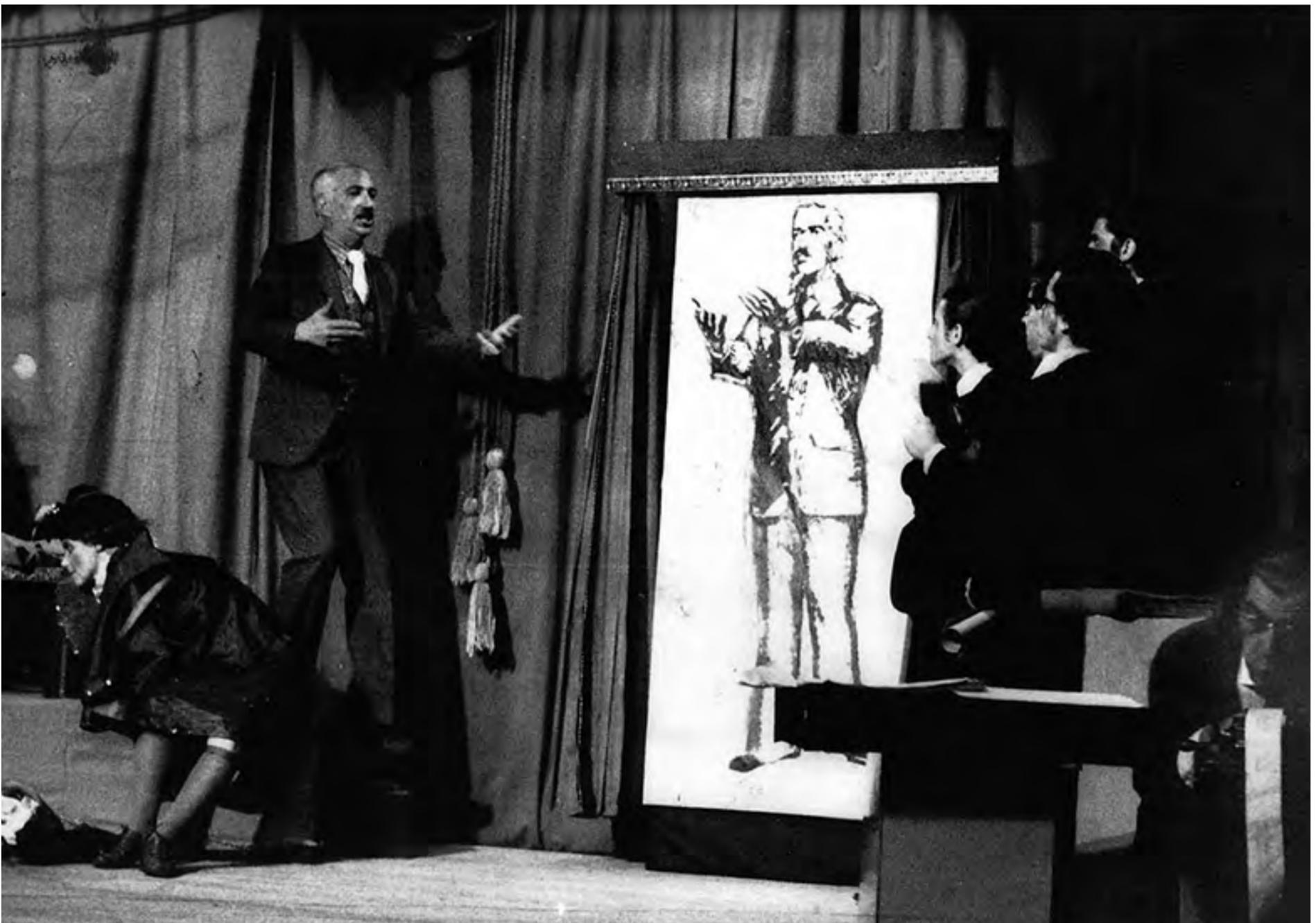
En su propuesta, cinco actores interpretaban a los múltiples personajes que tenía el original, aun a esos personajes colectivos, como los ejércitos, los súbditos y los funcionarios del padre Ubú. Para abordar la puesta, comenzamos con un estudio o análisis de mesa, como decíamos entonces, sobre los personajes, sus objetivos, el autor y su contexto, su propósito en la obra. Y compenetrados ya del espíritu de Jarry, empezamos a ensayar las distintas escenas en un juego de recreación al que los actores nos entregamos con espontaneidad, libremente, con las formas y estilos propios de cada situación que se planteaba, con pasión de equipo. Y así fuimos creando ese mundo absurdo y grotesco, conducido con la ferocidad de un despótico Padre Ubú seguido de sus condescendientes súbditos, que atravesaría toda la obra.



1975

DE CHEJOV CON HUMOR
DIRIGIDA POR JORGE RICCI
Y RICARDO GANDINI

En la sala Moreno de Santa Fe se estrenaron dos obras breves de Antón Chejov, *El Oso* y *El Aniversario*, con dirección de Jorge Ricci y Ricardo Gandini, respectivamente.





★ **Stella Curi**

La Escuela de Actores del Equipo Teatro Llanura funcionó desde marzo de 1975 hasta fines de 1977 en el local de la Biblioteca Moreno. En diciembre de 1975 se presentó, con los alumnos de la escuela, como corolario al desarrollo de las clases durante ese año, una versión libre de *María, la tonta*, de Francisco Defilippis Novoa.

Hasta el 28 de febrero se realizaron las inscripciones y el 10 de marzo comenzaron las clases, tres veces por semana, de 19 a 21. El plan de estudios comprendía 4 áreas: Formación del actor, Teoría teatral, Historia social del teatro y Expresión corporal. Las dos primeras estaban a cargo de Jorge Ricci; la tercera era dictada por Jorge Conti; y la cuarta, por Cristina Telesco y Stella Curi. En relación con las dos primeras, Jorge Ricci explicaba: "Se trabajará sobre la base de los métodos más representativos de las escuelas modernas... Stanislavski, Brecht, Artaud, Grotowski, Brook, con la búsqueda de una síntesis que exprese todas las posibilidades de esas escuelas a través de un lenguaje propio".

Ricci hablaba allí de la búsqueda de un lenguaje propio, de una teoría original del teatro que todavía no había sido formulada: ¿estaría germinando ya en su pensamiento la idea del teatro salvaje?

1975

MARÍA LA TONTA

DIRIGIDA POR JORGE RICCI,
RICARDO GANDINI
Y JORGE CONTI

La Escuela de Actores del Equipo Llanura dio a conocer una versión libre de *María, la tonta*, de Francisco Difiilippis Novoa, con la dirección del staff de la Escuela. Este espectáculo viajó a Rosario en agosto de 1976, se mostró en la televisión correntina en octubre, y en febrero de 1977 en el Teatro Nacional Cervantes de la ciudad de Buenos Aires.

1/ Juan Carlos Rodríguez, alias “el Flaco”, firmaba artísticamente sus trabajos de esta manera. Supo comentar en una conversación que la F era por Fermín, su segundo nombre, aunque la comunidad escénica daba por hecho que venía de “Flaco”. Roberto Schneider, crítico teatral del diario *El Litoral* de Santa Fe, en una nota del año 2012 decía al respecto “esa F que tanto le gusta, tal vez, por qué no, para designarse como feliz”.



Marina Vázquez

La Escuela de Teatro del Llanura fue una riquísima experiencia que nos permitió reunir bajo un mismo intento pedagógico-teatral a unos cien alumnos y a un puñado de pedagogos del campo teatral.

En ese contexto, brillaban Juan Carlos Rodríguez F.⁽¹⁾ y Stella Curi con sus propuestas de sensorialización, autopercepción, vinculación, búsquedas que se proponían más allá —siempre más allá— de lo establecido, indagamos en los que suponíamos nuestros límites, corriendo clase a clase los alcances de nuestro cuerpo.

Indagamos en el hambre, la sed, las pulsiones fisiológicas, el deseo sexual, hasta la disolución del deseo mismo y su transmutación. O al menos su imposibilidad de ir más allá. Buscamos lo sagrado en la polifonía del cuerpo, cuerpo entre otros cuerpos.

Aun a tantos años, recuerdo con fruición la expectación, el deseo, la incitación. Las clases de Jorge Conti —Historia del teatro argentino— me volaban la cabeza. Gran Maestro. La Preparación del actor era dada por el profesor Jorge Ricci.

Indagación a partir y hacia *Sueño de juventud*. Precioso trabajo colectivo. Todos aportando a la construcción de una memoria por entonces inmediata. Recuerdo que preparé con unos pocos compañeros, una versión “radiofónica” de un radioteatro situado en la década del 50, o sea, la década investigada.

Sueño de juventud fue exquisito como modelo de trabajo preliminar. Yo, por ejemplo, aprendí a valorar, a amar, la tarea preliminar a la puesta en escena de la obra. Cada vez que hoy empatizo con un material disfruto el camino que me permito recorrer solo por el placer de bucear y encontrar.

Abrevando en diversas fuentes teóricas y conceptuales, leíamos con fruición. Indagábamos en las traducciones y compilaciones de todo Stanislavski y amábamos cada palabra, su capacidad de generar pedagogía, compromiso, buen humor. Algunos de nosotros, entre los que no me encontré, se fanatizaron como discípulos o adoradores a un sacerdote.

Tuve el placer de disfrutar las revelaciones dramáticas de Florencio Sánchez, Roberto Cayol, Armando Discépolo, Defilippis Novoa, Roberto Arlt, Carlos Carlino. Indagábamos en las propuestas de praxis teatral marxista liderada por el brasileño Augusto Boal y algunos de nosotros enriquecíamos nuestra mirada con literaturas como las de Ungaretti, Pavese, Kafka, Rilke, Eliot, Ezra Pound. También en las formaciones académicas en Artes Visuales, como las de Juan Carlos Rodríguez F.; en Steiner, Nietzsche, *Las puertas de la percepción*, todo Ítalo Calvino; en arquitectos, especialistas en danza contemporánea, escenógrafos profesionales; en Peter Brook, *El espacio vacío*, junto con el concepto de “teatro pobre” (Grotowski). La categorización como “teatro sagrado”. Dos faros conceptuales, dos metas de eticidad fundamentales para el teatro del período de 1970. Teatro pobre, es decir, no suntuario sino, por lo contrario, esencial. Teatro sagrado, es decir, no prostituido por el mercado.

1976

ESCORIAL

DIRIGIDA POR CONTI,
GANDINI Y RICCI

Se estrenó en Santa Fe *Escorial*,
de Michel de Ghelderode.

1978

MUSTAFÁ

DIRIGIDA
POR JORGE CONTI

En la terraza de la sala Moreno
se estrenó *Mustafá*, de Discépolo
y De Rosas.

1978

SUEÑO DE JUVENTUD

DIRIGIDA
POR JORGE RICCI

En coproducción con el Teatro
Arteón de Rosario, se estrenó *Sueño
de juventud*, con texto de Jorge Ricci.



Obra *Escorial*

1979

LÁGRIMAS Y SONRISAS

DIRIGIDA POR
CHIQUI GONZÁLEZ

Se estrenó en Santa Fe *Lágrimas y sonrisas*, de Oscar Castellano, Chiqui González y Jorge Ricci.



**Chiqui González**

El Teatro Llanura fue un grupo verdaderamente paradigmático de la ciudad de Santa Fe. Jorge Ricci, Rafael Bruza y todos sus integrantes no solo tienen un recorrido histórico que da cuenta de la historia misma de las grandes metáforas de la ciudad de Santa Fe, sino que construyó una teoría. A mi entender, la teoría de hacer teatro en la llanura, el teatro de provincias, el teatro salvaje, que trascendió como un modo de construir escena desde el interior del país.

Jorge Ricci fue uno de los pocos creadores de la Argentina que hablaron fuertemente de un federalismo abierto al mundo, al modo en que lo fue Fontanarrosa en Rosario, como aquellos que construyeron su arte desde la provincia pero como un acto de afirmación de la posibilidad de trascendencia nacional e internacional desde alguna de las regiones de nuestro país.

Yo conocí a Jorge Ricci siendo muy joven y al Llanura siendo una espectadora sorprendida de sus primeras puestas. Jorge Ricci viajó a Rosario, en el año 75, creo, a hacer *Bienvenido León de Francia* —luego llamada *La pasión del León*—, obra que hablaba sobre los radioteatros, pero en realidad hablaba del esquema de poder al borde y en las dictaduras a través de una compañía de radioteatro. Yo actúe con él para el grupo Arteón y a partir de esa construcción común Jorge me ofreció participar en varias experiencias con el grupo Llanura. Él dirigió en Rosario *Sueño de juventud*, con parte del Llanura y parte de gente de Rosario, y yo fui su asistente dirección. Entonces, como yo fui asistente de dirección —algo que, siendo mujer, era difícil en esa época—, Jorge me propuso poner el Llanura entero a mi disposición y en un verano hacer en Santa Fe una obra escrita por él que se llamó *Lágrimas y sonrisas*. Ensayamos con Oscar Castellano y un grupo muy interesante que formaba parte del Llanura y estrenamos, lo recuerdo, el 6 de enero de 1980. Esa obra hablaba de los hijos y los padres enfrentados al cambio de siglo. Fue mi primera dirección. Yo, a través del grupo Llanura, me constituí en directora de teatro, y por lo tanto agradezco de por vida la participación del Llanura y de Jorge en mi vida.

Luego, cuando fui ministra de Cultura de la provincia pude profundizar lo que significó para Santa Fe el Teatro Llanura tanto en la investigación, en el lenguaje, en la disciplina de trabajo, como en la cantidad de grandes actores, de directores y dramaturgos que se reconoce que tuvieron participación y trabajaron en ese grupo.

El Teatro Llanura es un grupo pero también es una teoría. Es una metáfora entera que va desde el camino del agua en la inundación a contar la historia de los bares, a contar la historia de un teatro que, a través de la pequeñez y de la falta de pasión comercial para

llegar a Buenos Aires, se consagra en original, enormemente creativo y enormemente poético. El Llanura tiene una poética, no solo una estética, sino una poética que reúne varias poéticas dadas por la grandeza de Jorge Ricci y el mismo Bruza al abrirlo permanentemente a distintos compañeros. Yo estoy muy feliz de ser parte de este homenaje, pues creo que estamos tratando un tema de enorme importancia para la escena argentina⁽²⁾.



2 / Palabras del discurso ofrecido por Chiqui González el 3 de agosto de 2022 en el Concejo Municipal de la Ciudad de Santa Fe, que declaró Ciudadano Ilustre post mortem a Jorge Ricci, fallecido en febrero de 2021.

1980

ZAPATONES
DIRIGIDA POR
ROBERTO LEMES

Zapatones, de Jorge Ricci, realizó temporada en Santa Fe, Rosario, Buenos Aires y otras capitales argentinas hasta 1982.



1981

EL JOROBADITO

DIRIGIDA POR
JORGE RICCI

El Jorobadito, de Roberto Arlt, en la sala Marechal de Santa Fe. Versión de Rodolfo Aldasoro. Este espectáculo representó al teatro de provincias en el Teatro Abierto 1982 de Buenos Aires y realizó temporada en el Teatro Goethe de Córdoba.



1983

CAMARALENTA

DIRIGIDA POR
RAFAEL BRUZA

—

En mayo se estrenó *Camarenta*, de Eduardo Pavlovsky, que realizó temporada en la sala Marechal del Teatro Municipal de Santa Fe.



1983**VERDE Y NEGRO**DIRIGIDA POR
JORGE RICCI

Verde y Negro, una versión de Jorge Ricci sobre un cuento de Juan José Saer. Realizó temporada en la sala Marechal del Teatro Municipal de Santa Fe.

**Silvana Montemurri**

Jorge Ricci hizo una adaptación de una obra de Juan José Saer que se llamó *Verde y negro*. Junto al Flaco Rodríguez y Rafael Bruza hicimos esta preciosa obra dirigida por Jorge. Era la historia de una mujer con un vestido verde y unas aplicaciones negras que salía en un auto a buscar un divertimento que no fuera su marido. La puesta era sumamente cinematográfica. Consistía en una especie de chasis de auto al costado del escenario y una cama de dos plazas puesta en un plano inclinado. La gente del público la veía como si estuviera parada con una cortina atrás. Estoy pensando que hicimos esta puesta hace ya casi 40 años y mis compañeros ya no están más en este plano, pero siempre están en nuestros corazones.



1983

SI NO FUERA RIDÍCULO SERÍA UNA TRAGEDIA

DIRIGIDA
POR JORGE RICCI

El Equipo Teatro Llanura participó en el Festival Nacional de Teatro de Cosquín con un espectáculo basado en dibujos de Quino y con textos y de Jorge Ricci.

1986

EL HUMILLADO

DIRIGIDA
POR JORGE RICCI

El Humillado, un capítulo de *Los siete locos*, de Roberto Arlt, teatralizado por Rafael Bruza y a partir de un trabajo de investigación realizado durante los años 1984 y 1985. En 1986 y 1987 el Llanura recorrió diversas ciudades argentinas (Santa Fe, Paraná, Rosario, Buenos Aires) con el montaje de esta obra.



1988**EL CLÁSICO BINOMIO**DIRIGIDA POR
MAURICIO KARTUN

En la Sala Mayor del Teatro Municipal de Santa Fe se estrenó *El clásico binomio*, de Rafael Bruza y Jorge Ricci. En diciembre de ese año representaron con este emblemático espectáculo a la provincia de Santa Fe en la Fiesta Nacional de Teatro del Teatro Cervantes de Buenos Aires, con gran repercusión en la crítica porteña. En 1989, después de recorrer gran parte del país, *El clásico binomio* inició una gira por México (México DF, Guadalajara, Celaya, Morelia, Zacatecas y Fresnillo) y Venezuela (Caracas) con el apoyo de la Cancillería Argentina. Durante 1990, el Equipo Llanura continuó representando esta obra, la que recibió una mención especial del Premio "Pepino el 88" de la Secretaría de Cultura de la Nación.





Rubén Gattino

Un actor del Llanura. Un actor de provincia. Corría el año 1980 cuando dos jóvenes y entusiastas integrantes de un grupo de teatro de una pequeña ciudad del interior de provincia debatían qué nuevo rumbo tomar luego de la muerte del director del elenco en un insólito accidente en la Capital Federal. El grupo se llamaba Teatro Tres. La ciudad, San Francisco, Córdoba, en el límite fronterizo con Santa Fe. En plena llanura. En plena pampa gringa. Uno de los integrantes era yo. El otro, Rafael Bruza. Estábamos preparando dos obras breves de Chejov junto a Humberto Torres, el quien completaba el escuálido repertorio actoral. ¿Cómo seguir? ¿Quién va a reemplazar a Ángel Daney, nuestro desdichado director? Hacía muy poco habíamos quedado impactados después de presenciar a un grupo de Santa Fe que llevó a nuestro pueblo la obra *El Escorial*, de Ghelderode. En ella actuaban Jorge Ricci y Ricardo Gandini. Decidimos entonces que podíamos viajar a la capital vecina y proponerle a uno de ellos que dirigiera al grupo, haciéndonos cargo de cubrirle los viáticos y pagar unos pesos de honorarios. Propuse a Gandini. El Rafa, a Ricci. Los dos eran parejísimos, pero los fundamentos de mi camarada me convencieron. A la semana siguiente viajamos y, café de por medio, cerramos el trato con Jorge. A los pocos meses estrenamos las obras de Chejov y al año siguiente los tres cordobeses, Humberto, Rafael y Rubén, comenzaron a viajar a Santa Fe para ensayar *El Jorobadito* de Rodolfo Aldasoro, una adaptación del cuento de Arlt. Nos invitó Jorge para completar el elenco del Llanura junto a Daniel Machado, el Flaco Rodríguez y María Rosa Pfeiffer. Así se inició el “matrimonio” Ricci–Bruza.

Cuento todo esto para ayudarme a precisar desde qué lugar respondo al convite para escribir unas líneas sobre el Equipo Teatro Llanura. Porque en el origen de la relación Jorge–Rafa / Rafa–Jorge siento que soy testigo y protagonista al mismo tiempo. En todo caso, permítanme que en este tema me pueda definir como un “partícipe necesario”. Fui testigo, eso sí, de las puestas de *Camaralenta* y *Verde y negro*, obras que iban prefigurando al “teatro salvaje” que proponía Ricci. El trabajo en equipo y la alternancia de roles caracterizó a estas experiencias. Faltaba la dramaturgia propia. Con *El clásico binomio*, bajo la dirección de Mauricio Kartun, se cumplió esa premisa. Y con *Actores de provincia* ya todo era del Llanura: temática, dramaturgia, actuación y dirección.

El título de la obra, *Actores de provincia*, unido al hecho de que uno de los personajes protagónicos, Fica (o sea yo, Fica Gattino), junto al de Yiyo (o sea, Yiyo Novara), definía nuestra identidad en lo teatral y en lo personal. Los actores éramos nosotros mismos que hacíamos de los actores de provincia que éramos. Era el teatro en el teatro y era la vida en el teatro. A la dramaturgia y actuación de Ricci y a la dirección del Rafa se sumaron

Alberto Orellano y Cristina Domínguez en actuación, Sandra Franzen en asistencia de dirección, Miguel Novello en iluminación, y Pete Cánave en escenografía. Era el Equipo Llanura que comenzó a viajar por el interior, luego a Buenos Aires y más adelante por Latinoamérica y Europa.

Hoy, a más de dos décadas de terminado el periplo con mis amigos y amigas de esa hermosa experiencia, me doy cuenta de que sigo siendo un “actor de provincia”. Sigo radicado en San Francisco, el lugar del que nunca me he ido del todo y en donde tampoco puedo quedarme siempre. He cambiado el punto cardinal: antes iba a Santa Fe, donde yo vivía el teatro, ahora a Córdoba. Hace más de 15 años que integro el grupo Zéppelin Teatro, que dirige Jorge Villegas. No soy de aquí ni soy de allá. La lisura y la urbe. Lo mundano y lo universal. Pertenezco a la tribu de los actores de la llanura que siguen buscando el suceso extraordinario de los personajes de Ricci, los que vibran con la adrenalina que genera cada viaje; los que saben, casi secretamente, que el teatro es un pañuelo, y el mundo también. Cuando era niño, cada tanto, en verano, mis padres organizaban un viaje a Arroyito, donde había eso, un río donde bañarse. Un viaje de solo dos horas y pico pero que era lo más parecido a la aventura que únicamente podían vivenciar los personajes que yo leía en el *El Tony*, en Verne, en Salgari. Y el éxtasis comenzaba en la jornada previa. El viaje, en realidad, comenzaba antes. Lo mismo con el Llanura. Antes de París y Barcelona, funciones en Ceres, Gálvez o San Cristóbal. Con la misma energía y con la misma (o mayor) dignidad en el compromiso.

