

Tesina

Teatrura: microexperiencias leídas con el cuerpo

Desmontaje de una propuesta lúdica e interdisciplinar compartida con adolescentes

Tesista: Carmela Cendra Veiravé

Director de tesina: Víctor Daniel Cardozo

Universidad Nacional del Nordeste
Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura
Licenciatura en Artes Combinadas

Resistencia – Chaco

2023

A mi familia, por respetar mis tiempos como nadie, a Víctor por ser mi maestro
arriba y abajo del escenario, a la Universidad Pública por transformarme.

Al grupo entrañable de adolescentes que supo darle sentido a *Teatrura*
y a mi amiga Poli, tan parte de mi vida como de aquel proyecto.

Índice

1.0 Introducción.....	4
1.1 Tema de investigación.....	5
1.2 Objetivos	6
1.3 Justificación	6
1.4 Antecedentes	8
1.5 Marco conceptual	11
1.6 Hipótesis	14
1.7 Metodología.....	14
2.0 Descripción de la experiencia.....	16
2.1 Desmontando una experiencia de lenguajes combinados y límites corridos	16
2. 2 Planificación de encuentros.....	17
2.3 Primeros acercamientos entre el cuerpo y la palabra.....	21
3.0 Análisis	24
3.1 La improvisación y su implicancia dentro de una experiencia <i>dramática-literaria</i>	24
3.2 Cuando el juego ingresa al espacio	25
3.3 Cuando la literatura se vuelve un hecho	28
3.4 En busca de una temática pensada con adolescentes	31
3.5 Cruces amigables entre el texto literario y el texto dramático	32
3.6 <i>Más o menos bien</i> : una creación sinuosa entre lo textual y lo teatral	36
3.7 La adaptación intergenérica como refuerzo de continuidad.....	39
3.8 El cuerpo en el centro de la discusión.....	42
3.9 La <i>inteligencia artesanal</i> al servicio de las adolescencias.....	46
3.10 <i>El Fogón de los Arrieros</i> o espacio donde las artes convergen.....	49
4.0 Consideraciones finales.....	53

5.0 Bibliografía	56
6.0 Anexo	61
Textos utilizados para la muestra <i>Más o menos bien</i>	61
Texto dramático de la muestra <i>Más o menos bien</i>	67

1.0 Introducción

El presente trabajo tiene como objeto de estudio el taller *Teatrura: microexperiencias leídas con el cuerpo*. Una propuesta ideada y coordinada en conjunto con Paola Fernández Mafut y compartida con adolescentes de entre 16 y 18 años. La misma se desarrolló durante cinco meses, en el año 2021, en *El Fogón de los Arrieros* de la ciudad de Resistencia, provincia del Chaco.

La actividad ofrecía, en principio, acercar herramientas tanto del mundo teatral como del mundo literario y, a su vez, experimentar las posibilidades de hibridación entre ambas disciplinas artísticas.

Sostenido por las objetividades teóricas y las subjetividades participantes, este análisis busca reconstruir críticamente etapas y vivencias de un proceso creativo interdisciplinar. Esto es, develar conocimientos característicos de una experiencia que oscila entre el acontecimiento teatral y la lectura, entre la *teatralidad* y la *literariedad*, entre el cuerpo y la palabra. Para ello se utilizan registros de los encuentros, material fotográfico y testimonios de algunas personas participantes.

Más que un mero pasaje, esta relación intentará ser vista como un diálogo constante que encuentra su lugar dentro de un cuerpo presente, activo y colaborativo. Es en ese espacio donde, a través de la técnica lúdica de la improvisación, elementos propios del teatro y de la literatura se entraman y (de)generan, construyendo lo que pareciera ser una práctica poética expandida.

1.1 Tema de investigación

La relación entre el teatro y la literatura encuentran su origen en tiempos milenarios. Desde la Antigua Grecia, ambas prácticas se hallan conviviendo y nutriéndose entre sí. A través de reglas nemotécnicas o de instrumentos musicales, personajes como los aedos, los rapsodas y los juglares recitaban poemas épicos e interpretaban cuentos de temáticas diversas como el amor, la política y la moral.

Actualmente, la interdisciplinariedad, el constante entrecruzamiento de prácticas artísticas, difumina límites y redefine categorías. Lo que antes podía verse como un lenguaje más estanco y autónomo, hoy se muestra abierto, permeable a otros, dando lugar así a nuevas concepciones y géneros.

De esta manera, se puede repensar la vinculación y aquellas zonas de contacto entre la práctica literaria y la práctica teatral. En principio, ambas se desarrollan a partir de un cuerpo. Es este el espacio que comparten, aquí es donde se encuentran y revelan.

De esta premisa, nace *Teatrura: microexperiencias leídas con el cuerpo*. Un taller pensado para y *con* adolescentes que tengan el interés de acercarse lúdicamente a nociones del mundo teatral, literario y a las posibilidades de fusión entre ambos lenguajes. Este proyecto se desarrolló en el año 2021, en *El Fogón de los Arrieros*, ubicado en la Ciudad de Resistencia, provincia del Chaco, y finalizó con una muestra escénica.

La propuesta se definió como un lugar exploratorio donde, a través de dinámicas de improvisación y de la reflexión de la práctica, cada persona pudiese identificar, vivenciar y compartir su propio potencial expresivo en comunidad. De este mismo modo, se intentó ir en busca de aquella *teatralidad* que puede tener un texto literario, como así también, dar con la poética de un cuerpo que actúa.

Este análisis se sostendrá de la noción de *desmontaje*, entendido como aquella práctica que permite recuperar, visibilizar y reflexionar sobre las distintas etapas de un proceso creativo determinado, para así exponer de forma crítica las diferentes dimensiones teóricas que se desprenden de la experiencia antes mencionada. Tal como lo plantea Diéguez (2009), “más que destruir interesa dialogar, para lo cual será imprescindible cierta reconstrucción del proceso” (p. 14). Asimismo, se buscará interactuar con diversos conceptos teóricos trabajados a lo largo de la cursada de la Licenciatura en Artes Combinadas. Así como también, arribar a nuevos conocimientos vinculados concretamente con la propuesta del taller.

Se puede concluir entendiendo a esta investigación como una oportunidad para, en principio, arrojar luz sobre los siguientes interrogantes: ¿Cómo es la articulación dentro de un taller que reúne dos prácticas consideradas autónomas? ¿Cómo logran convivir en un mismo espacio y tiempo sin competir? ¿Qué las une y qué las diferencia? ¿De qué manera la experiencia puede conseguir estimular la creatividad y el espíritu lúdico en un grupo de adolescentes de la Ciudad de Resistencia, Chaco? ¿Qué emerge finalmente cuando hay teatro y literatura a la vez?

1.2 Objetivos

Objetivo general

- Desmontar la experiencia del taller *Teatrura: microexperiencias leídas con el cuerpo* destinado a adolescentes de entre 16 y 18 años, llevado a cabo en *El Fogón de los Arrieros* en el año 2021, haciendo visible la articulación entre la práctica teatral y la literaria.

Objetivos particulares

- Identificar similitudes, diferencias y puentes entre ambos lenguajes para así construir nuevos sentidos y conocimientos alrededor de una manifestación artística combinada.
- Describir el rol de la improvisación y el juego teatral como técnica integradora dentro de un proceso creativo *dramático-literario* compartido con adolescentes.

1.3 Justificación

La decisión de elaborar un trabajo de investigación que gire en torno a una experiencia artística participativa, radica en el interés de recuperar vivencias compartidas y ampliar conocimientos pertinentes al caso. Asimismo, se busca reflexionar sobre etapas

de un proceso creativo interdisciplinar que oscila entre el teatro, la literatura contemporánea y el trabajo con adolescentes, logrando constituir así un aporte a las Artes Combinadas.

La tesis busca precisar la manera en que se realiza dicha articulación dentro de un taller construido con adolescentes y si, finalmente, resulta atinado percibirla como una práctica expandida, portadora de nuevos códigos de lectura.

Para ahondar en el proceso creativo de esta experiencia combinada, se indaga en las características de la improvisación como técnica lúdica a través de la cual un cuerpo puede asumir *teatralidad* encarnando textos literarios contemporáneos. Uno de los ejes centrales de esta investigación consiste en poder comprender el acto de improvisar como un espacio colaborativo desde donde es posible hablarles a varios sentidos a la vez.

Desde una perspectiva crítica, se retoman conceptos específicos de cada lenguaje comprendido, para luego reflexionar sobre la manera en la que se combinan en la actualidad y los resultados que se obtienen.

Por lo tanto, al momento de describir el trabajo físico y emocional realizado con el grupo adolescente, se apela al concepto de *cuerpo poético*, entendido como un cuerpo transgresor, que corre límites y origina otros mundos posibles (Dubatti, 2011). A partir de esta idea y recuperando sentires de quienes participaron, se analizará el uso expresivo y reflexivo del cuerpo, como parte del *acontecimiento teatral*, tratándose de una generación algorítmica, digitalizada, habituada a la inmediatez. Para luego, reivindicar categorías como la presencia, el trabajo artesanal, la potencia creativa del error y la vigencia de lo escénico como propuesta artística final.

La experiencia del taller se realizó en *El Fogón de los Arrieros*, siendo este un espacio singular, considerado centro cultural, museo de objetos disímiles, biblioteca artística. Casa donde la amistad, el humor y la ironía confluyen desde 1943. En sus inicios una de las primeras actividades realizadas fue el teatro.

El presente trabajo, busca hacer visible la importancia de haber recuperado dicha práctica artística de manera interdisciplinar. Estas reflexiones, a su vez, podrían justificar la continuidad de un taller que, por sus características, se ensambla con la heterogeneidad y la memoria del lugar.

En síntesis, tomando la noción de *desmontaje* y entendiéndola como una revisión crítica sobre materiales, herramientas y mecanismos de un proceso creativo determinado (Kartún 2010, como se citó en Ibarra, 2021), se pretende en esta investigación: desmontar una experiencia literaria y teatral, reconstruyendo así etapas de un proceso de creación

colaborativo, para luego arrojar luz sobre una práctica intergenérica que, actualmente, caracteriza al fenómeno escénico argentino pero resulta incipiente en la zona (Nordeste).

De esta forma, la tesina podría también brindar instrumentos didácticos y organizativos para luego ser compartidos con investigadores/as, mediadores/as, talleristas vinculados/as/es a la experimentación y creación artística con adolescentes. Así como también, a personas interesadas en la práctica teatral, literaria y/o en el diálogo entre las mismas.

1.4 Antecedentes

A partir de la lectura y revisión de trabajos investigativos y de experiencias escénicas/vivenciales que articulan la literatura y el teatro, se puede dividir este apartado en dos categorías distinguibles: antecedentes teóricos y antecedentes artísticos.

De esta manera, se arroja luz sobre el intercambio actual entre dos lenguajes que conviven cada vez con mayor frecuencia y en formatos distintos, otorgando así nuevos fundamentos para dicha investigación.

Dentro de la línea de antecedentes teóricos, se puede considerar la tesis de Maestría en Educación “Literatura y teatro: sistematización de una práctica de enseñanza de la literatura desde la experiencia estética” de González González y Otálora Calvo, presentada para la Pontificia Universidad Javeriana (Colombia, Bogotá) en el año 2015.

El presente trabajo se enfoca en la caracterización de una práctica específica de enseñanza realizada con adolescentes de un colegio de la ciudad de Bogotá, donde se logró desarrollar una propuesta teatral que, según las tesistas, “desencadenan otros componentes que promueven el aprendizaje de la literatura como experiencia estética.” (González González y Otálora Calvo, 2015, p. 9).

A lo largo de este análisis, se elaboran y diferencian múltiples conceptos que giran en torno a la práctica literaria, al trabajo con adolescencias y a la sistematización como investigación a través de la cual se puede realizar una reconstrucción crítica para redefinir y construir nuevos sentidos de una propuesta concreta.

Asimismo, logra trazar lazos entre la literatura y el teatro, entendiendo que la comunión de ambos lenguajes potencia una experiencia estética. Para las investigadoras el teatro es el que “brinda la posibilidad de integrar la lectura y la escritura con la

expresión oral, la corporalidad, la creatividad e imaginación, a través de la enseñanza y el aprendizaje de los saberes y los haceres de la lengua” (González González y Otálora Calvo, 2015, p. 97).

Otro aporte que puede considerarse importante y que se enmarca en este tipo de antecedentes, es el artículo “Des/montar: El acontecimiento singular” de Rossetti, Illanes y Yurquina, presentado en la Revista Artilugio, la cual es considerada una publicación anual académica, en formato electrónico y de acceso abierto. La misma es coordinada por el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA), de la Facultad de Artes, perteneciente a la Universidad de Córdoba (UNC).

Los propósitos de este análisis se vinculan con la idea de sistematización como instancia de reflexión colectiva sobre un hacer particular que, en este caso, se trató de un Ciclo de Desmontajes realizados durante los años 2016 y 2017. Las investigadoras enfocan su estudio basándose en la noción de *desmontaje* propuesta por Diéguez (2009 como se citó en Rossetti et al., 2018), es decir, entendiéndola como:

Una invitación a una mirada pública sobre ciertos momentos del acto privado del proceso creativo: una especie de indagación consciente sobre los mecanismos que sostienen un discurso poético. (...) hacer visible el tejido creativo a través de los testimonios, deconstrucciones y reconstrucciones de los propios creadores. (p. 71)

De esta manera, exponen estrategias y características de aquellos procesos creativos vinculados con lo escénico. Sostienen también que esta instancia de reflexión crítica sobre obras determinadas, posibilita pensar por fuera de lo específicamente teatral y extender puentes hacia otros ámbitos y disciplinas.

A partir de estos dos aportes teóricos, y vinculándolos con el trabajo investigativo en cuestión, se puede dilucidar que la *sistematización*, o bien, el *desmontaje* de experiencias artísticas, permite reconstruir estrategias, ampliar conocimientos y generar otros nuevos. Así como también, logra en la actualidad poner en cuestión aquel paradigma tradicional que entiende a ciertas disciplinas como sistemas estancos y autosuficientes.

Por otro lado, entre los antecedentes artísticos, se puede encontrar la propuesta denominada *La biblioteca sonora de las mujeres* producido en julio del corriente año por Proyecto Prisma, un espacio virtual y multimedial destinado tanto a la producción de ficción como a la publicación de textos y debates.

La idea original de esta experiencia fue creada por una dramaturga suiza, Julie Gilbert, y consistía en una instalación con teléfonos antiguos en la cual el público podía

elegir uno de estos para tener una suerte de conversación privada con una escritora de la colección.

Para la versión en castellano se decidió pasar la propuesta al soporte digital, pudiendo actualmente acceder a través de una página web. De este modo, se realizó una selección y traducción de cuatro de los relatos originales, sumándoles otros cuatro teléfonos basados en los universos poéticos de escritoras reconocidas (como Alejandra Pizarnik, Simone de Beauvoir, Olga Orozco, entre otras) adaptados por dramaturgas argentinas. Es decir, en cada experiencia conviven una escritora, una dramaturga y una actriz, la encargada de poner el cuerpo y, sobre todo, la voz a estos personajes verídicos.

Dentro de la ciudad de Resistencia, se halla un proyecto con características similares en cuanto a la heterogeneidad e hibridación de propuestas. Se trata de *Literatura Tropical*, una plataforma literaria y creativa que a su vez se conforma como un colectivo artístico autogestionado. Es así como desde el año 2007, estimulados/as/es por la búsqueda y la experimentación, se dedican a impulsar y producir proyectos editoriales, radiales, multimediales, performáticos y dramáticos.

