

Tres Miradas: Una experiencia del Teatro Tucumano: El caso de Los

Prójimos de Carlos Gorostiza

Juan Carlos Malcún¹

Resumen

Este trabajo busca rescatar parte de la intensa experiencia teatral en la Provincia de Tucumán con el objetivo de aportar otras miradas a algunos trabajos ya existentes. El estudio se centra en un análisis comparativo, de tres puestas en escenas de *Los Prójimos* de Carlos Gorostiza, en lo pertinente a las características del espacio dramático, su articulación con el espacio escénico y lugar del espectador, reflexionando sobre los condicionantes políticos, sociales, culturales, artísticos, modos de producción, responsables del espectáculo teatral, tipos de instituciones, tipos de salas.

Palabras clave: teatro; espacios; contextos; dictaduras; espectadores.

Abstract

This work seeks to rescue part of the intense theatrical experience in the Province of Tucumán with the aim of providing other perspectives on some existing works. The study focuses on a comparative analysis of three stagings of *Los Prójimos* by Carlos Gorostiza, in what is pertinent to the characteristics of the dramatic space, its articulation with the scenic space and place of the spectator, reflecting on the political, social, cultural, artistic, modes of production, those responsible for the theatrical performance, types of institutions, types of venues.

Keywords: theatre; spaces; context; dictatorship; viewers

Consideraciones Generales

El presente escrito se propone rescatar, a modo de memoria, reflexión y estudios, parte de la intensa experiencia teatral en la Provincia de Tucumán, que aportaría otras miradas a algunos trabajos ya existentes.² El estudio se centra en un análisis comparativo, de tres

¹ Juan Carlos Malcún es arquitecto y escenógrafo, de vasta trayectoria en diseño y realizaciones escenográficas en teatros independientes oficiales y comerciales. Es investigador, expositor y cuenta con publicaciones en la UBA, en la UNC y en la UNT. Su pasión por la obra del director tucumano Víctor García, lo llevó a dedicarle gran parte de sus años de investigación; cuyo fruto es el libro "Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García". Su segundo libro, "Espacio escénico. Texto, contexto y sentido" es el corolario de su prolífera experiencia como docente en la carrera de teatro de la UNT.

²García Soriano, Manuel "La actividad en los teatros Tucumanos desde los orígenes hasta la década de 1960", Cuadernos Tucumanos de Cultura N° 2 y 3, 1980-1981, edic. Dir. De Cult. De la Prov. De Tucumán.

puestas en escenas de *Los Próximos* de Carlos Gorostiza, en lo pertinente a las características del espacio dramático, su articulación con el espacio escénico y lugar del espectador, reflexionando sobre los condicionantes políticos, sociales, culturales, artísticos, modos de producción, responsables del espectáculo teatral (autores, directores, escenógrafos, actores, espectadores, etc.), tipos de instituciones (oficiales, privadas, sociedades de socorros mutuos, sindicatos, grupos independientes, municipales, barriales, etc.), tipos de salas (salas convencionales, lugares de actividades múltiples, centros culturales, etc.).

Los Próximos fue representada cronológicamente en 1969 por el grupo Teatro Popular F.O.T.I.A., dirigida por Héctor Posadas, en la “sala de asambleas” del sindicato de la Federación de Obreros de la Industria Azucarera; en mayo de 1981 por el grupo Sur de la Municipalidad de Juan Bautista Alberdi (Participante en el Certamen Mayo Teatral), representada en la sala “Alfredo Guzmán”, organizado por la Municipalidad de Banda del Río Salí –ciudad ubicada a 7 km de la capital tucumana-; y en junio de 1981 por el grupo Independiente Nuestro Teatro, dirigida por Rosa Beatriz Ávila, en la sala “Guido Parpagnoli”, ubicada en la capital de la provincia. El espacio teatral responde en todos los casos a la estructura de sala a la italiana.

El texto de Carlos Gorostiza, escrito en 1965 y estrenado en 1966, responde a la estética reconocida como Naturalismo o Realismo Reflexivo. En este punto coincidimos con Osvaldo Pellettieri (1990), cuando dice:

Tribulo, Juan A. “*Teatro universitario: nuestra experiencia en Tucumán*”, Teatro y Teatristas – Estudios sobre texto iberoamericano y argentino. Osvaldo Pellettieri (editor) – Editorial Galerna / Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 1992, Bs. As.

Tribulo, Juan A. “*Síntesis del movimiento teatral tucumano en la segunda mitad del siglo XX*”, Emergentes Artísticos de Tucumán (1950-1995), Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes UNT, 1997, Tucumán.

