



Segundo Encuentro de Teatro Alternativo

Equipo organizador: Grupo Camino de Monos Teatro Alternativo.

Curador: Ángel David Maya.

Programación: *Fuera de este mundo*, por Compañía Pájaro Negro de Luces y Sombras (21/3); *Mi amigo Lorca*, por Compañía La Monarca (22/3); *Banderas en el desierto*, por el grupo La Rueda de los Deseos (23/3); *EMYQNHE Espero morir y que no haya Eternidad*, por Camino de Monos (24/3).

Teatro Cajamarca (España 1767), Ciudad de Mendoza, Provincia de Mendoza.

21 al 24 de marzo de 2024.

Con el apoyo de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Mendoza.

PALABRAS CLAVE: TEATRO ARGENTINO – INNOVACIÓN – TERRITORIALIDAD – TEATRO DE GRUPOS
KEYWORDS: ARGENTINE THEATER – INNOVATION – TERRITORIALITY – GROUP THEATER

Segundo Encuentro de Teatro Alternativo: el valor de la innovación, la alteridad y los márgenes desde el territorio mendocino

Jorge Dubatti¹

Entre el 21 y el 24 de marzo de 2024, en Mendoza Capital, pude asistir al *Segundo Encuentro de Teatro Alternativo*,² organizado en el Teatro Cajamarca (institución fundada en 1984, de referencia insoslayable en la historia y el presente de la escena independiente cuyana) por el grupo Camino de Monos Teatro Alternativo, con curaduría de la programación a cargo de Ángel David Maya.

¹ Jorge Dubatti (Buenos Aires, 1963) es Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal/Historia del Teatro 2 (Carrera de Artes, UBA). Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación Filo: CyT (2022-2024) “Historia Comparada de las/los espectadores de teatro en Buenos Aires 1901-1914”. Desde 2023 es Académico de Número de la Academia Argentina de Letras (Sillón Ventura de la Vega) y Miembro Correspondiente de la Real Academia Española. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Ha contribuido a abrir 91 escuelas de espectadores en diversos países.

² En adelante, SETA.

La experiencia significó para mí, como espectador, docente y “desmontajista” (tuve a mi cargo la coordinación del diálogo entre teatristas y espectadores luego de cada función), tomar contacto provechoso con la manifiesta vitalidad del teatro mendocino, sin duda entre los territorios más activos de la actividad escénica nacional en las últimas décadas y, especialmente, en la actualidad.

Vi cuatro espectáculos de características diversas y alto nivel artístico, todos de grupos, uno cada noche del Encuentro: *Fuera de este mundo*, por la Compañía Pájaro Negro de Luces y Sombras (21/3); *Mi amigo Lorca*, por Compañía La Monarca (22/3); *Banderas en el desierto*, por el grupo La Rueda de los Deseos (23/3); *EMYQNHE Espero morir y que no haya Eternidad*, por el grupo anfitrión Camino de Monos (24/3). La sala Cajamarca vio desbordadas sus 80 butacas por un público fervoroso y muy participativo en los desmontajes. Y no era la única oferta teatral de la ciudad en el arranque del otoño: a dos semanas de realizada la monumental Fiesta de la Vendimia, en paralelo al SETA se ofrecían otros espectáculos independientes, así como iniciaba sus acciones el XXI Festival Internacional de Teatro por la Memoria 2024 (organizado por Juan Comotti) y las calles se agitaban por los actos de víspera y celebración del Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia.

Para comprender el espíritu de la convocatoria del SETA resultó útil una editorialización³ dada a conocer por las/los organizadores⁴ como anuncio de la próxima concreción del festival. Reproduzco, amplío y analizo algunos fragmentos de ese texto. Empieza así:

La intención de volver a realizar el *Encuentro de Teatro Alternativo* está impulsada por la excelente respuesta de los elencos que nos acompañaron en la primera edición, la importante afluencia de público lograda en los cuatro días de funciones en esa ocasión, y la necesaria e enriquecedora instancia de

³ Editorialización: literatura con la que el espectáculo elige presentarse ante el público y las instituciones mediadoras (periodismo, crítica, festivales, salas, productores, organismos oficiales, etc.). Dicha literatura puede estar incluida en carpetas de prensa, páginas web de grupos y carteleras, programas de mano, etc. Por su síntesis y voluntad comunicativa, por su búsqueda de capturar la atención y movilizar a las/los lectores a tomar contacto con el espectáculo, las editorializaciones suelen ser metatextos clave que merecen ser estudiados detenidamente. Véase Dubatti, 2023a.

⁴ Nuestra gratitud a Claudia Polo y Ángel David Maya por facilitarnos materiales y contactos relativos a la organización y espíritu del SETA.

desmontaje que tuvo un peso sobresaliente a la hora de evaluar el encuentro *a posteriori*.⁵

El *Primer Encuentro* al que se hace referencia se realizó entre el 18 y el 21 de agosto de 2022, incluyó cinco espectáculos⁶ y los desmontajes fueron coordinados por Fausto Alfonso y Verónica Manzone. Una temática a desambiguar por la editorialización era, por supuesto, la concepción de lo “alternativo” en el teatro, término que puede ser abordado desde diferentes ángulos. En este caso se verticaliza la principal raíz etimológica del término: *alter, -era, -erum* (latín), “uno de los dos”, “otro” o “el otro” (de dos), “opuesto” o “contrario” (*Spes*, 1964: 25). Lo alternativo como opción respecto de un otro con el que se confronta y, a la vez, lo alternativo como encarnación de alteridad. Al respecto el documento de Camino de Monos señala:

En el caso del ámbito teatral, lo alternativo tiene la impronta de ser aquello que se acerca a ciertas fuentes profundas y elaboradas, que presentan un abanico enorme de posibilidades fuera de las estructuras convencionales de la escena. Estas narrativas que fusionan las vanguardias teatrales de todas las épocas, la liminalidad con todas las artes posibles, la experimentación basada en la investigación intrínseca, y el estudio de técnicas y aportes de poéticas subyacentes, revolucionarias, etc., buscan su lugar en las propuestas culturales de la sociedad, como una forma distinta y disidente de generar ficción, y en última instancia encontrar aportes genuinos al convivio y el ritual social que se enciende en cada función.