Entre sus últimas producciones, se puede destacar *Memento Mori (tres actos y un epílogo antes de cruzar el Río Aqueronte)* definida por el colectivo como un *perfodrama*. Este espectáculo estrenado en mayo de este año, está basado en el libro homónimo de poemas de la artista Luba Malum. El dramaturgo local Alfredo Germignani, decidió tomar estos textos y realizar su propia adaptación para luego llevarla a escena. Dentro de ese espacio las intérpretes encarnan textos que remiten a una realidad de conjuros, travesías y rituales. A su vez, el relato está sostenido por instalaciones artísticas que recrean ese universo entre mitológico y, en parte, distópico.

De esta manera, en ambas experiencias, se puede ver como distintas prácticas estéticas logran entramarse, citarse, (de)generarse para construir un hacer distinto leído en la actualidad como una nueva poética.

En ambos casos descritos, se evidencia la *deslimitación* actual de las fronteras entre lenguajes como la poesía, la dramaturgia, las artes plásticas y sonoras, problematizando así la cómoda clasificación de disciplinas y saberes.

De acuerdo con esto, se puede percibir al taller *Teatrura: microexperiencias leídas con el cuerpo* como otra experiencia donde la indefinición y el intercambio constante entre lenguajes artísticos, constituyen la identidad múltiple de esta práctica híbrida que, tal como lo expresa el dramaturgo Fernández Chapo (Apolo et al., 2010), “es

probablemente una de las marcas más fuertes de la renovación teatral que se produjo en el siglo XX.” (p. 17).

1.5 Marco conceptual

En primer lugar, para dicha investigación, resulta preciso adentrarse a la noción de *desmontaje* en la actualidad. Para esto se recurre a los aportes de Diéguez (2009), quien entiende este concepto como una manera de visibilizar procesos creativos vinculados a la práctica escénica y artística en general. Entre sus antecedentes se encuentran demostraciones de experiencias llevadas a escena hacia finales de los años setenta.

Desmontar “implica también un acercamiento a los discursos teóricos que en las márgenes del teatro y desde otras disciplinas -como la filosofía o la teoría literaria- proporcionan otros dispositivos para reflexionar en torno a las teatralidades actuales” (Diéguez, 2009, p. 10). Esta forma de proceder invita, por lo tanto, a cuestionar la rigidez de las categorías, los límites de las poéticas y de aquellos sistemas tradicionales de valoración y pensamiento.

A partir de dicho ejercicio, que resuena cada vez con mayor frecuencia en contextos académicos, científicos, educativos y, sobre todo, de investigación teatral, se pretende desentrañar, críticamente, aquellas búsquedas y procedimientos usados para la construcción de una experiencia compartida e interdisciplinar.

En palabras de Fernández Chapo (Apolo et al., 2010):

El cruce de prácticas estéticas ha sido una de las marcas fundamentales de la renovación del teatro contemporáneo. Ya sea con textos clásicos de la literatura nacional como con *best sellers* de factura internacional, la escena teatral argentina establece distintos vínculos, procedimientos y búsquedas que refuncionalizan las confluencias entre literatura y teatro, y reflexiona sobre la propia autonomía. (p. 17)

El taller *Teatrura: microexperiencias leídas con el cuerpo*, constituye un caso más de esta mixtura que intenta, a su manera, transgredir espacios genéricos, entendiéndose como una práctica de transversalidad estética (Apolo et al., 2010).

Para profundizar sobre estos cruces y poder entender las características tanto del teatro como de la literatura, se acude a autores/as particulares de cada disciplina de manera tal que sea posible construir otras apreciaciones teóricas.

En relación con esto, una de las cualidades que distingue al teatro de otras prácticas, es la dimensión corporal que maneja y que, más allá del desarrollo de lenguajes tecnológicos y multimediales, se logra sostener en el tiempo y en el espacio con la presencia viva y activa de quienes participen del hecho. De acuerdo con Kartún (2022a), “el teatro no necesita de ninguna corporación, el teatro necesita cuerpo”. El autor destaca también el sentido de encuentro y el carácter artesanal, que giran alrededor de esta práctica y que la vuelve, frente al avance vertiginoso de la virtualidad, un *arte desafiante*.

Según Dubatti (2011) el cuerpo de una persona que actúa no es más que un *cuerpo poético*, es decir, un ente distinto, extra cotidiano, con una *teatralidad* intencionada y de una naturaleza temporal efímera: dura lo que dura el acontecimiento teatral. Su potencia expresiva y mimética permite comprenderlo también como un constructor de otras realidades posibles que, gracias a su existencia escénica dotada de verosimilitud, contrasta y revela aspectos de la condición humana.

En relación con esta búsqueda creativa, Brook (2007) entiende que se trata de un “proceso de prueba y error, investigación, elaboración, rechazo y azar, que hace que la interpretación del actor tome forma y que integra el trabajo de los músicos o del técnico de iluminación como un todo orgánico” (p. 138). Es esto lo que, más adelante, se pone en relación con el juego teatral y la improvisación.

Por otra parte, como toda práctica autónoma, la literatura cuenta también con sus propias características. Para esto es preciso primero definir al texto literario como aquel que, por medio de la utilización poética del lenguaje y el empleo de las competencias propias del autor, logra crear una narración ficcional y/o verosímil. Sin embargo, no se trata sólo de lo que se dice en él, sino también de aquello que calla. Eco (1987), en relación con esto, dirá que el texto “representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario deberá actualizar” (párr. 1).

De esta manera, se puede comenzar a percibir la naturaleza poética, mutable y reveladora de ambas prácticas estéticas y, por lo tanto, trazar una primera línea en común.

Parte del desafío de este desmontaje, es ir encontrando aquellas zonas compartidas, arrojando luz sobre esa articulación o, mejor dicho, sobre esa “dialéctica entre textualidad y teatralidad que permanece abierta” (Sinisterra 2002, como se citó en Apolo et al., 2010).

Es en ese intercambio donde la improvisación encuentra su lugar. Entre los/as/es diferentes autores/as a los que se acudirá para desarrollar este concepto, se puede mencionar a Stephen Nachmanovitch. Un violinista, docente y escritor interesado en los

cruces entre la música, el teatro, la danza y las artes multimediales. Este realiza una intensa investigación sobre el acto de improvisar y sus múltiples efectos dentro de una práctica artística y, al mismo tiempo, en la vida cotidiana. El autor (2021) señala que “improvisar significa estar preparado pero no apegado a la preparación; todo fluye en el acto creativo en progreso” (p. 14).

Asimismo, se puede comenzar a desmitificar aquella idea que busca reducir la creación espontánea a una práctica que simplemente surge de forma azarosa o “de la nada”. Más bien es todo lo contrario: aquello que, como individuos, fuimos viendo, haciendo, diciendo y escuchando, influye y delimita nuestro accionar en la vida, en el arte y, por lo tanto, también al momento de improvisar.

En relación con estos aportes, se busca entender a la improvisación como una técnica de creatividad a través de la cual es posible explorar y desarrollar la expresividad corporal de cada persona participante del taller. Permitiendo, a su vez, acercarlas, colectivamente, a la lectura de textos literarios de una forma no sólo reflexiva, sino también interpretativa y menos solemne. Además, se puede pensar en la incidencia de esta técnica dentro del trabajo de composición de personajes, donde se intentó encontrar, por ejemplo, una forma particular de hablar, de vincularse y de desplazarse por un espacio determinado.

Si este desmontaje invita a repensar una experiencia vivencial, es necesario reflexionar también sobre sus protagonistas, es decir, sobre los/as/es adolescentes y sus cosmovisiones. Para ello, se exponen características distintivas de dicho grupo etario, tales como la inquietud, las búsquedas identitarias, el desarrollo emocional, entre otras. Pero también se busca evidenciar las singularidades que lo conforman. Esto es, entender que cada participante trae consigo una forma particular de percibir el mundo y, por ende, de recrearlo.

Se comprende a las adolescencias dentro de la práctica particular (micro), así como también, en contexto de hipervirtualidad (macro) o, como señala Harraca (2020), de “avances tecnológicos en donde nada puede esperar bajo el autoritarismo de la instantaneidad” (p. 173).

Sin demonizar los dispositivos digitales y sus alcances, resulta oportuno indagar sobre el impacto de (re)conectar con dinámicas que sólo necesitan de cuerpos activos. Comprender qué sucede cuando se deja de estar *en línea* para estar presentes.

1.6 Hipótesis

A través de la improvisación y el juego, un grupo de adolescentes puede adentrarse al mundo teatral y al mundo literario e interactuar con ambos lenguajes en un mismo espacio y tiempo, dando como resultado una práctica *poética* expandida. La articulación de estas disciplinas se realiza sobre un cuerpo presente y se desarrolla a través de la técnica de la improvisación, que permite explorar la propia expresividad lingüística y corporal de cada adolescente.

El proceso creativo que implica una experiencia *dramática-literaria* reivindica aspectos inherentes a la condición humana como el error, el espíritu colaborativo y el trabajo artesanal.

1.7 Metodología

El presente trabajo se enmarca en la metodología cualitativa, ya que busca construir significaciones a través de la reflexión e interpretación, trabajando con conceptos no-medibles.

Denzin y Lincoln (1994, como se citó en Vasilachis de Gialdino, 2006) consideran que esta categoría de estudio es llevada a cabo por quienes investigan a partir de múltiples métodos participativos. Dentro de situaciones naturales, se proponen comprender e interpretar el objeto de estudio a través de los diversos significados que las personas les brinden. Empleando las palabras de Vasilachis de Gialdino (2006), esta investigación “abarca el estudio, uso y recolección de una variedad de materiales empíricos –estudio de caso, experiencia personal, introspectiva, historia de vida, entrevista (...)– que describen los momentos habituales y problemáticos y los significados en la vida de los individuos” (p. 2).

Asimismo, se puede pensar en este trabajo como un análisis subjetivo y a la vez múltiple, sostenido gracias a la observación participante y al intercambio continuo con quienes integraron la propuesta del taller durante los cinco meses que se desarrolló el mismo. Dicha comunicación fue dada a partir de diversos recursos artísticos y dispositivos lúdicos como: textos literarios contemporáneos, música, improvisaciones, rondas de apreciaciones y de preguntas. Estas herramientas intervinieron en los momentos

de selección de textos, de interpretación, así como también, en la elección de los distintos escenarios para la realización de la muestra final.

Por lo tanto, en esta tesis se describe y analiza específicamente la experiencia del taller *Teatrura* a partir de los dispositivos diseñados y puestos en acción en los diferentes encuentros con el grupo adolescente. Al mismo tiempo, el *desmontaje*, visto como un método de recuperación de experiencias, permite desentramar y hacer dialogar estrategias del proceso creativo llevado adelante en el desarrollo de la propuesta. *Desmontar* implica, en este caso, construir reflexivamente nuevos conocimientos en torno a una práctica híbrida, dejando de lado los fundamentalismos. Para esto, se adjuntan registros escritos, fotográficos, como así también, testimonios de algunas de las personas participantes, con la intención de construir puentes entre vivencias particulares y ciertas reflexiones teóricas.

2.0 Descripción de la experiencia

2.1 Desmontando una experiencia de lenguajes combinados y límites corridos

En el año 2021, junto con Paola Fernández Mafut, ideamos *Teatrura*: un taller destinado a adolescentes con interés en acercarse a herramientas del mundo teatral, literario y las posibilidades de fusión entre ambos lenguajes artísticos.

Esta propuesta inició el 24 de junio del 2021 en *El Fogón de los Arrieros* de la ciudad de Resistencia, provincia del Chaco, y finalizó el 28 de noviembre del mismo año. El taller logró reunir a 6 adolescentes de entre 15 y 18 años, quienes asistían una vez por semana durante dos horas.

Resulta necesario mencionar que la situación contextual de ese momento continuaba viéndose afectada por la pandemia COVID – 19. Por lo tanto, en los inicios del taller se trabajó respetando ciertas medidas de cuidado, tales como el uso de alcohol en gel, barbijo y el distanciamiento prudente a la hora de reunirnos para intercambiar opiniones.

Además, en los comienzos de la experiencia y a raíz de esta circunstancia tan atípica a nivel mundial, se decidió dialogar y reflexionar específicamente sobre los efectos del aislamiento en las juventudes. Así como también, se indagó sobre aquellas sensibilidades que moviliza el encuentro presencial en el marco de un espacio lúdico, después de meses de resguardo para proteger la salud propia y colectiva.

Desde el momento inicial, este proyecto combinado se planteó como un lugar para el entrenamiento físico y emocional, así como también, un tiempo para la lectura y la reflexión. Se propuso así estimular las diferentes formas expresivas de cada participante, intentando fortalecer su potencial creativo y promover el debate frente a problemáticas actuales de dicha generación.

En otras palabras, *Teatrura* se pensó como un taller no sólo para adolescentes, sino además *con* los/las/les adolescentes, es decir, habilitando, en cada encuentro, instancias de participación y decisión activas por parte de cada joven.

Para lograr esto fue necesario construir, de manera anticipada y otro poco en el transcurso de la experiencia, una planificación minuciosa. En esta, se especificaron las actividades lúdicas, teatrales, de escritura, textos literarios a utilizar y, sobre todo, aquellos ejes temáticos que facilitarían la unión entre ambos lenguajes.

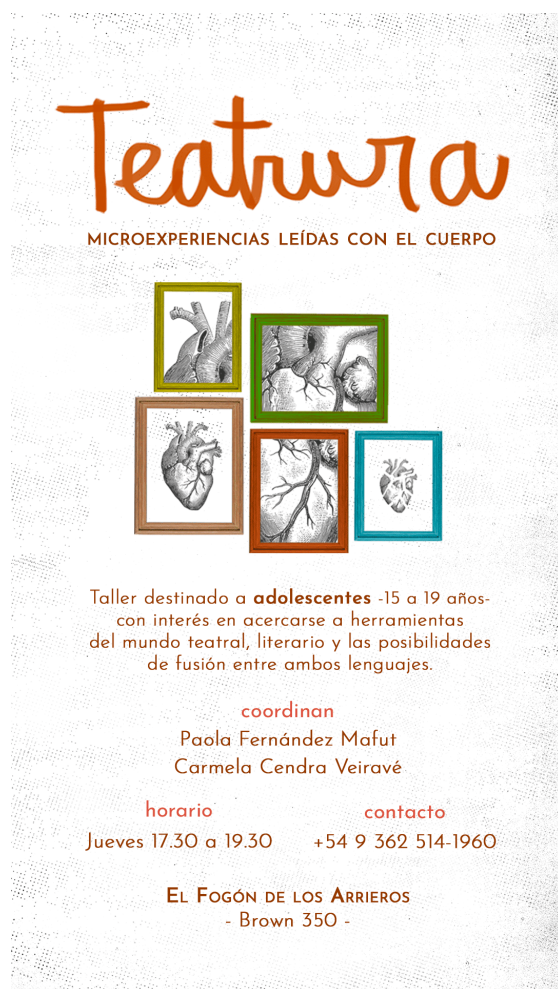


Figura 1: Flyer de la propuesta para difundir en redes.
Diseño realizado por Ailín Carlés. 2021.

2. 2 Planificación de encuentros

Como se mencionó anteriormente, esta instancia se basó en pensar y enlazar contenidos vinculados con el teatro, la literatura y la función de la música dentro de este engranaje. De manera tal que cada encuentro signifique una oportunidad para conocer, experimentar y reflexionar sobre diversas temáticas y métodos vinculados con las artes implicadas.