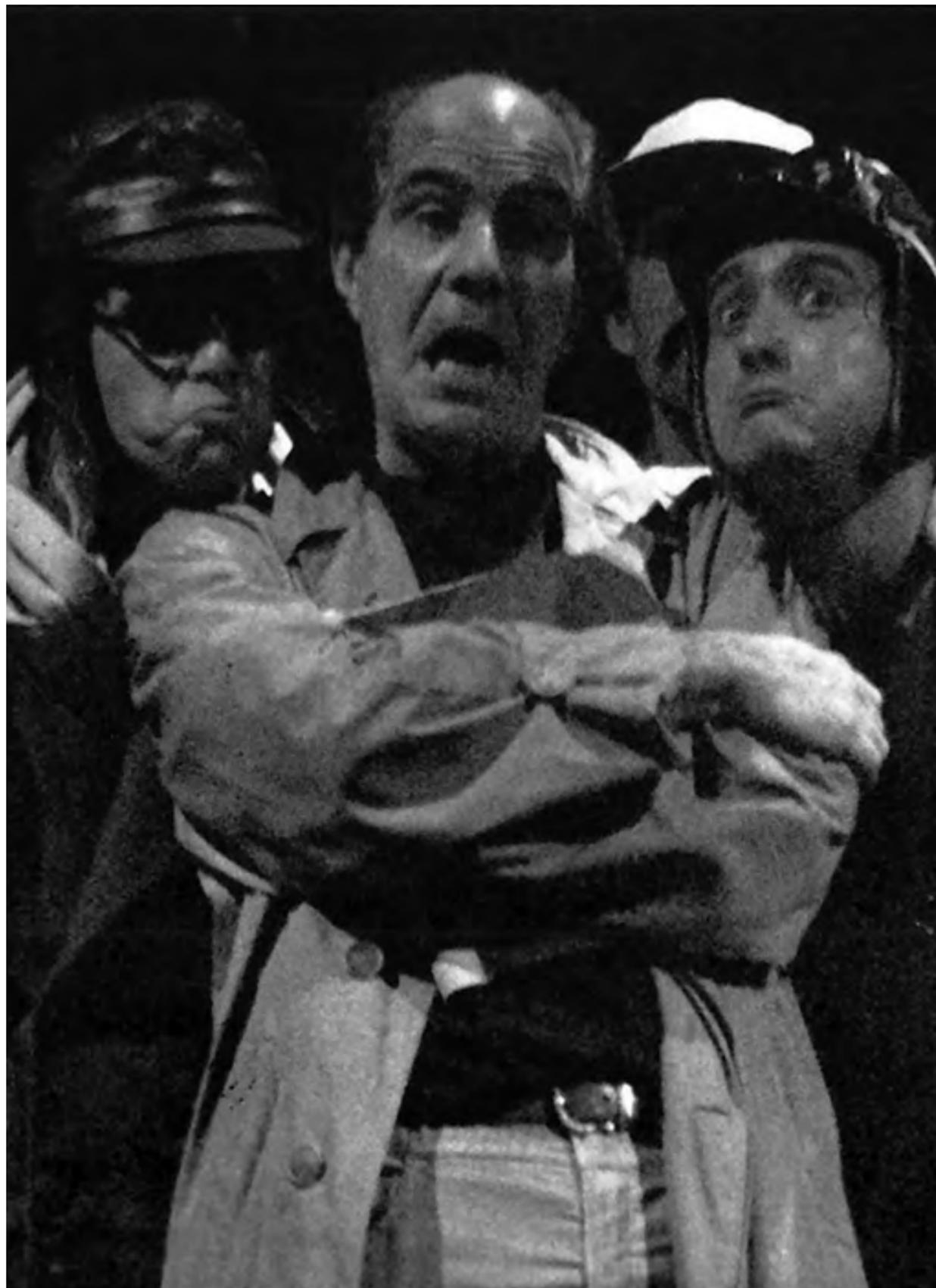
El Equipo Teatro Llanura me permitió confirmar que el actor no puede verse ni mostrarse sin su historia, su paisaje y sus virtudes (que solo son tales si incluyen sus pecados). Y que nunca me voy a bajar de la “zorrita” que gira y gira en el escenario.

Seguiremos dando vueltas, Rafa, Yiyo, Gordo. Nada ni nadie nos va a convencer de que alguna puede ser la última función.

1991

ACTORES DE PROVINCIA DIRIGIDA POR RAFAEL BRUZA

En la Sala Mayor del Teatro Municipal de Santa Fe se estrenó *Actores de provincia*, de Jorge Ricci. Este espectáculo se presentó en octubre de ese año en el IV Festival Nacional de Córdoba con muy buenas críticas. En noviembre representó a la provincia de Santa Fe en la Fiesta Nacional de Teatro, en el Centro Cultural Provincial de Santa Fe, donde fue declarada por el jurado como mejor obra, mejor dirección, mejor actor de reparto (Luis Novara) y mejor iluminación (Miguel Novello). También en dicho mes fue invitada por la Dirección del Teatro San Martín de Buenos Aires para realizar una breve temporada en la sala Casacuberta. En 1992 realizó una temporada en Caracas (Venezuela); y en el verano de 1993 otra temporada en el Teatro Payró de Buenos Aires. En septiembre de 1993, Jorge Ricci recibió el Premio ACE de la crítica especializada de Buenos Aires como mejor actor off Corrientes en el Hotel Alvear de Buenos Aires. En noviembre del mismo año, este montaje se presentó en el Festival Universitario de Cali (Colombia) y actuó en varias ciudades del Valle del Cauca. En septiembre de 1994, *Actores de provincia* se presentó en el Festival del Sur de Canarias (España) con gran suceso.



**Mario Pascullo**

Soy testigo de dos anécdotas que describen la trascendencia del Teatro Llanura en Iberoamérica.

La primera refiere a cuando fuimos a participar del Festival Internacional de Manizales, Colombia, en el año 2010.

Nos encontrábamos con Jorge en el salón de recepción a los grupos participantes y se acercó un hombre de setenta y tantos años y dijo: “Usted es Jorge Ricci, yo soy director de teatro en Bogotá y quería manifestarle que la obra que ustedes hicieron en el Festival Iberoamericano de Bogotá fue una de las mejores que he visto en mi vida”.

La segunda corresponde al año 2015, cuando estuvimos haciendo una gira por los Festivales de Medellín, Manizales y Armenia.

Estando en el Hotel de Medellín, recibimos una invitación de Cristóbal Peláez (director del emblemático Teatro Matacandelas) para darnos la bienvenida.

En un momento de la charla, Peláez dijo: “Después de ver la función de ustedes en el Festival Internacional de Manizales, quedamos para el psicólogo; salimos del teatro y fuimos a un bar, todos callados por unos largos minutos, hasta que les pregunté a los integrantes del grupo si después de lo que habíamos visto debíamos seguir haciendo teatro”.

1994

EL ENCANTO DE LAS PALABRAS

DIRIGIDA POR
JORGE RICCI

Se presentó *El encanto de las palabras*, de Rafael Bruza, en la sala Marechal del Teatro Municipal de Santa Fe. Este espectáculo recorrió en gira la provincia de Santa Fe.

1995

EL QUE QUIERE PERPETUARSE

DIRIGIDA POR
RAFAEL BRUZA

Se presentó *El que quiere perpetuarse*, de Jorge Ricci, en la Sala Mayor del Teatro Municipal de Santa Fe. Este texto obtuvo el primer premio en el Concurso Nacional "Diez años de democracia" del Programa Nacional de Democratización de la Cultura (Prondec).



Obra *El encanto de las palabras*

En 1995, el Equipo Llanura realizó dos giras a Colombia: en abril, con *El clásico binomio*, que se presentó en Cali, Santa Marta y otras ciudades, y en septiembre, con *Actores de provincia* y *El clásico binomio*, participó en el Festival de Manizales.

En octubre y noviembre de 1995, el Equipo Llanura hizo una gira por España y Francia con *Actores de provincia* y representó al país en la Bienal Internacional de Teatro Universitario de Murcia y Alicante, en el Festival Iberoamericano de Cádiz, y en el Festival Quijote de París. Y con *El clásico binomio* realizó breves temporadas en el Colegio Mayor de Madrid y en la sala Beckett de Barcelona.

En enero de 1996, *Actores de provincia* representó al teatro latinoamericano en el Festival Internacional de Málaga (España) junto a los más destacados elencos españoles. En junio, *Actores de provincia* y *El clásico binomio* representaron al teatro argentino en el Festival Internacional de Teatro Hispano en Miami (Estados Unidos). En octubre, ambas obras volvieron a España para presentarse en los Festivales de Logroño y Vittoria del País Vasco. En diciembre, *Actores de provincia* viajó a Santiago de Chile para participar de la Temporada Internacional de Teatro en Plaza Vespucio Shopping.

En julio de 1997, *El clásico binomio* se presentó en el Festival Internacional de Quito (Ecuador). En octubre participó en el Primer Festival Internacional de Buenos Aires, en la sala Cunill Cabanillas del Teatro San Martín; y en noviembre y diciembre, en la Muestra de Teatro Latinoamericano de León (España) y en distintas ciudades del País Vasco y de Andalucía.

En septiembre de 1998, *El clásico binomio* se presentó en el undécimo Festival del Sur de Canarias (España).

1998

EL CRUCE DE LA PAMPA

DIRIGIDA POR
DANIEL MACHADO

En el Centro Cultural La Hendija,
de Paraná, se estrenó *El cruce de la
Pampa*, de Rafael Bruza.

A principios de octubre, el Equipo Llanura participó de la Feria Artística de Asunción del Paraguay con esta obra y con *El clásico binomio*. A fines de octubre, con estos dos montajes participó como invitado de honor en el XX Festival Latinoamericano de Manizales (Colombia). Y en noviembre y diciembre nuevamente se presentaron en Madrid, Bilbao, San Sebastián, Eibar, Logroño, Vittoria, y muchas otras ciudades españolas.

En marzo de 1999, *El clásico binomio* estuvo en el Festival Internacional de La Paz (Bolivia) y en junio representó al teatro argentino en el XXII Festival Internacional de Expresión Ibérica de Porto (Portugal).

En noviembre y diciembre de 1999, el Equipo Llanura, con *El clásico binomio*, *El cruce de la Pampa* y *Actores de provincia* se presentó en el Festival Quijote de París y en el Festival de Otoño de Madrid.



2001

CAFÉ DE LOBOS

DIRIGIDA POR
RAFAEL BRUZA

Café de Lobos, de Jorge Ricci, se presentó en el Teatro de la Abadía de Santa Fe. Este espectáculo recorrió el país y fue parte del Festival internacional del Mercosur de Córdoba. En julio de ese año, *El clásico binomio* estuvo en el Festival de Managua (Nicaragua) y en el Teatro Nacional San José (Costa Rica).



2004

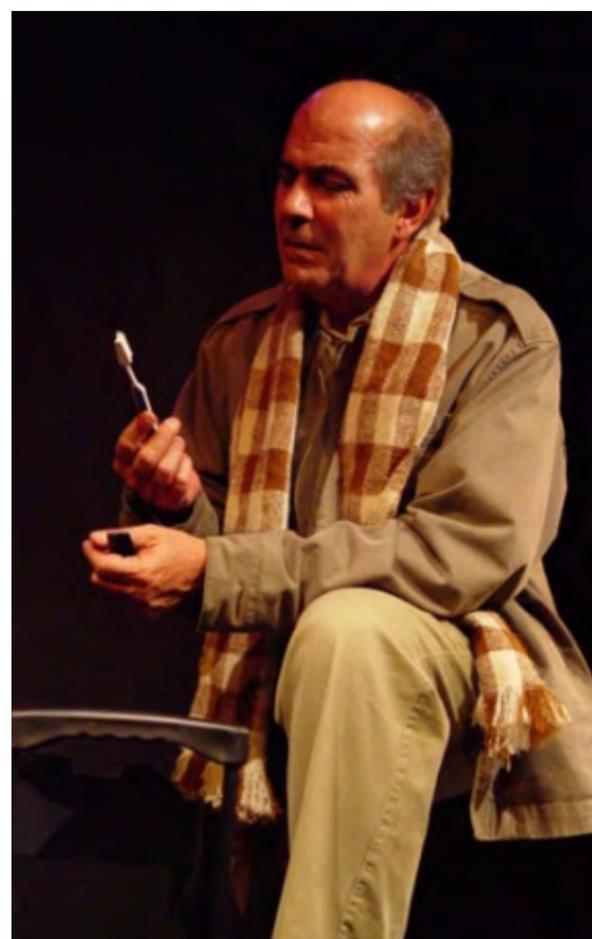
COMO UN PUÑAL EN LAS CARNES DIRIGIDA POR ALFREDO CATANIA

Se estrenó en la Sala Vargas Calvo del Teatro Nacional de Costa Rica, con el auspicio de la Cancillería Argentina, el monólogo *Como un puñal en las car-*

nes, de Mauricio Kartun, interpretado por Jorge Ricci y dirigido por Alfredo Catania (director argentino radicado en Costa Rica desde 1967).

Este montaje realizó temporadas en Santa Fe, Paraná, Rosario, Córdoba y Tucumán. En noviembre de 2004 fue invitado al Festival de Occidente de Venezuela y se presentó en ocho ciudades de la región occidental de Venezuela y en el Teatro Altosf de Caracas.

En 2005 y 2006 continuó representándose en salas santafesinas y entrerrianas y fue invitado, para octubre, al Festival de Manizales en Colombia y al Festival de Cádiz en España. Asimismo, se representó en el Festival de Medellín, en el Festival de Teatro Contemporáneo de Almagro, en las Jornadas Iberoamericanas de León y en Casa de América de Madrid. Luego participó en el Festival Internacional del Monólogo en Montevideo (Uruguay) y, por último, como invitado especial en el Festival Nacional del Monólogo de La Tigra (Chaco). En 2007, el espectáculo se presentó en el Taller Nacional de Dramaturgia y Dirección de San Luis, en el Festival Nacional de Rafaela (Santa Fe, Argentina), en la sala del Rayo Misterioso de Rosario (Argentina) y en la sala Medida por Medida de Córdoba (Argentina).



2008

EL CLÁSICO BINOMIO

DIRIGIDA POR
MAURICIO KARTUN

Reposición de *El clásico binomio*, de Bruza y Ricci, en el Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires. Con este espectáculo realizaron una temporada de seis meses para festejar sus 20 años en escena y el crítico e investigador Jorge Dubatti destacó el texto en el libro sobre el Bicentenario de la Argentina como uno de los más representativos de la escena nacional. Asimismo, *Como un puñal en las carnes* volvió a España para realizar una gira por Murcia y Alicante. En 2009, *Como un puñal en las carnes* fue seleccionado por el Instituto Nacional del Teatro para el Proyecto INT Presenta e INT Invita y recorrió gran parte del país.



2010

**LA CHATITA
EMPANTANADA**
DIRIGIDA POR
SANDRA FRANZEN

Se estrenó en Santa Fe *La chatita empantanada*, con texto de Sandra Franzen. Este montaje fue invitado a los Festivales de Cádiz, Manizales, Medellín, Mercosur de Córdoba, For-

mosa, Rosario y Fin del Mundo en Ushuaia. En Buenos Aires, fue invitado por el Teatro Cervantes para el Ciclo “El teatro del país”.





Eduardo Fessia

La obra *La chatita empantanada*, temporada 2009–2010, comenzó con una reunión que hizo Sandra Franzen donde ella expuso que quería dirigir y le gustaba la idea de trabajar con personajes del interior, esos personajes que en muchos textos han abordado desde el Teatro Llanura. La idea era hablar de un vehículo de zona rural, una camioneta a la que nosotros le pusimos “la chatita”. Éramos tres y comenzamos a hacer personajes de improvisación; Sandra iba anotando cosas que le interesaban y así se armó este relato. El de Teresita Istillarte tenía un nombre de pájaro y la historia era que Lino, mi personaje, manejaba la chatita. El personaje de Jorge Ricci era un bibliotecario de pueblo muy leído que tenía que trasladarse hacia otro pueblo para dar una conferencia. Lino lo acompañaba a estas disertaciones y, si bien el bibliotecario tenía otro nombre, él lo había bautizado como “don biblio”. A Lino le sorprendía este personaje que sabía tanto de letras, lo que en el fondo no era más que la historia del propio Ricci; él tenía esa cosa tan histriónica de hablar de los textos y de sus “amigos” escritores. Así iban estos dos personajes que en el medio del campo encontraban a esa mujer que no se sabía si estaba un poco loca, fisurada, si había tenido un gran desencanto amoroso; era bastante extraño ese personaje de Teresita porque tampoco ofrecía mucha información. Y a Lino se le daba por la meteorología, un delirio que tenía. Así iban estos personajes bajo el cielo, en esas soledades del campo, hasta llegar a donde “don biblio” ofrecía sus conferencias para gente que tampoco entendía nada, y ese personaje de Teresita siempre quedaba ahí, en su nebulosa. Un trabajo que hicimos de manera colectiva.



Teresita Istillarte

Después de 37 años de haberme ido del país llegué a Santa Fe en abril de 2009 y lo primero que hice fue ir a la casa de Jorge Ricci. Conocí al Gringo Fessia, estaba la Gringa Franzen, y así fuimos cuatro gringos que decidimos hacer una obra.

En ese momento Sandra Franzen nos planteó algo muy conocido por nosotros y que estaba relacionado con todo el teatro que habíamos hecho todos desde el principio hasta ese momento, un escenario vacío, una imagen, y crear como actores la historia. Y la creamos. Fue un trabajo para mí muy precioso que se llamó *La chatita empantanada*, donde Jorge era “don biblio” —un viejo de bibliotecas—, yo era María Calandrias —una maquilladora— que recorría lugares buscando un amor imposible, y Lino —que era el Gringo Fessia— era alguien que estaba al servicio “de”. Tres personajes bastante particulares, bastante poco convencionales, con una escena muy poco convencional, con un escenario muy vacío y “beckettiano”. Digo “beckettiano” porque está la fórmula, pero no porque crea

que haya sido así, sino que era aquello que habíamos imaginado con Jorge en los años 68-69, hacía ya mucho.

La Gringa Franzen logró reunir todo eso que habíamos armado de una manera casi perfecta, les dio un espíritu a unos personajes “simpáticos” que hablaban de la existencia, de la soledad, de la búsqueda del amor imposible o del amor en general. Era nostálgica, era triste y era simpática. Así fue mi reencuentro con Jorge y El Llanura, sintiendo lo que sentimos cuando éramos jóvenes. Y es algo que no se olvida, un pacto con uno mismo cuando cree en lo que hace, cuando lo único que busca es expresar en totalidad eso que siente y cree que es el teatro para uno. Sin pensar si el público se va a maravillar, si te va a aplaudir, si todo el mundo te va a alabar, que hoy siento que es la gran contaminación que tiene el teatro.



2013

LA MIRADA EN EL AGUA

DIRIGIDA POR
SANDRA FRANZEN

Presentación de *La mirada en el agua*, de Jorge Ricci. Ese año el Equipo Llanura cumplió 40 años con el teatro y lo festejó con el estreno de este espectáculo que cerró la trilogía de los actores de provincia y fortaleció la constante dramaturgia propia que fue desarrollando. Realizó dos temporadas en Santa Fe, otra en Paraná y diversas funciones en ciudades del litoral argentino. Fue invitado a tres eventos en la ciudad de Buenos Aires: Teatro de las provincias en Tecnópolis, El teatro del país en el Cervantes, y Primer Encuentro de Teatro Latinoamericano en el Teatro Andamio 90. Participó también en el Festival Internacional de Formosa y en los Festivales colombianos de Manizales, Medellín y Armenia.





Eduardo Fessia

La mirada en el agua fue un proceso diferente. Aquí dirigió Sandra Franzen conjuntamente con Jorge, quien ya tenía el texto escrito. Ahí se buscó hablar sobre la inundación de 2003, que avanzaba desde el sur hacia el norte, y los personajes, por supuesto, iban en contra de esa corriente. Así iban recordando, testimoniando, homenajeando lugares y personas conocidas del ambiente teatral de la ciudad de Santa Fe. A los personajes de Teresita y Jorge los acompañaba la evocación de este gran personaje santafesino que era Tito Mufarrege, quien era una especie de caballero andante que había tenido problemas psicológicos y a raíz de eso lo internaban en el pueblo de Oliveros, donde le realizaban electroshock. Tito tenía un libro de su autoría que se llamaba *Los fierritos*. Se refería a esa picana eléctrica que le aplicaban para aplacar esos cuadros esquizoides que tenía. Se explotaba la veta bohemia de Tito, uno de los primeros grafiteros de Santa Fe, con tiza, en las paredes del frente de su casa. Unos años antes de esta locura inmobiliaria en la ciudad, en algunas ochavas todavía se podía leer “Tito corazón de tiza”, lo que habían escrito otros grafiteros en homenaje a él. Y así estos personajes avanzaban contra la corriente, peleándole al agua. Peleaban de alguna manera contra el olvido también, al que todo artista está condenado por muchas razones.



Teresita Istillarte

La mirada en el agua es una unión de todo, porque nada empieza en un momento. Todo empieza mucho antes o termina mucho antes para muchos. Ahí Jorge fue al rescate de algo que habíamos sido hacía mucho. Hablaba de mí y me llamó porque supuso que yo iba a comprender lo que era para él ver que Santa Fe estaba inundada. Tengo mi nombre en la obra, me llamo Tere; Jorge, el Gordo, como siempre, y el Gringo Fessia hacía de Tito, un personaje mítico de la ciudad que tenía sus diatribas, hablaba del rey de Bulgaria o de política. En la obra estaba muerto, pero en realidad estaba vivo. Y nosotros, que estábamos vivos, estábamos un poco muertos. Porque éramos nosotros mismos. Me costó hacer el personaje de mí misma, porque era yo pero a su vez no era yo. Fue algo especial. Pero también esa experiencia que tenía que ver con nuestras vidas, con habernos conocido, con haber nacido en esa ciudad, haberla vivido, hacer el primer deslumbre del teatro en esa ciudad, haber crecido ahí. Yo me fui muchos años y Jorge se quedó en esa ciudad. En su última obra, *Con el agua al cuello*, dice: “Bueno, la Gringa se fue a Buenos Aires y Teresita a la Patagonia”. Sigue mostrando ese hilo que es la vida. No es hablar solamente de cómo fueron las experiencias de cada obra, sino que en estas obras se estaba contando nuestra propia historia de vida.

2018**CON EL AGUA AL CUELLO**DIRIGIDA POR
LUCIANO DEL PRATO

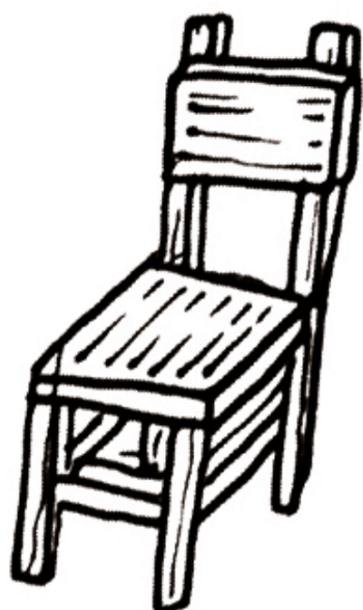
—

Estreno de *Con el agua al cuello*, de Jorge Ricci, el 12 de mayo de 2018 en el Teatro de La Abadía, de la ciudad de Santa Fe. También realizó temporada en Paraná.

 **Juan Carlos Gallego**

Hola loco, me saludó Jorge Dramaturgo, como si fuese normal encontrarme ahí, mientras gritaba un: “¡Tito, dos medianos, sí, solos!” y, paradójicamente, me invitaba a sentarme para llevarme a pasear por ese mundo que estaba construyendo. Me contó de un personaje entrañable, cabrón, proclive al llanto y dueño de una carcajada estrepitosa, este Gordo del que me hablaba, y al que parecía conocer muy bien, tenía un compinche que era una mezcla de tramoyista, empleado de maestranza y actor, aunque todavía no había decidido si sería real o parte de su imaginación. “Quizás un poco de cada cosa”, dijo guiñándome un ojo. Este Gordo y este Nene, ya divorciados de los actores que les prestaron un rato el envase, siguen jugando policiales en aquel viejo teatro del que serán parte para siempre.