Para caracterizar las políticas de lo “alternativo”, el grupo pone el acento en su presencia en todos los niveles de la producción teatral:

- en los procesos de investigación artística (“fuentes profundas y elaboradas”), cuyo trabajo lento y paciente permite la manifestación de alteridades inesperadas;
- en la búsqueda de poéticas que radicalizan el valor de lo nuevo, opuestas a “estructuras convencionales” o convencionalizadas por las prácticas anteriores, por “fuera”, es decir, ex-perimentales, fuera del perímetro de lo conocido y establecido, y por lo tanto, por zonas más riesgosas, con mayor nivel de adrenalina, peligro de fracaso y aventura (de allí la raíz *peri*, común a “pericoloso”, peligroso);

⁵ Para tomar contacto con textos, fotografías, grabaciones del *SETA*, véase el IG de Camino de Monos:

<https://www.instagram.com/caminodemonosteatroalternativo?igsh=Y3Z5OTFqejRpYTMx>

⁶ En 2022 los espectáculos fueron: *¿Qué pasó? ¿Qué pasó?*, de Cajamarca Teatro, dirigido por Víctor Arrojo; *Edipo*, del grupo Los Toritos, dirigido por Daniel Fermani; *Pez Luna*, de Teatro bajo la Arena, dirigido por Fabián Castellani; la obra invitada *La ronda*, por La Monarca, a cargo de Celeste Álvarez; *La Nube y el León*, de Camino de Monos, dirigido por Ángel David Maya.

- en la religación con la historia teatral, con aquellas líneas teatrales de experimentación escénica (“vanguardias”, “liminalidad”, técnicas y poéticas “subyacentes”, de las aguas profundas del teatro nacional y mundial), así como en su reapropiación desde una nueva enunciación territorial contemporánea;
- en la producción de otras formas de “ficción”, expresión de disidencias o, como figura en declaraciones del grupo para el *Primer Encuentro*, un teatro de “exploración narrativa”;⁷
- en lo conceptual, como parte de la poética (poética explícita) y como filosofía de la praxis teatral, como auto-observación del artista-investigador en la investigación-creación o la acción-investigación (Dubatti, 2024);
- en la búsqueda (como dice el documento poco después) del “teatro que está en los márgenes”: el término es múltiple, ya que puede referirse a lo que está al margen del centro (la provincia), o del control de los mecanismos de producción y el poder político, o en el margen del campo teatral reconocido, o en el límite borroso entre las artes, entre el teatro y la vida, entre el teatro y otros campos de acontecimiento (el rito, la fiesta, la política, la salud, la ciencia, el deporte, etc., las múltiples formas del teatro liminal);
- en la elaboración de nuevas políticas del teatro y de nuevas relaciones entre micropolítica y macropolítica (Dubatti, 2023b);
- en la expectación: alternativo sería aquel teatro que genera “aportes genuinos” al público, entre otras cuestiones porque no le habla sobre lo que el público ya sabe y, en consecuencia, lo sorprende, lo agita, lo estimula al descubrimiento, lo salva del aburrimiento y la parálisis emocional e intelectual, al mismo tiempo que lo despalabra y lo conecta con zonas de inefabilidad, no solo de comunicación, zonas de “infancia” (al margen del lenguaje y anteriores a él, Agamben, 2001) muy potentes para fidelizar su vínculo existencial con el teatro (Dubatti, 2024).

Detengámonos⁸ en ciertas implicancias de esta compleja concepción de lo “alternativo”. En este amplio espectro de sentidos, en primer lugar, lo alternativo del *SETA* está dando una respuesta a la territorialidad de su campo teatral (la ciudad, la provincia, la región, el país, véase Dubatti 2020), está tomando un posicionamiento, ya que lo alternativo se afirma contrastivamente sobre el reconocimiento de lo convencionalizado o instaurado y ya conocido en un determinado territorio. Es sabido que lo que resulta alternativo para un territorio no lo es necesariamente para otros. La referencia territorial es ineludible, constitutiva.

⁷ <https://radiovendimia.com/encuentro-de-teatro-alternativo-del-18-al-21-de-agosto-en-la-sala-cajamarca/>

⁸ Me permitiré, en pocas ocasiones, pasar a la primera persona del plural con la deliberada voluntad de involucrar en ella a quienes leen estas páginas, o para referirme a la experiencia compartida con artistas y espectadores en el *SETA*.

¿Qué es lo alternativo en Buenos Aires? ¿Y en Mar del Plata? ¿En Montevideo o en París? En la elección del término, están jugando la observación, el conocimiento de la realidad escénica y el pensamiento crítico sobre el teatro que hoy se hace en Mendoza y en la Argentina.