Dicha metodología se extendió hasta el momento de la construcción de la muestra final. En esta última etapa, el taller se transformó en un espacio exclusivamente dedicado a pensar, componer y ensayar, lo que luego terminaría siendo, una representación colectiva e interdisciplinaria, la cual se describirá más adelante.

Con el fin de comprender mejor en que consistió esta planificación, se adjunta un cuadro realizado especialmente para dicho desmontaje, a fin de sintetizar el plan de acción desarrollado hasta el momento de la construcción de la muestra.

Por lo tanto, en la Tabla 1 se especifican, los ejes temáticos, los objetivos generales, el abordaje teatral (técnicas, ejercicios, juegos) y el abordaje literario (textos, géneros, producciones propias) llevado adelante de forma progresiva.

I	El encuentro	<p>Conocer la motivación de cada participante por las disciplinas artísticas en general.</p> <p>Compartir los objetivos primordiales del taller.</p> <p>Conversar y reflexionar sobre lo sentido y vivido durante la pandemia de COVID-19.</p>	<p>Ejercicio en pareja con el fin de conocer características propias, en común y algunos de sus intereses actuales.</p>	<p>Lecturas en ronda orientadas a conversar y reflexionar sobre el cuerpo adolescente en estado de aislamiento y en la presencialidad.</p> <p>Textos utilizados:</p> <p>Artículo de opinión “Balance provisorio para una cuarentena en curso” de Martín Kohan.</p> <p>Poemas (sin títulos) de Rocío Navarro y Julieta Ramos, autoras locales.</p>
II	El cuerpo y su expresividad	<p>Acercar nociones vinculadas al teatro, a la literatura y al intercambio entre ambas disciplinas.</p> <p>Alimentar la confianza grupal y la imaginación de cada adolescente.</p> <p>Descubrir el rol del cuerpo dentro del espacio y en la práctica literaria.</p>	<p>Definición y función de la práctica teatral.</p> <p>Juegos teatrales de iniciación y calentamiento.</p> <p>Actividades de reconocimiento del espacio y de los cuerpos involucrados.</p> <p>Ejercicios para explorar la potencia expresiva de cada cuerpo.</p> <p>Juegos grupales orientados a estimular la confianza entre las personas participantes.</p>	<p>Definición y función de la literatura en un mundo gobernado por la tecnología, el consumo y la inmediatez.</p> <p>Reflexiones sobre la importancia de leer y/o escribir como recurso expresivo y de sensibilización.</p> <p>Planteamiento acerca de la idea de la “mentira” para construir ficción en la literatura y en el teatro.</p> <p>Textos utilizados:</p> <p>“El mar” de Leila Guerriero.</p> <p>Poemas (sin títulos) de Cristina Peri Rossi y Juan Gelman.</p> <p>Fragmento del libro <i>El viaje inútil</i> de Camila Sosa Villada.</p>
III	La improvisación	<p>Conocer los principios de la improvisación aplicados al teatro, a la escritura y a la vida cotidiana.</p> <p>Fomentar la complicidad grupal y la idea del error como posibilidad creativa.</p>	<p>Juegos colectivos para estimular el movimiento y la gestualidad.</p> <p>Juegos de representación en dupla, a partir de palabras aleatorias, para trabajar la confianza, la aceptación y la escucha al momento de improvisar.</p>	<p>Descripción breve acerca de las vanguardias literarias del siglo XX y su vinculación con lo espontáneo y la libertad artística a la hora de producir textos.</p> <p>Reflexiones sobre las formas no academicistas de hacer literatura en la actualidad.</p> <p>Construcción dadaísta de poemas a partir de versos de un libro contemporáneo.</p> <p>Textos utilizados:</p> <p>“Verano pibito sarpado” y “Pensando en vos” de Mariano Blatt.</p> <p>Fragmentos del libro <i>Fuego Chico</i> de Carla Sagulo.</p>

IV	Lo sonoro y lo cotidiano como estímulos creativos	<p>Conocer el aparato sonoro y sus posibilidades en el terreno escénico y literario.</p> <p>Comprender la música como estímulo para la acción.</p> <p>Pensar acerca de la musicalidad de las palabras a la hora de leer y escribir.</p>	<p>Ejercicios de improvisación generados a partir de acciones cotidianas y canciones aleatorias.</p> <p>Reflexiones sobre la sonoridad propia del cuerpo, más allá del lenguaje.</p>	<p>Lo fantástico y su enlace con la realidad, en la literatura cortazariana.</p> <p>Observaciones en relación con el ritmo y a “cómo suenan” ciertos textos literarios de la contemporaneidad.</p> <p>Texto utilizado:</p> <p>“El sentimiento de lo fantástico” de Julio Cortázar.</p>
V	Las emociones	<p>Conocer y reflexionar sobre el universo emocional de las adolescencias.</p>	<p>Introducción a la composición de personajes (objetivo, intención y acción).</p> <p>Ejercicios de improvisación impulsados por emociones asignadas.</p> <p>Las emociones como motor para construir ficción.</p>	<p>Lectura de relato referido a las adolescencias. Conversación y reflexiones en torno a vivencias y sentires de las personas participantes.</p> <p>Texto utilizado:</p> <p>“Las vocales” de Rocío Navarro, autora local.</p>
VI	Los vínculos en la vida y en la ficción	<p>Experimentar, a través de la lectura y la expresividad corporal, la construcción del vínculo en la escena.</p>	<p>Presentación del género dramático y características de su estructura (sujeto, calidad de vínculo, entorno, conflicto, acción y texto).</p> <p>Trabajo de improvisación en dupla a fin de reflejar las diversas maneras de relacionarse entre personajes.</p> <p>Ejercicios de representación a partir de cartas escritas por Luis María Pescetti.</p>	<p>Presentación del género epistolar (carta). Estructura y temáticas recurrentes.</p> <p>Lectura de cartas a modo de ejemplo y como recurso para la acción.</p> <p>Análisis sobre el vínculo entre la persona emisora y la persona destinataria.</p> <p>Textos utilizados:</p> <p>“Cartas al Rey de la Cabina”, “Responsabilidad estética” y “Recibí tu declaración de amor con fecha del viernes 23” de Luis María Pescetti.</p>
VII	La amistad	<p>Conocer la forma en la que perciben y viven la amistad siendo adolescentes.</p>	<p>Ejercicios teatrales que comprendan un trabajo integral entre el cuerpo, la voz y el espacio.</p> <p>Trabajos de improvisación donde se experimente con la voz y sus posibilidades expresivas.</p> <p>Juegos dramáticos donde se evidencie la importancia de definir el por qué (intención), el para qué (objetivo) y el cómo (acción), al</p>	<p>Lectura de poemas de autoras argentinas y contemporáneas, con temáticas orientadas a la amistad.</p> <p>Escritura de cartas destinadas a amigos/as/es.</p> <p>Textos utilizados:</p> <p>“Amiga” de Fernanda Laguna.</p> <p>“Mis amigas y yo” y “Construcción” de Tamara Grosso</p>

			momento de interpretar un personaje.	Fragmentos del libro <i>La novia de Sandro</i> de Camila Sosa Villada. Poemas sin títulos de Malena Saito, de Natalia Leiderman y de Marina Yuszczuk.
VIII	La creatividad corporal y literaria al servicio de la escena	Pensar el argumento para la muestra final de acuerdo con el interés colectivo. Construir verosimilitud a partir del trabajo corporal y textual desarrollado hasta el momento.	Ejercicios de entrenamiento corporal, vocal y espacial. Trabajos de improvisación donde se ejercite la dicción y la proyección de la voz.	Conversar sobre los textos abordados en los encuentros anteriores, para así encontrar aquella temática que más represente al grupo y resuene con la etapa adolescente.

CONSTRUCCIÓN DE MUESTRA

Tabla 1: Cuadro donde se evidencia el trabajo *dramático-literario* realizado desde julio hasta septiembre.

2.3 Primeros acercamientos entre el cuerpo y la palabra

Como lo refleja el cuadro, el taller se dividió en dos grandes momentos: por un lado, la práctica física y de lectura y, por el otro, la construcción de la muestra propiamente dicha. Este apartado se focaliza en aquella etapa inicial, donde el teatro y la literatura comienzan a entablar sus primeras conversaciones.

Una forma de promover este diálogo fue planificar cada encuentro partiendo de un tema o concepto específico que consiga ser abordado desde la expresividad vocal y corporal como así también desde la lectura y la reflexión. Este método, como sucede a veces con los primeros experimentos, se construyó de forma intuitiva, confiando en que la elección de un eje temático pueda consolidarse como un punto de partida útil y, a la vez, como una manera orgánica de guiar los encuentros.

Se puede decir entonces que, desde un plano más conceptual y de planificación interna, esta estrategia permitió organizar y enlazar contenidos de ambas disciplinas. Tanto fue así que se decidió sostenerla hasta el momento de construcción de la propuesta final.

Resulta necesario aclarar que, si bien el montaje de la muestra significó una instancia distinta de creación, el desarrollo de las actividades llevadas a cabo en los encuentros anteriores, resultó de vital importancia para concretar la producción final. La práctica *dramática-literaria* fue el comienzo de un proceso creativo que dio como resultado una propuesta de artes combinadas.

El ejercicio previo de estimular las habilidades expresivas de las personas participantes, constituyó una preparación necesaria para poder encarnar con sensibilidad la literatura contemporánea elegida. O bien, para conseguir que la palabra poética entre, finalmente, en acción.

Por lo tanto, en esta tesis, la muestra es entendida no como un producto aislado sino como la parte última de un trabajo progresivo de sensibilización, expresividad y reflexión colectiva.



Figura 2: Momento de lectura y reflexión en el patio de *El Fogón de los Arrieros*.
Mes de julio de 2021.



Figura 3: Momento de práctica teatral, actividad en dupla. Mes de julio de 2021.

3.0 Análisis

3.1 La improvisación y su implicancia dentro de una experiencia *dramática-literaria*

Con el comienzo de la práctica, se manifestó otra nueva posibilidad de fortalecer la relación entre lo literario y lo teatral. El terreno de la experiencia dio lugar a una herramienta distinta o, mejor dicho, a una conocida técnica integradora: la improvisación.

Dentro del universo artístico, esta suele ser entendida como una técnica musical o teatral que estimula la creación de composiciones, obras y/o personajes. Así como también, en otros contextos, puede ser utilizada como herramienta pedagógica y de autoconocimiento para el desarrollo y la gestión emocional.

Nachmanovitch (2013) afirma: “la improvisación es la intuición en acción” (p. 56) y, por esto, no debiera reducirse simplemente a una técnica o a un método terapéutico. Para el autor es importante que sea comprendida como un *modo de ser*, como algo más primigenio, inherente a todas las personas.

Sin embargo, esa noción de libertad que supone el acto de improvisar no es sinónimo de “hacer cualquier cosa”. La falta de un plan consciente no quiere decir que el trabajo de quien esté improvisando sea azaroso. Las reglas viven dentro de cada persona y guardan, a su vez, estrecha relación con el contexto y la forma de percibir esa realidad circundante. En relación con esto, Nachmanovitch (2013) señala: “nuestro cuerpo-mente es un asunto altamente organizado y estructurado, interconectado como solo puede estarlo un organismo natural desarrollado a través de millones de años” (p. 39).

Además de estas reglas internas, si el espacio de juego forma parte un taller de dinámicas colectivas e individuales como lo fue *Teatrura*, resulta necesario trazar algunos márgenes. O bien, consignas explícitas desde donde sea posible sostenerse para después ingresar a esas zonas liberadas de pensamiento y acción. Dicho con palabras de la bailarina y actriz Leticia Mazur (Barenstein et al., 2021): “la noción de libertad se explora, profundiza y actualiza en relación con el límite” (p. 9).

El acto de improvisar, entonces, se puede entender como una oportunidad para recuperar esa actitud de juego propia de la niñez, pero, en este caso, con las tensiones de una consciencia ya adulta que oscila entre la razón y la intuición, entre las reglas y la respuesta espontánea. En esta línea, Inés Moreno (2005) expone que la libertad se halla en las personas y no en el juego específicamente. Es decir, no es una cualidad del contexto

sino un componente de la persona cuando juega que, incluso, puede alcanzar diferentes grados.

Del mismo modo, la técnica lúdica de improvisación desarrollada dentro del taller, implicó encontrar ese equilibrio entre la estructura y la libertad, entre el juicio y la entrega. Así como también, entre lo que se organiza en el texto y lo que luego se interpreta con el cuerpo. Precisamente, aquel *entre* es donde el acto de improvisar encuentra su espacio y su razón de ser.

Por lo tanto, en esta experiencia, el método de la improvisación además de evidenciar estas tensiones, buscó desplegar el espíritu lúdico de cada adolescente y, desde ahí, estimular la creatividad, sobre todo, en el plano del movimiento y de la palabra.

Teatrura, entonces, se planteó como un espacio para (re)descubrir posibilidades creativas, pero también para transitar, abiertamente, la incomodidad del error. Una oportunidad para equivocarse cuantas veces sea necesario.

En esa línea, nuevamente la improvisación tiene mucho que enseñar. A través de esta técnica lúdica, se puede vivenciar la inquietud por lo desconocido y, al mismo tiempo, aquella oportunidad creativa que significa estar frente a algo nuevo o, mejor dicho, revelador. Este camino de pruebas y errores, permite además entender que la originalidad en la creación no significa ir en busca de lo inédito o prodigioso. Por el contrario, como la palabra lo sugiere, se trata de volver al origen para encontrar “aquello que deviene de lo más profundo de uno mismo” (I. Moreno, 2005, pp. 332-333). Es, precisamente, en esa búsqueda donde la creatividad emerge.

3.2 Cuando el juego ingresa al espacio

En la práctica de **Teatrura**, el juego se planteó no sólo como una característica de las instancias de improvisación, sino también como un estado inherente a cada persona que logra avivarse con el trabajo colectivo. Asimismo, fue un motor para la producción de material sensible, es decir, esos elementos potentes a nivel compositivo utilizados en algunos casos de forma provisoria y, en otros, de manera definitiva.

Para Jung (1923, como se citó en Nachmanovitch, 2016) “la creación de algo nuevo no se realiza con el intelecto sino con el instinto de juego que actúa por necesidad interna” (p. 59). Pero entonces ¿qué proporciona concretamente la actitud lúdica en una práctica *dramática-literaria*?

Para comenzar a responder estas preguntas, resulta oportuno añadir una apreciación de la participante A, quien, respecto del entrenamiento expresivo, señala:

“Me encantaba que sea algo tan libre, donde sentía que todo lo que podía llegar a proponer ‘estaba bien’, que siempre podía mejorar, pero nunca iba a estar mal. Eso hizo que pueda animarme a jugar, con la seguridad de que cualquier idea iba a ser aceptada” (entrevista semiestructurada, 2023).

Dicha percepción subjetiva pone de manifiesto ciertos atributos que, con frecuencia, se incluyen dentro de la noción de juego. Estos son:

- el sentido de la libertad en un encuadre de espacio, tiempo y pautas particulares;
- la reivindicación del error como posibilidad creativa;
- el desarrollo de la confianza a fin de aceptar ideas propias y ajenas, en el pasaje de lo provisorio hacia el material definitivo.

Es en el espacio de juego donde estas características se vuelven más perceptibles, pero, lo cierto, es que son componentes que se encuentran en el interior de cada individuo y logran salir a la superficie cuando el cuerpo entra en acción. Esto evidencia que cada persona que ingresa a un espacio de estas características, lo hace con un conjunto particular de fuerzas y resistencias que, a su vez, les permite configurar un estilo creativo propio.