Por una u otra cuestión, siempre salíamos a escena juntos con Jorge, me agarraba la mano antes de que entrara el público y decía: “Con fe y con confianza”. Eso nunca se me olvidó.
(Teresita Istillarte)



Jorge Ricci

Dramaturgo, actor y director, fundador del Equipo Teatro Llanura. Profesor de Letras (UNL). Autor de un ensayo clave sobre el teatro de provincias y de varios libros de relatos y poemas. Fue un emblema de la cultura santafesina y de la gestión pública universitaria.

Para citar este artículo:
Ricci, J. (2022). Equipo Teatro Llanura. *la boya, revista de artes escénicas*, 1 (1). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.1.1.e0002

ESA PARTE DEL VIAJE QUE SE LLAMA EL LLANURA



1 Territorio escénico.
Viaje al interior de la llanura

María Rosa Pfeiffer

Llegué al Llanura de la mano de Daniel Machado, después de haberme iniciado en el Teatro Taller con Julio Beltzer. Antes, una primera aproximación con Chiri Rodríguez, y antes del antes, la magia del Teatro de Muñecos con Coco Sahda.

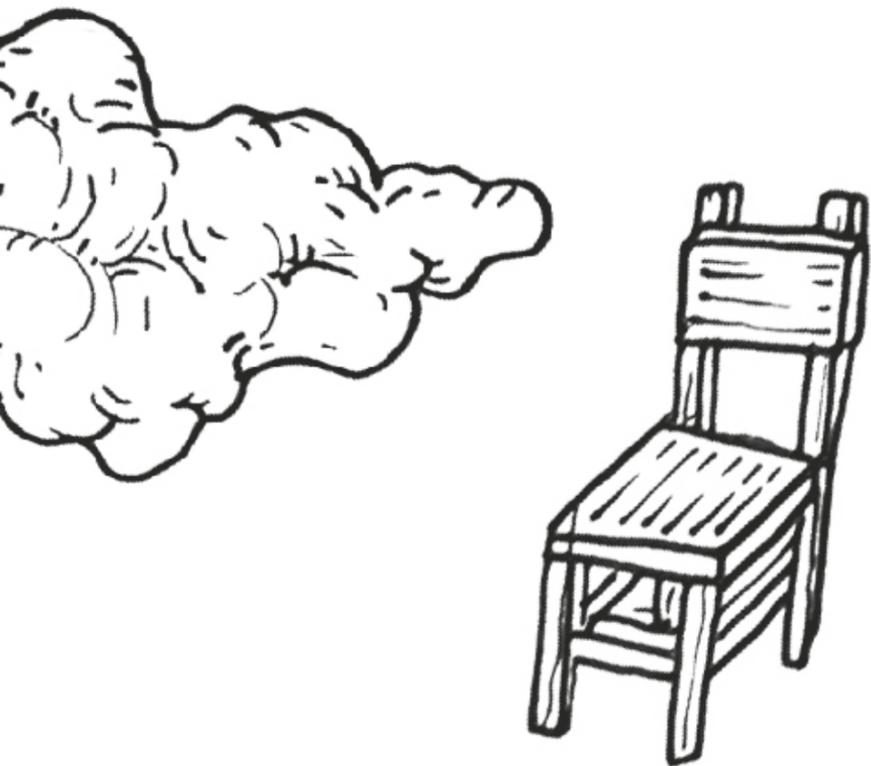
Zapatones fue mi bautismo de fuego como actriz. Mi primer personaje: muchachito tramoyista, partener de Pagliaccio, el viejo payaso.

Ensayábamos en la salita de arriba de la Marechal, con la dirección de Roberto Lemes. Pero mi maestro era Jorge. Y yo sentía que estaba jugando.

Creo que no tuve en ese momento la dimensión de lo que significaba un estreno ni ser parte del emblemático Teatro Llanura, porque había llegado de mi pueblo a estudiar a la ciudad con el recuerdo de la única representación teatral que había visto de niña: a los nueve años, mis padres me llevaron a la función de un circo ambulante que había recaído en un baldío, justo al lado de la casa de mi tío Eligio. Una compañía de radioteatro representaba para todo público *Juan Moreira*. Rescato del álbum de esas imágenes de infancia una luz trágica, el rojo intenso de los telones que se corrían y los cuerpos moviéndose de una forma diferente de la natural, los rostros y las voces agigantados, transformados, la sensación de que algo misterioso e intenso sucedía en ese lugar, aunque no alcanzaba a comprenderlo completamente.

Y ahí estaba, a mis 20 ilusionados años, estudiante de artes visuales, atrevida maquilladora de Pagliaccio, ese personaje entrañable.

Él despeinaba con facilidad los pocos cabellos de sus sienes con un pequeño peine negro de bolsillo y yo se los embardunaba, para envejecerlo, con la misma pasta blanca con la que pintaba su boca de payaso. Los ojos pequeños, achinados, siempre llorosos,



La clave consistía en dejarme llevar a ese espacio misterioso que se alejaba del realismo y abría para mi cabecita pueblerina mundos inconcebibles.

se agrandaban apenas con el delineador negro. Mientras tanto pasábamos letra, ahí abajo, en esa especie de sótano mágico y húmedo que era el camarín de la Marechal.

Mi primera foto y mi primera nota como actriz en el diario *El Litoral* fue a su lado, sosteniendo el programa de mano que yo misma había diseñado.

Me sentía importante. Y más aún cuando el crítico oficial habló maravillas de Ricci y dijo que yo “no le había ido a la zaga” (aunque Jorge tuvo que explicarme el significado de la expresión).

Jorge me llevaba apenas doce años, pero yo sentía que era muchísimo más grande, que hubiera podido ser mi padre.

Me subí por primera vez a un escenario de su mano, inconsciente y feliz, sin temores, con desparpajo y con la confianza que él me había transmitido.

Hicimos temporada en la Marechal y después salimos en su Citroën 3CV a recorrer ciudades y pueblos de Santa Fe y otras provincias. Yo iba sentada atrás, con Paulo chiquito durmiendo en mi falda, y María Delia haciendo de copiloto, mientras él cantaba algún tanguito. Con ellos aprendí de poetas y de locos. El teatro era un juego. Y ahí íbamos, viajando, acompañándolo en su sueño del Teatro Salvaje, el teatro de provincia, el del interior, el que se comprometía a no repetir los éxitos de la cartelera metropolitana, el que respiraba formas propias, horizonte abierto y caminos perdidos.

En cada pueblo, en cada ciudad, el público aplaudía de pie a ese payaso que hacía reír y llorar (como las caras del teatro), con un doble final. Y yo ahí al lado suyo, con mi traje rojo y la gorra escondiendo el pelo largo para que no me delatara, recibiendo la lluvia de aplausos, “el alimento del cómico”, como una bendición, o una condena,

Tanto para los ensayos como después, para las funciones, no hacíamos ejercicios de relajación ni estiramiento, ni concentración. La previa consistía en tomar el “cafecito” en el bar de enfrente, pasar letra y lanzarnos con la frase cábala de Jorge: “ Con fe y con confianza”, abrazados como un equipo de fútbol antes de entrar a la cancha.

Cada vez que le preguntaban qué era el teatro para él empezaba diciendo: “esa ciega pasión”. Durante tanto tiempo resonó esa frase en mi memoria. Y aún hoy, cuando quiero buscar las razones de mi vida en el teatro, recalco en ella, como si estuviera siempre en el fondo del pozo o en el horizonte más alto.

Durante esos dos años, Teatro Llanura fuimos solo Jorge y yo.

Después llegó *El jorobadito*, de Arlt, en versión de Rodolfo Aldasoro. Y el enorme privilegio de actuar junto al Flaco Rodríguez, quien hacía el inefable personaje de la Sra. X, madre de mi “Elsa”; Humberto Torres como el padre; Rubén Gattino, el ama de llaves; Daniel Machado, Erdosain; y el Rafa Bruza como el jorobado.

La clave consistía en dejarme llevar a ese espacio misterioso que se alejaba del realismo y abría para mi cabecita pueblerina mundos inconcebibles. Noches enteras devorando los cuentos y las novelas de Arlt para estar a la altura.

Nos encontrábamos tarde, después de las once de la noche. Me escapaba de la Escuela de Arte, quince minutos antes de que sonara el timbre final, y corría hasta el Teatro Municipal, arrastrada por el viento de mi entusiasmo inmenso. Ni siquiera el miedo que me invadió después de que me llevaran una noche por averiguación de antecedentes, por portar un apellido sospechoso, fue capaz de empañar mi ímpetu.

Tampoco fui consciente de la fuerza innovadora que tenía esa propuesta para la época. Desde la puesta en escena: un espacio-gruta construido con un gigante nylon negro, hasta la impronta de esos actores masculinos interpretando a mujeres sin travestirse. (Inolvidable el Flaco haciendo de mi madre con sus imponentes “mostacholis”).

Tanto para los ensayos como después, para las funciones, no hacíamos ejercicios de relajación ni estiramiento, ni concentración. La previa consistía en tomar el “cafecito” en

el bar de enfrente, pasar letra y lanzarnos con la frase cábala de Jorge: “Con fe y con confianza”, abrazados como un equipo de fútbol antes de entrar a la cancha. Y así transitábamos juntos, atentos, intuitivos, bajo su mirada rasgada, los nuevos mundos de ficción. Y todos aportábamos: la imagen para el programa, un sillón desvencijado, los vestuarios, los cubiertos que sonaban en la mesa familiar. El camisón que mi madre había usado en su noche de bodas fue el vestido de Elsa. Así construíamos, juntos, con los latidos del teatro independiente. Y yo sentía que las cosas más importantes, las más profundas, las indescifrables, sucedían ahí.

Llegamos al Teatro Goethe de Córdoba en plena época de la Guerra de Malvinas. Luego, como por arte de magia, fuimos parte de ese fenómeno histórico de Teatro Abierto. Veíamos obras todo el día, todos los días, de los grandes del teatro del país, de los grandes mezclados con las voces jóvenes, resistiendo, después de la quema del Teatro del Picadero.

Un año después, dos nuevos proyectos: *Verde y negro*, adaptación del cuento de Saer, escrita por Jorge, con las actuaciones de Silvana Montemurri y el Rafa Bruza. Y *Camara-lenta*, de Pavlovsky, donde volvimos a encontrarnos en la escena con Jorge, él como manager del exboxeador que interpretaba Machado; yo, como la amiga marginal, esta vez con dirección de Bruza. Y seguía aprendiendo, sin saber cuánto.

En el año 84 Jorge adaptó y dirigió textos de Quino bajo el título *Si no fuera ridículo sería una tragedia*. Actuábamos el Rafa y yo. Con esa obra fuimos a un Encuentro de Teatro en Córdoba, el ENTI. Puro sabor a teatro independiente en su mayor esplendor, al menos para ese momento de mi vida. Y ahí, seducida por la idea del Primer Festival Latinoamericano de Teatro, festejando el regreso de la democracia, armé mis valijas y me fui.

Ese fue mi último paso por el Llanura.

Cuatro años estuve en Córdoba integrando el Teatro Independiente de Córdoba (TIC) y el Goethe, participé del Teatrzo, de los primeros festivales latinoamericanos, me atreví al teatro infantil y al teatro callejero.

Cuando volví de Córdoba actué en la flamante Comedia Universitaria que había creado Jorge y que dirigía Bruza, una puesta de *La casita de los viejos*, de Kartun. Reemplazo que preparé en un día o dos. “Vos podés salirle al toro”, me decía Jorge. Hicimos la función en un club de barrio, al aire libre, en junio. Él en camisetín y pantalón pijama veraniego, yo con blusita de seda de mangas cortas; la letra prendida con alfileres. Pero el temblor era por la emoción, no por el frío.

A instancias suyas hice mi primera experiencia de dirección con la Comedia Infantil Universitaria. Otra puerta más, otro empujón, otro salto de fe.



Después la vida me llevó por otros caminos. Empecé a dar talleres de teatro. Tomaba un colectivo en Santa Fe, me bajaba en Humboldt, dejaba a mi hija de dos años al cuidado de mi mamá, y me iba a Pilar a dar clases. Un par de años más tarde, también en Humboldt, un primer taller en la Biblioteca y luego armar el grupo, primero fue el Taller Comunal, pero al poco tiempo nos refundamos como Grupo Independiente, cuando nació el Instituto Nacional del Teatro, y fuimos El Grupo de los Diez. Nombre poco original, pero fue el consensuado por los diez que nos reunimos en torno a la mesa después de haber decidido el rumbo de la independencia. Pronto van a cumplirse 30 años de ese regreso y de esa fundación.

Volví a irme, esta vez a Buenos Aires, y fue el aprendizaje inconmensurable de la mano de Mauricio Kartun, de Gastón Breyer, de Patricia Zangaro, y el compartir una escritura frenética con Laura Coton, con Patricia Suárez, estrenar en el Cervantes, en el Teatro del Pueblo y en muchas salas queridas independientes, el Tadrón, Espacio Abierto, el Anfitrión, La Comedia. Pero seguía manteniendo mi grupo. Viajaba cada quince días y seguía aprendiendo, produciendo acá y allá, como si se me fuera a acabar la vida en un soplo.

Y aquí estoy de regreso en mi pueblo, viajando un poco menos, puesto que los viajes ya son más breves, más cortas las distancias, ya no tanto a Buenos Aires, mucho a Santa Fe.

“El futuro está fijo. Nosotros nos movemos en el espacio infinito”, escribió Rilke.

Le dije una vez a Jorge, en uno de los viajes en que lo acompañaba a dar clases en Gálvez, que era una de mis frases predilectas, y él la puso en una de sus obras, en *Sueños de juventud*. También en una de sus obras, en *El clásico binomio*, me parece, habla de Humboldt. Así, con el carácter de un guiño, de una pinceladita.

Creo en la fuerza del teatro independiente, de los grupos que se achican y se agrandan, como las familias, que están en un movimiento permanente, que se construyen y deconstruyen a fuerza de ilusiones y de labores. Y tanto tiene que ver con esto el Llanura, mi infancia teatral, lo que no se borra, lo que de alguna forma resurge siempre en lo que escribo, en lo que enseño, en lo que actúo, en lo que dirijo.

Creo profundamente en lo que los grupos son capaces de crear, en la fuerza infinita de los sueños.

Creo que el verdadero desafío pasa por encontrar una poética propia, teñida, en mi caso, de la gente que habita pueblos y pequeñas ciudades diseminados en la extensa llanura, con sentires tan distintos de la gente de las grandes capitales. Intento, al hacer y escribir teatro, moldear los sueños de la orilla en que me tocó vivir, la que vuelvo a elegir. Consciente de los límites. Con una ilimitada pasión.

María Rosa Pfeiffer

Dramaturga, directora, actriz, docente teatral, investigadora, artista plástica. Profesora Superior de Artes Visuales, postitulada en Teoría del Arte (Esc. Prov. Mantovani). Fundó grupos en Santa Fe, Humboldt y CABA. Dicta talleres en Argentina y el exterior.

Para citar este artículo:

Pfeiffer, M. R. (2022). Esa parte del viaje que se llama el Llanura. *la boya, revista de artes escénicas*, 1 (1). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.1.1.e0003

UN TEATRO UNIVERSALMENTE PARTICULAR



1 Territorio escénico.
Viaje al interior de la llanura

Sandra Franzen

En el Baviera de la Costanera, Las Cuartetas, Las Delicias, el Tokio, el Doria, el Castelar, y tantos otros bares de la ciudad de Santa Fe, se escribieron las obras del Equipo Teatro Llanura y también los sueños de trascendencia. Escenarios propicios para el encuentro: un café, un cigarrillo, la servilleta de papel donde se anotaban las ciudades que se iban a tocar en la gira, los títulos de las posibles obras, los nombres de los personajes y las fantasías. La realidad siempre se volvía ficción o al revés.

Rafa, Jorge, el Fica, Yiyo, Tere, el Gringo, Cristina, el Ángel, el Flaco Alberto, Daniel, el Negro Reyerros, Miguel, Mario, Walter, el Fede, Paulo, la Vero, Gladis, me escriben los recuerdos del Llanura. Y todo lo que diga acá no es más que mi experiencia hecha hoy una evocación de lo compartido, vivido y aprendido. Andamos rondando juntos por la peatonal San Martín, el Teatro Municipal, el Teatro de la Abadía, el Foro, la Marechal, el Puente Colgante, el diario *El Litoral*... Algunos vamos de personajes y otros de personas no más, habitamos los lugares y escribimos nuestras historias.

A partir del estreno de *El clásico binomio* (escrita e interpretada por Jorge Ricci y Rafael Bruza, y dirigida por Mauricio Kartun) en la Sala Mayor del Teatro Municipal de Santa Fe en agosto de 1988, el Equipo Teatro Llanura inauguró una poética propia, con un lenguaje genuino que, desde lo particular —que podríamos denominar un rescate de lo regional en tanto paisaje geográfico como espacio de construcción social y cultural—, cuenta un cuento universal, ese en el cual los públicos se encuentran, se espejan y se identifican.

Como dijo Peter Brook (1973): “pocos hombres hay tan libres como el dramaturgo, que puede llevar el mundo entero al escenario” (p. 46). Y el mundo entero para El Llanura era contar pequeñas historias de provincia, los fantasmas que siempre rondan, los sueños existenciales, el oficio del artista. A través del maratonista ciego, los tangueros que recorren las pensiones de la pequeña ciudad, el director de teatro que tiene la obra en



su cabeza, el ángel que se vuelve mujer, los actores que viajan en un zorra buscando la trama, los novatos que buscan al director en la Casa de los Cuervos, el fantasma del Tito rondando la peatonal inundada, Tere que regresa a hacer teatro a la ciudad de la cual la obligaron a irse; el bibliotecario perdido en el campo; Calandria, la enamorada solitaria, o Lino, el baquiano dueño de la chatita...

Mi primer contacto con un proceso creativo teatral fueron los ensayos de *Actores de provincia*, de Jorge, con dirección de Rafa. Y ahí aprendí casi todo, aunque en ese momento no lo sabía. Nos juntábamos en los galpones que estaban ubicados enfrente de las antiguas oficinas de Extensión Universitaria de la UNL. Era por julio de 1990, a la noche, bien tarde. El Fica Gattino y el Flaco Alberto venían desde San Francisco, provincia de Córdoba, a sumarse a la patriada junto al Yiyo, Cristina y Jorge: los cinco actores, personajes de la obra. Llevábamos mantas, mate y café para aguantar el húmedo frío santafesino que te calaba hasta los huesos. Ese espacio inhóspito de hierros abulonados y chapas de zinc se volvía un lugar creativo donde lo invisible se hacía visible. Allí nació la mítica zorrilla que transportaba los actores de provincia que viajaban por la pampa gringa adentro de la cabeza del Gordo y que recorrió escenarios nacionales, latinoamericanos y europeos circulando por los festivales más emblemáticos del panorama teatral internacional. Un director atormentado que, a lo Kantor, en un sinfín, en eso que parece que acaba pero que nunca llega al final y vuelve a rodar armando la trama de la obra, de los personajes, que es también la trama de los actores, personas, buscando la obra que contar, que no es otra que la que están contando. Un metateatro de la metafísica existencial. La celebrada obra que habla del oficio del actor de teatro de provincia, de lo imposible que se vuelve posible, de lo que sucede en un ensayo lugar —espacio legítimo del teatrista— que trasciende lo particular y lo ubica en un relato que nos convoca y nos ilumina. Estas y tantas

otras cosas sucedieron por esos días. No supe hasta muchos años después la dimensión de lo vivenciado.

Luego de esa experiencia, en la que los actores de provincia recorrieron escenarios nacionales e internacionales por casi diez años, llegaron otras obras: *El cruce de la pampa*, de Rafa, con dirección de Daniel Machado; *El encanto de las palabras*, igualmente de Rafa y con dirección de Jorge, en la que actué junto a Yiyo Novara y Cristina Domínguez; *El que quiere perpetuarse* y *Café de lobos*, ambas de Jorge con dirección de Rafa, en las que también participé como actriz.

En el año 2003, la ciudad de Santa Fe fue arrasada por el agua, sufrió una de las mayores catástrofes hídricas de su historia. El agua se llevó vidas, cosas materiales y también nuestros deseos. Pasaron algunos años hasta que pudimos reponernos y comenzamos a reunirnos con Rafa, Jorge y Mario (Pascullo) en mi pequeño departamento ubicado frente a la Plaza del Soldado. Trabajo en equipo como siempre: Jorge escribía; Rafa, Mario y yo sugeríamos, acompañábamos el proceso. Así comenzó la escritura de lo que luego sería la obra *La mirada en el agua*. Circunstancias de la vida y búsquedas personales hicieron que Rafa emigrara a Buenos Aires.

Nos quedamos con Jorge y Mario sintiéndonos un poco huérfanos y fantaseando cómo seguir. Mucho bar, café, cigarrillos y servilletas de papel, peines, y pañuelos en los ojos. Jorge quería actuar y yo dirigir, así que le propuse invitar a Teresa Istillarte y Eduardo Fessia para contar una historia que me rondaba por esos días: *La chatita empantanada*. Tres personajes solitarios, perdidos en la pampa gringa, que se encuentran para acompañarse y hacer un poco más linda la vida. La estrenamos en 2010 en la sala Maggi del Foro Cultural de la UNL y fue la puerta a la posibilidad para que luego yo dirigiera *La mirada en el agua*. Con este mismo elenco, la escenografía y diseño de iluminación de Mario, y la producción ejecutiva de Gladis Contreras, la estrenamos finalmente en el año 2013 en la sala Marechal del Teatro Municipal de Santa Fe.

La obra de Ricci cuenta la historia del reencuentro entre el legendario director de teatro de provincia, “El Gordo” (personaje *alter ego* de Jorge y que protagoniza la saga de sus textos: *Actores de provincia*, *Café de Lobos*, *La mirada en el agua* y *Con el agua al cuello*), y Tere, actriz con la que hizo sus primeros pasos y que retornó a la ciudad que la había expulsado allá por los años 70. A ellos los ronda el fantasma del Tito mientras recorren la peatonal San Martín contra la corriente, como artistas que son, y por última vez antes de que el agua lo borre todo. En ese recorrido, uno de los lugares en los que los personajes (actores) se detienen es precisamente el Teatro Municipal. Esta circunstancia hace que los empleados del teatro vengan a ver, a “espíar” la obra cada noche porque se sienten homenajeados

Fuimos muchas y muchos quienes formamos parte del Equipo Teatro Llanura a lo largo de sus casi 50 años de vida, pero sin lugar a dudas son Jorge y Rafa su carnadura, su esencia: el gordo y el flaco, el anarquista y el ordenado, el memorioso y el olvidadizo, el dubitativo y el seguro, el desprolijo y el coqueto, el desamorado y el cariñoso, y así hasta el infinito, siempre serán el clásico binomio.

como teatreros y como habitantes de esa pequeña ciudad que se sobrepone día a día a la devastación sufrida. Una vez más, se unen la ficción y realidad, la particularidad y la universalidad como lenguajes propios de la estética del grupo.

Fuimos muchas y muchos quienes formamos parte del Equipo Teatro Llanura a lo largo de sus casi 50 años de vida, pero sin lugar a dudas son Jorge y Rafa su carnadura, su esencia: el gordo y el flaco, el anarquista y el ordenado, el memorioso y el olvidadizo, el dubitativo y el seguro, el desprolijo y el coqueto, el desamorado y el cariñoso, y así hasta el infinito, siempre serán el clásico binomio.