Pero además, en segundo término, en la concepción de lo alternativo intervienen procesos de subjetivación y cartografías de deseo en permanente metamorfosis: los cuatro grupos pueden coincidir lógicamente en los aspectos anteriores, pero sus respuestas teatrales son muy diferentes entre sí. Lo alternativo está atravesado, entonces, por el fenómeno de destotalización, del “cada loco con su tema”, del canon de multiplicidad (Dubatti, 2020, tanto desde el punto de vista de la/el teatrista creador/a como de las/los espectadores). El “abanico enorme de posibilidades” al que refieren, y que verificaremos enseguida al darles la palabra a los mismos directores de los espectáculos. Mi experiencia ante los cuatro casos comprobó nítidamente ese canon de multiplicidad de lo alternativo en el teatro mendocino.

Por otra parte, tercero: si pensamos el teatro como una ética de la alteridad (Lévinas 2014; Dubatti 2020), la excelencia del acontecimiento siempre propone una experiencia de conexión con lo otro, el otro, la otra, las otras, los otros. El teatro se hace, por lo menos, de a dos. El diálogo con la alteridad, y su escucha, tan saludables en la sociedad contemporánea (Dubatti 2024), se confirmó y revivió en el encuentro de los desmontajes (en realidad, espacios de intercambio) al establecer las palabras compartidas infinitos puentes entre artistas y espectadores, entre espectadores y artistas. Una mutua pedagogía del diálogo y la escucha, espíritu fundante de las escuelas de espectadores.

En esta dirección, la editorialización del *SETA* agrega:

Estamos convencidos de que esta reunión de obras con características alternativas, tienen la fuerza para generar una excelente nueva edición de un evento que aporta a la visibilización de ciertas poéticas, y una instancia pedagógica de relevancia que permite extender la comprensión de las decisiones artísticas por parte del espectador. Promoviendo una comunicación directa entre las partes involucradas, además de una sinergia positiva con respecto a un acercamiento al teatro que está en los márgenes. Este encuentro permite que muchas personas puedan acceder a obra planteadas desde una estética fuera de lo convencional pudiendo presenciar y ser parte de una conversación con el artista, y apreciar la opinión de un especialista sobre la misma. De esta manera la propuesta abarca un lado artístico, otro social, y otro pedagógico. Estas tres instancias son fundamentales en los objetivos del encuentro.

Es relevante considerar que algunas/os teatristas en todo el país proponen desplazar el concepto de teatro independiente por el de teatro alternativo, como una forma de reconectar con la militancia original de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo: un teatro alternativo en tanto plantea una opción diferente, a veces radicalmente opuesta, al teatro empresarial o al oficial, al de las primeras figuras de cartel, o al que busca el poder o el dinero. Pero en el caso de Camino de Monos y el *SETA*, creo que la idea de lo alternativo profundiza lo independiente, no lo supera, lo enriquece como una sublínea interna y a la par habla del reconocimiento de una sinergia con otros agentes del campo artístico. Leemos en el documento:

Así, nuevamente Camino de Monos se embarca como equipo organizador de este evento, que junto al importante aporte de la Municipalidad de Mendoza y de Cajamarca Teatro se podrá apreciar en la calle España 1767 de la Ciudad, donde se encuentra la sala del grupo fundado en 1984. De esta manera se fortalece el trabajo independiente con el apoyo de la comuna, evidenciando la potencialidad que genera el trabajo mancomunado entre lo público y lo privado. Esta producción que se extenderá hasta su concreción a finales de marzo 2024, pretende ser un nuevo empujón para la escena local, un aporte al público en general, y un momento de teatro genuino.

Todos estos aspectos de lo alternativo (innovación, experimentalismo, multiplicidad, investigación y conexión con la alteridad, disidencia, diferencia, descubrimiento, oposición a lo convencionalizado, marginalidad, liminalidad, etc.) están presentes, de alguna manera, en los cuatro espectáculos del *SETA*, aunque desde micropoéticas diversas, surgidas de cartografías de deseo y procesos de subjetivación diferentes (como se comprobará enseguida). A partir del desplazamiento de lo particular a lo abstracto, se distinguen cuatro tipos básicos de poéticas: las micropoéticas o poéticas de individuos poéticos (la *poíesis* considerada en su manifestación concreta individual); las macropoéticas o poéticas de conjuntos (integrados por dos o más individuos poéticos); las archipoéticas o poéticas abstractas, modelos teóricos, lógicos, de formulación rigurosa y coherente, disponibles universalmente, patrimonio del teatro mundial y no necesariamente verificables en la realización de una micropoética o una macropoética; las poéticas incluidas o poéticas enmarcadas de segundo grado (poéticas dentro de las micropoéticas) (Dubatti, 2020). Así, lo alternativo puede ser pensado desde estos cuatro ángulos: micro (lo alternativo en la complejidad del individuo poético en su singularidad, considerando cada espectáculo en particular), macro (lo alternativo en el conjunto de los cuatro espectáculos), abstracto (una teoría general de lo alternativo, el teatro alternativo como modelo autosuficiente), interno (la inclusión de una poética de lo alternativo dentro de una poética mayor que la enmarca).

Nos detendremos ahora en lo micropoético, con especial interés en su dimensión explícita (la palabra del artista que reflexiona sobre su praxis). Pude entrevistar a los cuatro directores,⁹ y estos breves apuntes de su filosofía de la praxis son reveladores.