Nuestra tarea como coordinadoras de propuestas lúdicas, fue construir un contexto que admita ese equilibrio entre la estructura y la libertad, entre lo que cada participante trae consigo y lo que aparece en el fluir de la espontaneidad.

Ingresar al conocimiento desde lo lúdico significa construir vínculos con las personas, el espacio y los objetos de una forma diferente, extra-cotidiana. Esto es, despojar a las cosas de su sentido original para comprenderlas como algo “nuevo”. Emergen así experiencias de asombro por aquel material desconocido que se revela y, muchas veces, incomoda. En el caso de *Teatrura*, como sucede en diversos actos creativos, el espíritu de juego fue lo primero que apareció, posibilitando así la unión entre el conocimiento interno, la acción y el campo de las equivocaciones.

A diferencia de lo que suele ocurrir en la vida cotidiana, el error o aquello que se escapa de lo previsto, en el marco de un espacio de juego, es bien recibido. La equivocación produce una reacción interna distinta, inesperada, que, necesariamente, pone a funcionar la creatividad. Nachmanovitch (2016), de acuerdo con esta idea, sostiene que “la práctica se arraiga en la autocorrección y en el refinamiento” (p. 110).

Sin embargo, esto no quiere decir que todo lo que resulta de accidentes sea sinónimo de material útil para la creación. Pero sí constituye una herramienta que es capaz de fertilizar el proceso creativo, brindando información nueva y otras maneras de percibir lo que ya existe. En relación con esto, Kartún (2017) afirma:

Cualquier acto de creación, cualquier acción artística es en realidad una energía. Algo que para suceder debe fluir ininterrumpido. No es paso sino vuelo. Y no hay manera de volar, de fluir temiendo al error, intentando acertar en cada movimiento. Aquello que llamamos inspiración no es si no esa corriente acrítica. Ese paso despreocupado por el error que a veces se corregirá y en otras incluso se convertirá en forma. (p. 207)

Así, progresivamente, al poner el cuerpo en situación de juego y experimentación, el saber fue instalándose y expandiendo la subjetividad de cada participante, incluida la nuestra, como coordinadoras. Ese material nuevo o, mejor dicho, ese material propio pero desconocido hasta el momento, de la mano de la técnica de la improvisación fue encontrando un fluir y luego, una razón de ser.

De esta manera, en el marco de búsquedas identitarias, de sentimientos de incompreensión y de otras tantas complejidades que trae consigo la etapa adolescente, el lenguaje del cuerpo adquiere una importancia notable. El juego, sin perder su cualidad de recreativo, toma un carácter serio e incluso político, desde donde es posible manifestar pensamientos propios y también cuestionar realidades comunes. O como lo vivenció el participante B, se trata de “una nueva forma de poder expresar sentimientos mediante el cuerpo y no tanto en las palabras” (entrevista semiestructurada, 2023).

Finalmente, el paso colectivo por estas instancias lúdicas, posibilitó no sólo extender todavía más los límites de los lenguajes implicados sino también prolongar el juego y su potencia creativa a edades más adultas, demostrando que no se trata de una cualidad exclusiva de las infancias.

Permitió pensar también, en términos concretos, cómo es posible llegar a la construcción de lo definitivo (que en este caso sería la muestra final) a partir de ideas provisorias, de errores que se transforman en materia prima y que ayudan a trascender, al menos por un tiempo, el pensamiento dicotómico bueno *versus* malo.

3.3 Cuando la literatura se vuelve un hecho

Hablar de aquello que conformó la parte literaria de la propuesta, es hablar de algunos momentos de escritura, pero sobre todo de lectura, interpretación y oralidad.

En los encuentros compartidos con adolescentes, el acto de escribir no fue una práctica desarrollada en profundidad. Constó, simplemente, de algunos ejercicios breves de redacción, como una propuesta más para incentivar la potencia expresiva y, a su vez, para conocer qué están pensando y viviendo hoy ciertas adolescencias.

En cambio, leer, interpretar y, luego, encontrar un modo de comunicar, fueron prácticas planteadas desde el inicio y desarrolladas con detenimiento hasta el momento último del taller.

Para analizar en qué consistieron estas instancias particulares, resulta conveniente comenzar a comprenderlas como parte de un *hecho literario*. Es decir, como parte de un proceso en el que participan activamente tres entidades: el texto, quien lo escribe y quien lo lee. En su acepción más amplia, este fenómeno abarca “lo que se entiende habitualmente por obra, pero también lo que acontece en torno a la obra –contexto, público–, lo que la precede –antecedentes, autor– y lo que la sigue –la recepción, sus influencias–” (Angenot et al., 1993, p.17).

Por ende, en esta tesis la noción de *hecho literario* está fundamentalmente orientada al proceso de lectura y de interpretación. El foco de atención está puesto en lo que sucede cuando la literatura se encuentra con un público lector y, particularmente, con un grupo de adolescentes en el contexto de un taller de lenguajes combinados.

Entonces ¿qué implica el acto de leer?, ¿de qué manera se interpreta un texto?, ¿qué revela la lectura?

Quien construye por primera vez el texto es aquella persona que lo escribe. Ese proceso de elaboración se origina gracias a una estrategia textual, organizada por ciertos códigos y habilidades para así dar sentido a lo que se quiere expresar en la narración.

Sin embargo, la obra literaria no queda atada a esa única significación o estructura original. Eco (1987) sostiene que el texto, en su encuentro con la persona lectora, se *actualiza*, es decir, continúa construyéndose a partir de lo que se infiere (objetivo) del plano de la expresión y de lo que se interpreta (subjetivo) gracias al bagaje cultural de cada individuo. Precisamente, es ahí donde el proceso de comprensión inicia su camino para, de esta manera, completar al menos uno de los tantos sentidos que admite una obra.

Por su parte, Gadamer (1977) comprende la instancia de interpretación como aquel mundo que la persona lectora produce a partir de la conformación de un esquema de preguntas y respuestas que se desprenden del texto. Así como también, de una historicidad, tradición y subjetividad determinada.

El autor, a su vez, plantea que este proceso, por su naturaleza activa e interactiva, puede también ser vista como un juego. Gadamer (1991) amplifica esta noción y considera que el juego es toda interacción en la que la persona participe activamente. Al mismo tiempo, expresa: “toda obra deja al que recibe un espacio de juego que tiene que rellenar” (p. 34). Tal como se planteó anteriormente, la persona lectora tiene la tarea de cargar de sentido el texto, de reconstruir lo ya construido, una y otra vez. Ese *movimiento de vaivén*, ese desarrollo de conceptos y preconceptos, que implica el acto de interpretar, se vuelve tan dinámico como *jugar con otros/as/es*.

De esta manera, se puede decir que la lectura se vuelve una experiencia dialógica, ya que interactúan múltiples universos: por un lado, lo que se manifiesta en la superficie del texto, aquellas estrategias con las que se intenta atrapar a quien lee. Y, por el otro, la consciencia subjetiva de la persona lectora que se encarga de recuperar eso que está escrito y de moverse interpretativamente para *actualizar* aquello que no se ve a simple vista.

En resumen, la persona que narra configura el texto mediante una estrategia específica que supone ciertos límites. La persona lectora, por su parte, reconfigura ese universo ficcional, guiándose por lo que se manifiesta textualmente como así también por aquellos rasgos personales y contextuales que constituyen una visión particular de la realidad. Es, justamente, esto lo que le confiere el carácter polisémico a un texto, o sea, lo que lo vuelve permeable a múltiples interpretaciones.

Comprender esta construcción a dúo que implica el *hecho literario* y, en particular, el proceso de interpretación, devela también la importancia de leer literatura. Un lenguaje que, por su complejidad expresiva, promueve el sentido crítico, la imaginación y la amplitud de *horizontes* de cada persona (Gadamer, 1977). Se trata de una forma de expresión que se vale del mundo real para crear o recrear otros mundos posibles, singulares y mutables.

En consonancia con esto, el poeta argentino, Alfredo Veiravé (1982, como se citó en Rosa, 2021) afirma: “la literatura no es evasión sino un hecho concreto como la vida, una forma de conocimiento profundo de la realidad” (p. 75).

Así como el acto de improvisar significa, entre otras cosas, un autodescubrimiento, el acto de la lectura implica también una revelación. De acuerdo con Manguel (2006), aquellos pensamientos, sentires, circunstancias diversas que atraviesan lo cotidiano de una persona, gracias a la literatura, al uso de la palabra escrita y oral, pueden transformarse en conocimiento o bien, en reconocimiento. La práctica de lectura dentro del taller buscó instalarse como un momento crucial para aquella exploración interna y reflexiva que supone la realidad literaria.

Comúnmente, el acto de leer es visto como una actividad que se realiza en silencio, a solas, en un espacio íntimo que no admite otra presencia más que el texto y la persona que lo lee. Sin embargo, existe también la posibilidad de hacer de esta práctica, una experiencia compartida. El caso de *Teatrura* es un ejemplo de cuando esto sucede.

Colectivizar la lectura de textos literarios como poemas ensayos y cartas, hacerla parte de un taller de búsquedas y necesidades expresivas, permitió:

- Poner en evidencia ideas y realidades comunes de un grupo particular de adolescentes;
- Afianzar la confianza y el sentido de pertenencia;
- Estimular la comprensión lectora de las personas participantes;
- Dar a conocer referentes locales y nacionales de la escena literaria actual;
- Ordenar, a través del lenguaje escrito, sensaciones experimentadas con el cuerpo;
- Construir una memoria común que, a su vez, fortaleció la identidad del proyecto y orientó la búsqueda de temáticas representativas de las adolescencias, durante el proceso creativo de la muestra.

El acto de leer es, entonces, un proceso que inicia en el texto, pero se expande hacia territorios personales, compartidos, vivenciados o imaginarios. En el caso del taller, el ejercicio de la lectura, además de pretender esa expansión múltiple, buscó la interpretación de ciertos textos desde dos sentidos particulares: lingüístico y corporal.

Es así como la idea *gadameriana* de “aprender a ver más allá de lo cercano” (Gadamer, 1977, p. 375), en esta situación, quiere decir concretamente: aprender a ver más allá de las especificidades del teatro y de la literatura, para así conquistar un nuevo *horizonte* donde ambos lenguajes, lejos de dividirse, puedan complementarse.

3.4 En busca de una temática pensada con adolescentes

El segundo gran momento del taller tuvo como protagonista la construcción de la muestra. Para dar comienzo a este proceso creativo en particular, se necesitó, como primera medida, seleccionar un concepto central que sirviera de motor y argumento del relato *dramático-literario*.

Como se puede ver en el cuadro (tabla 1), en el octavo encuentro se debatió en profundidad sobre aquellas emociones, problemáticas y creencias que más interpelaban la cotidianeidad de las personas participantes.

En ese intercambio, se reflexionó sobre temáticas vinculadas a la desilusión, a la pérdida, al desamor, pero también a la intrepidez y al sentido de comunidad que tanto caracteriza a las adolescencias.

Cabe aclarar que esta etapa del ciclo vital, como toda etapa de desarrollo humano, cuenta con características generales que la distinguen de otras. Sin embargo, en la actualidad, resulta necesario hablar de adolescencias, en plural, para así evidenciar que se trata de un momento de la vida donde las respuestas que cada adolescente construye en función de sus vivencias, son tan diversas como particulares. Es decir, los valores, las experiencias, el contexto social y familiar, acompañan y, a su vez, delimitan su propio camino hacia la adultez.

Influido por esas circunstancias, el grupo acordó y decidió tomar el concepto valórico de la amistad como hilo conductor entre los personajes y las escenas a construir.

A partir de ese momento, junto con Paola Fernández Mafut, compañera en la coordinación y encargada de abordar la línea literaria del proyecto, se fueron seleccionando relatos de distintos/as autores/as, para así configurar el texto dramático de la muestra.

Finalmente, los textos elegidos fueron: “Pensando en vos” de Mariano Blatt, “Responsabilidad estética” de Luis María Pescetti, “Un día más o menos bien” de Maia Tarcic, “Un libro muy bonito” y un “Poema de amor” de Marie Gouric y dos poemas sin título, uno perteneciente a Rocío Navarro y otro a Cynthia Castoriano (Suzy Qiú).



Figura 4: Registro de ensayo (imagen superior). Intérprete en escena, el día de la función (imagen inferior). Fogón de los Arrieros, 2021.

3.5 Cruces amigables entre el texto literario y el texto dramático

Pavis (1998) afirma: “todo texto es *teatralizable* a partir del momento en que lo utilizamos en el escenario” (p. 470). Sin embargo, resulta importante caracterizar por separado al texto narrativo y al texto teatral, para luego arribar a una noción actualizada de texto dramático.

El texto literario es aquel que, gracias al uso poético de las palabras y de las habilidades distintivas de quien lo escribe, consigue crear una narración de carácter ficcional o verosímil, que luego se *actualiza* en la lectura. Es un portador de significado, que, en el encuentro con su intérprete, se carga de sentido.

De esta forma, es posible pensar en la obra literaria no sólo como aquello que se manifiesta en la superficie del texto, sino más bien como una construcción conjunta llevada a cabo primero por la persona que escribe y luego por quien la lee e interpreta.

En la antigüedad los/las dramaturgos/as sostenían una forma de producción que consistía en representar sus obras y, a su vez, dejarlas por escrito. Yukelson (Apolo et al., 2010) afirma: “ese hecho, como práctica de uso, permitió considerar a la dramaturgia una forma de literatura” (p. 31). Sólo que, a diferencia de otros tipos de textos, su fin principal es la escena.

Estos primeros puntos de contacto entre los lenguajes hacen posible la comprensión del texto dramático como obra literaria. Ya que, esencialmente, se trata de una expresión escrita que tiene como objetivo narrar una historia ficcional y/o verosímil para luego quedar sujeta a múltiples interpretaciones.

A raíz de esta noción, se evidencia cómo comienzan a difuminarse los límites entre *teatralidad*¹ (cualidad que adquieren algunas situaciones ficcionales o, incluso, de la vida cotidiana) y *literariedad*² (rasgo propio de un texto literario) para dar paso a una idea menos dicotómica y más integral. Pavis (1998) en relación con esto, señala:

Resulta muy problemático proponer una definición de texto dramático que lo diferencie de otros tipos de textos, dado que la tendencia actual de la escritura dramática consiste en reivindicar cualquier texto como susceptible de una eventual puesta en escena. (p. 470)

Según el mismo autor, en el siglo XX la identidad de *lo dramático* estaba directamente ligada a la aparición de ciertos elementos específicos como los diálogos, la noción de personaje y el conflicto. Hoy en día, debido al cruce constante de prácticas artísticas y, por ende, la *deslimitación* de las fronteras genéricas, para que un texto se transforme en dramático alcanza con el deseo de buscar interpretarlo dramáticamente y de pensarlo dentro de una puesta en escena.

Yukelson (Apolo et al., 2010) basándose en Sanchis Sinisterra (2002) sostiene que “no existen de forma anticipada textos teatrales y textos no teatrales sino, una suerte de dialéctica entre textualidad y teatralidad que permanece abierta” (p. 32). En otras

¹Córnago (2005) sostiene: “El elemento inicial para empezar a entender la teatralidad es la mirada del otro, lo que hace de desencadenante” (p. 4). Este fenómeno se construye, necesariamente, a partir de una tercera persona que observa determinada situación. Por ello se puede decir que, tanto en la realidad ficticia (arte) como en la realidad de la experiencia (vida), es viable encontrar teatralidad.