En el plano de la acción, el sujeto del realismo reflexivo sale de su inacción, con el fin de lograr su identidad. La sociedad le ha dado esta misión, pero paradójicamente es ella su principal oponente. En esta contradicción está basada la ideología de estos autores. Este esquema a nivel de la intriga muestra una amarga tesis realista a partir de la construcción del personaje mediocre, al que nunca le pasa nada. Este personaje alude directamente al referente político y social de fines de la década del cincuenta y principios de la siguiente y al mismo tiempo a las censuras y a los miedos de este mismo periodo. Aparentemente este personaje mediocre no es más que un reflejo de una sociedad que pone todos los días lo suyo con el fin de engañar a sus componentes –especialmente a los jóvenes–. Los impulsa a ser alguien, a competir y al mismo tiempo los inmoviliza con su individualismo. (131-132)

No obstante, esta reflexión que vale para todos los autores de esta estética (Ricardo Halac, Roberto Cosa, Carlos Somigliana, German Rosenmacher, etc.), constituye el eje de *Los Prójimos*, donde Gorostiza en un lenguaje teatral agudo y apropiado vehiculiza la conflictiva realidad social y política de una etapa del país (la acción transcurre en el verano de 1965), que concluye con el derrocamiento del presidente constitucional Arturo Illia por el golpe militar de Onganía del 28 de junio de 1966, a 25 días de haberse estrenado la obra en Buenos Aires.

Este marco referencial y su constante preocupación por los problemas del hombre de su época le es suficiente a este autor para la construcción de una trama dramática que, a través de sus personajes, expresa una realidad social de aislamiento, indiferencia y falta de solidaridad, conceptualizada y nombrada en el *no te metas* de los argentinos.

En *Los Prójimos* –comenta Gorostiza– “partí de una noticia que leí en el diario sobre una chica del Bronx que había sido asesinada en la calle mientras los vecinos cerraban las ventanas y se escondían” (Zangaro 1995: 13). Con este material de la extraescena nacional, y desde una perspectiva del realismo naturalista, Gorostiza bucea y

escudriña apasionadamente en las dudas, temores, miedos, limitaciones, mitos y contradicciones de la clase media urbana.

La Clase Media y sus Miedos

Las acotaciones escénicas indican el interior de un departamento de barrio, que por su ajustada espacialidad, decoración e indicios nos habla de que sus habitantes pertenecen a la clase media porteña. Expresado en su texto básico o didascálico como:

(...) pequeño Living-Comedor de un pequeño departamento de un primer piso... Forma parte de un grupo de edificaciones construidas económicamente... el ambiente está decorado más por el tiempo que por la preocupación de sus moradores... la parte izquierda de la pared del foro, corre en franca diagonal para mejorar la perspectiva del balcón...La parte derecha está cubierta con algunos estantes que sostienen muñequitos, marcos con fotografías, alguna copa ganada en una modesta competición deportiva, un florero vacío y entre otros objetos de variado origen, unos pocos libros con bulliciosos cubretapas. Casi en el centro de la pared... las hojas de la puerta del balcón... están abiertas en el momento en que se inicia la acción... el balcón apenas soporta la presencia de tres personas... (23)

Esta fragmentación voluntaria y arbitraria del texto didascálico se realiza a los efectos de analizar determinados rasgos léxicos del enunciado, por ejemplo, la repetición de la palabra “pequeño”, la carga semántica de la condición social, intelectual, económica, estética e ideológica en las palabras “económicamente”, “modesta”, “muñequitos”, “apenas”, “floreros vacíos”, “bulliciosos cubretapas”, que constituyen algunas características de un tipo social coincidente con las expectativas, limitaciones y deseos de la clase media de aquellos años.

A través de lo analizado se puede inferir la construcción de un espacio dramático, que se irá completando con los diálogos de los personajes, estructurado en un adentro, visible al espectador (espacio escénico), y un afuera, no visible al espectador (extra-escénico), conformando dos espacios, uno que estaría destinado a ser representado escénicamente y otro que nos remite a un espacio fuera de la escena que se insertaría al universo dramático, como fuerzas que tal vez modifiquen o transformen el curso de las acciones de la escena, según expresa Ubersfeld (1989), “la construcción de estos conjuntos y/o subconjuntos implica unas posibilidades de transformación, reguladas por unas leyes, que será preciso descubrir” (135).