Fuera de este mundo,¹⁰ por la Compañía Pájaro Negro de Luces y Sombras,¹¹ con dramaturgia y dirección de Pablo Longo, nos sorprendió con una reescritura escénica de *El extranjero*, de Albert Camus. La poética propone una compleja (y perfectamente ejecutada) combinación de teatro de actores y de sombras (que permite el juego con las escalas y el multiperspectivismo), a los que suma procedimientos de formas animadas, actuación expresionista, proyecciones audiovisuales, historieta policial de figuras planas en blanco y negro, dibujos e intervenciones coloreadas de diversa factura y textura. La adaptación teatral de la novela de Camus articula una profunda política de la diferencia (su objetivo no es ilustrar la novela o ponerla en pie en el escenario, sino generar un nuevo texto de relación asintótica con el francés) y también una política de la revelación, que invita a regresar a Camus para pensar qué hacemos en la contemporaneidad con su legado. En la entrevista, respecto de la génesis de *Fuera de este mundo*, Longo observó:

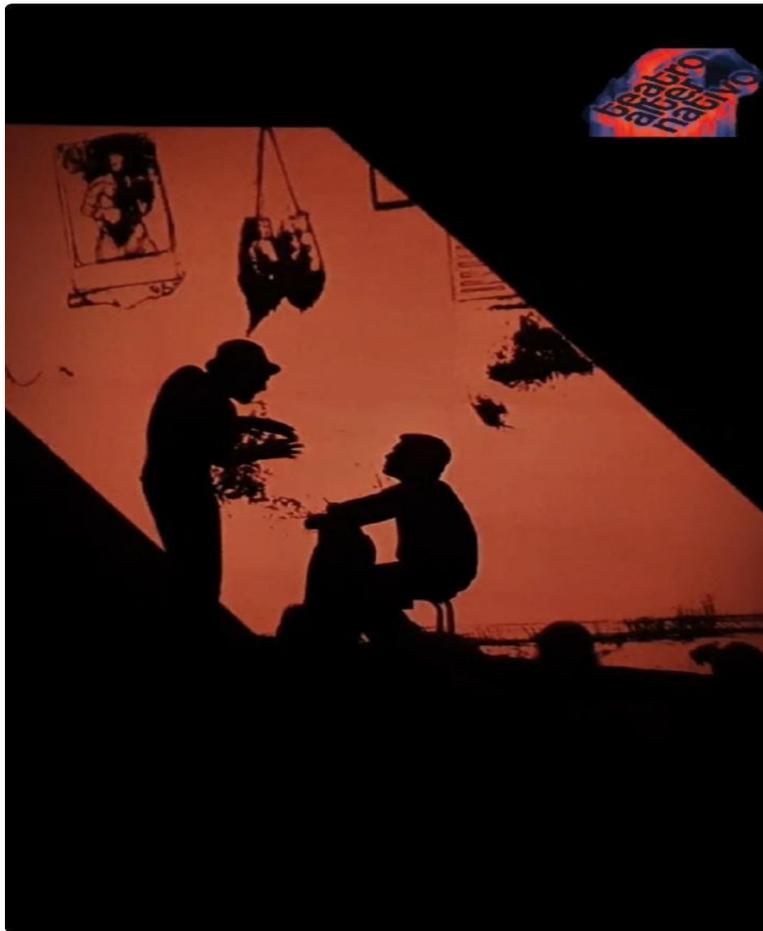
La idea de hacer la adaptación de la novela de Camus para teatro de sombras me llega a través de Diego Quiroga, actor con quien ya había trabajado en *Woyzeck*, de Büchner, una versión de sombras que realizamos en 2010. Cuando leí la novela quedé fascinado por este personaje antiheroico. En ese momento tenía mucho interés en explorar las sombras con el mundo digital, entonces comencé a trabajar para ver de qué manera podía fusionar elementos de la narrativa cinematográfica con lo teatral. Leí y analicé mucho el mundo literario de Camus, vi la película de Visconti varias veces, y descubrí que tenía que ir hacia lo plástico para despegarme de la película. Así me encontré

⁹ Todas las entrevistas fueron realizadas inmediatamente después del SETA, el 30 de marzo de 2024, en forma digital. A los cuatro directores se les hizo las mismas dos preguntas: 1. Cómo nació el espectáculo, de qué ideas, deseos, estímulos; 2. Cuáles consideras sus procedimientos constructivos más destacables.

¹⁰ Ficha artístico-técnica de *Fuera de este mundo*: Intérpretes: Gonzalo Bendele / Celeste Rodríguez de Mesa / Carlos Romero / Raul Rojas / Máximo Bucci / Juan Forconesi; Diseño lumínico: Pablo Longo; Realización utilería: Maimara Bracamonte; Realización vestuario: Santiago Martín & Candombe Indumentaria Artística; Asistencia técnica de pantalla: Wally Sánchez; Diseño sonoro y música original: Sebastián Ojer; Filmación y edición de videos: Bruno Palero / Pablo Longo; Diseño gráfico: Florencia Aristarain; Animaciones: Fernando Balmaceda/ Sebastián Ojer; Ilustraciones: Guillermo D' Anna; Asistente de producción: Máximo Bucci; Asistente de dirección: Flor Manino; Dramaturgia y dirección: Pablo Longo; Producción general: Compañía Pájaro Negro de Luces y Sombras.

¹¹ Para más información sobre el grupo, el IG <https://www.instagram.com/pajaronegro.sombras/> Para el trabajo que Pablo Longo realiza con la Compañía Teatro Lumbra de Brasil: <https://www.instagram.com/clubedasombra/>

con una versión gráfica ilustrada por Julián Aron y otra de José Muñoz. Luego, había visto y tenía revistas de *Sin City*, de Frank Miller, y comencé a probar cómo podría aprovechar la estética que me aportaba el blanco y negro. A medida que el proyecto avanzaba, comencé a indagar en el uso del color, y en la incorporación de filmaciones propias sobre diversos elementos de la naturaleza que me conectaran con la idea de un mundo sin seres humanos, donde el sentimiento de soledad estuviera puesto no desde el punto de vista del ser humano, sino de la naturaleza misma. El proyecto comenzó a trabajarse a fines de 2015, con el desarrollo dramático y de preproducción, el equipo comenzó a ensayar a inicios de 2017 y el estreno sucedió en agosto de 2018. Ya con la obra en escena continué trabajando en mejorar aspectos del uso del color, lo sonoro y utilizar más lo espacial para el trabajo de interpretación.