² El fenómeno de la literariedad se limita al “campo de lo literario, es decir, de los textos y las palabras” (Córnago, 2005, p. 3). Por esta razón, a diferencia de la teatralidad, este suceso existe sea observado o no.

palabras, todo texto, a priori, puede asimilarse como un potencial texto dramático y, por ende, ser llevado a escena.

Así es como en lo literario podemos también encontrar *teatralidad*. Pero, para hacer de esto un hecho visible, es necesario poner énfasis, más que en el contenido, en qué acciones se esconden en esas palabras, en esos textos no teatrales originariamente. Fobbio (2011), por su parte, afirma: “la línea que separa al teatro y a la literatura se desdibuja cuando la poesía o la narrativa cruzan el umbral e ingresan a lo dramático” (p. 6).

Este tránsito trae consigo lo que en el campo del teatro convencional se conoce como estructura dramática. Pavis (1998) la define como un sistema compuesto por *partes* que da sentido al *todo*, es decir, a la representación teatral. Sus elementos son:

- Acción: aquello que transforma la situación actual en otra;
- Entorno: relativo al tiempo y al espacio en que acontece el relato ficcional;
- Sujeto: integra la noción de personaje y la calidad del vínculo, es decir, la forma física o simbólica en la que el personaje se relaciona con la otredad.
- Texto: hace referencia a los diálogos y didascalías, es decir, aquellas acotaciones específicas que facilitan la interpretación de acciones y/o emociones en escena;
- Conflicto: se trata de una lucha entre dos o más fuerzas opuestas, convirtiéndose así en el motor del argumento de la obra; dicho enfrentamiento puede darse entre personajes, con la propia moral, o bien, con el entorno.

Pero entonces, ¿cómo contar una historia basada en fuentes literarias que busca ser interpretada escénicamente? ¿Cómo presentar y ordenar los elementos en un tiempo y espacio determinado?

Para ello, ya en la Antigua Grecia, Aristóteles estudió y propuso una forma de organizar la trama, es decir, aquella sucesión de hechos que determinan y modifican el rumbo de una historia. De esta forma se constituyeron los principios de la literatura y dramaturgia clásica, como así también, el paradigma que sostiene desde el siglo XX la narrativa del cine hollywoodense.

A este método aristotélico, se lo denomina estructura narrativa clásica o estructura de tres actos. Como ya lo adelanta su nombre, la misma está compuesta por tres grandes momentos: introducción, nudo y desenlace. Estos, en conjunto, logran construir un relato lineal, es decir, un relato que narra en el orden en el que sucedieron los acontecimientos.

1. La introducción o exposición: hace referencia a la primera parte del relato destinada a la presentación de personajes, del contexto (tiempo y espacio en el que suceden los hechos) y del tema principal o trama que estará latente a lo largo de toda la obra.
2. El nudo o desarrollo: momento central del relato en el cual se evidencian los obstáculos o tensiones que se interponen en los objetivos de uno o más personajes y rompen con aquella supuesta normalidad planteada en el inicio.
3. Desenlace o resolución: parte final donde se devela el resultado de dicho conflicto (clímax) y el estado de cada personaje después de lo vivido.

Resulta necesario remarcar que este sistema de narración se corresponde al razonamiento lógico de causa-efecto, generando así lo que se conoce como trama cerrada, en la cual estos tres actos se encuentran bien definidos.

No obstante, el relato, ya sea literario, escénico o audiovisual, puede ser también construido siguiendo estructuras no lineales de pensamiento. De este modo, la trama quedará abierta, por lo tanto, el orden cronológico de los hechos deberá ser recuperado y establecido concretamente por la persona lectora o espectadora. Esto, a su vez, expone al relato a una multiplicidad de interpretaciones posibles.

En *El viaje inútil* (2018), la actriz, dramaturga y escritora, Camila Sosa Villada, revela, en clave autobiográfica, parte de sus vivencias como persona trans y profundiza sobre su vínculo con el teatro y la literatura. Entre esas reflexiones, expone:

De todo lo escrito hay una literatura, una poética. La literatura del teatro, por ejemplo, la excusa más maravillosa para escribir monólogos, para ocasionar el drama. La literatura de las cartas de amor, la literatura de las redes sociales, la literatura de las cartas de despido. (p. 58)

Esta apreciación posibilita pensar en la práctica literaria y sus corrimientos en la contemporaneidad. Distanciándose de las estructuras academicistas, de las composiciones solemnes, de la métrica en el caso de la poesía, se acerca a su público de una forma más íntima y, por ende, menos artificiosa. La literatura de hoy avanza sobre los límites de las tradiciones, para cruzarse y dialogar con otros lenguajes. Así como se puede encontrar teatralidad en textos literarios, también es posible encontrar poética en otros espacios textuales e, incluso, en un cuerpo.

Si el teatro en la actualidad se vale de la poesía, de los nuevos dispositivos tecnológicos, la literatura contemporánea encuentra en la no-ficción, en eventos de la vida real y virtual, un terreno fértil para crecer.

Habiendo desarrollado algunas especificidades teóricas y puntos de encuentro entre el universo teatral y el universo literario, se puede pensar en *Teatrura* como una experiencia que, desde la práctica, hizo posible que dos disciplinas autónomas entren en *territorios de contagios* (Apolo et al., 2010). Esto también permite comprender que tanto la teatralidad como la *literariedad* no debieran verse como cualidades contrapuestas sino más bien como nociones continuas “capaces de arrojar miradas complementarias sobre una determinada obra artística o fenómeno cultural” (Cornago, 2005).



Figura 5: Registro de ensayo (imagen superior). Intérprete en escena, el día de la función (imagen inferior). Fogón de los Arrieros, 2021.

3.6 Más o menos bien: una creación sinuosa entre lo textual y lo teatral

Desde la planificación inicial del proyecto hasta el momento de la construcción de la muestra final, se tuvo presente la idea de hacer del texto algo *teatralizable*, que no sea teatro leído, sino más bien, literatura actuada. Dicho de otra manera, que el texto encuentre un cuerpo y que ese cuerpo logre estar permeable a sentir, actuar y hablar de

una manera verosímil en escena. Esta premisa constituyó el fundamento más importante del entrenamiento mental, corporal y emocional desarrollado colectiva e individualmente en el espacio del taller.

Ahora bien, la creación del texto para la muestra *Más o menos bien* se dio, como todo proceso creativo, de forma paulatina y cambiante. Para comprender con más precisión esto, se adjuntan en el anexo la versión inicial (pp. 61-66) y la versión final (pp. 67-72) de lo que ya se puede entender como el texto dramático de la misma.

Poder visualizar este material permite hacer una primera lectura de cómo se estructuró textual y escénicamente la muestra. Si hubiera que pensarla en términos de organización, se podría decir que se encuentra más cercana a la lógica de pensamiento no lineal que al razonamiento aristotélico. Al tratarse de una producción compuesta por textos heterogéneos e independientes entre sí, el relato ficcional se sale de las estructuras convencionales para construirse escénicamente de una forma más desarticulada.

La idea de que cada escena, exceptuando la de cierre, haya sido construida como si fuera un monólogo breve, habilita a pensar que se trató de pequeñas historias autónomas protagonizadas por seis personajes distintos. Sin embargo, fue en el encuentro final donde se visibilizó con mayor énfasis el argumento transversal de la muestra y, por ende, el punto de unión entre los personajes y sus realidades ficcionales planteadas, al comienzo, de forma aislada.

Es probable que, por su cualidad híbrida, *Teatrura* no pueda establecerse marcadamente en un tipo de estructura narrativa. Es decir, la textualidad también hace evidente un corrimiento de ciertos límites, por lo que el teatro y la literatura logran entramarse aún más.

La construcción de forma y contenido que implicó esta instancia puede explicarse mejor a partir de este paso a paso:

- Elección de las fuentes literarias escritas en primera persona;
- Lectura de los textos elegidos sin editar;
- Modificaciones textuales basadas en el lenguaje propio de cada persona/personaje;
- Incorporación de didascalias;
- Elección de los distintos espacios escénicos dentro de *El Fogón de los Arrieros*;
- Construcción física, vocal y emocional de cada intérprete;

- Diseño de vestuario, maquillaje y peinado teniendo en cuenta el universo simbólico creado alrededor de cada personaje.

De esta manera, se evidencia las múltiples etapas por las que atravesó esta producción combinada hasta su encuentro con el público. El orden en el que se mencionan las tareas responde, medianamente, al tiempo en el fueron desarrolladas durante la práctica. Sin embargo, cabe aclarar que muchas de estas operaciones se dieron de forma simultánea.

Los procesos de creación y preparación en el universo del arte, lejos de significar un trabajo ordenado, suelen manifestarse como un camino sinuoso, de pruebas y errores. La construcción de *Más o menos bien* no fue la excepción a esta regla.



Figura 6: Registro de ensayo (imagen superior). Intérprete en escena, el día de la función (imagen inferior). Fogón de los Arrieros, 2021.

3.7 La adaptación intergenérica como refuerzo de continuidad

La reflexión elaborada en el apartado anterior abre paso a indagar sobre la idea de adaptación y sus características cuando los lenguajes implicados son el teatro y la literatura. A su vez, despliega interrogantes como: ¿es posible considerar al texto dramático construido en *Teatrura* como el resultado de una adaptación?, ¿qué conserva de literario el texto final?, ¿cuál es el aporte del teatro dentro de lo textual? Para responder estas preguntas, resulta necesario primero comprender en qué consiste este proceso.

Dentro del campo de lo teatral, cuando se habla del pasaje de una obra literaria a una obra dramática, se lo denomina, comúnmente, adaptación intergenérica. Esta se define como “aquella que toma un ‘texto-fuente’ de género no teatral . . . para hacer su versión escénica, muchas veces volcándola primero a un texto dramático, una obra escrita diseñada para su montaje teatral” (Apolo et al., 2010, p. 35)

Por otra parte, desde un campo más cercano a lo literario, Sergio Wolf en *Ritos de pasaje* (2001) considera que la acción de adaptar implica que un objeto quede subordinado a otro y propone así el concepto de *transposición*. Prefiere el uso de este término “porque designa la idea de traslado, pero también la de *transplante*, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (pp. 15-16).

En este análisis, estas ideas no son vistas como antagónicas sino como complementarias. Bajo el nombre de adaptación intergenérica es posible llegar a una noción que incluya aquellas características compartidas entre estas acepciones. Y así, particularizar el cruce de lo literario a lo dramático, llevado a cabo dentro del taller *Teatrura*.

Desde ambos puntos de vista, se comprende este pasaje no como una mera traducción de la obra original, sino como un diálogo complejo entre los lenguajes que abre paso a una nueva composición. En otras palabras, la adaptación “en ningún caso debería reducirse a una operación de escritura de conversión sino de creación” (Apolo et al., 2010, p. 32). Lo que emerge debe ser visto como un formato autónomo y no como un deudor eterno de la obra fuente.

Pero entonces, si este procedimiento implica una transformación ¿qué es aquello que se conserva del texto original?, ¿qué emerge en ese traslado de un género a otro? Una posible respuesta a estos interrogantes está vinculada con un aspecto fundamental de la estructura narrativa, la trama (Apolo et al., 2010).

Como se mencionó anteriormente, la trama consiste en aquella sucesión de hechos, organizados en un tiempo y espacio específico, que se encadenan y caracterizan una narración, ya sea literaria, dramática o cinematográfica.

Por su parte, el texto dramático de la muestra *Más o menos bien* se construyó a partir de textos literarios de diversos/as autores/as contemporáneos/as. Esta pluralidad de obras fuentes significó que no se pueda identificar una sola trama narrativa. Por el contrario, al tratarse, específicamente, de seis textos literarios, se pueden distinguir seis tramas distintas, conviviendo en un mismo acontecimiento.

El hecho de que los textos pertenezcan a una misma cultura contemporánea y, a su vez, relaten, en primera persona, situaciones vinculadas a la incomodidad, la pérdida, la desilusión, origina un vínculo que va más allá de aquel hilo conductor generado específicamente para la producción escénica. Se trata de un diálogo interno, más bien sutil, entre las seis obras elegidas que puede entenderse, concretamente, como una *relación architextual* (Genette, 1979). Es decir, aquella que enlaza textos particulares en función de sus aspectos generales. Esto incluye tipos de géneros literarios, modos de enunciación, formas discursivas e, incluso, temáticas abordadas.

El proceso de adaptación intergenérica llevado a cabo en el taller, consistió, primero, en trabajar los textos elegidos de forma independiente, cual monólogos, y, desde ahí, reconocer aquella sucesión de hechos que desarrolla cada literatura. Una vez registrados esos momentos principales, se fueron trazando distintas líneas de acción para así transformar lo textual en presencia viva y activa de los cuerpos.

Es así como, paulatinamente y gracias al potencial expresivo de cada participante, el texto dramático configurado hasta entonces, comenzó a dialogar con distintas corporalidades, acciones físicas, modos de dicción y proyección de la voz. Asimismo, traza un vínculo con el entorno y sus elementos, que más adelante será desarrollado.

Hasta este momento, se podría decir que, en dicha *transposición*, las obras de referencia se trasladaron, de la manera más íntegra posible, al terreno de lo dramático. O sea, sin haber sufrido grandes modificaciones. Esto fue producto de una decisión consciente por parte de quienes coordinamos, para así continuar apostando a la idea primaria de que ambos lenguajes cuenten con el mismo grado de presencia y desarrollo, incluso en la producción final.

En relación con esto, Wolf (2001) afirma “toda transposición requiere al menos una franja de independencia que podrá ensancharse o angostarse, según el criterio elegido, pero que es consustancial a la operación misma de transponer” (p. 30).

Se puede decir entonces que el grado de fidelidad con respecto a las fuentes literarias, fue elevado, en la medida que se intentó conservar lo más posible cada texto elegido, respetando la escritura original de cada autor/a.

Sin embargo, como ya se explicitó anteriormente, la conversación presente en la última parte fue construida, desde su origen, en el marco de los ensayos, haciendo uso de la improvisación. Es decir, el texto dramático abandona sobre el final las fuentes literarias para dar lugar al único diálogo explícito entre los personajes, configurando así el desenlace de la muestra.

Indudablemente, el cruce genérico que implica una adaptación o una *transposición*, representa un recurso útil para hacer conversar distintos lenguajes artísticos. Concretamente, este procedimiento pone a dialogar al teatro, a la literatura y a ciertos códigos propios de estas disciplinas, primero de manera textual y luego en escena, dando origen a una organización poética diferente. Por su parte, Fernández Chapo (Apolo et al., 2010) señala que se trata de “un nuevo sistema poético-creativo en el que la fuente literaria puede emerger dentro del orden representacional, volver a nacer, desde una nueva singularidad y autonomía estética” (p. 18).

De esta manera, gracias a la experiencia de *Teatrura*, es posible reafirmar la apertura y la maleabilidad que presenta no sólo el cuerpo en acción, sino también la palabra escrita. Lejos de ser herramientas fijas, se trata de dos organismos vivos, mutables que, individualmente, cuentan con una notoria capacidad narrativa y, por ende, son también polisémicos. Sin embargo, funcionando en conjunto originan lo que podría entenderse como una nueva entidad, “un acontecimiento en el que se reúnen, un mundo” (Martín como se citó en Fobbio, 2011). En este encuentro los lenguajes implicados lejos de competir, producen una suerte de continuidad y amplían, a su vez, los límites genéricos.



Figura 7: Registro de ensayo (imagen superior). Intérprete en escena, el día de la función (imagen inferior). Fogón de los Arrieros, 2021.