Continuando con las acotaciones escénicas, se indica al final de cada acto (dos actos) “cae telón lentamente”. Esta es una indicación (tratándose de acotaciones escénicas, es el autor quien nos habla) que nos propone una escenificación que respondería a la estructura “pre-vista” del Teatro a la Italiana, donde la relación teatral, espacio escénico-espectador está separada por Telón y el espectador participa desde el lugar del mirón a través de la inexistencia de una cuarta pared de la estética naturalista, privilegiando de esta manera una de las posibilidades entre las infinitas formas teatrales en que puede ser representada la potencialidad de un texto dramático, que al decir del propio Gorostiza, “El texto es el espectáculo acostado que el director pone de pie” (Zayas de Lima 1990, 144). Y es desde esta idea conceptual sobre la virtualidad del texto dramático y el punto de vista del director que se abordará la comparación de las tres puestas en escena, objeto del presente trabajo.

Análisis y Comparación de las Tres Puestas en Escena

Es estructural decir que las puestas de referencia fueron representadas en momentos de dictaduras militares. La primera en 1969 (Onganía), las otras dos en 1981 (Videla, Viola).

Podemos suponer que la elección del texto dramático está en relación directa, como respuesta a este contexto de violencias, de derechos y garantías individuales suspendidas, inseguridades con obreros golpeados y detenidos (La noche de los bastones largos, Cordobazo, Tucumanazo, etc.), en la primera representación de 1969; secuestros, torturas, muertes, exilios y desapariciones en las puestas de 1981. Situación esta, que activaría el concepto de extraescena, incidiendo fundamentalmente en la reconstrucción del espacio dramático y su significación por parte de los directores y espectadores.



1966 - 1973

Persecuciones a Obreros y Estudiantes
-Onganía, Levington, Lanusse-

1976 - 1983

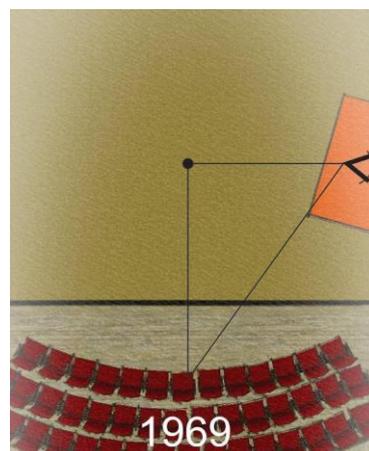
Torturas, desapariciones y muertes
- Videla, Viola, Bignone-

El universo dramático a representar habla de un matrimonio joven, sin hijos, y de un grupo de vecinos que habitan unos edificios de departamentos de modesta calidad económica, con sus ritualidades cotidianas, repetidas día a día, sus miedos y egoísmos extremos, que a pesar de los gritos, llantos, que ingresan desde *el* afuera a través de un balcón (extraescena), viven en un aparente *nunca pasa nada*, que nos muestra una

sociedad atrapada en su individualismo, en su mediocridad, mezquindad, e indiferencia al sufrimiento ajeno.

La primera representación del 69 se realizó, como ya dijimos, en una sala (sala de asambleas) del ámbito de la Federación de Obreros de la Industria Azucarera (F.O.T.I.A.), como resultado de las alianzas de obreros, estudiantes e intelectuales surgidas en la lucha contra la intervención a las Universidades y por la reapertura de los 11 ingenios azucareros que en 1966 habían sido cerrados, con 50.000 despidos y 200.000 migrantes sin trabajo en virtud de la nefasta ley Salimei, quedando sin trabajo cerca del 40% de las familias de la provincia. Es necesario recordar que la industria azucarera es básica y estructural en la economía tucumana.

En este contexto, el grupo F.O.T.I.A. incorpora una nueva sala y un nuevo espectador a la producción teatral de la provincia, que inaugura con *Los Prójimos*. En esta puesta, el director decide crear una relación teatral,



entre espacio escénico y espectadores, que no estuviera separada por telón, donde el espectador al entrar a la sala iluminada ya está participando y decodificando la propuesta de la escenografía, los dispositivos escénicos, indicios que lo informaran del lugar escénico inicial y de algunas características de sus habitantes, antes del comienzo de los diálogos y acciones de los comediantes. Esta situación previa (para los actores, porque los espectadores ya están en actividad), potencializa otras de las innumerables relaciones teatrales de las que habla Schechner (1985), que es la relación del espectador-espectador, reafirmando así la condición de acontecimiento social del teatro y con el comienzo de la representación se inicia una nueva relación espectador-espectáculo. En esta relación, la propuesta escénica también difiere de las indicaciones del texto didascálico, en el