Fuera de este mundo

Fotografía: gentileza Segundo Encuentro de Teatro Alternativo.

En relación al procedimiento principal que organiza la poética de *Fuera de este mundo*, Longo reflexionó, destacando la fuerza alternativa de la experimentación en la confluencia de diversos lenguajes y técnicas:

Cada obra que producimos desde la Compañía Pájaro Negro de Luces y Sombras tiene su propia dinámica de creación. En este caso en particular podríamos desglosar en:

- a) el trabajo dramático de adaptación de la novela al teatro, que finalizó en una especie de guion cinematográfico para que todos los equipos pudieran entender de qué iba cada escena. Incorporar elementos de estructura dramática para incluir una situación de clímax que la novela no posee, extraer los pensamientos del personaje y darle voz en escena; incluir personajes con ciertas dosis de comicidad para distender los momentos dramáticos;
- b) comenzar a ensayar con actores y actrices, dando indicaciones de lo que se quiere realizar, que puedan visualizar algo que aún no sucede porque se está desarrollando en video, realizar pruebas de distancias, mediciones, ángulos, tamaños a medida que los videos se iban editando para probar en escena. Incorporar pruebas de vestuarios, objetos, elementos en escena;
- c) generar un desglose visual, como si fuera cierto tipo de *storyboard* para diferenciar qué escenas llevarían animación (realizadas por Fernando Balmaceda y Seba Ojer), si estas requerían de ilustraciones (que estuvieron a cargo de Guille D'Anna) o se podían realizar digitalmente;
- d) definir las transiciones con filmaciones de paisajes naturales que debíamos recolectar, donde no se percibiera la presencia del ser humano;
- e) filmar (tarea a cargo de Bruno Palero) escenas donde se viera al protagonista bajo diversos ambientes: desierto, playa, bajo el agua;
- f) integrar por módulos las escenas que se iban trabajando en lo digital para lograr probar todo en ensayos y traer nuevas modificaciones de tiempos, espacios, angulaciones, velocidades;
- g) incorporar lo sonoro espacial en cada escena, para potenciar la sensación de asfixia, soledad, calor;
- h) una vez que las escenas comenzaron a tener cierta estructura se comenzó a trabajar en la composición musical (realizada por Seba Ojer).



Fuera de este mundo.

Fotografía: gentileza Segundo Encuentro de Teatro Alternativo

Mi amigo Lorca,¹² de la Compañía La Monarca,¹³ con dirección y dramaturgia original de Agustín Díaz, plantea un cruce potente de nuevo teatro documental y teatro performativo a partir de la evocación de la historia de Federico García Lorca, su asesinato y desaparición, y su relación con el ambivalente y cruel Salvador Dalí, en una valiosa variante del “teatro de los muertos” (que, como la prosopopeya, da la palabra a los ausentes en la ceremonia de invocación teatral). “Somos estos cuerpos”, señala al mismo tiempo el coro o sujeto colectivo de *performers* auto-refiriendo su presencia en el acontecimiento convivial e incorporando la enunciación en el enunciado. Fuentones con pinturas de todos los

¹² Ficha artístico-técnica de *Mi amigo Lorca*: Intérpretes: Gabriel Vázquez / Florencia Manino/ Mauro Winkler/ Giuliana Mattiazzo/ Agustín Díaz/ Clara Fernández de Paz; Diseño lumínico y operación de luces: Nilo Macías; Diseño y realización de vestuario: Merlina Crescini; Operación de sonido: Mario Abel Guevara; Dramaturgia original y dirección: Agustín Díaz; Producción general: Compañía La Monarca.

¹³ Para más información, el IG <https://www.instagram.com/compania.lamonarca/>

colores impregnan el aire mientras los *performers* se pintan los cuerpos lúdicamente. Lo alternativo encarna aquí un teatro de la disidencia, que denuncia la violencia de género y el ataque a homosexuales y trans en el pasado y en la actualidad.



Mi amigo Lorca

Fotografía: gentileza Segundo Encuentro de Teatro Alternativo.

Díaz sostuvo:

El espectáculo nace como un cauce de muchos deseos que se encontraron. Por un lado, el de contar una parte de la historia de vida de Federico García Lorca, artista al que admiro profundamente desde que me encontré con el teatro. Por otro lado, el de comenzar a dar pasos en la dirección, a construir el oficio en mí, aunque se diera de una forma inesperada y mucho más rápido que lo planeado. Y, por último, el de crear una teatralidad "nueva" en Mendoza, basada en lo documental, con recursos varios que tocaran diferentes estéticas y poéticas. Todo esto sumado a la influencia de mi

fanatismo por las series documentales y por el arduo trabajo que veníamos realizando con la Compañía La Monarca en relación al cuerpo en la escena. Dentro de los procedimientos que destacan en la obra, puedo nombrar la ruptura de la cuarta pared, que es transversal al espectáculo; la hibridación de lenguajes como el audiovisual, la plástica y la música, y la construcción de relato desde la corporalidad de los/las intérpretes.