Me siento una vez más a la mesa del bar del comienzo del relato, donde el humo del café se mezcla con el cigarrillo y con las obras fantaseadas: las que fueron escritas y las que aún soñamos llevar a escena. En este escenario o en algún otro, donde sea que nos reencontremos, al principio sin saber muy bien de qué va la cosa y al final como parte de un equipo que hizo historia.

Referencia

Brook, P. (1973). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Ediciones Península.

Sandra Franzen

Dramaturga, directora, actriz, gestora cultural y abogada. Integró el Equipo Teatro Llanura de Santa Fe. Tiene escritas más de veinte obras por las que fue multipremiada. Dirigió en el Teatro Nacional Cervantes. Integró el directorio de Proteatro.

Para citar este artículo:

Franzen, S. (2022). Un teatro universalmente particular. *la boya, revista de artes escénicas*, 1 (1). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.1.1.e0004

PREFERIR LO CREATIVO

Rafael Bruza

* El presente texto fue publicado en 2003 por la revista electrónica (*didascalía escénica*). Es producto de una conversación mantenida frente al grabador con Rafael Bruza, teatrista del santafesino Equipo Teatro Llanura. Las múltiples actividades de Rafael, en ese momento director ejecutivo del INT, le impedían escribir sobre el tema de la publicación, el teatro experimental o, mejor aún, el concepto de experimentación relacionado con lo teatral. Conociendo cierto rechazo de su parte respecto de dicha conceptualización, la revista propuso esta modalidad derivada del encuentro: un texto coloquial a manera de monólogo, surgido tan espontáneamente como desde la experiencia, de un gran conversador y, por sobre todo, de un hombre de teatro. Casi 20 años después son recuperadas sus palabras, siempre vigentes, sobre los caminos de la creación.

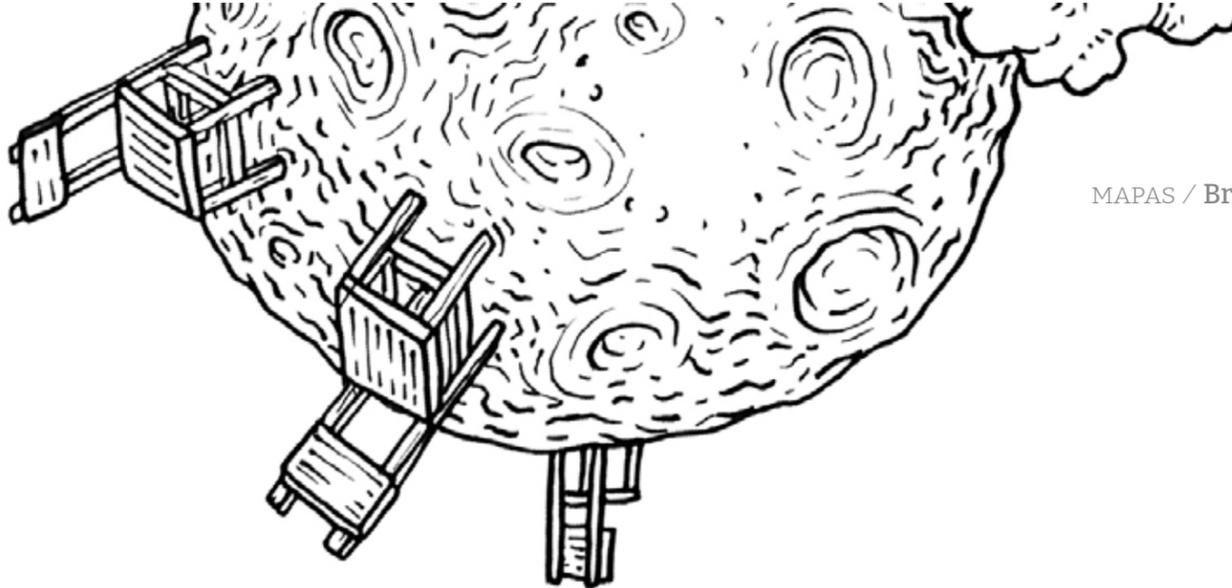


1 Territorio escénico.
Viaje al interior de la llanura

En principio no es que me moleste la palabra experimental, sino que la palabra experimental ha hecho caer en desuso otra palabra que me gusta más, y que es creación. El arte presupone siempre una creación, no una copia, no un plagio, no una “imitación de”, no el adscribirse a tendencias, no plegarse a movimientos. La creación, justamente, es lo que rompe todo eso, y lo que hace aparecer el fenómeno artístico que, como tal, es un fenómeno nuevo.

La catalogación de alguna manera pertenece a un estudio posterior que hacen los investigadores, o cuando se estudia una obra con relación a fenómenos socioculturales, ahí sí aparecen las categorías porque dan cuenta de determinada época signada por ciertos elementos que le dan un marco; esto hace que todo lo que se produce en esa época o circunstancia contenga elementos comunes y luego permitan que nosotros hablemos de movimientos, de categorías, que hablemos de tendencias. Son cosas que aparecen luego en una revisión y muy difícilmente aparecen en el presente, porque es muy difícil ser consciente de sí en el presente. Yo recuerdo la frase de Kundera que dice que el hombre camina por la vida con los ojos vendados. Después, cuando pasa el tiempo, y ya ha pasado esa etapa y se saca la venda, puede saber qué ha vivido y cuál ha sido su sentido. Mientras tanto uno hace y uno trabaja un poco con los ojos vendados. Por eso digo que esto de la categorización es un fenómeno que aparece después, con la historización del fenómeno.

Hace tiempo que se usa mucho la palabra experimental para decir aquello que va rompiendo, o para significar aquello que va rompiendo ciertos moldes esquemáticos y ciertas grandes categorías que se fue-



ron estableciendo en el siglo xx. Sobre todo las signadas por los grandes directores: Stanislavsky, Artaud, Barba. Entonces se empezó a usar la palabra experimental como sinónimo de aquello que no respondía a esas categorías que fueron los grandes bloques en donde uno podía adscribirse. Yo recuerdo que cuando empecé a hacer teatro apareció esta dicotomía, eras “stanislavskiano” o eras “grotowskiano”; entonces, claro, los que éramos más jóvenes éramos de Grotowski, y los que venían de antes eran de Stanislavski. En realidad, un estudio, un aprendizaje no tiene nada que ver en principio con el modelo expresivo. El modelo expresivo es personal, se adapta o no, o toma elementos de tipos que han establecido métodos o técnicas y que a la sazón sirven, o no, para el hecho expresivo que uno quiere significar. En ese sentido, cuando uno conecta su propia necesidad expresiva aparece inevitablemente un eclecticismo para quien lo mira de afuera si lo que yo quiero significar o quiero expresar no va a responder necesariamente a alguna tendencia.

Estamos hablando de formas, no estamos hablando de contenidos. A mí, de repente, me pueden servir algunas cosas de Stanislavski y no lo niego, es más, viendo, por ejemplo, a viejos actores... Hay una anécdota: yo estaba dirigiendo a Chiri Rodríguez en *Ulf* y tenía de asistente a Carlos Klein. Había un momento que resolver, obviamente yo iba trabajando mucho con la obra, iba planteando resoluciones... Pero en un momento no digo nada, dejo que el actor haga. Y veo la resolución de Chiri, que era tan simple, tan elemental, entonces le comento a Carlitos: “mirá con la simpleza con la que resuelve esta situación, yo hubiera estado cinco noches seguidas desvelado para pensar cómo se resuelve esto”. Y él lo hacía desde un saber y una formación, anterior a la mía, obviamente, y sin embargo era un aporte, y era lícito lo que él estaba haciendo, era brillante. Es una formación muy distinta a la mía, que incluso costó mucho conciliar para poder llevar adelante el trabajo, pero cuando aparece esa necesidad expresiva es que aparece ese eclecticismo, sea de parte de uno, sea de parte del grupo, en el sentido de que cada uno va a aportar con relación a ese fenómeno creativo que uno tiene en la mano en virtud de su propio saber, en virtud de su propia necesidad y en virtud también de su propio mundo creativo.

Cuando aparece una necesidad, una postura poética fuerte, inevitablemente genera algunos buenos plagios en el sentido de tomar elementos de cosas que ya vienen, pero uno también se encuentra con que tiene que inventar, que uno tiene que crear aquello que le permite una mayor exposición, una mayor puesta en claro de la materia con la que está trabajando. Y ahí aparece fuertemente lo creativo.

Entonces lo experimental, para mí, siempre está en entredicho en el sentido de que, justamente, decía antes, aparece esta palabra para oponerse a esos grandes bloques, pero, en tanto y en cuanto aparezca el fenómeno creativo, inevitablemente siempre va a ser experimental porque va a crear una nueva instancia, una nueva institución si hay una idea fuerte, no porque esté defendiendo el mundo de las ideas; cuando hablo de idea hablo del todo. Hablo de lo poético también. Cuando aparece una necesidad, una postura poética fuerte, inevitablemente genera algunos buenos plagios en el sentido de tomar elementos de cosas que ya vienen, pero uno también se encuentra con que tiene que inventar, que uno tiene que crear aquello que le permite una mayor exposición, una mayor puesta en claro de la materia con la que está trabajando. Y ahí aparece fuertemente lo creativo. Yo nunca entendí por qué en pintura, cuando uno se pliega a un movimiento, cuando uno copia, eso se llama plagio, y en teatro, por el contrario, a eso le llamamos aprendizaje. Este fenómeno se da únicamente en el teatro, donde si hacés teatro como tal, o de acuerdo con un modelo expresivo determinado, a eso le llaman aprendizaje.

Es extraño que no se apueste en el teatro a la materia creadora. La materia del artista es el caos. Uno está permanentemente barajando un mundo en explosión, una nova, lo que maneja internamente son fugacidades, sin sentidos aparentes. El fin es el orden. El universo como tal es caótico y uno, como dios, lo que hace es ordenarlo, empezar a hacer girar los planetas alrededor de algo, darle un sentido. Y es ahí, en tanto y en cuanto aparece el orden, donde empieza la creación. La creación es dar un orden a estos elementos que están en estado caótico. Siempre digo que el artista lo que hace es crear un uni-

verso; uno estrena cuando ya no soporta más llevarlo sobre los hombros, no porque esté completo. El universo está siempre, como en las leyes de la física, en expansión o en un estado de caos por un montón de cosas. El artista crea su universo, y cuando dice “vamos a estrenar”, o “publico”, es porque, aunque puede seguir perfeccionándolo hasta el hartazgo, hay un punto en que dice basta, sale de sí, y empieza a crear otro nuevo universo que va a tener sus particularidades que lo conectan con las particularidades del artista. Aquí tendríamos una dicotomía: si la creación es un fenómeno individual, mal la puedo adscribir a sistemas hechos o formas preestablecidas dado que pasaría a ser general y perdería, por tanto, el impulso de su individualidad. En ese sentido, Tarkowski hace una diferenciación muy interesante cuando dice que el arte se conecta de individuo a individuo, no se conecta del individuo a la masa. Entonces él dice que mal se puede hablar de arte popular porque, si el diálogo se establece de individuo a individuo, pensar en una masa amorfa es una contradicción en sí misma. Efectivamente, si yo leo un poema, es el poeta quien me está hablando en ese momento. Si yo miro un cuadro es el pintor que me está hablando, a mí, no a otro. Más allá de que sean muchos los espectadores que se encuentran en la platea y eso genere un fenómeno sociológico en sí mismo, de cualquier manera, el arte me está hablando a mí, espectador individual, y se conecta con mi propio mundo y resuena en mí porque no está resonando en la masa, está resonando en mí como persona, en mi propia historia, en mi propia formación. Si el fenómeno individual se plegara a lo colectivo perdería lo creativo, chupado por las leyes de la sociedad, por esa mirada social, lo que le haría perder el hecho artístico. Por lo tanto, inevitablemente, el arte es individual. ¿Qué es lo creativo? Es la mirada no social de un fenómeno particular. No es la mirada generalizada. Si la realidad se puede observar con un círculo que nosotros tracemos alrededor de ella, el punto de vista social está en un punto dentro de ese círculo. El artista lo que hace es empezar a ver la realidad desplazándose en ese círculo, y cuando más lejos se aparta de la mirada social más loca es la mirada de esa realidad. Entonces lo experimental, ¿es experimental de qué? Es creativo, y en ese sentido es experimental, en el sentido de salirse del punto de vista social; experimental entonces es sinónimo de creación.

En realidad, cuando hablamos de teatro experimental se cae también en una mirada generalizadora. Se comienza a llamar así a un fenómeno... “no tiene texto”, entonces es teatro experimental. Así se empieza a crear una convención dentro de la palabra experimental. Aquello que aparece para romper con las viejas metodologías, crea en sí mismo una nueva convención. Es riesgoso porque de esa manera lo experimental deja de ser creativo, al adscribirse a un movimiento pierde el hecho creativo y, por lo tanto, deja de

ser artístico, empieza a ser parte de una de las tantas corrientes y una de las tantas miradas sociales, aunque esa mirada implique solamente a la gente de teatro, pero sigue siendo una mirada social que hace perder la esencia misma de lo artístico.

Todas las clasificaciones me molestan. Prefiero pensar en lo fuerte que es el hecho artístico en sí mismo. El hecho artístico implica lo creativo, lo nuevo, la mirada distinta, no solamente de lo social sino de los otros poetas.

Somos hijo de padre y de madre, pero no somos ni mamá ni papá, somos un ente nuevo. En el arte pasa lo mismo, y el posmodernismo es hijo de padre y madre, pero a lo que asiste es a una cosa nueva. Cito inevitablemente: los ojos de mamá, el pelo de papá, la forma de andar del abuelo... El hombre es una cita de sus antecesores, de modo tal que su creación inevitablemente también va a ser una cita, pero es ante todo algo nuevo. La cita es una forma de aferrarse a lo conocido porque se está navegando en un mar sin rumbo.

Rafael Bruza

Actor, director y dramaturgo, fue integrante del Equipo Teatro Llanura. Entre 1984 y 2000 dictó el Taller Universitario de Teatro (UNL). Activo gestor, llegó a ser director ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro (INT). Será recordado como un destacado creador teatral argentino.

Para citar este artículo:

Bruza, R. (2022). Preferir lo creativo. *la boya, revista de artes escénicas*, 1 (1). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.1.1.e0005

BITÁCORA



TEATRO SALVAJE. LOCAL Y UNIVERSAL A LA VEZ COMEDIA UNL 2022



1 Territorio escénico.
Viaje al interior de la llanura

César Román Escudero, Gustavo Morales,
Dimas Santillán, Adolfo Recchia, Mario Martínez,
Marina Vázquez, Roberto Schneider

La relación entre la UNL y el teatro santafesino nació a mitad del siglo pasado con la aparición de los primeros grupos de teatro independiente en la región. Esa relación cobró nueva fuerza en 1983, con el regreso de la vida democrática al país. Un tiempo después, se conformó el Taller Universitario de Teatro de la UNL bajo la dirección de Rafael Bruza y la continuidad de ese espacio permitió que, en 2003, tuviera lugar un proyecto más valioso: la creación de la Comedia Universitaria de la UNL. El espíritu de esta nueva estructura escénica buscaba fortalecer la rica e intensa actividad de los grupos de la región. Fue de esta manera que comenzó a convocarse anualmente a diversas directoras y directores de distintos centros teatrales del país (Santa Fe, Rafaela, Rosario, Buenos Aires, Paraná y Córdoba), quienes eligieron con absoluta libertad tanto el texto a representar como al equipo de actrices, actores y colaboradores.

Desde entonces, cada año se suman obras que actualmente son seleccionadas en convocatorias abiertas. La Comedia Universitaria es un espacio artístico generado y respaldado por la institución que representa desde su concepción la diversidad estética y de propuestas a partir de la rotación de sus directores, elencos y equipos de trabajo.

En la convocatoria para el año 2022 se puso a disposición de la comunidad artística un conjunto de textos del dramaturgo Jorge Ricci, figura central de la cultura escénica santafesina y de la gestión cultural universitaria, impulsor y referente indiscutible de nuestra Comedia. Nos propusimos celebrar la vida de Jorge en su propia obra y, por tanto, los proyectos debían derivarse de los textos mencionados.

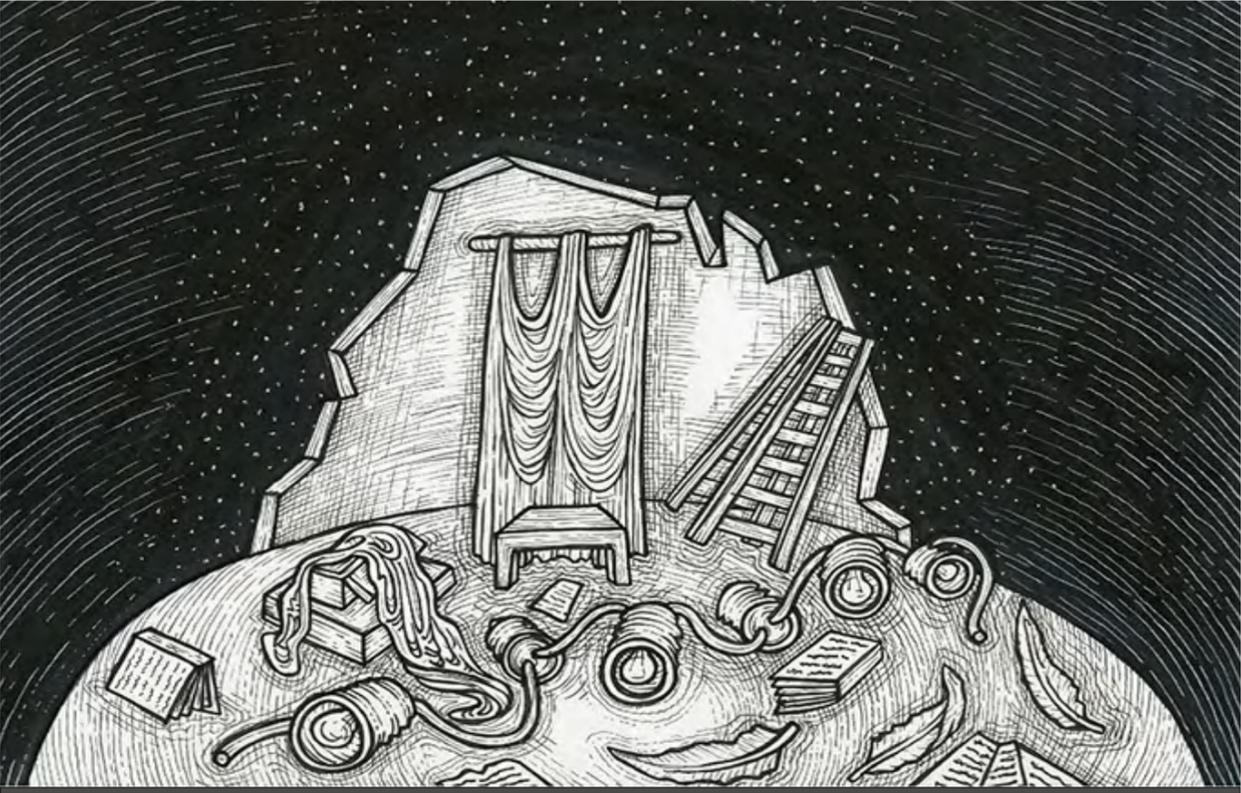
Aquello que se escapa de la irresistible fugacidad de la escena y podemos cristalizar en un texto, una imagen, un recuerdo, es entonces un gesto que podemos sumar a esta bitácora colectiva de creadores y espectadores para dar cuenta del entramado cultural que tejemos con tanto cariño y dedicación en este rincón del mundo desde la universidad pública.

Un viejo sótano de algún teatro centenario en un pueblo del interior. Un grupo de actores aficionados están en la búsqueda de algunos elementos para armar la escenografía de un espectáculo para la reapertura del lugar. Un viejo libro que, casi escondido en un rincón, les abre las puertas a una discusión y sin saberlo al universo Ricci. Se trata de una ficción futurista (porque está planteada la situación en un futuro no tan lejano) con ecos que resuenan familiares (teatristas del interior con intención de reabrir una sala), todo es una gran invitación a recorrer fragmentos de las obras de Jorge Ricci (*Zapatones, Actores de provincia, Café de lobos, La mirada en el agua y Con el agua al cuello*), a la vez que se retoman conceptos de su ensayo *Teatro salvaje*, donde los actores de provincia y el teatro dentro del teatro son ejes que permiten hablar de la búsqueda de una dramaturgia, una estética y una experiencia propia del interior.

Estas palabras corresponden a César Román Escudero y fueron la carta de presentación de *Teatro salvaje. Local y universal a la vez*. El equipo de selección formado por Edgardo Dib, Fabiana Sinchi, Gustavo Guirado, Luciano Delprato y Norma Elisa Cabrera ponderó “la potente dimensión simbólica del proyecto al incluir el texto teórico de Jorge Ricci, del que toma su nombre, como eje conceptual de acceso a las obras propuestas”. La lectura de la convocatoria resaltó el rol central de la vida de Jorge para el teatro de provincias y a la vez asumió un compromiso de estética propia, redoblando el gesto de celebración y homenaje mientras se permitía el riesgo de la exploración.

Estos fueron los primeros pasos de un viaje colectivo que pretendemos recuperar en esta sección de la revista dedicada a la documentación de los procesos creativos de la Comedia Universitaria de la UNL. Aquello que se escapa de la irresistible fugacidad de la

escena y podemos cristalizar en un texto, una imagen, un recuerdo, es entonces un gesto que podemos sumar a esta bitácora colectiva de creadores y espectadores para dar cuenta del entramado cultural que tejemos con tanto cariño y dedicación en este rincón del mundo desde la universidad pública. Nos llena de alegría la creación de este espacio que tiene como propósito la suma y el entrecruzamiento de las voces, la recuperación fresca, honesta, de la creación y la entrega, la mirada y la reflexión. Cuaderno de viaje hecho por navegantes de una escena litoral compartida en comunidad.



COMEDIA UNL • 2022

TEATRO SALVAJE

LOCAL Y UNIVERSAL A LA VEZ

Una sala de teatro en restauración despierta un universo de recuerdos olvidados y los elementos allí conjugados se unen en un homenaje a **Jorge Ricci** a partir, no sólo de su obra dramática, sino también a través de su pensamiento y sus escritos sobre el teatro, retomando conceptos del ensayo "Teatro salvaje", donde los actores de provincia y el teatro dentro del teatro son ejes que permiten hablar de la búsqueda de una dramaturgia, una estética y una experiencia propia.

Dramaturgia y Dirección General: César Román Escudero
Actúan: Adolfo Recchia (Tito), Sergio Gullino (Gordo), Mauricio Arce (Yiyo)
Asistencia de Dirección: Solange Vetcher
Voces en off: Marina Vázquez, Cristina Pagnanelli, Ulises Bechis, Gustavo Morales, Solange Vetcher, Claudia Salva, Julio Azogaray, Eliana Audano, José Díaz, Eugenia Ludueña y Roberto Junco
Diseño lumínico y operación de luces: Gustavo Morales
Escenografía y Movimiento: Dimas Santillán
Entrenamiento Vocal: Solange Vetcher
Vestuario: Laly Mainardi
Preparación de actores: Solange Vetcher, Dimas Santillán, César Román, Gustavo Morales
Maquillaje: Lucía Savogin
Música: Hernán Brambilla
Ilustración: Germán Lavini
Fotografía: Juan Martín Alfieri
Producción y Coordinación • Dirección de Cultura UNL: Florencia Russo y Ariel Theuler
Agradecimientos especiales: Norma Cabrera, Edgardo Dib, Fabiana Sinchi, Luciano Delprato, Gustavo Guirado, Ignacio Neto y Gisele Sánchez por su acompañamiento, Al Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas "Prof. Antonio Serrano".