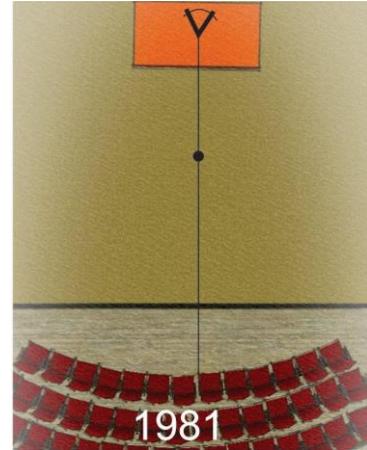
tratamiento del lugar extra escénico, de las acciones que están en el afuera, lo que el espectador no ve, lo que únicamente puede ser visto por los personajes, desde un balcón (una mujer que grita, llora... y pide ayuda), que en este texto dramático, el objeto (balcón) de la escena, es fundamental en la organización de la estructura dramática. En esta puesta el balcón está ubicado en el lateral derecho (del espectador) cerca del proscenio, que hará que las acciones de los personajes en el balcón se realicen de costado respecto del espectador y no de espalda en el plano del foro como indica el texto didascálico. Esta ubicación genera una triangulación (ver gráfico) entre el centro de la escena, el balcón y el espectador que lo obliga a girar su cabeza y cambiar de “posición de la mirada”,³ al igual que los personajes que también modifican sus relaciones espaciales (¿A dónde dirigen su voz?, ¿desde dónde hablan?), y ante esta relación, la extraescena ocupa un lugar de cercanía (fónica, visual y dramática) con el espectador. Esta espacialización escénica, propone un punto de vista diferente al del autor que genera otras jerarquías de existencia escénica, con los objetos (cuerpos de los comediantes, elementos del decorado, accesorios y efectos) de la representación, como en este caso el balcón, objeto fundamental en la estructura dramática que logra una presencia permanente ante el espectador, que lo remite metonímicamente a los distintos adentros y a los diferentes afueras, produciendo un signo escénico extremadamente complejo con su doble referente, textual (*Los Próximos*) y social de la realidad. Despliega significantes (conscientes e inconscientes) que en cada espectador instalará su pleno significado.

En las dos puestas de 1981 (mayo y junio) con un contexto de terror, secuestros, torturas, muertes y desapariciones ya comentados, ocurren estas dos representaciones que

³ El 1º axioma dice: “El hecho teatral es un conjunto de relaciones recíprocas. Desaparecidas las ubicaciones fijas y la división del espacio surgirán relaciones completamente nuevas” (Javier, 1998: 101,102) Y establece dos categorías de relaciones Primarias y Secundarias. Entre las primeras están: a- Entre los actores, b- Entre los espectadores, c- Entre los actores y espectador, etc.

proponen desde la dirección dos puntos de vista diametralmente opuestos en cada una de ellas.

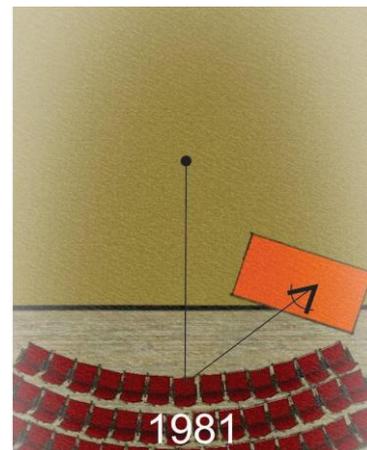
Una que propone (grupo Sur, Municipalidad de J. B. Alberdi) la reproducción literal de las indicaciones escénicas del texto didascálico con la ubicación del objeto balcón; en esta puesta, la geometría de la visión es lineal y muy alejada (sala teatral a la italiana) del espectador, que organiza balcón a foro de espaldas al espectador y con otros comediantes en el centro de la escena, interponiéndose



entre balcón y espectador. Respondiendo a la convención burguesa de caja en perspectiva, ilusión, identificación y telón, etc., que Patrice Pavis (1980) expresa

según la concepción de la escena como cubo fragmento de una realidad, puesta en vitrina el espectador se encuentra como inmovilizado, en el centro de perspectiva de las diversas vistas de la escena; necesariamente se transforma en un ser pasivo y *voyeur*, siendo fácilmente capturado por la ilusión (362)

Pero también coincidimos con Ubersfeld (1989) cuando dice: “Sería falso afirmar que, en el proceso de comunicación, el espectador es un ser pasivo” (32), por lo que podemos concluir que “esta organización del espacio del espectador como mirón no significa que el espectador quede fuera de la representación, descontaminado, ya que ser mirón también es una máscara, es un lugar, es el que funda la representación y es un lugar ideológico” (Geirola; Malcun 1989, p:6).(apuntes de cátedra, sin editar)



En esta puesta la ideología será, tal vez, la de la inacción, la misma que atrapa a los personajes de *Los Prójimos*, la de no involucrarse, la del no te metás.