Banderas en el desierto,¹⁴ por La Rueda de los Deseos, con dramaturgia y dirección de Fabián Castellani, ofrece un dispositivo teatral para volver a pensar la militancia política. Se trata de un teatro eminentemente político en modo alternativo, de estimulación, no de imposición. A través de tres militantes en situación de clandestinidad, Castellani y La Rueda de los Deseos plantean las tensiones entre los discursos macropolíticos (grandes discursos de representación y alta institucionalidad) y las micropolíticas (las formas de relación personal, los miedos, las emociones, las contradicciones y dudas, el dolor y el cansancio, es decir, la militancia como experiencia subjetiva e intersubjetiva concreta) (Guattari y Rolnik, 2006 y 2015; Dubatti, 2023b). Son metáfora, también, de la militancia teatral. El diseño del espacio longitudinal implicó un cambio en la ubicación de las/los espectadores y la consecuente ruptura de la caja italiana: una extensa hilera de sillas de una sola fila contra la pared lateral del escenario se complementa con la platea de butacas, a la que se le anuló dos hileras a la derecha del espectador. La deliberada alteración del espacio frontal (efectivamente empleado por los espectáculos precedentes del festival) armó estructura con la acción de las actrices derribando la cuarta pared y buscando la participación de los espectadores (para cantar, cebar mate o plegar folletos de propaganda).

¹⁴ Ficha artístico-técnica de *Banderas en el desierto*: Intérpretes: Federica Bonoldi / Daniela Moreno / Gabriela Psenda; Gráfica: Pamela Hubbe/ Daniela Moreno; Diseño escenográfico: Pamela Hubbe / Candela Chávez; Fotografía: Paola Alonso; Prensa: Qué Decir Comunicación; Asistente de dirección: Valeria Rivas / Débora Candito; Dirección general y dramaturgia: Fabián Castellani; Producción general: La Rueda de los Deseos.



Banderas en el desierto

Fotografía: gentileza Segundo Encuentro de Teatro Alternativo

Castellani respondió las dos preguntas de la entrevista de la siguiente manera:

Banderas en el desierto nace un poco de la impotencia. Sentíamos que la militancia que tantas veces ha conseguido avances con su lucha, estaba adormecida, confundida, anonadada. De ese sentimiento surge. En lo más concreto, rescaté el fragmento de una obra que habíamos hecho en 1999. Se lo propuse a las actrices y comenzamos a trabajar como siempre hacemos con La Rueda de los Deseos: el texto es un disparador que se irá alimentando del trabajo colectivo. Ahí aparecieron algunas citas y preguntas personales. Y también fuimos encontrando un lenguaje escénico. Fue un proceso de mucha charla y debate sobre lo que estaba aconteciendo en el 2023. El deseo siempre es el de preguntarnos con los espectadores sobre temas que nos preocupan. Intentar una pregunta común. Motivar y motivarnos. En los meses de ensayo encontramos que el trabajo de un grupo independiente tiene muchas semejanzas con los colectivos que militan por una idea y también pudimos aportar al proyecto desde nuestra experiencia. E incluso, algo penoso que sucede en la obra nos ocurrió poco antes de estrenar. Es claramente una obra de teatro político, pero que propone la pregunta y la reflexión. No pretende bajar una idea, básicamente porque no tenemos respuestas. Lo hace desde una experiencia teatral con mucho absurdo y mucho cambio; que no te da tiempo para pensar demasiado.

Creo que el trabajo sobre el absurdo nos permite un ritmo vertiginoso de acontecimientos aparentemente desconectados. Eso logra una narrativa por

saltos, pero de acciones sumamente entendibles. Por lo que entendemos y no entendemos al mismo tiempo. Hay mucho trabajo sobre lo evocativo, a través de canciones, frases y momentos arquetípicos de movimientos de lucha que permiten que siempre haya algo que conecte con experiencias propias. Y algunas fugas hacia un imaginario más poético. Personalmente me divertí mucho con esta manera de narrar, no hay un cuentito, pero todo es acción, por lo tanto, relata. Creo que las actuaciones también destacan. Fueron trabajadas más como roles que como personajes, con apenas algún detalle físico modificado, pero con mucha claridad sobre la función de cada una en cada escena. Y en conjunto logran transmitir muchas sensaciones diferentes, muchos colores de actuación. Por último, la posibilidad por momentos de interactuar e incluir dentro de la ficción a los espectadores le da una característica especial que ayuda a involucrar al público y hacerlo parte de “la lucha”.

Finalmente, el espectáculo anfitrión, de los organizadores del SETA, Camino de Monos, a quienes vimos no solo gestionar todos los aspectos del festival, sino además actuar con excelencia: *EMYQNHE Espero morir y que no haya Eternidad*.¹⁵ El acontecimiento se abre con palabras del director Maya: *EMYQNHE* está basado en la difícil relación con su padre, código que establece una convención biodramática. No se trata, sin embargo, de un biodrama convencional, sino de un montaje de variaciones fragmentarias, jeroglíficas narrativas de intensidades, de atmósfera kantoriana, en torno de la figura paterna y sus mandatos. Nunca más oportuna la intención de pensar al padre que en las incertidumbres y confusiones de la contemporaneidad. *EMYQNHE* es una suerte de *Hamlet* del siglo XXI, en el que confluyen, entretejidas y contrastantes, las tres vías de relación con el padre: la adhesión de autoridad, el rechazo radicalizado y la convivencia en la diferencia (resultado de la ruptura de la cadena de transmisión de experiencia, Le Goff, 2002). El personaje de la Niña Sin Brazos conecta las escenas y opera en su transformación como un símbolo esperanzado de la liberación, tanto del amor incondicional como del odio acérrimo al padre. Maya respondió *in extenso* sobre el origen de la obra:

La creación parte de un texto escrito por mí de forma irregular. Textos desiguales que se generaron no por una unidad argumentativa o una idea guía, sino por palabras expresadas en momentos únicos de mi vida personal.