UNL SECRETARÍA DE EXTENSIÓN Y CULTURA

Programa de mano.

Diseño gráfico:

Georgina Rodríguez.

TEATRO SALVAJE, UN PROYECTO BIEN NUESTRO

César Román Escudero

Dramaturgia y dirección.

Pensar en un homenaje siempre es grato, pero a la vez representa un gran desafío. Cuando vi la convocatoria de la UNL me sentí llamado por varios motivos: conocí a Jorge Ricci y siempre tuve admiración por su trabajo artístico y cultural. Conjugo en este proyecto dos de mis pasiones, el teatro y la historia; leer, imaginar y escribir un texto justo que sintetice un homenaje me parece sumamente tentador.

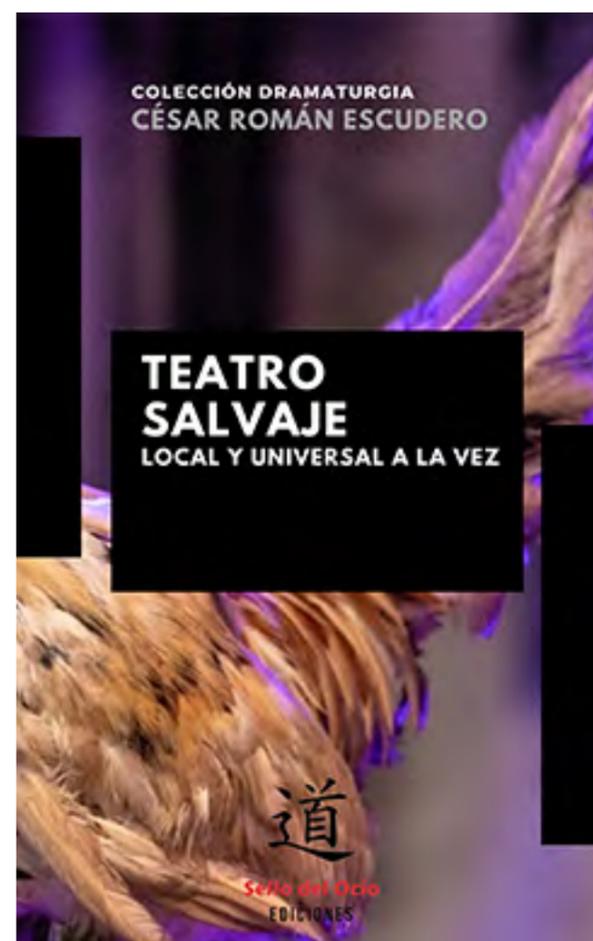
El proyecto que presenté buscaba plasmar un homenaje a Jorge Ricci a partir no solo de su obra dramática sino también de su pensamiento y sus escritos sobre el teatro de provincia.

El argumento de la puesta en escena es una gran excusa para explorar el universo de Ricci, porque, fiel a su obra, el espectáculo problematiza el quehacer teatral del interior del país y trata de exponer este concepto de teatro salvaje tan bien planteado en su ensayo y su libro *Teatro salvaje, historias de actores de provincia*.

La idea es definir o diferenciar algunos elementos transversales que me permitan trabajar no solo el carácter poético del texto sino igualmente un libreto atravesado por enorme cantidad de resonancias, signos y símbolos tan variados como miradas posibles según la postura o subjetividad con que se intente entrar en él.

Hay elementos que atraviesan el texto como ejes desde mi punto de vista “centrales” para formar la puesta en escena, atraviesan actuaciones, interpretaciones, espacios, voces, vestuarios y escenografía.

Mi elección es trabajar desde la dirección con un equipo, es decir, no es una “codirección” sino un director con un equipo de apoyo que contiene y sostiene miradas y experiencias específicas. Sin dudas es el



Texto dramático disponible aquí



El equipo de la Comedia UNL 2022 /PH: Juan Martín Alfieri

mejor formato para llegar a una puesta en escena más cuidada y que resulte atractiva y honesta entre todos y todas quienes formamos el equipo.

Un director no se las sabe todas, por eso considero que esta Comedia Universitaria 2022 es un hermoso ejemplo de construcción colectiva, de horizontalidad en lo creativo y de aportes significantes.

Dentro de esta percepción elijo trabajar siempre sobre el hilo delgado de la metateatralidad delegando, por un lado, la escritura de una bitácora del proceso que se recorre y, por otro, miradas técnicas específicas que ayuden a encarnar cada línea que se trabaja.

Los personajes y actores de la obra revisan la realidad ficcional que atraviesan, deben replantear la veracidad de los hechos desde otra mirada lectora/espectadora, y se genera un espacio superpuesto, una especie de metateatro, que es ese género teatral en el que el contenido encierra ya elementos teatrales.

No es necesario —como para el teatro en el teatro— que dichos elementos teatrales formen una obra interna contenida en la primera. Es suficiente con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada. Será el caso de las obras donde la metáfora de la vida como teatro

Teatro salvaje me llevó a crear
la dramaturgia desde la lectura,
la investigación histórica y la nostalgia.
Es un proyecto que me reunió con pares
para trabajar desde el amor por lo que
hacemos para quienes han puesto todo
en su vida para el arte.

constituye el tema principal. Así definido, el metateatro llega a ser una forma de antiteatro donde la frontera entre la obra y la vida se esfuma. Esta tesis desarrollada por Abel (1963), no hace sino prolongar la antigua teoría del teatro en el teatro: permanece muy vinculada a un estudio temático de la vida como escena y no se apoya lo suficiente en una descripción estructural de las formas dramáticas y del discurso teatral. (Pavis, 1984)

Lo teatral como una actividad autorreflexiva y lúdica, que superpone miradas, espacios, complejidades, y mezcla el texto a decir, el espectáculo a realizar, con la reflexión sobre el decir acompañado con un diseño de espacio escénico real.

Los cuerpos como símbolo cultural/social/político; pensar un cuerpo en un contexto determinado sin dudas va a llevar a evidenciar una construcción cultural, social e inevitablemente política atravesada por un entorno y un tiempo, con toda la carga que ello conlleva.

Teatro salvaje me llevó a crear la dramaturgia desde la lectura, la investigación histórica y la nostalgia. Es un proyecto que me reunió con pares para trabajar desde el amor por lo que hacemos para quienes han puesto todo en su vida para el arte.

Teatro salvaje nos permitió bucear en anécdotas y recuerdos del teatro en cada pueblo de nuestras hermanas provincias de Entre Ríos y Santa Fe.

Teatro salvaje se distingue de todo alrededor: es un proyecto bien nuestro.

Referencia

Pavis, P. (1984). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.

LA LUZ EN TEATRO SALVAJE

Gustavo Morales

Diseño lumínico, operación de luces,
preparación de actores.

La primera idea que nos orientó en el despliegue de la iluminación para *Teatro salvaje* fue esta sala abandonada en proceso de reapertura en la que cada objeto, cada lugar, aunque mínimo o insignificante *a priori*, se convierta en la excusa para que se desplieguen memorias condensadas y detenidas en el tiempo.

El diseño tuvo en cuenta cómo tiempo y espacio se mezclan en torno a recuerdos, nostalgias y alegrías. Momentos reales o imaginados por sus personajes en los que la iluminación y la luz se integran al texto y a la acción como parte de la escena y dialogan con los personajes, los interpelan, los acarician o los inundan... La luz participa como un personaje más, como un objeto más de esos que están repartidos por toda la sala.

Muchas horas de ensayo, mates y charlas configuran el universo de *Teatro salvaje*, ideas que germinan y que en determinado momento toman volumen y profundidad. Allí la luz también narra.

Durante el proceso de *Teatro salvaje* íbamos intercambiando impresiones que se fueron transformando en propuestas y luego en resoluciones técnicas. Tonos sepias y naranjas como plano general que contrastan con los planos oníricos entrelazados, trabajados con distintas intensidades. Intentamos diseñar una planta simple que permita muchas combinaciones y esté integrada al conjunto de la obra.



Mauricio Arce y Sergio Gullino /PH: Juan Martín Alfieri

ANOTACIONES RECOGIDAS DURANTE EL PROCESO DE ENSAYOS

Dimas Santillán

Escenografía, movimiento,
preparación de actores.

Estas letras pretenden ser fiel reflejo de las percepciones que tuve durante los encuentros realizados con el equipo de trabajo de *Teatro salvaje*. Conceptos potenciales, nudos de información de un fenómeno, el ensayo teatral, donde cada vez es más frecuente el registro como “protosistematización” del conocimiento construido y compartido.

31 de enero

Habiendo leído el texto borrador presentado por César —él dice una primera “versión”, yo prefiero llamarlo “boceto” o “maqueta”— transcribo los siguientes pensamientos que me llaman la atención. ¿Qué vamos a contar? ¿Qué significa para nosotres “hasta que se nos venga el agua”? Para mí significa *la inminencia*. El agua se comporta siempre como la continuidad de sí misma frente a un “sistema cargado” o “compuesto” por *potencialidades*. Ocupa el volumen del recipiente que la contiene. La inminencia se deduce de las marcas en el espacio. El espacio y el pueblo tienen marcas de “aquella agua”. ¿Cuáles son estas marcas en cada uno de los actores?

1 de febrero

Sentar las bases para destruirlas.

3 de febrero

Abrimos el ensayo comentando la posibilidad de hacer voces en off con referentes teatrales de Santa Fe. También hablamos de usar cintas de casetes como símbolo.

4 de febrero

Nos reunimos en la sala. Nos encontramos con Adolfo Recchia, actor para Tito. El texto dramático está aún abierto. Dice Adolfo: “Es una versión realista del actor de provincia”.



Mauricio Arce,
Sergio Gullino
y Adolfo Recchia
/PH: Juan Martín
Alfieri

10 de febrero

Lista de objetos/dispositivos escénicos

- | | | |
|-------------------------------------|----------------------|-----------------------------|
| - foco viejo | - remo | - latas de luces |
| - manto de polvo | - casetes | - cableado con focos |
| - empapelado de unos
buenos años | - llaves | de colores |
| - vieja percha | - un zapato | - otra caja |
| - nariz roja | - títere | - spot |
| - libros y papeles | - olor a encierro | - reproductor casetes |
| - escalera | - pared descascarada | - celular |
| - pollo embalsamado | - panel desvencijado | - árbol de cintas videotape |
| | - caja | |

11 de febrero

Me llama la atención la facilidad con la que se enganchan en los ensayos con los juegos de roles. Los actores improvisan de corrido, escuchando marcas externas de casi todos nosotros y sin desconcentrarse. ¿Qué piensan hasta ahora de los personajes?



Mauricio Arce,
Sergio Gullino
y Adolfo Recchia
/PH: Juan Martín
Alfieri

Sergio: “Pienso en una caminata con dificultad que está intentado cerrar un ciclo con la Negra”. Adolfo: “Sufrí una identificación muy fuerte con mi personaje. ¿Por qué me habré identificado así con mi rol?”. Mauri: “Me encanta ir descubriendo cosas en el vínculo Gordo y Tito”.

18 de febrero

Empezamos el ensayo montando de manera colectiva el espacio escénico con los dispositivos y objetos que fuimos consiguiendo. Esta modalidad hizo que nos comprometamos con las dimensiones espaciales, no solo los actores, sino que el resto del equipo empezó a entender “cuál es esa pared”, esas marcas de agua, esas cosas viejas; comenzamos a compartir las “mismas” realidades que los actores.

Finalizamos con opiniones del trabajo realizado, destacamos los cambios de registro, luego nos sentamos a leer el texto resaltando las partes nuevas; hasta acá el texto aún está en construcción, por lo que la dramaturgia es solo una dinámica más.

25 de febrero

¡“El barco” es la escalera acostada! A partir de este hallazgo, soltarse al juego.

1 de abril

Hoy se ensayó con un borrador de luces y música; la puesta cobró un sentido más lúgubre y generó nostalgias, un clima que contrasta muy bien con las partes cómicas.

Se nota cómo en las pasadas el “formato” de la entrada en calor afecta bastante. El cuerpo presente de los actores, el ritmo de la escena, ayuda, pero por ahí los predispone de “otra” manera. Habría que buscar dinámicas que comprometan a los actores con la construcción que han realizado de su “personaje”.

16 de abril

El Laberinto de Objetos es la disposición de los objetos en el piso del espacio en general. Los objetos despliegan indefinidos caminos determinados por la percepción del actor. Hay muchos caminos solapados incluso cuando el espacio parece estar “vacío” por acción de Mauri, quien va limpiando la escena para el acto de “Godot”.

27 de mayo

Notas a lápiz. Para Adolfo: “¿Cuál es tu concepción de actuación?” Dice: “Me pongo el sombrero y salgo”. Otros dicen: “Un poquito de todas”.

6 de junio

Llegó el final del proceso. Estrenamos el sábado 4 de junio cumpliendo con lo estimado. Un estreno cargado de sentidos. Lo más destacable sin duda fue la función del público. César dijo antes de arrancar la función: “Ahora termina y comienza una etapa”. Algo ya está construido y desde ahí, desde esas ramas con apenas algunas hojas, empiezan a brotar pimpollos y de ellos frutas que maduran y caen podridas, fertilizan el piso, dan al suelo nuevos árboles. Es difícil sintetizar todo lo que fue el proceso, por lo que creo conveniente seguir escribiendo notas a medida que sucedan las funciones para distinguir las ramas de las hojas, de las flores, de las frutas, verdes o maduras.



Mauricio Arce y Adolfo Recchia /PH: Juan Martín Alfieri

ALGUNAS CONSIDERACIONES DEL TEATRO SALVAJE

Adolfo Recchia

Actor.

Teatro salvaje es para mí la oportunidad de comunicar en cada función esa idea de pertenencia. Me siento completamente identificado con ese texto que conmueve por una sola razón: el amor a lo propio (aunque pobre y salvaje).

Algunas veces me preguntaron en Entre Ríos: ¿Cómo puede ser que habiendo nacido y vivido 30 años en Buenos Aires y después 20 años en Europa hayas terminado aquí? Mi primera idea siempre fue: ¿Por qué terminado? Sonaba a desgraciado final. Por otro lado, pensaba lo feo que era eso de sentir que la propia tierra podía ser un lugar triste para “terminar”.

Y mi respuesta siempre fue “estoy en el mejor lugar”. No busco la “trascendencia” ni el reconocimiento masivo. Simplemente vivo de lo que soy y sé hacer. Aquí... y eso me basta y me hace feliz.

Teatro salvaje es para mí la oportunidad de comunicar en cada función esa idea de pertenencia. Me siento completamente identificado con ese texto que conmueve por una sola razón: el amor a lo propio (aunque pobre y salvaje).

Si a esto le sumamos la enorme alegría que implica encontrarme cada función con un grupo humano que trasciende lo profesional y me hace sentir parte de una muy especial familia... sé que estoy en el lugar justo y con la gente justa. ¡Gracias a la vida!



Adolfo Recchia /PH: Juan Martín Alfieri

HACIA UN TEATRO PERPETUO

Mario Martínez

Espectador, teatrista.

El espectáculo *Teatro salvaje* de la Comedia de la UNL realizado en homenaje al actor, dramaturgo, director y docente teatral Jorge Ricci, me deja pensando en la posibilidad de que el teatro sea una vibración perpetua. Y en que deberíamos rever el carácter de efímero y fugaz que a él le adjudicamos.

El espectáculo *Teatro salvaje* de la Comedia de la UNL realizado en homenaje al actor, dramaturgo, director y docente teatral Jorge Ricci, me deja pensando en la posibilidad de que el teatro sea una vibración perpetua. Y en que deberíamos rever el carácter de efímero y fugaz que a él le adjudicamos.

Hacia un teatro salvaje, de Ricci, es un ensayo dedicado al teatro independiente argentino que, desde una mirada regional, describe con amorosa precisión su nacimiento, sus falencias, maestros, dependencias formales y temáticas, aciertos, complejos de provincia, los recambios de sus generaciones, sus crisis, apogeos, éxodos, los caciques, los equipos, las camisas de once varas y el oro de las debilidades.

Nombres propios, títulos de espectáculos, relatos situados de experiencias diversas, se dan cita en esta obra literaria para elevar la cultura de ese telón del teatro salvaje así denominado por la dificultad de ser encasillado y por la necesidad de rescatar su esencia de autenticidad.

De todos estos componentes se nutre César Román Escudero para construir su *Teatro salvaje. Local y universal a la vez*. Lo hace con solvencia desde lo escritural y con austera y sensible belleza desde su puesta en escena.

Mucha gente conforma este equipo que logra, desde esta propuesta, perpetuar el impercedero salvajismo de nuestro teatro de provincia. Luces, espacio escénico, registros de voces, música, ropas, utilerías varias, conviven “como todo aquello que se arriesga a perseguir su forma y su contenido liberando su expresión para ser salvaje”.

Adolfo Recchia, Sergio Gullino y Mauricio Arce son tres actores hermosos. Sus Tito, Gordo y Yiyo solo pueden cobrar vida desde el más profundo amor y respeto al escenario, a Ricci, a quienes ocupamos una butaca de la platea. El texto compartido sobre la construcción de un criadero de pollos y de una sala teatral (fragmento de una obra de Ricci) así lo demuestra y se constituye en unos de los picos emotivos sobresalientes del espectáculo.

Decía Jorge Ricci: “Tal vez, dentro de unos años, esto que nos empeñamos en llamar teatro salvaje sea una realidad sin vueltas y ni siquiera será necesario calificarlo, porque sobre los escenarios provinciales andará haciéndose su existencia”.

Y sí, se anda haciendo su existencia.

TEATRO SALVAJE COMEDIA UNL 2022

Marina Vázquez

Voz en off, espectadora, teatrista.

La mujer como imaginario inalcanzable.
Indolencia actoral ancestral. Relatos
que se imprimen sobre otros relatos
hasta el infinito y más allá.

A propósito de este entrañable trabajo, discurro y digo. Con el solo propósito de contribuir a enriquecer —con otras— las lecturas, apropiaciones, y sensibilizaciones propuestas por sus hacedores. Aquí van algunas humildes, entusiastas, derivas. Interrogantes sugeridos por el montaje —y esto es para mí lo más convocante— para el orden del pensar, el amar y el sentir.

¿Se trata este *Teatro salvaje* de un ejercicio propiciatorio a la puesta en abismo de una utopía todavía insospechada?

Derivas. Amorosidad. Melodrama. Leve ironía.

Celebración: rusticidad interpretativa, buscada, deseada.

La mujer como imaginario inalcanzable.

Indolencia actoral ancestral. Relatos que se imprimen sobre otros relatos hasta el infinito y más allá.

Apelación descarnada a la vena melodramática. Popurrí de pinceladas textuales. Construcción *in situ*.

Ganas de hacer, de pensar, de actuar, de significar, de conmover. Ganas de despegar.

Intento feliz de producir estado de gracia, teoría teatral y acontecimiento.

Provincianismo y búsqueda de nuevos centros. Territorialidades siempre en construcción. Buscándose aquí y más allá.

Gordo: dramaturgo indispensable. Ironía, sutileza, apego al terruño, tensión con todos los centros y las divagaciones.

¿Cuál de nosotras es Claudia? ¿O somos todas?

Esperando a “Godet”. Beckett te anhela para abrazarte en San Martín y Mendoza mientras Tito Mufarrege sonrío.



Adolfo Recchia y Sergio Gullino /PH: Juan Martín Alfieri

TEATRO SALVAJE ES EL NECESARIO TRIBUTO AL DRAMATURGO JORGE RICCI⁽¹⁾

Roberto Schneider

Espectador, crítico teatral.

Las instancias de *Teatro salvaje* —título emblemático y precioso— muestran con piadosa ternura la falencia del hombre en sus experiencias individuales o de las instituciones que va creando.

El retrato de una sociedad en la que casi todo es impreciso y circunstancial ha sido realizado a través de una ardua, misteriosa y profunda producción literaria por Jorge Ricci. Su teatro se inscribe en el marco de idénticos parámetros y reiterando (por suerte) el esquema de *Actores de provincia* ejemplarmente. Ahora llega a nosotros lo que es una feliz iniciativa, el resultado de un concurso organizado por la Universidad Nacional del Litoral tras su repentina muerte en febrero de 2021: ofrecernos un homenaje a su obra y a su figura para permitir hablar de su permanente búsqueda de una dramaturgia y una estética propias. La pasión, la melancolía y cierto humor constituyen los ejes esenciales de esta incursión de Ricci por la escena, que muy bien plasma en *Teatro salvaje* su autor, César Román Escudero. A partir de un hecho precioso se produce el encuentro de los tres personajes.

Puede ensayarse una proyección en los aportes de Román Escudero al teatro. Se trata de un teatro que escapa a las situaciones, aunque ha evolucionado hacia la universalidad de problemas y diagnósticos. En el trabajo que apreciamos, el autor confiere a sus personajes nuevos valores y una determinada aureola de creación y de tragedia. Y ahí están nuevamente las víctimas y los victimarios buscando desesperadamente una relación, un punto de contacto que les permita ser. Las reglas de juego se explicitan por medio de expresiones de cada uno. Es, en verdad, un riguroso y bien urdido ejercicio dialéctico.

Las instancias de *Teatro salvaje* —título emblemático y precioso— muestran con piadosa ternura la falencia del hombre en sus experiencias individuales o de las instituciones que va creando. Tales reflexiones se suman a una suerte de balance sobre las vallas

¹/ Publicado en el diario *El Litoral* el 24 de junio de 2022.

de la incomunicación. En algunas escenas Román Escudero se deja arrastrar por algunos impulsos que ponen en evidencia la estructura de la pieza, pero las redes se van definiendo poco a poco. Desde los personajes surgen nuevos sentimientos y sensaciones, hasta concluir en una escena final que conmueve y estremece.

La puesta en escena de Román Escudero contribuye a que ese exquisito artífice de la palabra que es Jorge Ricci llegue más certeramente al espectador. Su labor, realizada con rigor conceptual y formal, se destaca en particular por la gozosa prolijidad que alimenta cada uno de los momentos del director. La interpretación es destacable y se constituye en una singular incursión por el alma humana. Sergio Gullino, Adolfo Recchia y Mauricio Arce cuidan al detalle los momentos de mayor intensidad dramática y otorgan responsabilidad a sus criaturas. Es sumamente eficaz la asistencia de dirección de Solange Vetcher, y son correctos el diseño lumínico de Gustavo Morales y la escenografía de Dimas Santillán; son muy buenos el vestuario de Laly Mainardi, los maquillajes de Lucía Savogin, la música de Hernán Brambilla, la ilustración de Germán Lavini, las fotografías de Juan Martín Alfieri, y el trabajo de producción de Florencia Russo y Ariel Theuler.

El final conmueve. Se encienden las luces y dejamos la sala con el renovado momento del estreno de *Actores de provincia*. Allá lejos está la ovación unipersonal en un Teatro Municipal, que fue entonces el germen de un futuro maravilloso.

Para citar este artículo:

Román Escudero, C.; Morales, G.; Santillán, D.; Recchia, A.; Martínez, M.; Vázquez, M.; Schneider, R. (2022). Teatro salvaje.

Local y universal a la vez. Comedia UNL 2022. *la boya, revista de artes escénicas*, 1 (1).

Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.1.1.e0006



Sergio Gullino y Adolfo Recchia /PH: Juan Martín Alfieri

ATANDO CABOS COMEDIA UNL 2022 + ESCUELA DE ESPECTADORES

La Escuela de Espectadores en Santa Fe es una propuesta de formación desarrollada por el Centro Cultural Provincial Francisco “Paco” Urondo desde el año 2016, con la participación del maestro, teórico y crítico teatral, Dr. Jorge Dubatti.

La iniciativa invita a pensar, desarmar, conocer los hilos que dan vida a una obra de teatro, previamente seleccionada por los coordinadores locales del ciclo, Malena Bravo y Claudio Chiuchquievich. “Teatro y territorialidad” fue el eje de la jornada del 3 de septiembre de 2022, que contó con la participación virtual del reconocido dramaturgo argentino Ricardo Bartís, entrevistado por Dubatti. La propuesta continuó con la clase magistral de este último, titulada “Geografía teatral, geocrítica, geopoética”.

En la segunda parte, el equipo de la Comedia UNL 2022 recibió a los participantes en el Foro Cultural Universitario para compartir una función de *Teatro salvaje. Local y universal a la vez*, tras lo cual se abrió la conversación entre el equipo creativo, organizadores y espectadores. Nos complace compartir el registro en video de la charla, sumando el intercambio a esta bitácora comunitaria, porosa, entramada, en proceso, fruto de su presente expandido.

Escuela de Espectadores
EN SANTA FE

7ª TEMPORADA
5º FECHA | 03 / 09
Presencial / Virtual

CCPU CENTRO CULTURAL PROVINCIAL
FRANCISCO PACO URONDO

TEATRO Y TERRITORIALIDAD

Entrevista
Ricardo BARTÍS

Clase magistral
Jorge DUBATTI

Espectáculo - Charla
Teatro Salvaje

Taller de escritura para crítica teatral
Juan NOVAK

Charla disponible aquí

CATALEJO



ZONA SALVAJE

Julieta Guillermina Vigo

Universidad Nacional del Litoral, Argentina



1 Territorio escénico.

Viaje al interior de la llanura

RESUMEN

Partiendo del Equipo Teatro Llanura como antecedente y de la emergencia del Grupo de Directoras Provincianas en la actualidad, este artículo introduce una analogía literaria entre el concepto saeriano de “zona” y el ricciano de “salvaje”. Desde esta perspectiva, y con una mirada sobre la región geográfica del litoral teatral, la deconstrucción de las relaciones de poder que configuran la escena propone una superación del binarismo con un despliegue de preguntas. ¿Qué tipo de teatro prevalece en la zona salvaje hoy? ¿Qué teatro es hegemónico hoy? ¿Cuáles son sus modos de producción? ¿Cómo pensamos la noción de periferia? Ello en busca de generar menos respuestas y sí pensar juntas las poéticas periféricas y los lugares colaborativos donde transitan las experiencias estéticas.

Palabras clave / micropoéticas, prácticas situadas, feminismo, deconstrucción, artes escénicas.

ABSTRACT

Wild Zone / Starting from the Teatro Llanura team as an antecedent and the emergence of the Group of Provincial Woman Directors in the present, this article introduces a literary analogy between the saerian concept of "zone" and the ricciano of "wild". From this perspective, and with a look at the geographical region of the coastal stage, the deconstruction of the power relationships that configure the scene proposes a superseding of binarism with a deployment of questions. What type of theatre prevails in the wild zone today? What theatre is hegemonic today? What are its modes of production? How do we think about the notion of periphery? In search of generating fewer answers and yes, thinking together, the peripheral poetics and the collaborative places where the aesthetic experiences transit.

Keywords / micropoetics, situated practices, feminism, deconstruction, performing arts.

RESUMO

Zona selvagem / A partir do Teatro Llanura como antecedente e da emergência do Grupo de Diretoras Provincianas na atualidade, este artigo introduz uma analogia literária entre o conceito saeriano de "zona" e o ricciano de "selvagem". Desde esta perspectiva, e com uma olhada sobre a região geográfica do palco costeiro, a deconstrução das relações de poder que configuram a cena propõe uma superação do binarismo com um desdobramento de perguntas. Qual tipo de teatro predomina na zona selvagem hoje? Que teatro é hegemônico hoje? Quais são seus modos de produção? Como pensamos a noção de periferia? Em busca de gerar menos respostas e sim, pensar juntas, as poéticas periféricas e os locais colaborativos onde transitam as experiências estéticas.

Palavras chave / micropoéticas, práticas situadas, feminismo, deconstrução, artes cênicas.

“

La zona saeriana es ese conjunto (la ciudad, la costa, el grupo de amigos y las generaciones sucesivas que animan el lugar, los acontecimientos revividos una y otra vez) que se abre en cada una de esas unidades. Una zona que hace centro en un lugar pero no es el lugar mismo, sino la ficción de una posible percepción de capas de experiencias que en ese lugar sedimentaron y desde donde se mira el mundo. Se puede entrar a la isla por diferentes canales y arroyos; pero penetrando la isla jamás se termina de dar con ella." (Saer, 1994, p. 14)

¿Qué tipo de teatro prevalece en la zona salvaje hoy? Hay preguntas que rasgan la trama y configuran un tejido. La periferia *versus* el centro y su articulación con lo hegemónico —lo instituido—. La lectura del libro *Hacia un teatro salvaje*, el encuentro con Jorge Ricci, la investigación del grupo Teatro Llanura, la Licenciatura en Teatro de la UNL y la emergencia de un movimiento: el de Directoras Provincianas. En pocos años se producen cambios estructurales, la caída de un paradigma. Emergen nuevas voces y las escenas —más aún en la pospandemia— mutan y se multiplican. El teatro salvaje en la zona salvaje comienza a llamarse *mujer* o más bien *lo femenino*. Tiempos de compás vertiginoso y corrimientos transversales, nuevos puntos de fuga, polisemias, resignificación. La actuación, los cuerpos y las temperaturas, la escena pensada y recorrida desde adentro. Como ese poder positivo circulando horizontalmente y en proceso.

Introducimos desde la literatura una analogía que nos permitió condensar el concepto saeriano de “zona” con el concepto ricciano “salvaje”. La zona/región litoral se deconstruye y reconstruye imaginariamente en torno un real: *lo geográfico*. Variables como el calor, la humedad, los mosquitos; entraron en juego. ¿Se trata de ese pertenecer a una idiosincrasia o de conformar una identidad? La geografía, la tonada, el clima, los humores; categorías todas de lo naturalizado. Factores bio–psico–sociales a la hora de vincularnos.

¿Es la zona otra convención tranquilizadora o es el espacio legítimo de la experiencia de lo propio? Quizás esta pregunta no pueda o no deba encontrar una respuesta y por algo en el cuento la argumentación se halla interrumpida; entre lo que un personaje dice y lo que el otro calla —en este intervalo que abre el sentido absoluto— podemos leer la serie de tensiones desde las que la narrativa se sostiene. (Chiodin, 2017, p. 8)

Una geografía en donde ciertos tópicos, estas altas temperaturas, la cercanía del río trasuntan en lo real de un paisaje que se arrima a esta “ficción de una posible percepción de capas de experiencia que sedimentan y desde donde se mira el mundo”. Por contexto y por afinidad, por un sentido del humor y una ironía compartida, Saer y Ricci se complementan en este mix de literatura y teatro. La metáfora del ingreso a la isla por diferentes canales y ese “nunca terminar de dar con ella” hacen de trampolín a lo que viene: un lugar del pensamiento, un lugar de la distancia, del recuerdo, del viaje. Donde “los sueños angustian ahí donde la realidad aplasta”.

Intentaremos pensar en términos de “acontecimientos escénicos” y la *zona* será entonces un modo de operación teatral, de funcionamiento, recorrido, corpus, movimientos, efectos de sentido, lenguaje poético de una determinada “región”: el río.

La zona se construye en movimiento —el viaje, dice Piglia—, un camino de grietas e intersecciones donde se trasciende el concepto de ciudad, que constituye un modo de circulación de una población “nómada teatral” determinada entre Córdoba, Santa Fe y también Rosario, San Justo, San Jorge, San Carlos, Esperanza, Venado Tuerto, Humboldt, etc., ciudades que necesariamente aparecen en los campos poético-creativos y en el lenguaje. La secuencia de visitas entre Santa Fe y Paraná es cotidiana, un intercambio permitido por el acceso que brinda el Túnel Subfluvial, la vida “entre ríos”, el “carteo” entre Juan José Saer y Juan L. Ortiz es ejemplo. Tanto como aquel encuentro entre “regiones” propiciado por Jorge Ricci, Luciano Delprato, Juan Carlos Gallegos y Lula Obaid para construir lo que sería el último espectáculo del Equipo Teatro Llanura: *Con el agua al cuello*.

Entonces la *zona salvaje* mide una distancia o emerge de ciertas distancias, tomando medidas. La periferia suscribe su relación con lo hegemónico como “centro” y se vincula a la deconstrucción y descentralización de ciertas estéticas dominantes de poder que concentran en vez de distribuir, que coartan en vez de posibilitar, y que homogenizan en lugar de diversificar. Se trata así de la superación de una lógica binaria: centro-periferia o masculino-femenino. Se enuncia el concepto de *rizoma* para un modo de funcionamiento *habilitador* en esta zona salvaje (un teatro de dramaturgia heteróclita y en equipo donde lo permeable, lo femenino, lo horizontal o lo intuitivo cobran *valor*). Esto se traduce en operaciones organizativas y políticas concretas: dinamizar, expandir, contagiar y multiplicar el objetivo de un encuentro para pensarnos en nuestras prácticas situadas. Tender lazos horizontales que nos comuniquen a través de iniciativas individuales y grupales que impulsan, habilitan, abren. Una trama abierta que no pertenece a nadie y es de todes, en continua resonancia, transformación de conexiones amplificantes y aperturas imprevisibles.

Es necesario desnaturalizar, deconstruir, volver a concebir juntas los modos en que nos pensamos y en que nos comunicamos. Se trata de un momento histórico en el cual se hace imposible negar la emergencia de un paradigma de transformación cultural y social, donde la imagen de la trama/rizoma como modo de funcionamiento grupal se vuelve habilitadora de sentidos.

Actualmente, varios de los espectáculos santafesinos estrenados son ejecutados, escritos y dirigidos por profesoras, actrices, técnicas en actuación, promotoras socioculturales, dramaturgas, licenciadas en Teatro. Es nuestra hipótesis pensar este funcionamiento de lo salvaje como un modo de dramaturgia en la *zona*. “Lo provinciano” tiene rasgo distintivo y de época —el arte no por fuera de un contexto ideológico y político—; el feminismo se despliega en sus diversas variables: el *empoderamiento* como concepto cliché toma su fuerza en la práctica situada, la maduración de una ética que se vuelve manifiesto. Allí donde el acento se puso en la *amistad*, hoy nos abrimos y escuchamos a una nueva consigna: *sororidad*.

No hay que repetir el poder de los hombres, ni la violencia que inventaron los hombres para con los cuerpos de los demás. Ni la disciplina que inventaron los hombres para tener a la mujer bajo su ala. No hay que repetir en absoluto el patriarcado ni sus métodos de poder, hay que inventar una forma de poder parecida a la libertad, a la creatividad, a la imaginación incluyente. Donde importen los que se quedan sin voz, tengan el sexo que tengan. Donde haya amor para los que cambien su sexo porque así lo quieren y se tenga ternura para aquellos que van por la calle besándose siendo del mismo sexo. Le digo a las mujeres que poniendo el cuerpo, el amor, el trabajo, la lucha podría devenir del movimiento feminista un nuevo paradigma, un paradigma que ya está viniendo. Y en el cual no podemos copiar en absoluto el patriarcado cruel y violento que nos hicieron sufrir durante tantos siglos. (González, 2018, p. 1)

Hoy se anda diciendo que “la actuación es femenina” —al decir de Ure— pero también la fuerza, el empuje. Nace por *la zona* un movimiento que quiere, en sus prácticas y enunciados, dar caída al patriarcado. El mismo pensado como un sistema de opresión que no solo padecen las mujeres, sino también los hombres, aquellos que fueron constituidos como tales. La zona litoral y salvaje da el puntapié inicial y se propone un encuentro de directoras provincianas, conscientes de la estigmatización y la marginalidad recaídas sobre el concepto. La meta es desmarcar ciertos lugares, descentralizar el poder monopolizado en la capital del país. Se revisa la historia de la desventaja de género histórica en la realización de ciertos trabajos y oficios, entre ellos, la escritura. Circulan en un primer encuentro en mayo de 2018 en la ciudad de Córdoba diversos materiales de lectura ofrecidos para pensarnos colectivamente, con las herramientas que utilizamos y naturalizamos a la hora de dirigir.

¿De dónde vienen esos saberes? ¿Cómo fueron transmitidos y luego reproducidos? ¿Existe la posibilidad de construir una ética de pares y de grupo a través del consenso y la horizontalidad? Es necesario desnaturalizar, deconstruir, volver a concebir juntas los modos en que nos pensamos y en que nos comunicamos. Se trata de un momento histórico en el cual se hace imposible negar la emergencia de un paradigma de transformación cultural y social, donde la imagen de la trama/rizoma como modo de funcionamiento grupal se vuelve habilitadora de sentidos. Atentas al contexto, indagamos algunos conceptos con relación a las categorías de género y a las identidades subjetivas. ¿Cómo se construyen las identidades? Los procesos de escritura, sus marcas e influencias. Pensamos juntas las poéticas periféricas y los lugares colaborativos. Lo permeable, la apertura y todas las operaciones que realizamos al dirigir, el meticuloso análisis de las mismas. Resultado del encuentro con mujeres de todo el país. Hay conceptos que aparecen desde la literatura del psicoanálisis como lo femenino: ¿quién nombra lo femenino? ¿Desde dónde se lo señala? Si la zona es, al decir de Saer “lugar de la emoción, la nostalgia y el pensamiento”, cartesianamente “emoción y pensamiento” fueron duplas de un sistema binario: ¿la emoción femenina *versus* el pensamiento masculino? La escritora Judith Butler se pregunta cómo es que la emoción ha sido considerada inferior a la razón/pensamiento. Se han separado emociones entre “elevadas” y “refinadas” y otras más “bajas”, el ser emotivo como característica de ciertos cuerpos, para decir que las emociones no son estados psicológicos sino prácticas culturales y sociales, cruciales para la constitución de lo psíquico y lo social como objetos, que producen superficies y límites (Butler, 1987). Se borran los procesos de construcción de emociones y los sentimientos se vuelven fetiches, entonces “la familia, la heterosexualidad, la nación son efectos de repetición”.

Muchos estudios del feminismo francés se ocuparon de especificar la naturaleza de lo femenino para plantear la pregunta ¿qué quieren las mujeres, cómo ese placer específico se deja conocer, o si se representara a sí mismo oblicuamente en ruptura con el lenguaje logocéntrico? Este principio de feminidad se busca en el cuerpo de la mujer, a veces entendido como la madre preedípica (...) y quedamos muy cerca de la ecuación de la biología y el destino, esa fusión de hecho y valor que Beauvoir intentó toda su vida refutar. En un artículo titulado “Las mujeres nunca podrán ser definidas”, Julia Kristeva remarca que la creencia de que “una es una mujer” es casi tan absurda y obscurantista como la creencia de que “uno es un hombre”. Kristeva dice “casi un absurdo”, porque hay razones prácticas, estratégicas, para mantener la noción de mujeres como una clase sin que importe su vacío descriptivo como término. (Butler, 1987, p. 12)

¿Por qué resulta tentador llamar mujer al teatro? ¿Seguimos abonando a la pregunta freudiana del siglo XIX: qué es lo que quiere una mujer? Hoy situamos en “lo femenino” a la ruptura del pensamiento binario: la forma de trabajo teatral parte de un estar en disponibilidad, cooperativamente y en pos del vínculo, este vínculo que por ser teatro es con otros, valga la redundancia. Y también podríamos objetarle: ¿qué relación guarda el encuentro de directoras provincianas con los antecedentes del Equipo Teatro Llanura? La respuesta esconde la relación que guardan ciertas categorías a la luz de lo definido como salvaje, femenino y periferia, categorías que construyen y recortan una zona que no existe, que fue creada para el análisis y que es también una hipótesis, una propuesta.

¿Qué teatro es hegemónico hoy? ¿Cuáles son los modos de producción del mismo? ¿Pensamos la noción de periferia como no geográfica? Y sabemos que desde la periferia se atraen otras fuerzas, otros puntos de atracción se vuelven aliados. Porque en estos bordes, ríos y campos metafóricos, los conceptos deben abrirse e interrogar: ¿Periferia respecto de qué/quién? ¿Salvaje en cuanto a qué? ¿Femenino cómo? Paradigmas todos de la *complejidad*.



Referencias

- Butler, J. (1987).** *Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault.* En Lamas, M. (Ed.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 291–312). Bonilla Artigas Editores.
- Deleuze G. y Guattari, F. (1994).** Introducción. *Rizoma.* Ediciones Coyoacán.
- Lacan, J. (1964).** Seminario XI *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.*
- Piglia, R. (2005).** *Modos de narrar.* Universidad de Talca. La forma inicial.
- Ricci, J. (2011).** *Teatro salvaje. Historias de actores de provincia.* Colihue.
- Ricci, J. (2017).** *Momentos del Teatro Argentino.* Instituto Nacional de Teatro.
- Saer, J.J. (2005).** *La pesquisa.* 9na. edición. Seix Barral. Biblioteca Juan] José Saer.
- Saer, J.J. (2015).** *Glosa.* 6ta. edición. Seix Barral. Biblioteca Breve.
- Saer, J.J. (2014).** *La Mayor.* Seix Barral.
- Schechner, R. (2000).** *Teoría y prácticas interculturales.* Libros del Rojas.
- Turner, V. (1987).** *The anthropology of performance.* PAJ Publications.
- Ure, A. (2009).** *Ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas).* Inteatro.

Julieta Guillermina Vigo

Licenciada en Teatro (UNL), técnica en Comunicación Social (UNER) y licenciada en Psicología (UBA). Dramaturga, directora y actriz. Docente. Integra el colectivo de directoras provincianas “Una Escena Propia” y la Colectiva de Autoras Nacionales y Federales. [julietavigo3@gmail.com]

Para citar este artículo:

Vigo, G. J. (2022). Zona Salvaje. *la boya, revista de artes escénicas*, 1 (1). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.1.1.e0007

► Recibido 01/08/2022

► Aceptado 31/08/2022

AJUSTES SALVAJES AL CATALEJO TEATRAL



1 Territorio escénico.
Viaje al interior de la llanura

Mariano Rubiolo

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

RESUMEN

El legado de Jorge Ricci conceptualizado en su ensayo *Hacia un teatro salvaje* funciona en este artículo a modo de catalejo con el cual es posible mirar más allá del horizonte de lo legitimado. Con los "códigos necesarios" riccianos es factible establecer puntos de referencia para descubrir lo salvaje de las teatralidades actuales y futuras, entre las que podemos encontrar las expresiones teatrales a través de los medios digitales. Protagonistas del tiempo excepcional en el que los teatros del mundo tuvieron que bajar sus telones por muchos meses, y sobrevivientes en este presente pospandemia, es posible augurarles un futuro de mayor validación. Recuperando algunas de estas normas riccianas sobre el teatro, se pretende discutir sobre la presencia de lo teatral en las expresiones transmedia.

Palabras clave / teatro salvaje, códigos necesarios, teatralidad, transmedia, artes escénicas.

ABSTRACT

Wild Adjustments to the Theatrical Telescope / The legacy of Jorge Ricci conceptualized in his essay *Towards a Wild Theatre* functions in this article as a telescope with which it is possible to look beyond the horizon of the legitimized. With the "necessary codes" riccianos it is feasible to establish points of reference to discover the wildness of current and future teatralities, among which we can find the theatrical expressions through digital media. Protagonists of the exceptional time in which the theatres of the world had to lower their curtains for many months, and survivors in this post-pandemic present, it is possible to augur them a future of greater validation. Recovering some of these riccian norms about theatre, we aim to discuss the presence of teatrality in transmedia expressions.

Keywords / wild theatre, necessary codes, teatrality, transmedia, performing arts.

RESUMO

Ajustes selvagens ao telescópio teatral / O legado de Jorge Ricci conceptualizado em seu ensaio *Hacia un teatro salvaje* funciona neste artigo como um telescópio com o qual é possível olhar além do horizonte do legitimado. Com os "códigos necessários" riccianos, é viável estabelecer pontos de referência para descobrir a selvageria das atuais e futuras teatralidades, entre as quais podemos encontrar as expressões teatrais através dos meios digitais. Protagonistas do tempo excepcional em que os teatros do mundo tiveram que baixar suas cortinas por muitos meses, e sobreviventes neste presente pós-pandemia, é possível augurar-lhes um futuro de maior validação. Recuperando algumas dessas normas riccianas sobre o teatro, pretendemos discutir a presença da teatralidade nas expressões transmidiáticas.

Palavras-chave / teatro selvagem, códigos necessários, teatralidade, transmídia, artes cênicas.

Casi al final de la obra de Jorge Ricci, antes de su “Epílogo posible”, el autor establece lo que acertadamente llama los “códigos necesarios” para *El teatro salvaje* (2021, p. 105). Como si fuera un instructivo para realizar un correcto y preciso ajuste del catalejo que nos resulta indispensable para observar ese teatro casi desconocido, aunque presente si el grado de aumento (o de acercamiento) es el suficiente para descubrirlo. Es que, a medida que este instrumento óptico aumenta su diámetro, cuanto más grande sea su apertura, capta más luz y proporciona una imagen más luminosa, nítida. Y la realidad, más cercana o más lejana, es casi imposible de ignorar.

Con la palabra “salvaje”, en las notas del propio autor se quiere insinuar “una experiencia teatral que, por las libertades que alcance al hacerse en el molde peculiar de su ámbito, se torne ‘salvaje de encasillar’”, y aparece “en la inocencia de sus actos y no en la exacerbación de sus intenciones” (2021, p. 105). Sin dudas, esto sucedió con las expresiones teatrales “surgidas” en el contexto del Aislamiento Sanitario, Preventivo y Obligatorio (ASPO), que bajó los telones de todos los teatros del mundo durante tantos meses, algo que nunca se había visto en la historia de la humanidad. Desde la “inocencia de sus actos”, artistas de todo el mundo y también de nuestro país, incluso de Santa Fe, ingeniaron formas expresivas relacionadas con lo teatral a través de plataformas digitales para, quizás, sobrevivir a la ausencia del encuentro y manifestar su sentir en un momento tan determinante. “Entonces su composición inédita o ‘condición salvaje’ deviene de actos que, por singulares y propios, son irrevocables: como una sombra a su cuerpo” (2021, p. 105).

Sabemos que estas experiencias de creación de la teatralidad en un soporte o medio diferente del legitimado ya existían. La tecnología pasó de asistir a la escena en formatos analógicos o digitales a ser el medio por el cual se accede a la propuesta teatral. En los inicios de la incorporación de la tecnología a la escena, esta funcionaba como soporte de la historia que se estaba contando en vivo. Al día de hoy, la tecnología también es el medio digital elegido para conectar al artista con el público, tal vez multiplicado por el alcance masivo del medio digital. Pero fue necesario que la pandemia nos obligara a ajustar las dioptrías de nuestra observación para, teniendo en cuenta lo acontecido, observar que en un futuro, cercano o no, este antecedente incuestionable de expresiones teatrales a través de soportes transmedia sea una expresión de ese “teatro salvaje”.