La tercera puesta de junio de 1981 es la que activa a un grado de mayor contundencia y potencialidad al texto dramático, en su condición de indagador de la conducta de un sector de la sociedad argentina, como también transgresora de su estructura dramática, dentro de las posibilidades de la sala italiana. Es el grupo independiente, Nuestro Teatro, que modifica componentes estructurales del universo dramático, como es el espacio dramático, aquel contenido en el texto, en la ficción, donde evolucionan las acciones, espacio que tiene que ver con lo que se contiene en un espacio exterior (extra escénica) según acotaciones “cuyos departamentos enfrentando los ojos de varios balcones vecinos...” (24). En definitiva, las acciones de esta *no escena* (no visible) es la que produce las “acciones” y modificaciones que se verán en escena, y lo estructurante en el universo dramático de esta fábula, ya que si algún director hace una puesta en la que las acciones de la pareja se vean en escena, se estaría representando otra obra, no la de Gorostiza. Es como si en *Bernarda Alba* de García Lorca se hiciera visible la figura de *Pepe el Romano*. No obstante en esta puesta el balcón es ubicado en proscenio enfrente al espectador, es decir, la extraescena se traslada al interior del espacio teatral (espacio escenográfico), donde la significación se modifica ya que el espectador queda involucrado en la trama dramática, ocupando el lugar del barrio o paraje en el lugar de víctima o victimario, observado por los personajes desde el balcón (de la escena) y “de los ojos de varios balcones vecinos” (los ojos de los otros espectadores).



Balcón mirando al espectador: La sala es Paraje, Barrio donde está la víctima o el victimario

Esta organización del espacio escénico reduce seguramente los efectos en el plano de la intriga, y el misterio que sugiere lo desconocido (la extraescena), como propone el texto, o las dos puestas, comentadas anteriormente, pero esta pérdida es compensada por la construcción de un nuevo sentido (de una intriga a una revelación), donde un conflicto de violencia individual (la pareja del pasaje) se convierte en un conflicto de carácter social, que si tenemos en cuenta el contexto del terrorismo de estado de ese momento tanto en nuestra provincia como a nivel nacional, se vivían noches de terror y amaneceres con familiares y amigos desaparecidos. Ya era tiempo de dejar de cerrar los balcones de todo un país, convertido en “teatro” de operaciones aberrantes. En este sentido, esta puesta en escena sorprende a un espectador que había ido al teatro a mirar a unos comediantes, y grande es su sorpresa cuando los comediantes son los que miran a los espectadores, llevando de esta manera un mensaje a los espectadores desde el arte teatral y despertando a pleno ese “texto dormido que el director pone de pie”.

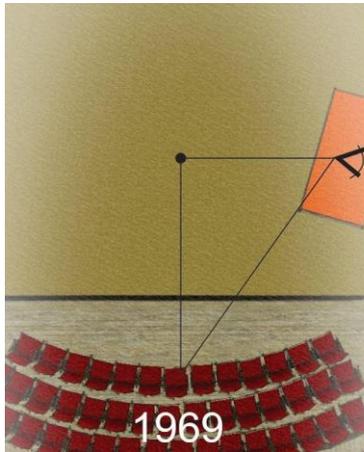
También ese mismo año, 1981, la sorpresa la tuvo todo el país con ese gran texto construido por autores, actores, escenógrafos, técnicos y espectadores, que fue la de

interpretar una necesidad de todo el pueblo y poner en escena ese gran espectáculo que fue *Teatro Abierto*, “como forma de resistencia cultural colectiva y pública de mayor significación en la historia de la oposición contra la dictadura militar” (Vidal 1995: 15).