¹⁵ Ficha artístico-técnica de *EMYQNHE Espero morir y que no haya Eternidad*: Intérpretes: Maximiliano Correa / Claudia Polo / Cristian Bustos / Luna Kuyen Jofré Gómez / Paulo Amaya; Vestuario: MUSAS (Melisa Lara / Licia Kuhne); Idea escenográfica y diseño lumínico: Ángel David Maya; Realización escenográfica: Ludmila Espinosa; Estructura: Carlos Carmona; Gráfica y fotografía: AColor (Walter Guasco); Dramaturgia y dirección general: Ángel David Maya. Producción general: Camino de Monos Teatro Alternativo.

Especialmente hablo de la muerte de mi padre. Este hecho genera un estallido de palabras en el papel que determinaron en principio una suerte de escritura automática. Y que luego, con otras escenas, se fueron cargando de significado a medida que el proceso dramático se activó. Por otro lado, la sensación de un corte con una visión cristiana de la muerte, emergente de lo que sucede en mis creencias como un residuo de la caída de los grandes mitos a la entrada de la posmodernidad, me permite plantear una postura personal sobre la eternidad y la continuidad de la vida después de la muerte. ¿Qué es lo que queda entonces después de ese momento? Y ¿qué es lo importante en nuestra vida ahora? Este vacío existencial es una reflexión sobre el transitar por el mundo, por la sociedad, por nuestra cultura. Es ahí que otros textos e ideas se hacen presentes en mi escritura. Por ejemplo, los ligados directamente a las ideas feministas que en ese momento generaban una gran movilización social y política, consecuencias de una gran lucha mantenida durante décadas. Las que puedo vincular desde mi mirada, con la necesidad de la caída de un sistema discriminador y autoritario, como lo es el patriarcado y el poder hegemónico. Ante la muerte de mi padre, la sensación es que cae una generación que no tuvo otra salida –por ignorancia, arrogancia, ambición y muchas otras cosas– que la de generar una constante discriminación y una fuerte vinculación cargada de autoritarismo, como forma de dominación en la macro y micropolítica. Lo personal es político. La muerte de mi padre significaba entonces, la posibilidad del nacimiento de nuevas formas de estratificación social, mejores maneras de vinculación inter géneros, visualización y valorización de otras formas de transitar la vida, la inclusión de todas y todos los seres que compartimos esta sociedad. Para mí fue simplemente una liberación. Los textos generados en estas circunstancias definieron una serie de episodios que, al enlazarlos e intercalarlos, producen un par de líneas de acción que permiten encontrarse en lo escénico primero y finalmente en lo conceptual. De esta manera la estructura devenida se formó gracias a potentes preceptos que se vinculaban claramente con lo humano y lo social. “Algo debe morir para que algo nazca”, “Si el árbol genealógico está deteriorado, podalo”, “Si muero espero que también muera esta conciencia”. “Me llevo conmigo todo lo malo de otras generaciones”. “Confío plenamente que quienes vendrán harán una mejor vida en este planeta”. Aflora una suerte de esperanza en su mensaje final. Un texto que se fue formando paso a paso, suceso a suceso, fue el puntapié para la construcción de una obra que quiere escaparse del cuentito tradicional a medida que el proceso de ensayos empezó a moverse. Las interpretaciones a posteriori y sus modificaciones, fueron llevando las palabras y las escenas a conectar con referencias externas, como por ejemplo Hamlet, de William Shakespeare. El encuentro entre el fantasma del padre y el hijo, espejo del entierro del padre y el hijo sepulturero. Como también el monólogo donde quiere definir cómo es su paso por esta existencia. “Ser o no ser”.



EMYQNHE Espero morir y que no haya Eternidad
Fotografía: gentileza Segundo Encuentro de Teatro Alternativo

En cuanto al plano de los procedimientos constructivos, Maya se explayó con riqueza de detalles:

Más allá de los procedimientos dramáticos utilizados, donde podemos destacar la poesía, el juego, el humor negro, la palabra absurda, la imagen imposible, en la etapa de ensayos se constituyen varios procedimientos técnicos, que nos permitieron la posibilidad de encontrar una forma no convencional de contar esta historia.

El primero al que puedo referirme es el que hace conexión directa con los personajes, una familia de sepultureros que trabaja en un cementerio. Esta unión directa con la muerte nos permitió pensar constantemente en la idea de ritual. El ritual de la muerte fue fundamental para comenzar a trabajar los cuerpos y las imágenes. El ritual de despedida nos da la posibilidad de anclar los personajes a sus emociones, y darles el peso dramático en las relaciones afectivas e ideológicas. Descubrimos que toda la obra es un ritual, que tiene sus momentos y sus celebraciones donde el espectador debe estar involucrado. Por eso el público en forma casi circular y su aporte al colocar una flor en el cajón. Esto de traer un cuerpo para enterrar amortajado en una sábana blanca da la referencia de una cultura lejana. La música en vivo, emitida por un hombre con galera y frac, remite a los entierros de Nueva Orleans, realizados por las comunidades afroamericanas. También a las despedidas en la cultura cuyana, de tonadas y cogollos. Los rituales entonces nos permitieron bucear en otras formas de transitar la pérdida, la muerte y el teatro.