3.8 El cuerpo en el centro de la discusión

El apartado anterior hace evidente que, a través de procesos de reescritura, el texto literario devenido en dramático, puede compartir espacio con la presencia activa y expresiva de un cuerpo, sin perder protagonismo. Pero cuando este encuentro ocurre, ¿qué lugar ocupa el cuerpo?, ¿qué se moviliza con la acción?

Así como la literatura se encarga de que las palabras de uso diario parezcan otras, una de las funciones del teatro es que ese cuerpo cotidiano, sin perder verdad, también parezca otro. Es esta dimensión corporal lo que distingue al teatro de otras prácticas y, también, lo que caracteriza en gran parte a *Teatrura* como experiencia vivencial y compartida.

Las definiciones más frecuentes de teatro parten de una base semiótica para comprenderlo como un sistema de lenguaje conformado por la expresión, la comunicación y la recepción. Sin embargo, la práctica teatral más allá de ser lenguaje, es,

ante todo, una vivencia (Dubatti, 2011). En esta línea, la Teatrología, ciencia que estudia el fenómeno escénico, plantea la idea de teatro como acontecimiento, como reunión de entes mirados y de entes que miran. Una experiencia ligada a la cultura viviente, compuesta, en principio, por acciones efímeras que parten de cuerpos presentes capaces de recrear otros mundos posibles, otras realidades verosímiles.

De acuerdo con lo trabajado dentro del taller, se pueden distinguir dos aspectos de la corporalidad de las personas participantes: el cuerpo físico, entendido como aquel cuerpo que forma parte de la práctica colectiva y que se predispone a experimentar aquellas posibilidades de movimiento, gestualidad y expresión; y, por otro lado, el *cuerpo poético*, que, según Dubatti (2007), es aquel que se produce a partir de la presencia activa, singular y aurática³ de la persona en escena. Este, a su vez, origina otros mundos poéticos posibles que luego deben ser reconstruidos semióticamente por quienes observan y perciben con atención.

Es cierto que este término, en la gran mayoría de los casos, se asocia con la poesía, con la literatura, con la palabra escrita. En el marco de los estudios teatrales, Dubatti (2011) plantea lo poético como sinónimo de *poiético*, que deriva de *póiesis*, es decir, aquello que “involucra tanto la acción de crear – la fabricación— como el objeto creado —lo fabricado—” (p. 38).

Por otra parte, resulta oportuno aclarar que el teatro en su especificidad no se reduce simplemente a estas presencias. El *cuerpo poético* de la persona que actúa convive con el cuerpo expectante de quien observa activamente construyendo sentido y con el cuerpo colaborador de la persona encargada, por ejemplo, del trabajo técnico.

Este encuentro de personas activas interactuando hábilmente en un mismo momento y espacio, es lo que define al teatro como un *acontecimiento convivial*. Para Dubatti (2011) este concepto hace referencia, específicamente, a la “reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el tiempo presente)” (p. 35).

³ Derivación del concepto *aura* propuesto por Walter Benjamin (2003) en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Se trata de aquello que hace única a una producción artística. Para el autor, “el aura está atada a su aquí y ahora” (p. 70). De modo tal que cada creación recorre un trayecto espaciotemporal particular e irrepetible. Por esta razón, sostiene que la reproductividad técnica *marchita* el aura de la obra de arte. El teatro, en cambio, la conserva, dado que necesita de la presencia activa de los cuerpos para existir. Es esto lo que, justamente, lo vuelve un arte efímero e irreproducible.

Pensar en esta definición permite entender la práctica teatral no sólo como un sistema de comunicación, expresión y recepción, sino además como un hacer colaborativo que exige compañía. Una experiencia viviente, intransferible y efímera.

En definitiva, para el autor (2011) en cuestión, el teatro es un *acontecimiento* complejo que incluye otros tres *sub-acontecimientos*:

- el *convivio* o encuentro de cuerpos presentes y activos en un tiempo y espacio particular;
- la *póiesis* corporal *in vivo* o *cuerpo poético*, entendido como aquel ente aurático por ser irreproducible, de naturaleza efímera y carácter metafórico, que se produce gracias a la acción corporal en escena;
- la *expectación*, es decir, aquel fenómeno llevado adelante por quienes, más allá de mirar, perciben dejándose afectar en múltiples sentidos por el ente poético en actividad.

Sin embargo, para Pavis (2000) el centro del *acontecimiento teatral* lo ocupa la persona que actúa devenido en *cuerpo poético*. Dicho autor considera que el actor, la actriz o intérprete es el vínculo vivo entre el texto, las indicaciones de la persona que dirige y la escucha atenta de quien observa o *expecta*.

Esta idea de situar al cuerpo emisor como punto central del hecho teatral, se puede extrapolar a la experiencia del taller y, por ende, expandirla a la práctica *dramática-literaria* en concreto.

Es en el espacio del cuerpo donde confluyen aspectos verbales, no verbales y metafóricos tanto del teatro como de la literatura. Entre los verbales se evidencia el lenguaje escrito al servicio de la oralidad; entre los no verbales se distinguen el movimiento, la intención de la mirada, el tono de voz, el vestuario y la escenografía, por ejemplo; y entre los aspectos metafóricos aparece la retórica de la palabra, así como también, la retórica de los gestos.

El cuerpo tiene mucho para decir, más allá de su dimensión lingüística o del lenguaje hablado. A través de la acción corporal, en tanto movimientos, posturas, desplazamientos, silencios, ritmos, velocidades, intensidades, ruidos orgánicos naturales, es posible hacer crecer en escena ese *cuerpo poético* de naturaleza efímera y carácter ontológico (Dubatti, 2011). Es esto último lo que le permite instaurar en ese espacio y tiempo determinado, un mundo ficcional o verosímil que luego se recrea y amplifica en la expectación.

Inicialmente entonces, lo construido en escena se vale de la creatividad de cada artista, de la realidad circundante y, a veces, de universos poéticos prestados, como sucedió, por ejemplo, en la experiencia de *Teatrura*.

En conclusión, la persona partícipe del taller, influida por un previo trabajo corporal, vocal y emocional, logró abandonar su cotidianeidad por un tiempo limitado, para encarnar activa y poéticamente la literatura elegida. Así es como, en la práctica y, más aún, en escena, “el cuerpo del actor termina siendo la ‘zona de batalla’ donde se resuelve la discusión entre lo literario y lo espectacular” (Martín, como se citó en Fobbio, 2011).



Figura 8: Registro de ensayo (imagen superior). Intérprete en escena, el día de la función (imagen inferior). Fogón de los Arrieros, 2021.

3.9 La *inteligencia artesanal* al servicio de las adolescencias

En tiempos de algoritmos, de nuevas tecnologías que avanzan atravesando cada vez más territorios de experiencia humana, el arte presencial de contar historias con el cuerpo, se aferra a su soporte necesariamente vivo y actualiza su razón de ser.

Con la aparición del virus COVID-19, enfermedad declarada por la OMS como pandemia el 20 de marzo del 2020, gran parte de la humanidad se vio obligada a transitar un estado de confinamiento (aislamiento preventivo), reconfigurando así las conductas individuales y sociales en una multiplicidad de aspectos. Uno de los más relevantes, que se extiende hasta el día de hoy, es el de la hipervirtualidad. Es decir, aquel “fenómeno propio de la época que exacerba el uso de la virtualidad en nuestra vida cotidiana, en un contexto de posmodernidad que invita más que a la reflexión, a la impulsión, al goce y al consumo” (Harraca, 2020, p. 173).

Dentro de esta lógica expansiva y vertiginosa, se produce también el avance significativo de la inteligencia artificial (IA). Esto hace referencia a una arquitectura computacional que, a través de algoritmos y modelos matemáticos, imita el comportamiento del cerebro humano para así poder realizar tareas específicas de manera autónoma (Rodríguez Ortega, 2020). En la actualidad, dicha herramienta sintetiza operaciones que van desde el reconocimiento de rostros en dispositivos móviles hasta la detección de enfermedades complejas. Esto evidencia su valor utilitario en la vida cotidiana y, a su vez, en campos específicos como el de la salud, la educación, la industria, el transporte, por nombrar sólo algunos.

El terreno del arte, lejos de quedar postergado, desarrolla espacios exclusivos de producción y consumo artístico, en donde, actualmente, la inventiva crece también de la mano de modelos algorítmicos.

Ahora bien, ¿cómo se ve este fenómeno en territorios adolescentes? ¿Qué ocurre cuando una persona pasa de ser una usuaria activa a ser un cuerpo tangible, colaborativo y dotado de poética?

El término “adolescente” proviene del latín *adolescens*, participio del infinitivo *adolescere*, que significa “crecer”, “madurar” (A. Moreno, 2007, p. 13). Vivenciar esta etapa de la vida dentro de una cultura particularmente digital, implica entonces una serie de transformaciones subjetivas a nivel biológico, psicológico, emocional y social, que se desarrolla a la par de las nuevas tecnologías y en interacción con estas. Las redes sociales y las múltiples plataformas *en línea* de acceso fácil e inmediato, hacen que los procesos

de construcción identitaria ocurran en un marco de exposición y conexión permanente entre personas y con el mundo.

De esta manera, los límites del espacio, del tiempo, de la creatividad se amplían poderosamente y, a veces, hasta desaparecen. En este plano, todo está disponible siempre, en cualquier horario, desde cualquier lugar. La hipervirtualidad se vuelve así generadora de una doble ilusión: “la ilusión de la cercanía, del no alejamiento (Heidegger, 1927) y la ilusión de presencia continua, inducida por las pantallas interconectadas” (Harraca, 2020, p. 174).

Frente a esta realidad de simulaciones infinitas, el trabajo enérgico, de pruebas y errores, que significa agruparse para construir ficción con cuerpos vivos, se constituye como una alternativa para reconectar física, mental y emocionalmente con los ritmos y proporciones de la naturaleza.

Son numerosos los beneficios para el desarrollo humano que ofrecen las disciplinas artísticas y, en particular, las vinculadas con la expresividad corporal. Sin embargo, este enfoque no apunta a jerarquizar un mundo por sobre otro, ni a demonizar el sinfín de herramientas valiosas que proporciona la era digital. Más bien, se trata de visibilizar la vigencia de espacios de interacción “analógica”, en los cuales la juventud puede hallar otras formas distintas de percepción y conocimiento.

El imperativo de la inmediatez, los parámetros predefinidos, esa *ilusión de presencia continua* que tanto caracterizan la realidad virtual, se corren para dar lugar a la realidad de la experiencia. Es decir, al *aquí y ahora*, a las subjetividades, a la potencia creativa que desarrolla cada cuerpo estando en comunión con otros.

Kartún (2022b), en una entrevista donde reflexiona sobre el impacto de la pandemia y el avance tecnológico, declara: “la mano crea, el dedo elige”. Precisamente, la propuesta de *Teatrura*, se puede ver como un espacio de creación paulatina, sin intermediarios digitales, donde el cuerpo y la palabra de cada adolescente pusieron a funcionar una lógica distinta de pensamiento, una inteligencia inclinada hacia lo artesanal.

Esta cualidad que conserva el teatro tradicional y estas otras mixturas actuales que exigen de presencias activas, permite vivenciar procesos creativos de forma experimental, por ende, inexactos. El cuerpo creador, aferrado a su vulnerabilidad, se enfrenta tanto a las complejidades como también a las posibilidades expresivas que emergen, sobre todo, en esa instancia exploratoria. Empleando las palabras de Kartún (2018), es esta condición

artesanal la que “se vuelve hoy metáfora desafiante, recuperación del tiempo y los saberes del hombre ‘a pie’”.

Construir sentido a partir de una práctica interdisciplinaria *con* adolescentes, implica entonces indagar sobre un entorno de creación colectiva y también afectiva. Es decir, pensar en una actividad capaz de atender la potencia expresiva y el tiempo interno de cada persona, para luego encontrar una identidad y un ritmo en común. Esta manera de proceder, fluctuante, deliberada y por momentos intuitiva, dice mucho más de la condición humana, que la exactitud que suele operar en el mundo virtual.

Por otra parte, recuperando la idea de *microexperiencias* planteada en el nombre del proyecto, se puede considerar lo “micro”, lo pequeño en cuanto a cantidad de participantes y creaciones, por ejemplo, como otro elemento de la práctica que facilitó la consideración de todas las singularidades presentes. Desde un entorno reducido, resulta más sencillo visualizar la diversidad de miradas y poéticas que emergen en ese encuentro, y así plasmarlas deliberadamente en una creación colectiva. De acuerdo con Dubatti (2015), “en lo micro no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad” (p. 22).

Como experiencia de teatralidad expandida, de cruces *dramáticos-literarios*, **Teatrura** se aferra a su imposibilidad de ser sintetizado por códigos binarios y, desde ahí, reivindica la potencia del cuerpo y la palabra, con sus sensibilidades y habilidades propias. Por un lado, la inteligencia narrativa, que posibilita la creación de un mundo verosímil (o ficcional) dentro del mundo real. Y, por el otro, aquella suerte de *inteligencia artesanal* que, en un tiempo presente, consigue escribir metáforas con la mano e inscribir poética con el cuerpo.

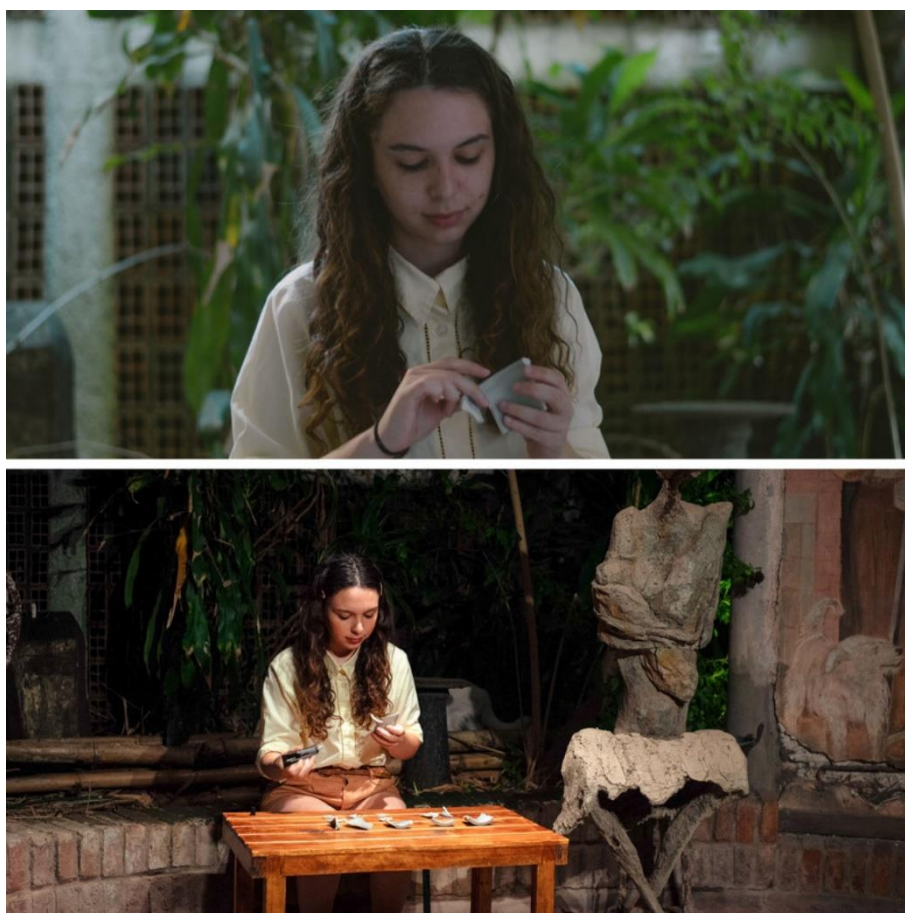


Figura 9: Registro de ensayo (imagen superior). Intérprete en escena, el día de la función (imagen inferior). Fogón de los Arrieros, 2021.