Quizás parezcan incomparables, y hasta se podría decir que el propio Ricci no avalaría este atrevimiento de establecer un paralelismo. Sin embargo, no caben dudas de que Jorge, además de ser un amante de la experiencia teatral totalmente presencial, era una persona con una mente capaz de aceptar escuchar o leer una nueva interpretación de la

realidad. Aunque no la compartiera intelectualmente, la generosidad de su gran corazón de escuchar lo novedoso, lo emergente, lo “salvaje”, habilitaría el espacio de discusión. Y esto es suficiente para tomar el catalejo de su obra y mirar el futuro. Así, podremos reconocer lo salvaje del teatro futuro con la teoría vertida en su obra de casi 30 años atrás.

Entre los “códigos necesarios” establecidos por Ricci, es interesante comenzar con el que enuncia que “teatro salvaje” es aquel que se olvida de las pautas, las leyes y las reglas, que conoce de los otros, para internarse en su experiencia despreocupadamente hasta esbozar su rostro” (Ricci, 2021, p. 106). Ya sea por experimentación en un pasado menos cercano, por obligación en el tiempo de pandemia, o por decisión propia en un futuro, el teatro realizado para ser accedido a través de plataformas virtuales indudablemente sobrepasa las leyes y reglas más básicas de lo concebido por teatro en cuanto a experiencia convivial (Dubatti, 2015, p. 45). A medida que se avanza en las propuestas de este nuevo lenguaje teatral, se intenta acordar nuevas pautas de vínculo entre el artista creador y el público, dando lugar a experiencias tecnoviviales (Dubatti, 2015, p. 46). Y esta experimentación claramente es despreocupada dado que, a pesar de obtener gran resistencia por parte de la comunidad artística en cuanto a que no es posible que sea llamada teatro una experiencia virtual por no condecir con la teoría histórica que sustenta el concepto, igualmente se encamina a identificarse en un nuevo rostro.

Pensemos en lo que sucede con el radioteatro o con la videodanza, que son dos expresiones por completo aceptadas hoy en día, donde el medio a través del que se aprecia el arte es digital y no una sala de teatro. En el radioteatro, la teatralidad muda su soporte al éter; y la videodanza, a las pantallas. En un futuro, la teatralidad a través de una pantalla y soportada en el medio digital quizás encuentre el sufijo que la identifique. Y así seguiremos asistiendo al constante cambio del ecosistema de medios a través del cual hacemos o disfrutamos del teatro. Es más, para Féral (2003), la teatralidad es una “operación cognitiva”, un “acto performativo de quien mira o de quien hace”; ambos crean “el espacio virtual ‘del otro’” y pueden transitar por ellos. No tiene manifestaciones físicas obligadas ni propiedades que permitirían descubrirla sobre seguro, tampoco es un dato empírico, sino la puesta en situación del sujeto con relación al mundo y a su imaginario. Y las teatralidades en soporte digital vaya si permiten, aunque no de la forma acostumbrada, ese espacio “del otro” mediante el cual sucede el “acto performativo”.

Estas disputas entre lo convivial y lo tecnovivial son posibles de asociar al código que establece Ricci en cuanto a que el “‘teatro salvaje’ es sinónimo de teatro del interior en la medida en que teatro del interior es sinónimo de lenguaje propio” (Ricci, 2021, p. 106).

No caben dudas de que los nuevos lenguajes transmedia poseen una característica distintiva que traspasa lo cotidiano, lo acostumbrado, lo legitimado. Y no es casual que en el propio interior de nuestro país, en nuestra ciudad de Santa Fe, también surjan teatralidades con soporte en redes sociales, en vivo, con lenguaje propio que permitan cruzar los límites de lo aceptado y marcar un antecedente de lo que las futuras generaciones puedan aceptar como teatro.

No caben dudas de que los nuevos lenguajes transmedia poseen una característica distintiva que traspasa lo cotidiano, lo acostumbrado, lo legitimado. Y no es casual que en el propio interior de nuestro país, en nuestra ciudad de Santa Fe, también surjan teatralidades con soporte en redes sociales, en vivo, con lenguaje propio que permitan cruzar los límites de lo aceptado y marcar un antecedente de lo que las futuras generaciones puedan aceptar como teatro. Eso que hoy nos resulta “salvaje” en un futuro quizás no sea más que otra expresión legitimada, de teatralidad propia, en un soporte común a las nuevas generaciones consumidoras de los productos realizados por los propios artistas. Y quizás con esto se puedan abrir las ventanas que permitan luego traspasar los límites geográficos a los que estamos acostumbrados los artistas del interior. Una ventana al mundo, a través de la potencia del alcance del soporte digital.

Es oportuno rescatar que el “teatro salvaje” no es regionalismo sino localismo: porque regionalismo es lo que se muestra como tarjeta de identificación y localismo es lo que aparece sin ser convocado” (Ricci, 2021, p. 106). Claramente, en el pasar del vivir presencial al virtual, en medio del ASPO no hubo convocatoria alguna. Cada artista sintió la necesidad de expresar su vivir, acontecer y sentir de la manera en que mejor creyó oportuno. Cada artista estableció contacto con un público sin rostro identificable a pocos metros, sin el calor de un aplauso en sonido estéreo propio del “estar aquí y ahora” en un mismo lugar juntos. Cada artista del teatro que se expresó virtualmente no mostró su “tarjeta de identificación” sino que, “sin ser convocado”, se embarcó en una aventura quizás con antecedentes desconocidos pero que ciertamente marcó una tendencia hacia el futuro.

La aventura hacia nuevas teatralidades es el producto de una metamorfosis a la que estamos asistiendo no solo en nuestro país sino en el mundo. Y el propio Ricci lo manifiesta en otro de sus códigos: “Teatro salvaje es así porque su amateurismo, su inexperiencia y su soledad lo tornaron distinto, dispuesto a metamorfosearse cuantas veces sea necesario con el destino de iluminar ese mundo insospechado de las provincias a través de todos los lenguajes” (Ricci, 2021, p. 106). Si desde el amateurismo, inexperiencia y soledad del artista fue posible generar nuevas teatralidades en soportes virtuales que fueron destacados, no es imposible pensar que el artista teatral acepte, en un mundo caracterizado por el cambio constante, una metamorfosis continua que ilumine no solo el “mundo insospechado de las provincias”, sino el mundo entero. Y que diversos lenguajes, por más salvajes que parezcan los medios por lo que se representan, sean considerados una forma de expresión teatral válida. Porque si es posible pensar al teatro como un “híbrido” de las artes, donde lo visual, el sonido, la palabra y el cuerpo se conjugan, estas nuevas teatralidades pueden ser consideradas un “híbrido de lo híbrido”, una nueva hibridez donde también el arte digital sea incluido no solo como integrante de la escena sino como medio de la misma.

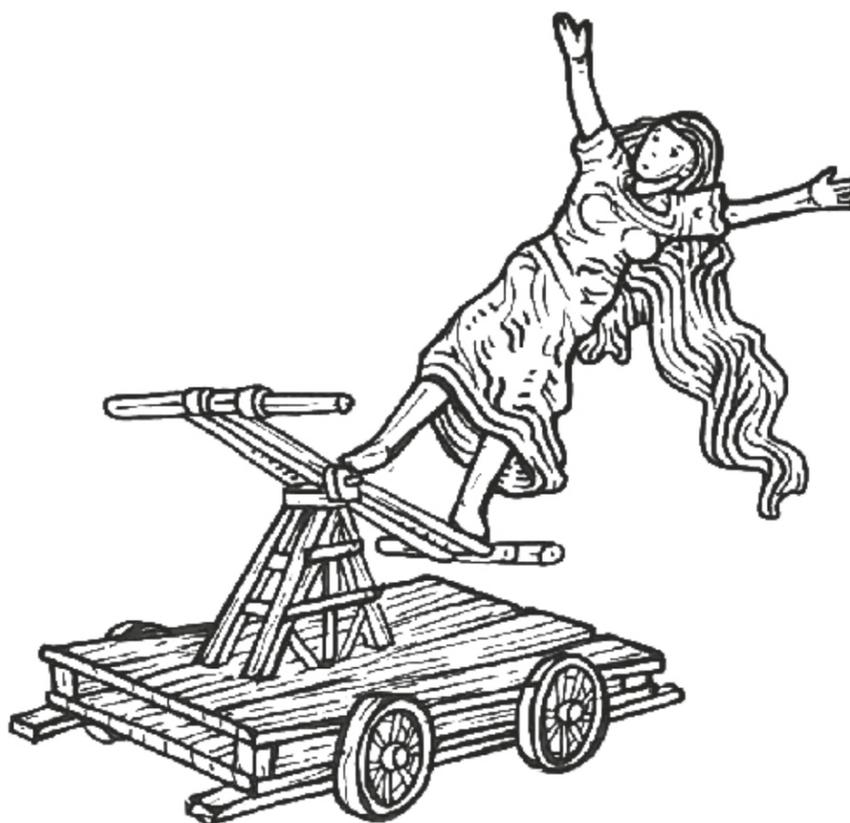
No caben dudas de que todo trabajo teatral es producto de un trabajo en equipo. Y en parte, el éxito de que se le dé validez en un futuro a estas nuevas expresiones será el resultado de un trabajo mancomunado entre los artistas. Ricci enuncia en otros de sus códigos que “teatro salvaje es teatro a partir de sus equipos y para alcanzar la libertad y la independencia, que en el campo de la creación lo hagan ‘salvaje de encasillar’” (Ricci, 2021, p. 106). La pandemia terminó, los teatros reabrieron, el público se abarrotó en las salas; sin embargo, estas expresiones, ya presentes antes, continuaron proliferando. El 25 % del público que consumió teatro por medio de plataformas digitales durante el ASPO siguió con esta práctica una vez que se habilitaron los accesos a salas y espacios culturales. Y en un futuro, cercano o no, estas expresiones teatrales en soportes transmedia tal vez alcancen su libertad e independencia, de modo tal que sean una alternativa a lo presencial en momentos de “normalidad” o sean la única opción en situaciones de riesgo sanitario. De esta manera, quizás no alcancen identificar un sufijo que les permita identificarse, pero eso también entrará dentro del código establecido, ya que será una expresión teatral “difícil de encasillar”.

Este será un claro punto de partida cuyo desafío no se centre en emular algo ya conocido, sino que sea el descubrimiento de una alternativa teatral desconocida. Un proceso cuyo resultado claramente sea inesperado, aunque unido a lo legitimado, a través de un trabajo de descubrimiento constante, en forma colectiva. Y que los márgenes no estén rígidamente establecidos por las formas tradicionales del quehacer teatral, sino que se

acepte la sugerencia de los acontecimientos. Que la realidad sea siempre su fuente de inspiración y que se alimente constantemente de los cambios que ocurren. Todos estos, factores reconocibles y a tener en cuenta por un “teatro salvaje”, según el propio Ricci (2021, p. 107), ajustan los parámetros del catalejo con el cual miramos el teatro en el futuro.

De ser así, es posible que, en unos años más, ese teatro (...) pueda encontrar una vertiente natural que lo haga desembocar en una experiencia multifacética pero concretamente suya. De lo contrario, por muchos años más, será ese espejo que refleja rostros extraños. (Ricci, 2021, p. 108)

De ser así, en unos meses, años o décadas, las nuevas generaciones quizás legitimen y reconozcan como propias estas nuevas teatralidades transmedias, que hoy aún resuenan como reflejos extraños. De ser así, la teoría teatral quizás pueda actuar no como barrera sino como contenedora y base de una nueva intelectualidad capaz de contener las nuevas teatralidades. De ser así, seguramente el catalejo que mira detenida y esperanzadamente lo teatral se concentrará en nuevas formas o figuras difusas percibibles a lo lejos. De ser así, el “oro de las debilidades” seguirá siendo fuente de riqueza para un eterno “teatro salvaje”.



Referencias

Ricci, J. (2021). *El teatro salvaje. Actores de provincia.* Ediciones UNL.

Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (9), 44-54.

Ferald, J. (2016). Acerca de la teatralidad. *Latin American Theatre Review*, 40(1), 215-216.

Mariano Rubiolo

Tesinista de la Licenciatura en Teatro (UNL). Doctor en Ingeniería en Sistemas de Información (UTN). Cumple diferentes roles en el quehacer teatral santafesino desde hace 20 años. Participó como actor en cine y series de televisión.

[mrubiolo@gmail.com]



Para citar este artículo:

Rubiolo, M. (2022). Ajustes salvajes al catalejo teatral. *la boya, revista de artes escénicas*, 1 (1). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.1.1.e0008

► Recibido 01/08/2022

► Aceptado 31/08/2022

LOS EQUIPOS SALVAJES DEL DEPORTE DEL ALMA HACIA UNA SANTA FE RELACIONAL

Eliseo Scapin

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

RESUMEN

Este artículo propone interpretar las formulaciones ensayadas por Jorge Ricci en *Hacia un teatro salvaje* a partir de las coordenadas contemporáneas del entorno sociocultural de la ciudad de Santa Fe. Se parte por caracterizar la propuesta de teatro salvaje, tras lo que se establecen similitudes y diferencias con las formulaciones desarrolladas por Santiago García desde Colombia y el aparato conceptual planteado por Nicolas Bourriaud desde Francia. Como resultado se obtiene una interpretación relacional de la descripción que Ricci realiza de las prácticas escénicas, mucho más próxima a la tradición de creación colectiva que a la concepción de teatro independiente inaugurada por Barletta.

Palabras clave / teatro independiente, creación colectiva, estética relacional, territorialidad, artes escénicas.

ABSTRACT

The Wild Teams of the Sport of the Soul / This article proposes to interpret the formulations essayed by Jorge Ricci in *Towards a wild theater* from the contemporary coordinates of the sociocultural environment of the city of Santa Fe. It starts by characterizing the wild theater proposal after which similarities and differences with the formulations developed by Santiago García from Colombia and the conceptual apparatus proposed by Nicolas Bourriaud from France. As a result, a relational interpretation of Ricci's description of stage practices is obtained, much closer to the tradition of collective creation than to the conception of independent theater inaugurated by Barletta.

Keywords / independent theatre, collective creation, relational aesthetics, territoriality, performing arts.



1 Territorio escénico.
Viaje al interior de la llanura

RESUMO

Os esquadrões selvagens do esporte da alma / Este artigo se propõe a interpretar as formulações ensaiadas por Jorge Ricci em *Para um teatro selvagem* a partir das coordenadas contemporâneas do ambiente sociocultural da cidade de Santa Fé. Começa por caracterizar a proposta do teatro selvagem, a partir do qual semelhanças e diferenças com as formulações desenvolvidas por Santiago García da Colômbia e o aparato conceitual proposto por Nicolas Bourriaud da França. Como resultado, obtém-se uma interpretação relacional da descrição das práticas cênicas de Ricci, muito mais próxima da tradição de criação coletiva do que da concepção de teatro independente inaugurada por Barletta.

Palavras-chave / teatro selvagem, códigos necessários, teatralidade, transmídia, artes cênicas.

El término *teatro independiente* usualmente designa a las agrupaciones teatrales surgidas durante la década de los '30 en la ciudad de Buenos Aires y cuyo exponente paradigmático se encuentra en el Teatro del Pueblo dirigido por Leónidas Barletta. Según Fukelman (2017), estas agrupaciones son generalmente caracterizadas por su organización cooperativista, sus procedimientos pedagógicos, y una ideología de izquierdas, aunque no haya consenso respecto de su homogeneidad, ni siquiera en cuanto a su continuidad histórica. Ahora bien, lo que encontraremos en *Hacia un teatro salvaje* de Jorge Ricci será una reformulación de las premisas de estas agrupaciones en función de tres factores fundamentales: las condiciones del entorno sociocultural de las provincias del interior, las dinámicas grupales, y los procedimientos formales y contenidos temáticos. Esta reformulación (Cuadro 1) tendrá como supuesto una cierta concepción del lenguaje como representación de la realidad; dará como resultado un criterio historiográfico con el cual se logre comprender el desarrollo de las prácticas escénicas de las agrupaciones independientes de las provincias, y un criterio pedagógico con el que se logre sistematizar las prácticas escénicas de las agrupaciones independientes posteriores que, como veremos, parecen situarse más cerca de las formulaciones de Santiago García en Colombia que las que encontramos en el *Manual del Director* del propio Barletta.

Cuadro 1. Planteo general de *Hacia un teatro salvaje*

1er. período			2do. período		
Condiciones institucionales	Procedimientos formales y contenidos temáticos	Dinámicas grupales	Condiciones institucionales	Procedimientos formales y contenidos temáticos	Dinámicas grupales
→			←		
Lenguaje como representación de la realidad y realidad como suma de regiones locales					

Ricci sostendrá que las prácticas escénicas del interior padecen de un “complejo de inferioridad”, lo que puede ser interpretado en términos de Canclini (1990, p. 288) como “tensiones entre procesos de pérdida de la relación ‘natural’ de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas”. Los hechos observados por el autor, como el que implica que los grupos independientes de las provincias surgen en

No somos ni hijos de la era científica, ni Aimaros, ni actores concertados del Teatro de Arte de Moscú. Un grupo independiente será *salvaje* en cuanto produzca dinámicas grupales que posibiliten derivar sus procedimientos a partir de las necesidades del entorno sociocultural en el que se sitúa.

el ámbito educativo formal y que las obras en cartel replican las presentadas en Buenos Aires (con eminente presencia de poéticas como el realismo reflexivo y el absurdo) corroboran esta hipótesis y la amplían, puesto que nos indican tanto la institucionalización de prácticas espontáneas como la transcripción de procedimientos generales a prácticas locales. Ni el *distanciamiento crítico brechtiano*, caracterizado por “dialectizar” la estructura dramática e identificar la función del arte escénico con la revolución proletaria, ni el *umbral del inconsciente stanislavskiano*, caracterizado por psicologizarla e identificar su función con la esfera autónoma de la creación artística, ni la *situación límite artaudiana*, caracterizada por suplantar la interpretación de significados por el contagio de estados emotivos e identificar la función artística con los rituales hierofánicos. Ninguno de estos procedimientos importados de Alemania, Rusia y Francia satisfaría la exigencia de un verdadero grupo independiente. Sus concepciones de teatro (Dubatti, 2009, p. 9), es decir, “las formas en las que el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo (el hombre, lo sagrado, el lenguaje, la política, la ciencia, la educación, el sexo, la economía, etc.)” son incoherentes con las condiciones del entorno sociocultural y las dinámicas grupales que de él emergen. No somos ni hijos de la era científica, ni Aimaros, ni actores concertados del Teatro de Arte de Moscú. Un grupo independiente será *salvaje* en cuanto produzca dinámicas grupales que posibiliten derivar sus procedimientos a partir de las necesidades del entorno sociocultural en el que se sitúa. El “deporte del alma” (Ricci, 2013, p. 1) cuyas esencias son el “contacto con los otros”, “la convicción del juego” y la “visión crítica y totalizadora”, será un deporte de *equipo* en el que todos sus integrantes ejerzan los roles de investigación y creación con base en un conocimiento integral “de las corrientes teóricas que configuran el teatro contemporáneo”, “distintos aspectos del conocimiento humano” y “del fenómeno teatral como un hecho social y cultural” (Ricci, 2013, p. 19).

Si nos extendemos hacia las reflexiones de otros creadores escénicos de Latinoamérica, advertimos que esta problemática referida a la relación entre la práctica escénica y su entorno de producción también se encuentra entre las abordadas por Santiago García, el director del grupo de creación colectiva colombiano La Candelaria. En una conferencia presentada en el Foro Permanente de Cultura, y publicada en *Teoría y Práctica del Teatro* bajo el título de “Arte y Ciudad”, encontramos la afirmación de que el “desequilibrio” entre naturaleza y ciudad es un indicador de una “incoherencia” entre las necesidades y las fantasías de los ciudadanos, y que es precisamente la función del arte escénico el “reparar” esa incoherencia mediante la inducción de “inquietud” en los espectadores y la implementación de métodos de investigación en los procesos creativos. Esta problemática, formulada en regiones marcadas por golpes de Estado (el Bogotazo y la Libertadora), pero mediante la utilización de términos disímiles (la cuestión central en Ricci pasa por lograr una expresión regional genuina, mientras que en García pasa por resolver una incoherencia entre modos de vivir), no parece hacerse eco de las premisas de Barletta (1969) en tanto afirma que “la dirección no se comparte” y que “para que el director pueda ejercer con plenitud su tarea, todos los elementos tienen que estarle subordinados absolutamente”, lo cual parece adherir a las formas de organización grupal denunciadas como “caciquistas” y caracterizadas por una jerarquía centralizada basada en la comunicación unidireccional entre director y actores.

Ahora bien, ¿qué concepción de teatro suponen los equipos salvajes del deporte del alma? ¿En qué consisten el “contacto con los otros”, “la convicción del juego”, y la “visión crítica y totalizadora”? ¿Cuáles son los procedimientos derivables a partir de las dinámicas grupales situadas en entornos singulares? Si para producir acontecimientos escénicos Brecht apeló al extrañamiento formalista, Stanislavski a un inconsciente con ecos psicoanalíticos, y Artaud a los rituales hierofánicos, ¿de qué modo habríamos de proceder? Podría emprenderse una respuesta por vía sintética, pero pareciera no ser factible, no porque estos procedimientos sean incompatibles entre sí, sino porque no son coherentes con las dinámicas grupales que las condiciones de la ciudad exigen. Si para desentrañar la realidad “Proust se valió de una París retórica, Joyce de un Dublín hermético, y Kafka de una Praga inexplicable” (Ricci, 2013, p. 3), ¿de qué clase de Santa Fe habrían de valerse nuestros equipos? Si aceptamos que, según Bourriad (2002), el arte del siglo xx tenía que preparar o anunciar un mundo futuro pero hoy se encarga de modelar universos posibles y constituir modelos de acción dentro de lo ya existente, ¿los equipos de este deporte habrían de valerse de una Santa Fe relacional? El término “deporte” no debe ser considerado tan solo como metáfora, puesto que existe de hecho una continuidad

entre los deportes, las artes, los rituales y las instituciones rigurosamente estudiada por Schechner y Turner. La práctica escénica comprendida como una forma de subjetivación en relación directa con otras formas de subjetivación insertas en la red de interacciones humanas implica “una forma de arte que parte de la intersubjetividad y tiene por tema central el “estar-junto” (Bourriaud, 2002). De este modo, el “contacto con los otros”, “la convicción del juego” y la “visión crítica y totalizadora” podrían ser entendidos como las fases de un proceso de comprensión grupal sobre la trama de relaciones a la que llamamos “ciudad”, o como los principios constructivos de los procedimientos con los que los integrantes de las grupalidades coordinan sus acciones y, a su vez, los “otros”, el “juego” y la “crítica” podrían ser entendidos como la condición de posibilidad de la identidad personal, como las operaciones combinatorias entre elementos de un sistema reglado, y como la determinación de los límites y alcances del conocimiento sobre sí mismo. Entonces, una concepción relacional de teatro comprendería a todas las operaciones combinatorias sobre las tramas de relaciones que constituyen una ciudad con el objetivo de producir conocimiento sobre sí mismo: practicar el deporte salvaje del alma equivaldría a jugar críticamente con otros.

Referencias

- Barletta, L. (1969).** *Manual del director*. Stilcograf.
- Bourriaud, N. (2002).** *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Canclini, N. (1990).** *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Dubatti, J. (2009).** *Concepciones de teatro y bases epistemológicas*. Colihue.
- Fukelman, M. (2017).** *El concepto de “Teatro independiente” en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: Estudio del período 1930-1946*. Universidad de Buenos Aires.
- García, S. (2006).** *Teatro: teoría y práctica*. Ediciones teatro La Candelaria.
- Ricci, J. (2013).** *Hacia un teatro salvaje*. Ediciones UNL.