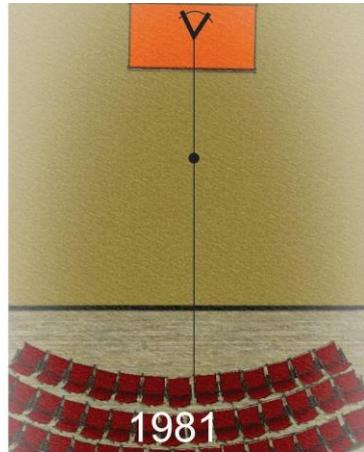
A modo de conclusión

Las posibilidades y potencialidades para representar un texto dramático es infinita, aún en este caso en que las tres puestas en escena fueron realizadas en la caja (escenario) clásica del teatro a la italiana, ninguna expresa la totalidad plena del texto. Cada puesta tendrá su carencia, como excelentemente lo expresa Enrique Giordano al decir: “Cuando asistimos a una representación, no estamos ante una obra teatral definitiva, ni ante la obra propiamente tal. Nos encontramos ante una de sus posibles realizaciones” (Giordano 1995: 296). “La porosidad” y lo “no dicho” del texto materializarán en la puesta en escena significantes muy complejos, sumándose además los puntos de vista de los responsables de cada puesta, en una sintaxis de espacialización escénica y relaciones teatrales que expresarían la imagen del espacio ideológico del director teatral.⁴

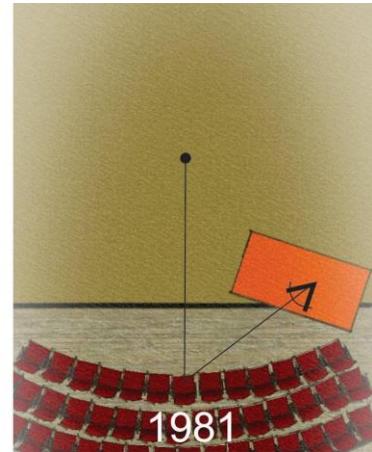
⁴ Gráfica: Marcela Malcún



GRUPO: F.O.T.I.A.
Balcón mirada Lateral



GRUPO: SUR
Balcón mirada a foro



GRUPO: NUESTRO TEATRO
Balcón mirada a sala

Bibliografía

García Soriano, Manuel (1980-1981). *La actividad en los teatros Tucumanos desde los orígenes hasta la década de 1960*. Cuadernos Tucumanos de Cultura N° 2 y N° 3. Dirección de Cultura de la Provincia de Tucumán.

Geirola, Gustavo; Malcún, Juan Carlos (1989). *El espacio Teatral y Escénico* (inédito). Trabajo preparado para los alumnos de la licenciatura de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán (U.N.T.), Tucumán.

Giordano, Enrique A. (1995). "Actos de lectura: el proceso teatral según el receptor". En Pellettieri, Osvaldo, *El Teatro y los días*. Buenos Aires: Galerna.

Gorostiza, Carlos (2004) *Los prójimos*. En Volumen 2 de *Fundamentos del teatro argentino*. Editor Osvaldo Pellettieri. Universidad de Texas.

Javier, Francisco (1998) *El Espacio Escénico como Sistema signifiicante*. Edit. Leviatán. Buenos Aires.

Pavis, Patrice (1980). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Edit. Paidós, Barcelona. pp 362-365.

Pelletieri, Osvaldo (1900). *Cien años de Teatro Argentino*. Buenos Aires: Galerna.

Schechner, Richard (1985) *Between Theater and Antropology*. University of Pennsylvania Press.

Tríbulo, Juan A. (1992). *Teatro universitario: nuestra experiencia en Tucumán, Teatro y Teatristas*, Estudios sobre texto iberoamericano y argentino, Osvaldo Pellietier (Comp.). Buenos Aires: Galerna.

Tríbulo, Juan A. (1997). *Síntesis del movimiento q̄p̄ü teatral tucumano en la segunda mitad del siglo XX, Emergentes Artísticos de Tucumán (1950-1995)*. Tucumán: Instituto de Investigaciones Estéticas. Facultad de Artes UNT.

Ubersfeld, Anne (1989). “Texto-representación” en *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra. (11-41).

Vidal, Hernán (1995). *Teatralidad social y modelo cultural argentino: Implicaciones antropológicas del Teatro Abierto del 1981*. Gestos, abril 1995, n° 19, págs. 13-39.

Zangaro, Patricia (1995). “Conversación con Carlos Gorostiza. La búsqueda de un lenguaje”. *Revista Espacio* N° 14. Buenos Aires: Ed. Fundación de la Ranchería y Ed. Espacio.

Zayas de Lima, Perla (1990). *Diccionario de Directores y Escenógrafos del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Galerna.