3.10 *El Fogón de los Arrieros* o espacio donde las artes convergen

Desmontar una práctica *dramática-literaria* comprende, hasta entonces, la construcción de puentes entre sus elementos primordiales: el teatro, la literatura y aquellas subjetividades que le dieron vida al proyecto. Sin embargo, esta vivencia hubiera sido nula sin la existencia de un sitio donde acontecer. El desarrollo de un taller presencial de estas características, implicó también habitar con el cuerpo un lugar que tiene historia, presente y una identidad que continúa reforzando, indefectiblemente, la de *Teatrura*.

El Fogón de los Arrieros fue el espacio elegido para llevar a cabo los encuentros, incluida la muestra final. La sede actual, diseñada por Humberto Mascheroni, siguiendo los preceptos de Le Corbusier, se ubica, desde el año 1955, en la calle Almirante Brown 350, de la ciudad de Resistencia. Trece años después tomó el carácter de Fundación.

Sin embargo, su origen data de 1943, cuando Aldo Boglietti (1908-1979), un comerciante rosarino, junto con su hermano, Efraín Boglietti (1911-1991), decidieron abrir su casa (Brown 188) para transformarla en un lugar de múltiples intercambios.

Con un cartel bajo el lema “hoy martes, café y entrada gratis” armaban tertulias y reunían así a gente amiga, artistas e intelectuales. La casa fue transformándose en un espacio de circulación de saberes, anécdotas, así como también, “un lugar de producción de obras, donde la consigna de la invitación era pasar una o dos noches y no quedarse más” (Arqueros, 2017, p. 10).

Las visitas solían dejar alguna creación artística de su autoría o bien, objetos diversos como tazas, una armadura de samurái, máscaras africanas, entre otra heterogeneidad de cosas que se exhiben en la sede actual.

El nombre elegido refleja, precisamente, estas dos características: su espíritu de encuentro y su cualidad de transitorio. Es decir, “Fogón” por ser un lugar convocante, como el fuego cuando se enciende, mientras que “los Arrieros” hace alusión a aquellos hombres que están de paso y se van.

Otra reconocida e influyente personalidad para la conformación de este espacio, fue Hilda Torres Varela (1923-2002). Una mujer chaqueña, transgresora para la época, doctorada en Letras por la Universidad de París (Sorbona) y pareja de Aldo Boglietti. Su presencia activa y su vasta formación cultural y artística, fueron fundamentales para la construcción de aquella identidad vanguardista que tanto distingue al espacio.

Resulta apropiado para este análisis, detenerse en la trayectoria de esta figura por su potente vinculación con la actividad teatral. Para ello, se acude a la breve reseña escrita por la profesora Mirna Capetinich (Sasovsky, 2023), en la cual se exponen datos precisos sobre este tema que serán parafraseados en el párrafo siguiente.

En 1949, Hilda Torres Varela, luego de estar formándose en Buenos Aires, regresó a la ciudad de Resistencia como Profesora de Castellano y Literatura, y funda, junto a Nazario Maderna y Toto Cáceres, el *Teatro Experimental* de *El Fogón de los Arrieros*. En 1957 el elenco estable se autoproclamó *Teatro del Fogón*, manteniéndose activo hasta 1977. Durante ese período, Torres Varela, se desempeñó como directora actoral y de puesta en escena, traductora de obras y, a su vez, intérprete. Seleccionó obras de teatro contemporáneo europeo y norteamericano para estrenarlas en Argentina, algunas en formato de representación y otras como teatro leído. Para nutrir aún más sus conocimientos, continuó sus estudios en Estados Unidos y en Europa, donde pudo seguir el proceso creativo de obras de distinguidos autores como Peter Brook y Jerzy Grotowski.

Otro hecho significativo ocurrió en el año 1957, cuando quedó a cargo de la Dirección de Cultura de la provincia del Chaco. A su reconocida formación, se le suma la labor como investigadora, ensayista, crítica y dramaturga ⁴.

De esta manera, se reflejan sus valiosos aportes como impulsora y gestora tanto de la cultura como del teatro en particular. A su vez, reparar en la vida de Hilda Torres Varela, permite recuperar aquel primer antecedente en lo que respecta la práctica teatral dentro de *El Fogón de los Arrieros*. Y, así, cargar de sentido histórico la identidad de *Teatrura*.

El desarrollo del taller en este espacio ecléctico, implicó poner a convivir un grupo humano alrededor de innumerables objetos, fotografías, cuadros, cargados de simbolismos y hasta de teatralidad. Estas características se manifiestan en la fachada, en el interior y también en el patio trasero del edificio. En ese jardín, se pueden ver algunas esculturas, una pileta, una terraza con un cartel que advierte, con ironía, un “campo de aterrizaje para platos voladores”, y hasta un falso cementerio denominado “Colonia Salsipuedes”, con el propósito de quitarle solemnidad a la muerte.

Durante la práctica, cada rincón se percibió como si fuera un escenario distinto con una escenografía particular. En cuanto a este aspecto, Pavis (1998) reconoce una transformación y afirma:

La escenografía concibe su tarea no ya como una ilustración ideal e unívoca del texto dramático sino como un *dispositivo* capaz de iluminar (no ilustrar) el texto y la acción humana, de dibujar una situación de *enunciación* (y no un lugar fijo)... (p. 165)

Dicha definición evidencia el rol activo de aquellos elementos que, además de ayudar a situar espacial y temporalmente una obra, se conciben hoy como otras vías en las cuales también circula información. Un objeto puesto a existir en escena cuenta con una capacidad narrativa que va más allá de lo textual y de lo corporal. Se trata, entonces, de otro signo dotado de características y simbolismos propios, que se integra al universo poético de una determinada creación artística. Por ello, es preciso tenerlo en cuenta tanto en la instancia de producción como en la expectación.

En el proceso creativo de la muestra, se decidió ocupar, específicamente, siete espacios, algunos internos y otros externos, conservando casi todos aquellos elementos

⁴ Para una ampliación de su recorrido artístico y cultural puede consultarse la reseña escrita por Mirna Capetini para el libro *Concurso Provincial de Dramaturgia Chaqueña 2022, “Hilda Torres Varela”: géneros, feminismos, diversidades*, 2023.

preexistentes. Se buscó así aprovechar la diversidad visual y plantear un recorrido, que generó luego una forma distinta de *expectar*. Esta iniciativa permitió dos cuestiones: correrse de aquella convención teatral que considera el escenario como único lugar de acción; y, a su vez, reforzar el carácter experimental del proyecto.

El Fogón junto con esos múltiples universos poéticos que lo habitan, significaron estímulos creativos para la construcción interna de cada personaje y cargaron de nuevos sentidos al desarrollo del relato *dramático-literario*.

Teatrura, por su parte, buscó poner en acción las bases fundamentales de esta casa indefinible, es decir: el arte, la amistad, el humor y la mixtura de lenguajes. Se trató entonces de dos identidades que, al estar en contacto continuo y vinculadas por el carácter heterogéneo, supieron nutrirse mutuamente.

Situarse, una vez por semana, en un espacio con características híbridas, le permitió a la experiencia reafirmar su naturaleza interdisciplinaria e, incluso, dialogar con otros lenguajes como las artes visuales y objetuales. Al mismo tiempo, retomar una práctica que incluyó el hacer teatral, quizás haya sido, en pequeña escala, una forma de continuar aquel valioso legado que supo dejar la personalidad de Hilda Torres Varela.



Figura 10: Registro de ensayo (imagen superior). Grupo completo de intérpretes en escena, el día de la función (imagen inferior). Fogón de los Arrieros. 2021.

4.0 Consideraciones finales

Este proyecto se desarrolló con el objetivo de repensar el lenguaje teatral, el lenguaje literario y sus posibilidades de fusión, teniendo en cuenta una práctica interdisciplinaria, compartida con adolescentes, en el Fogón de los Arrieros. La identificación de cada lenguaje enriqueció la comprensión de estas especificidades. Pero, además, abrió paso a la construcción de conocimientos y sentidos renovados alrededor de un fenómeno vigente, como lo es la relación intergenérica entre el teatro y la literatura.

Dicho estudio permitió ingresar al interior de una experiencia y comprobó que, en prácticas colectivas, de aprendizaje más bien horizontal, la importancia recae en el proceso y no tanto en lo que podría verse como el resultado. En términos concretos, el desarrollo integral del taller **Teatrura**, trascendió su muestra final, pudiendo ofrecer múltiples perspectivas sobre el cruce *dramático-literario*. Estas son: la dimensión textual, la dimensión corporal, la dimensión lingüística y la dimensión lúdica.

El proceso de *desmontar* una experiencia combinada permitió recuperar líneas de acción, instrumentos, testimonios y nuevos conocimientos respecto a una práctica de características propias. Más que un análisis, se trató de una construcción heterogénea que posibilitó no sólo visibilizar los procedimientos, ejercicios y sentires, sino continuar con aquel proceso creativo iniciado en el año 2021. Lo que pareciera haber terminado en una muestra, hoy prolonga su existencia como práctica reflexiva y reveladora de múltiples sentidos. Esta revisión, amplifica un proyecto que, en principio, se pensó como un espacio de cruces entre dos lenguajes específicos, pero ahora encuentra una identidad aún más plural.

Más allá de las descripciones formales que giran en torno a la actividad, escribir sobre **Teatrura** dio lugar a pensar, en pequeña escala, sobre la diversidad de estilos y combinaciones que se presentan hoy en la escena teatral o, mejor dicho, de las artes combinadas. Tanto la experiencia particular como el respectivo desmontaje, evidenciaron el funcionamiento de una práctica que cruza límites de normas compositivas y de estilos, para valerse de procesos creativos diversos, fluctuantes, indefinibles en una sola palabra. Lejos de presentarse como una categoría estanca, la propuesta *dramática-literaria* se consolida como un espacio poroso por donde pueden filtrarse tantas poéticas como personas implicadas.

A raíz de este análisis, se comprende la complementación de dos lenguajes que, a priori, podrían pensarse como disciplinas autosuficientes, cerradas en sí mismas. Es una

realidad que el teatro y la literatura cuentan con sus propios códigos y soporte que les permite actuar con independencia, pero también es una característica del contexto que busquen entramarse. Si la función del arte es explicar la condición humana, el cruce genérico, correrse de las visiones dicotómicas, poner, concretamente, el cuerpo en *territorios de contagios*, resulta una forma efectiva de visibilizar y, al mismo tiempo, reconocer la diversidad de perspectivas que habitan la cotidianidad.

Ingresar a la literatura de la mano del teatro permite comprender que la lectura de un texto poético no se reduce a una actividad intimista. Por el contrario, la interpretación puede desarrollarse también sobre un cuerpo presente que se muestre dispuesto a sentir, a decir, a construir una secuencia de acciones para compartirlas con otras personas. Y, al revés: ingresar al teatro de la mano de una cierta literatura contemporánea, hace ver a la escena actual como aquel organismo democrático que admite, entre tantos otros, un tipo de representación desde donde es posible manifestar, sin grandes artilugios, una realidad cercana, verosímil e incluso más intimista.

Sin embargo, para que se produzca ese traslado mutuo de información, para que exista este intercambio, resulta necesario tender un primer puente. Repensar la práctica, posibilitó ponerle nombre y características a ese enlace pragmático: la improvisación. Tal como se planteó en la hipótesis, se trata de una técnica maleable que logra integrarse a territorios mixtos para generar material sensible y, por ende, creativo. Gracias a dicho desmontaje, es posible afirmar que el acto de improvisar estimula cierta espontaneidad desde donde es posible construir una secuencia de acciones y, al mismo tiempo, moviliza una verdad interna que se acentúa en el encuentro con el texto.

En simples palabras, la improvisación implica poner el cuerpo en actitud de juego. Esto, a su vez, significa (re)conectar con una actividad inherente a la condición humana que, por momentos, pareciera quedar reducida sólo a las infancias o desplazada por los nuevos estímulos tecnológicos. Frente a este auge de la automatización, el juego origina un entorno fértil para el desarrollo tanto de las subjetividades como de los procesos creativos transitados gradual y *artesanalmente*.

Si el cruce entre lenguajes es capaz de configurar una práctica poética expandida, el hacer colectivo proporciona otros intercambios que siguen construyendo la identidad de la experiencia, pero ahora desde adentro. Crear con otras personas significa abrir otra vía de cruces donde, indefectiblemente, aparecen miradas diversas sobre la realidad y, por ende, formas distintas de percibir el arte. Crear, concretamente, en territorios adolescentes provee perspectivas actuales respecto a otros modos de ser y estar en el

mundo de hoy. Se enriquece la creación, se comparten ciertas tareas, se generan vínculos cercanos, se atraviesa la incertidumbre de lo experimental en compañía.

Por otra parte, haber podido sistematizar operaciones, enlaces y contenidos llevados adelante para un colectivo particular de personas, permite pensar en una posible continuidad del proyecto, pero ahora con un horizonte más claro y bases más fortalecidas. El territorio de la experiencia proporciona un sinfín de aprendizajes que, muchas veces, desemboca en otras nuevas experiencias. Quizás este proyecto pueda hacer ese camino.

La literatura describe mientras el teatro acontece. *Teatrura*, por su parte, gracias a su identidad mixta, flexible, contrahegemónica que la compone, se situó en el medio de los lenguajes para así poetizar los cuerpos y, al mismo tiempo, teatralizar las palabras. Finalmente, hoy cuenta con un doble estatuto: es una práctica *dramática-literaria* compartida; y, a su vez, un desmontaje que evidencia la posibilidad tangible de crear no sólo productos artísticos de naturaleza híbrida, sino también espacios alternativos de creación interdisciplinaria en la zona.

5.0 Bibliografía

Apolo, I., Dubatti, J., Fernández Chapo, G., Finzi, A., Irazábal, F., Jacobs, D., Scher, E., Suárez, P., Villalba, S., Yukelson, A. G. (2010). Continuidad entre Teatro y Narrativa (Apuntes sobre algo que trasciende). *Cuaderno de Picadero*, 19. Instituto Nacional del Teatro. <https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/10/19.pdf>

Arqueros, G. (2017). *Buscando herramientas en la metodología de la investigación en artes: registro del trabajo de un equipo de investigación en el fogón de los arrieros de la ciudad de Resistencia* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Lanús]. <https://doi.org/10.18294/rdi.2018.174338>

Angenot, M., Bessiere, J., Fokkema, D. y Kushner, E. (1993). *Teoría literaria*. Siglo XXI Editores.

Barenstein, A., Condró, L., Frenkel, A., Galand, R., Iasparra, V., Lang, S., Lozza, A. L., Hang, B., Mazur, L., Sarmiento, M., Szeinblum, D., Tarrío, G., Vecino, F., Rhea, V. (2021). *El idioma de la danza*. Editorial Excursiones.

Benjamin, W. (2003). La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica. Itaca. https://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf

Brook, P. (2007). *La puerta abierta, reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Alba Editorial.

Córnao, Ó. ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Telondefondo*, 1. Revista de Teoría y Crítica Teatral. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/8671/uba_ffyl_IHAAL_a_Telondefondo_01-01.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Diéguez, I. (2009). *Des/Tejiendo escenas: Desmontajes, procesos de investigación y creación*. Universidad Iberoamericana.