Una performance que nos da lugar para constituir una familia de sepultureros, que generan un ritual, donde están incluidas escenas y pasajes, con la presencia de personajes itinerantes. Consolidando nuevas transiciones donde trabajamos principalmente con objetos y vestuario. Investigación que realizamos en ensayos de materialidad, otros de corporalidad, otros de imagen, otros de objetos. El vestuario nos conectó con la ropa de los muertos, y con la identificación de los personajes en el mundo imaginario. La niña sin brazos está anclada en la dificultad técnica de su vestuario. Los vestuarios de los viejos fantasmas tienen como matriz la deformidad y el deterioro. También la neutralidad de los sepultureros genera contraste con todos sus accesorios.

La materialidad generada por las paredes del teatro –Sala Cajamarca, de Mendoza– permite una suerte de panteón antiguo donde se yerguen nichos. Solo unos pocos recuadros de madera generan la sensación de adentrarse en el cementerio. Y también un cajón que remite a un sarcófago antiguo, con inscripciones en sus paredes, hace las veces de tumba. El hallazgo del cajón organizó la puesta en escena, generando dinámicas visuales claramente atractivas. Condensando la acción y permitiendo un circuito, que el público rodea para presenciar la muerte. Y también abre una sensación de sepelio. La primera idea que está en el texto escrito es un montículo de tierra en un parque regado de cruces. Esto hubiera generado otra instancia y otras estrategias de puesta y producción. El sarcófago nos permite otra comunicación visual, y un guiño al espectador con respecto a los signos pintados en los lados. El jeroglífico que la obra invita a descifrar está presidido por las líneas dibujadas en él.

Otra línea que nos encamina a lo teatral es lo circense. La circularidad lo habilita. Una especie de circo de fenómenos que transitan con extraños objetos alrededor del cajón, alrededor de la muerte. Es la vida que gira alrededor de la eternidad o de su fin sin remedio. Una de las referencias de estos momentos nexos es un cuento de Julio Cortázar: “Simulacros”. Como también su par literario, Jorge Luis Borges, en su libro *Historia de la Eternidad*, nos brinda la mayoría de las palabras en off, escuchadas con un parlante viejo a la vista del espectador. En contrapunto con la musicalización en vivo al otro extremo de la sala.

Podemos llamarlo un teatro de la muerte, que nos vincula a lo kantoriano. Muchas de las características de los personajes tienen esa impronta. Y también la idea del director en escena. La primera intervención en la obra me pertenece, soy el director, vinculando directamente la obra con la referencia a que la obra es de mi autoría, y está dedicada parcialmente a mi padre. Incluso el nombre del protagonista de la obra es Mariano, como mi padre. Este procedimiento es una decisión importante para la disposición del espectador ante la obra. Auto-referencialidad que permite darte un toque de verdad sin igual al inicio de la obra. La realidad mezclada con la ficción.

Nuestra investigación duró un año y medio. Y estuvo teñida por la música, la danza, el canto, la palabra, la plástica, el concepto, el ritual teatral, la historia. Dinámicas y recursos que aportaron a la constitución de un instante que se manifiesta ante la presencia del espectador. Un típico ritual mortuario hablando de la vida otra vez, y otra vez, y otra vez. Hasta que ya no más.



EMYQNHE. Espero morir y que no haya Eternidad.

Fotografía: gentileza Segundo Encuentro de Teatro Alternativo

Espero que estos apuntes críticos, y especialmente las voces de los artistas, transmitan a las/los lectores algunas aristas de la experiencia atravesada en el *SETA*, así como el valor y originalidad del teatro que se está haciendo en Mendoza.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2001). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, J. (2023a). “Las literaturas del acontecimiento teatral. Discurso de recepción”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, N° 367-368 (agosto-diciembre).

Dubatti, J. (2023b). “Macropolíticas y micropolíticas en el teatro. Hacia una nueva teoría de las relaciones entre teatro y política”. En *Actas 5° Encuentro Teórico Teatral Internacional ENSAD “Artes Escénicas y Producción de Conocimiento en las Sociedades Latinoamericanas Contemporáneas”*. Lima, Perú: Fondo Editorial ENSAD, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, pp. 267-284. Libro electrónico disponible en www.ensad.edu.pe

Dubatti, J. (2024). *Cien preguntas sobre el acontecimiento teatral y otros textos teóricos*. México: Paso de Gato y Universidad Autónoma del Estado de México.

Guattari, F., y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.

Guattari, F., y Rolnik, S. (2015). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Edición ampliada. La Habana: Fondo Editorial de Casa de las Américas.

Le Goff, J. P. (2002). *Mais 68, l'héritage impossible*. Paris: La Découverte.

Lévinas, E. (2014). *Alteridad y trascendencia*. Madrid: Arena Libros.

Spes. Diccionario ilustrado latino-español, español-latino. (1980). Barcelona: Bibliograf.

Página Web

<https://radiovendimia.com/encuentro-de-teatro-alternativo-del-18-al-21-de-agosto-en-la-sala-cajamarca/>

Instagram / Facebook

Compañía Pájaro Negro de Luces y Sombras:

<https://www.instagram.com/pajaronegro.sombras/>

Compañía Teatro Lumbra. Club da Sombra (Brasil):

<https://www.instagram.com/clubedasombra/>

Compañía La Monarca:

<https://www.instagram.com/compania.lamonarca/>

<https://m.facebook.com/people/Compa%C3%B1a-La-Monarca/100066294891714/>

Grupo Camino de Monos:

<https://www.instagram.com/caminodemonosteatroalternativo?igsh=Y3Z5OTFqejRpYTM>

[x](#)