Eliseo Scapin

Promotor Sociocultural en Teatro (Esc. Prov. de Teatro, Santa Fe).
Tesinista de la Licenciatura en Teatro y estudiante de la Licenciatura en Filosofía (UNL). Actor, director y performer. Ha coordinado talleres y participado en residencias culturales. [eliseoscapin9@gmail.com]

Para citar este artículo:

Scapin, E. (2022). Los equipos salvajes del deporte del alma. Hacia una Santa Fe relacional. *la boya, revista de artes escénicas*, 1 (1). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.1.1.e0009

- Recibido 01/08/2022
- Aceptado 31/08/2022

TERRITORIO TEATRAL Y ENSEÑANZA UNIVERSITARIA DIÁLOGOS POSIBLES



1 Territorio escénico.
Viaje al interior de la llanura

Daniela María Osella

Universidad Autónoma de Entre Ríos, Argentina

ORCID: 0000-0001-5382-727X

RESUMEN

Este escrito propone discutir las relaciones entre dispositivos de conocimiento y prácticas de enseñanza en espacios académicos locales y los conocimientos y prácticas desarrolladas por teatristas salvajes, referenciado esto en la caracterización propuesta por Jorge Ricci del teatro santafesino. A partir de la noción de práctica emplazada, planteada por Ileana Diéguez, sugiere revisar aquello que, en el marco de la academia, es denominado conocimiento y las condiciones de producción que atraviesan las prácticas y discursos allí generados. Por último, apunta a la necesidad de reparar límites y exclusiones que convierten dichos espacios de formación en inmóviles piezas de museo reproductoras de hegemonías.

Palabras clave / artes escénicas, práctica emplazada, pedagogía teatral universitaria, teatro salvaje.

ABSTRACT

Theatrical territory and university education. Possible dialogues / This paper proposes to discuss the relationships between knowledge devices and teaching practices in local academic spaces, and the knowledge and practices developed by wild theater artists, referencing this in the characterization proposed by Jorge Ricci of the Santa Fe theater. Based on the notion of emplaced practice, raised by Ileana Diéguez, it suggests reviewing what is called knowledge in the academy and the production conditions that go through the practices and discourses generated there. Finally, it points to the need to pay attention to limits and exclusions that turn these training spaces into immobile museum pieces that reproduce hegemonies.

Keywords / performing arts, located practice, university theatrical pedagogy, wild theatre.

RESUMO

Território teatral e formação universitária. Diálogos possíveis / Este artigo se propõe a discutir as relações entre dispositivos de conhecimento e práticas de ensino nos espaços acadêmicos locais, e os saberes e práticas desenvolvidos por artistas de teatro selvagens, referenciando isso na caracterização proposta por Jorge Ricci do teatro de Santa Fé. A partir da noção de prática situada, levantada por Ileana Diéguez, propõe rever o que se denomina conhecimento na academia e as condições de produção que perpassam as práticas e os discursos ali gerados. Por fim, aponta para a necessidade de atentar para limites e exclusões que transformam esses espaços de formação em peças museológicas imóveis que reproduzem hegemonias.

Palavras-chave / artes cênicas, prática empregada, pedagogia teatral universitária, teatro selvagem.



“

Por eso es que en la medida de que, las pequeñas islas creativas se vayan multiplicando con el tiempo, alcanzaremos nuestro continente; un continente con accidentes y formas que ya se han visto en otras latitudes, pero un continente nuevo, con su propia plataforma”.

(Ricci, 2011, p. 90)

Este escrito surge de la necesidad de preguntarnos respecto de las prácticas de enseñanza en un contexto de formación teatral universitaria. En especial, nos interesa problematizar con relación a la práctica pedagógica actoral y los diálogos con los procesos implicados en el campo teatral local por fuera de la academia, los conocimientos allí generados y atravesados por situaciones históricas, culturales y sociales particulares, haciendo hincapié en las perspectivas vinculadas a la enseñanza.

Para desarrollar estas reflexiones comenzaremos preguntándonos por aquellas caracterizaciones de las prácticas teatrales basadas en aspectos de espacialidad o localidad, como es “teatro de provincia”, entendidas como las que se desarrollan por fuera de los espacios de gran producción teatral —como la ciudad de Buenos Aires— o en las localidades o provincias consideradas “periféricas”, o aquello que Ricci (2011) propondrá como “del interior” del país.

En cuanto a esta última caracterización, en su libro *Hacia un teatro salvaje*, el teatrista Jorge Ricci (2011) menciona como “del interior” a las prácticas llevadas adelante por hacedores del teatro independiente en el litoral desde sus orígenes hasta los años 80. Según el autor, por aquellos años se observaba una tendencia a desentrañar la escena teatral a partir de interpretaciones imitativas de las experiencias ajenas desarrolladas en Europa, adaptándose así a las imágenes estereotipadas que se hacían de los maestros y sus métodos, de los autores y directores a través de las traducciones y de las informaciones recibidas. En un intento de emparentarse con esos innovadores de otras tierras, con el empleo de “pautas estrictas inviolables de montaje para terminar logrando el remedo de un teatro de otras latitudes” (p. 78) y adquirir con el tiempo, de acuerdo con el teatrista santafesino,

un estilo acartonado. Tanto la formación como la práctica actoral, que generalmente se desarrollaban en espacios no académicos, propiciaron actores/actrices proclives a las meras repeticiones, a las formas esquemáticas y arquetípicas inmersas en la ortodoxia y el fanatismo por distintas metodologías y verdades implantadas⁽¹⁾.

Frente a ello, Ricci (2011), aun creyente de la validez de los métodos actorales y de la eventual extrapolación de los mismos, por los años 80 abrió la posibilidad de desvirtuar aquello propuesto por los grandes referentes. Buscaba “extraer lo medular de estas corrientes escénicas y volcarlo en un método de trabajo que sea producto de nuestras reales comprobaciones” (p. 81) de modo de no ser víctimas acorraladas y destinadas a transcripciones sino más bien “herederos de un teatro iluminado”. Ello valiéndose de todos los conocimientos en pos de encontrar una propia salida con propuestas que sean fruto del equipo de trabajo.

Esta práctica es identificada por Ricci como un “teatro salvaje” (2011, p. 113) que se hace con la certeza de lo generalizado pero sin dejar de nutrirse de la verdad de lo particularizado. Un hacer que se caracteriza por su tendencia a generar un teatro asentado en su “oro de las debilidades”, hecho al cuerpo de los *equipos* de las provincias, en busca de transformar sus propias posibilidades, explorando y profundizando la concreción de un lenguaje propio y por tanto intransferible. Proponiéndose como una experiencia teatral que se torna “salvaje de encasillar” por auténtica. Es en tanto que su composición inédita o “condición salvaje” deviene de actos que, por singulares y propios, son irrevocables “como una sombra a su cuerpo”, dice el teatrista santafesino (2011, p. 132).

En estrecho vínculo con esta caracterización del teatro realizado en “el interior” o “de provincia”, Julia Lavatelli (2008) señala que, para hablar del teatro producido en la Argentina luego de la última dictadura militar, es necesario contemplar el proceso de emergencia de la actividad en la periferia desplegada entre modelos genéricos, ocurrencias particulares y atravesada por alianzas heterogéneas. La teatrística argentina refiere que dicho proceso en el campo teatral argentino va a permitir el surgimiento de nuevas textualida-

1/ Dicha tendencia al mimetismo cultural, junto con el amateurismo, fueron dos aspectos que caracterizaron al “teatro de provincia” en las épocas previas a la década del 80, lo que se presentó para Ricci (2011) como aquel

teatro *salvaje domado*. Un teatro que eligió el camino de “la camisa de once varas”, es decir, “un teatro que no nos corresponde: obras que nos agobian con su peso, montajes que nos doblegan con sus exigencias, personajes que

no se adecúan a nuestros actores y lenguajes que nos encierran en la jaula de la retórica” (p. 98), donde lo dominante es el texto original y su puesta arbitraria.

des en las provincias y abrir camino hacia un teatro plural, diverso y móvil, con modalidades múltiples que no se ofrecen como modelos únicos. En este sentido consigna, particularmente para la nueva dramaturgia de provincias, que esta

no solo es diversa porque convoca la producción textual de zonas distantes, de regiones disímiles, por reunir las voces de la vasta Argentina, es diversa además porque arriesga variaciones inesperadas, porque cierto resguardo de los brillos —falsos o auténticos— del mundo globalizado, del que gozan o sufren por el hecho de ser “interiores”, la aleja de la fascinación (y por lo tanto de la imitación) de otras mayorías más mayores, europeas o norteamericanas. (Lavatelli, 2008, p. 12)

Encontramos en sus palabras resonancias con lo propuesto por el teatrista santafesino respecto de la noción de teatro salvaje, pero con una diferencia. Ya no nos propone ubicarnos como “herederos de un teatro iluminado (...) para encontrar nuestra propia salida” (Ricci, 2011, p. 81), sino más bien como una práctica teatral que su camino “implica evitar tomar las rutas ya señalizadas por otros, las grandes avenidas bien iluminadas y seguras”, para “preferir los pequeños senderos de contrabando, en los que se reconocen acá o allá huellas de anteriores pasadores más o menos secretos” (Lavatelli, 2008, p. 12).

La pedagogía teatral como una práctica emplazada

A partir de lo desarrollado en cuanto a las caracterizaciones de las prácticas teatrales en el “interior” del país, y volviendo la mirada sobre las prácticas de enseñanza en instituciones académicas, nos resulta interesante para pensarlas reparar en la noción de *práctica emplazada* propuesta por Diéguez (2019), en la que nos invita a entender desde una mirada más plural a aquello denominado usualmente conocimiento. En tal sentido, este no reconocerá solo “los saberes y los pensamientos, conceptos altamente valorados por los espacios dedicados a la capitalización del saber y el pensar, como son las instituciones académicas”, sino también aquellos saberes colectivos que emergen de una práctica determinada, desarrollada en circunstancias concretas que debemos identificar y hacer visibles. Así, no será específicamente el aspecto de localidad o espacialidad el que le dé su ubicación a una práctica emplazada, sino más bien desde dónde se construye ese lugar de enunciación que está atravesado por “las dimensiones de praxis y acción que implican pensar, conocer y compartir las experiencias y aprendizajes”. Es decir, experiencias y aprendizajes venideros del “ámbito de las prácticas afectivas, sociales y políticas, y en las que se pone en escena el cuerpo” (Diéguez, 2019, p. 114). Por tanto, aprendizajes venide-

ros de campos no académicos que implican afectaciones afectivas. Un entendimiento de prácticas y conocimientos que de ellas emergen desde un trabajo crítico, reflexivo, colaborativo y sensible, capaz de reconocer la perspectiva epistemológica desde donde erige su discurso inmerso en redes de poder con las que discute, pudiendo desarrollar la capacidad de dialogar en redes más amplias (Piazzini, 2014).

Al respecto, y problematizando específicamente sobre las prácticas pedagógicas vinculadas a la actuación, reparamos en lo planteado por Julia Lavatelli (2020a) en su charla “El acontecimiento y el cuerpo: sobre la actuación en estos tiempos (de pandemia)”. En ella, la autora nos propone vincular la idea de actuación, su enseñanza y su aprendizaje a una perspectiva de búsqueda donde no será la imitación o replicación de modelos y métodos emergentes en otros emplazamientos lo que las oriente, sino más bien indagaciones con implicancias afectivas, sociales y políticas, en las que poner en escena el cuerpo construye conocimiento. En ese sentido, uno de los primeros aspectos mencionados por la teatrera argentina es la posibilidad de entender la actuación —y las prácticas pedagógicas asociadas— como una práctica *extrametódica*, dando por tierra una de las características inherentes al método como es la especificidad, así como su carácter objetivo, universal y válido en diversas contingencias. Y, por tanto, estableciendo que no es posible garantizar un resultado determinado y verdadero a corroborar una y otra vez. Al mismo tiempo, propone un abandono de la representación de un papel como el norte organizador de la tarea del actor/actriz, de manera de tender a pensar la actuación entre medio del texto, llevada adelante por actores creadores insertos en una situación concreta.

Es entonces este cambio de paradigma el que permitiría pensar la actuación no ya como una disciplina sino como una problemática abierta, donde se diluyen ciertos límites y exclusiones respecto de qué pertenece a la actuación y qué no —y quién puede o no actuar—, resaltando la singularidad de quienes participan en la experiencia teatral concreta como también en la experiencia concreta de enseñanza y de aprendizaje (Lavatelli, 2020b). Ello de modo de que pueda ser entendida la práctica pedagógica vinculada a lo actoral como una experiencia de afectación mutua donde el conocimiento construido no es objetivo, ya que depende de quiénes estén implicados.

Desde esta perspectiva, las situaciones de enseñanza y de aprendizaje se presentan como una experiencia subjetiva y personal, entendiéndola como aquello

que nos pone en una situación de novedad ante lo vivido, lo que nos pone a pensar, lo que requiere nueva significación, lo que nos destapa la pregunta por el sentido de las cosas. Esto es, la experiencia es interrumpir el flujo del sentido común, que todo lo recoge pero nada

Una experiencia que, como toda práctica, debe dar lugar al emergente, volverse única y singular, delimitada y delimitante de quienes participan del proceso, destacar las búsquedas propias y las compartidas, que coexisten desde la diversidad y la heterogeneidad.

modifica, para abrirse a las preguntas que lo vivido, y lo no pensado de ello, o lo no previsto, tienen por hacerte. La experiencia es mirar a lo vivido buscando su novedad, su diferencia, su interpelación, dejándose decir por ella. (Contreras Domingo, 2010, p. 8)

Es decir que la propuesta pedagógica actoral en tanto experiencia abre la oportunidad a otras formas de saber y, por ende, de establecer diferentes modos de relación con el saber, con uno mismo y las otras personas como fuentes en sí de saber y de ser, habilitando la transformación tanto de estudiantes como de docentes.

Una experiencia que, como toda práctica, debe dar lugar al emergente, volverse única y singular, delimitada y delimitante de quienes participan del proceso, destacar las búsquedas propias y las compartidas, que coexisten desde la diversidad y la heterogeneidad. Una práctica pedagógica codo con codo, puesto que, como dice Meirieu (2007), de lo que se trata es de estar con el otro, y concretamente de estar del lado del proceso y no del resultado. Y donde la presencia corpórea a disposición de lo que sucede en el medio, en el entre, pone de relieve lo que “atraviesas, lo que te atraviesa, y lo que tú atraviesas del otro, de los otros”, donde aquello “que se anuda entre estos medios, lo que anudas tú, lo que otro anuda de ti, contigo” es lo que cuenta (Micheletti–Chevallier, 2006).

Entender desde esta perspectiva la práctica pedagógica actoral implica una actitud de búsqueda e investigación que se desarrolla en forma conjunta entre docentes y estudiantes, volviéndose una práctica tendiente a la construcción de conocimientos emergentes de una indagación que se funda en el encuentro de los cuerpos. Y que, como propone Lavatelli (2020b), se sucederá en un marco pedagógico que es del orden de la experiencia asociada a la escena donde iremos siendo, desde el estar ahí en afectación de los cuerpos intervinientes, en una búsqueda que supone de prácticas heterogéneas. Recuperando así en un espacio de habilitación pedagógica y creativa la posibilidad de una actuación surgida desde uno mismo y en resonancia con los otros, una actuación singular que deberá ser reinventada.

Hacia prácticas pedagógicas emplazadas en instituciones de formación teatral universitaria

Si retomamos las reflexiones respecto de la herencia mimética y la hegemonía intelectual que atravesó y atraviesa nuestras prácticas, resulta válido preguntarnos cómo ello resuena en los contenidos delineados en los planes de estudio de los espacios académicos de nuestra zona litoral. En particular, con relación a lo actoral, encontramos mayoritariamente que las referencias teatrales aluden a los métodos que los “grandes Maestros del siglo XX” desarrollaron en Europa (Lavatelli, 2020a). Estos contenidos mínimos serán luego abordados desde las propuestas didácticas diseñadas por cada docente, naturalmente atravesadas por sus recorridos como teatristas.

En tanto, en sus disímiles inicios y al menos hasta hace pocos años, los docentes locales de los jóvenes espacios académicos de nivel universitario en ambos márgenes de la costa que unen a Paraná y Santa Fe poseen, la mayor parte de ellos, una formación teatral de base desarrollada en el marco de espacios de educación no formal. En sus territorios salvajes, y de la mano de los equipos de trabajo o grupos teatrales independientes, fue donde transitaron su formación y luego sus recorridos como docentes y teatristas. Es decir que en su mayoría provienen de ese *teatro salvaje* e incorporan luego en algunos casos un trayecto de educación teatral académica⁽²⁾, muchas veces en forma paralela al desempeño docente en instituciones universitarias, como en el Profesorado de Teatro de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos (FHAYCS–UADER) sede Paraná, o las ofertas académicas de la Escuela Provincial de Teatro de Santa Fe N° 3200⁽³⁾.

Por tanto, es interesante reparar en qué conocimientos y prácticas asociadas se han gestado en estos procesos, qué influencias los han atravesado y cómo ha sido y es esa práctica desarrollada de manera preponderante por teatristas *salvajes* que se tensiona con los dispositivos de conocimiento y prácticas docentes del ámbito académico. Sobre todo atendiendo a que, como propone Nelly Richard (en Diéguez, 2019), estos últimos se han constituido como modelos teóricos globalizados validados por consensos colectivos,

2/ Como, por ejemplo, en una Licenciatura en Teatro, siendo el trayecto ofrecido por la UNL la oferta más optada en la zona para completar la formación,

planteado como un Ciclo de Complementación Curricular.

3/ Promotor Sociocultural en Teatro (Actor/Actriz) — título terciario—, y Profesorado de Teatro.

instalándose como espacios hegemónicos hacia adentro de las comunidades y subalternos con relación a otros contextos, y donde tras la generalización se corre el riesgo de borrar aquello específico de cada singularidad cultural.

Si bien toda práctica es un organismo vivo, mutante, en cambio constante, como el teatro, la actuación y el conocimiento que dichas prácticas producen, los movimientos se desarrollan en ámbitos diversos del campo teatral. Esto genera tensiones, por un lado, entre la rapidez y diversidad de las transformaciones y la permanente necesidad de las instituciones académicas de fijar los saberes y conocimientos considerados importantes de ser transmitidos y, por ende, “dignos” de incluir en sus currículos. Y, por otro, entre los conocimientos desprendidos de las prácticas teatrales y aquellos validados por la academia.

Son estos entonces los debates que dejamos planteados para futuros abordajes e instamos a seguir problematizando respecto de cómo pensar las prácticas de enseñanza en espacios académicos y los vínculos con esas prácticas y saberes emergidos de los equipos de trabajo, así como qué construcciones e implicancias serán necesarias para propiciar abordajes de prácticas emplazadas. Estas preguntas, a su vez, nos abren una nueva problemática relacionada con el modo en que las nuevas generaciones teatrales formadas en las aulas universitarias dialogan con aquello institucionalizado y aquello generado por fuera de la academia, atentos a evitar las reproducciones y a no borrar las particularidades y las experiencias singulares frente a lo establecido e institucionalizado, reconociendo las condiciones de producción que atraviesan las prácticas. Lo que implica un ejercicio del pensamiento retroalimentador, capaz de sistematizar los conocimientos generados tanto en espacios académicos como los considerados no legitimados y muchas veces desconocidos, que revisten otras formas de hacer, pensar, investigar y producir relatos anclados en lo experiencial, desde otras percepciones y concepciones del mundo que son parte de su lugar de enunciación como particular y relacional.

Revisar las relaciones que emergen entre la práctica pedagógica en la academia y las prácticas por fuera de esta, como plantea Linda Tuhiwai Smith (2016), nos conduce a repasar críticamente las legitimaciones que hacemos desde las disciplinas y enfoques del conocimiento que producimos o reproducimos, sobre el contenido mismo del conocimiento, sobre las ausencias, silencios e invisibilidades, en cuanto a prácticas y éticas y sobre las implicancias que las problematizaciones abordadas tienen para nuestras comunidades. Y, por lo tanto, abre la posibilidad de reconocernos como agentes capaces de producir o poseedores de un conocimiento especializado sobre nosotros mismos, nuestras prácticas, sus condiciones y tensiones, posicionándonos como docentes–artistas–inves-

tigadores capaces de establecer diálogos constantes entre las diferentes prácticas. Aposando a confrontar con la tendencia de las instituciones académicas por convertirse en piezas de museo reproductoras de una hegemonía, donde el conocimiento que se enseña, se produce y se aplica, tiende a la naturalización, refuerzo y reproducción de desigualdades, asimetrías y esquemas centralizados que nos atraviesan.

Referencias

Contreras Domingo, J. (2010). Ser y saber en la formación didáctica del profesorado: una visión personal. *Revista Interuniversitaria de Formación de Profesorado*, 24(2), 61–81. Universidad de Zaragoza.

Diéguez, I. (2019). Interpelando al “caballo académico”: Por una práctica afectiva y emplazada. *Nómadas*, (50), 111–121. Universidad Central, Colombia.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estéticas de lo performativo*. Traducción D. González Martín y D. Martínez Perucha e introducción de O. Cornago. Abada Editores.

Lavatelli, J. (2008). Los confines al centro. En *Cuadernos del Picadero N° 15, Dramaturgia en las provincias*. Ed. Instituto Nacional del Teatro.

Lavatelli, J. (2020a). Clase 9: El acontecimiento y el cuerpo: sobre la actuación en estos tiempos (de pandemia). Integrando saberes. Instituto Nacional del Teatro. <https://www.youtube.com/watch?v=22TO4dluiv4>

Lavatelli, J. (2020b). Conversatorio virtual “El cuerpo y la actuación en la

escena contemporánea”. Organizado por el Grupo de Estudio “La actuación en el teatro contemporáneo” del Profesorado de Teatro. Centro Interdisciplinario de Investigaciones en el campo de las Humanidades, Artes y Educación (CIICHA-E-UADER). Inédito.

Meirieu, P. (2007). Es responsabilidad del educador provocar el deseo de aprender. En *Cuadernos de Pedagogía N° 373*.

Micheletti, F. y Chevallier, J.-F. (2006). La presencia del cuerpo, el cuerpo de la presencia. *Líneas de Fuga*, (20). Ed. Casa Refugio Citlaltépetl.

Piazzini Suárez, C. E. (2014). Conocimientos situados y pensamientos fronterizos: una relectura desde la universidad. *Geopolítica(s)*, 5(1), 11–33. http://dx.doi.org/10.5209/rev_GEOP.2014.v5.n1.47553

Ricci, J. (2011). *Teatro salvaje. Historia de actores de provincia*. Colihue. Buenos Aires.

Tuhiwai, L. (2016). A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas. Lom.

Daniela María Osella

Licenciada en Teatro (UNL), cursa actualmente la Maestría en Teatro en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Actriz y directora, integra el grupo La Rueda Teatro. Desarrolla diversos proyectos como gestora e investigadora. Se desempeña como docente en el Profesorado de Teatro (UADER).
[oselladaniela@gmail.com]

Para citar este artículo:

Osella, D. M. (2022). Territorio teatral y enseñanza universitaria. Diálogos posibles. *la boya, revista de artes escénicas*, 1 (1). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.1.1.e0010

► Recibido 01/08/2022

► Aceptado 31/08/2022



"Embrujo de llanura" - 50 x 35 cm.
Tinta y marcador indeleble sobre papel.
/ Germán Lavini, Septiembre 2022.



la **b'ya**
revista ~
de artes escénicas