Dubatti, J. (2015). El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura). ILCEA, 22. [file:///C:/Users/DELL/Downloads/ilcea-3156%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/DELL/Downloads/ilcea-3156%20(1).pdf)

Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Libros de Godot. <https://formaciondanzacontemporanea.files.wordpress.com/2013/05/dubatti-introduccion-a-los-estudios-teatrales-1.pdf>

Dubatti, J. (2007). *La filosofía del teatro I. Convivio, experiencia y subjetividad*. Atuel.

Eco, U. (1987). El lector modelo. Lumen. Barcelona. https://perio.unlp.edu.ar/catedras/comunicacionyrecepcion/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/eco_el_lector_modelo.pdf

El Fogón de los Arrieros. (s.f.). *Historia*. <http://www.fogondelosarrieros.com.ar/historia/>

Fobbio, L. (2011). Teatro y literatura: liminalidad en diálogo. *Deodoro*, 14, 6. Gaceta de crítica y cultura. Universidad Nacional de Córdoba. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/14876/CONICET_Digital_Nro.18178.B.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Gadamer, H. G. (1977). *Verdad y método I* (séptima edición). Ediciones Sígueme. Salamanca.

Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello* (primera edición). Ediciones Paidós. <https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2016/11/gadamerhans-georg-laactualidaddelobello-120921124743-phpapp02.pdf>

Genette, G. (1979). *Introducción al architexto*. Éditions du Seuil.

González González, N.P. y Otálora Calvo, M. (2015). *Literatura y teatro: Sistematización de una práctica de enseñanza de la literatura desde la experiencia estética*. [Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Javeriana].

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/18695/GonzalezGonzalezNancyPatricia2015.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Harraca, M.F. (2020). *El impacto del confinamiento en la subjetividad de la época. Nuevos desafíos para la clínica psicoanalítica*. [Artículo académico]. XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. Universidad de Buenos Aires, Argentina. <https://www.aacademica.org/000-007/243.pdf>

Ibarra, I. (diciembre 2021). *El desmontaje teatral*. Picadero Cuadernos, 39. Instituto Nacional del Teatro. https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/10/Cuaderno-39_final.pdf

Kartún, M. (2017). *Escritos 1975-2015*. Colihue.

Kartún, M. (12 de septiembre de 2018). *Las ganas se nos presentan en los presentes críticos como éste*. Arte y espectáculos. <https://www.lacapitalmdp.com/kartun-las-ganas-se-nos-potencian-en-los-presentes-criticos-como-este/>

Kartún, M. (10 de septiembre de 2022a). *Hoy el teatro es trascendente como arte desafiante*. Malas Palabras. <https://malaspalabras.org/hoy-el-teatro-es-trascendente-como-arte-desafiante/>

Kartún, M. (28 de octubre de 2022b). *La gente joven encuentra un refugio alternativo en el teatro*. Noticias. <https://www.argentina.gob.ar/noticias/mauricio-kartun-la-gente-joven-encuentra-un-refugio-alternativo-en-el-teatro>

Literatura Tropical. (s.f.). <https://literaturatropical.com/>

Manguel, A. (21 de abril de 2006). Elogio de la lectura. Babelia. El País. https://elpais.com/diario/2006/04/22/babelia/1145662750_850215.html

- Moreno, A. (2007). *La adolescencia*. Editorial UOC.
<https://openaccess.uoc.edu/bitstream/10609/110987/9/La%20adolescencia%20CAST.pdf>
- Moreno, I. (2005). *El juego y los juegos*. Lumen-Hvmanitas
- Nachmanovitch, S. (2021). *Improvisar el arte, la vida*. Paidós.
- Nachmanovitch, S. (2016). *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte*. Paidós.
- Pau Farías; *Improvisación Teatral y Creatividad*. Youtube.
<https://www.youtube.com/c/soypaufa>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Paidós.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Paidós
- Proyecto Prisma. (s.f.). *La Biblioteca Sonora de las Mujeres*.
<https://proyectoprisma.net/inicio/>
- Rodríguez Ortega, N. (2020). Inteligencia artificial y campo del arte. Paradigma. *Revista Universitaria de Cultura*, 23, pp. 32-51.
- Rossetti, L., Illanes, J. y Paulette, Y. (2018). Des/montar: el acontecimiento singular. *Revista Artilugio*, 4, pp. 66-78.
file:///C:/Users/Usuario/AppData/Local/Temp/_abuffa,+Journal+manager,+REF-06-Rossetti-Illanes-Yruquina-1.pdf
- Sasovsky, D. et al., (2023). *Concurso Provincial de Dramaturgia Chaqueña 2022, “Hilda Torres Varela”: géneros, feminismos, diversidades*. 8-12. Contexto Libros.
- Sosa Villada, C. (2018). *El viaje inútil*. Trans/escritura. Ediciones Documenta/Escénicas.
- Vasilachis De Gialdino, I. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedsa.

Veiravé, A. (2021). *Las tácticas de la ensoñación: cómo trabaja un poeta / Alfredo Veiravé*; dirigido por Claudia Rosa. EUDENE.

Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de Pasaje*. Paidós. Estudios de comunicación, 16.

6.0 Anexo

Textos utilizados para la muestra *Más o menos bien*

“Pensando en vos” de Mariano Blatt – 2008 (de una antología llamada *Lo humanamente posible*. Selección a cargo de Clara Muschietti y Carolina Sborovsky)

Me tengo que ir me están esperando te quiero mucho pienso en vos todo el día cuando caminamos por el pueblo a las siete de la tarde pienso en vos y pienso en vos a la mañana cuando me despierto o mientras almorzamos milanesas con ensalada mojo el pan y ahí también pienso en vos pero ahora me tengo que ir están afuera sentados en la escalerita del cyber esperando porque todavía tenemos que ir a hacer algunas compras para la noche como cerveza y otras cosas ellos por ejemplo necesitan llevarse muchos cigarrillos porque después allá no hay nada cerca imaginate ayer pasó una moto muy rápido por la calle de tierra de al lado de la quinta y se levantó muchísimo polvo aproveché la confusión para pensar en vos cuando nadie me veía también me tomé un helado de agua pensando en vos y nos persiguieron unas abejas tuvimos que salir corriendo y me tropecé me sangró la rodilla y para que no me pusiera a llorar me dijeron que pensara en vos y se me pasó todo el dolor y la tristeza y las ganas de llorar y hasta pude agarrar de nuevo el helado y seguir tomándolo a pesar de que se había llenado de pasto y hormigas si cierro los ojos cuando bailo pienso en vos y cuando los tengo abiertos pienso en vos lo mismo pero ahora me voy porque se van a poner impacientes y pesados después me dicen que estoy todo el día pensando en vos y tienen razón porque estoy todo el día pensando en vos hoy hace un rato nos sacamos una foto muy graciosa haciendo una pirámide humana y yo salí con mucha cara de que estaba pensando en vos.

“Responsabilidad estética” de Luis María Pescetti – 2010 (del libro *Nadie te creería*)

Mirá, Valeria, me tenés repodrido. Si sabés que me gustás, ¿¿por qué no me hablás por teléfono, eh!? ¿¿Qué te pensás!? ¿¿Querés que me quede toda la tarde al lado del teléfono como un tarado!? El otro día por ejemplo, el lunes, me moría de ganas de que me llamaras. ¡Y ni me hablaste! ¡Entonces resulta que no fui ni a jugar con los chicos, ni al club, ni a nada! ¡Al divino botón! ¡Porque no sonó el teléfono ni con una llamada equivocada! ¿¿Qué te creés!? ¿¿Te creíste mucho!? Sabés que sos muy linda, entonces tendrías que fijarte un poco, porque es como cuando alguien es muy fuerte: si no cuida cómo usa los músculos capaz que le da un empujón a alguien y no quiere hacerle nada, pero al otro lo tira al piso. O da la mano para ser amable y al otro le deja los huesos como un trapo torcido. Es lo mismo, ¿entendés?, porque vos sos linda, entonces tenés que tener un poco de cuidado, porque sin querer podés, no te digo lastimar, porque no es igual igual, pero más o menos, ¿te das cuenta? Tal vez lo hacés sin querer, o no hacés nada, pero igual tendrías que prestar atención porque yo te cruzo enfrente y a lo mejor a vos no te pasa nada; pero vos me pasás enfrente y me quedo todo así. Parezco la momia, ¿entendés? Poné un poco de tu parte, también. Por eso no es lo mismo. Ahora que te expliqué y lo entendiste, fijate. Yo no te voy a decir nada, pero hoy me gustaría que me llames, así que no esperes que te hable yo.

“Un libro muy bonito” de Marie Gouric – 2021 (del libro *Este amor tan grande*)

Ahí mismo en la librería
no conseguí comprarlo
estaba agotado y reservado
pero si pude leerlo
hasta la mitad.
Estos días descanso
y aprovecho
para hablar así nomás
contarte este pedacito
del libro
que escribe una traba
que se llama Marlene Wayar
¿La conocés?
Marlene
sabe que cuando una levanta
un cacharro de barro
y se rompe
después una lo repara.
Pero que el material tiene memoria
avisa
y que por eso cuando el cacharro
reciba un golpe de frío o de calor
una fricción va a volver a quebrarse
en ese mismo lugar
donde alguna vez lo reparaste.
Y lo mismo pasa con una
que acumula el daño
aunque este reparadita
a simple vista.
Hasta que un día te dicen
una malapalabra,
tenés un mal momento,
ves una película,
un dibujito animado
y te pega todo ese daño junto
y no podés parar de llorar
y te dicen “Estás loca”.
Marlene dice que es esa memoria
que se vuelve a quebrar
en cada uno de esos rasgones.
Quería contarte esto
que explica ella,
porque lo hace muy bien
mucho mejor
de lo que yo hubiera
podido hacerlo

porque entonces
capaz entiendas algo
y no tengas susto de mí.
A mí me dio claridad, igual
seré más cuidadosa.

“Un poema de amor” de Marie Gouiric – 2016 (del libro *Un método del mundo*)

Hay malezas que dan flores.
Las hay blancas con un centro amarillo,
otras violetas azuladas desaturadas
y unas amarillas fuerte,
que se llaman Dientes de León.
Está el cardo Mariano,
que es violeta hermoso,
pero nace con muchas espinas en el tallo.
Te conviene para cortarlo
una herramienta que prolongue las acciones de tus manos
como una tijera, o un cuchillo serruchito, corte Tramontina.
También podés usar papel de diario
o un trapo viejo para agarrar la flor.
Sería usar algo que separe
los sentimientos que tienen tus manos
de la forma que usan para cuidarse
estas malezas de vos.
Las flores de las malezas
no califican como flores.
Si cortabas de chico varios dientes de león
y armabas un ramo,
podía que tu mamá al recibirlo
no lo pusiera en agua:
-Para qué hacerlo? si no duran nada-.
Para qué cuidar aquello que no se va a quedar con vos.
Pensemos:
Se tarda, entre la primera flor que cortás
y la última flor que cortás,
unos 10 minutos.
Si te distraés con alguna basura interesante
del terreno baldío
podés llegar a colgarla 10 minutos más.
Después en caminar los 100 metros desde el terreno hasta la casa,
correr el portón de chapa,
empujar la puerta, atravesar el lavadero,
encontrártela en la cocina
y alzar el ramo a la altura de su pecho: 9 minutos más.
 $10 + 10 + 9 = 29$.

Si hacés una tarjeta que diga TE AMO
son 5 minutos que tendríamos que sumar.
 $29 + 5 = 34$
Si la tarjeta tiene además
un dibujo de ustedes tomados de la mano
se le suman 2 minutos.
Y si en vez de estar tomados de la mano
vos estas entregándole el ramo,
anunciando lo que está por pasar,
le sumas 3 más.
Adivinar el futuro lleva su tiempo.

Igual esto no es necesario sumarlo.
Después de los 30 minutos el Diente de León
ya perdió su apariencia vital,
y no vale la pena ponerlo en agua.
Ahora me pregunto dónde sucedería el regalo,
si en el gesto que dura 34 minutos
o en el ramo de Dientes de León
que es alzado a la altura de su pecho.
Arruinar algo
en el deseo de mejorarlo
es un acto de amor.
Y qué sería de nosotros sin los deseos
y las cosas arruinadas.

(frag.)

Sin título de Cynthia Castoriano (Suzy Qiú) – 2020 (inédito, extraído de sus redes)

Anoche volví a mi casa
con las cenizas de Helado.
Todo lo que significó mi gato
no puede caber en una caja
ni sellarse
con cuatro clavos.

Fantaseo con
desparramarlo sobre la azalea
que heredé de mi abuelo
enterrarlo en el jardín
con sus pelotas de medias
o en el jacarandá
que me regaló Nicolás
convencido de que con eso

iba a florecer un amor
más fuerte que el nuestro.

Pero no hago
nada de eso
saco la caja de una bolsa
y la miro
esperando que me responda
¿Cuánto amor entra en un cuadrado de madera?
¿Con cuánta tierra tiene que mezclarse
un recuerdo
para que deje de doler?

Su nombre grabado en una chapa
y un certificado en un sobre
me quieren dejar tranquila.
Se murió mi gato
y me di cuenta
de que no me molestan
sus patas impresas de negro
sobre la fórmica blanca
no me molesta
ninguno de sus pelos
en mis pantalones
en mis sweaters
en toda mi ropa
no me molesta
tener que abrir la puerta lento
porque su instinto no entiende
que le delimite
el paseo
no me cansa salir a llamarlo
cuando llego a cualquier hora
puedo
con lo ridículo que suena
decir su nombre
en voz alta
muchas veces seguidas.

“Me gusta tu forma de querer”
me dijeron hace poco
y pensé
que si en el año más difícil de mi vida
tuve el corazón firme
para amar a un gato
es posible que mi forma de querer
haya madurado con su muerte.

Esperar la muerte
para evolucionar
es tan miserable

que me enfrento
en este duelo
a la idea indeclinable
de que lamentablemente
no somos gatos.

“Un día más o menos bien” de Maia Tarcic – 2021 (del libro *Las cosas que parecen un error*)

Hoy
paseé al perro
limpié la casa
regué las plantas
mandé mails
escribí un par de páginas que no me disgustaron
salí a correr
tomé cerveza
escuché una banda que me gusta un montón
Fui a una fiesta
saludé gente con abrazos largos
bailé
tomé fernet
tuve conducta
supe irme a tiempo
y nadie me preguntó por vos

Sin título - Rocío Navarro – 2020 (de un libro inédito titulado *Para decir chau*)

Hoy desarmé la pelopincho
que es grande
la limpié y la plegué
puse los caños en una bolsa
al alzarlos pensé:
qué pesados,
este espacio de guardado lo diseñamos
para vos que ya no estás,
es demasiado alto:
voy a necesitar
una escalerita
y voy a salir fortalecida.

Escena 1: “Pensando en vos” de Mariano Blatt

Escenario: Interior – parte de una casa

Intérprete: Julia

Acostada sobre el sillón, mirando el celular. En un momento, junta valor, se para, se acerca a una pequeña mesa y comienza a grabar un audio.

Julia: *(Mira al frente, inhala, pulsa para grabar el audio y arranca)* Pienso en vos todo el día *(Saca una placa un bollo de masa cruda)* cuando camino por el barrio a las siete de la tarde pienso en vos y pienso en vos *(Hace pequeñas bolitas con la masa)* a la mañana cuando me despierto o mientras almuerzo milanesas con ensalada mojo el pan *(Sonriendo)* y ahí también pienso en vos *(Breve pausa. Agarra otro pedacito de masa para hacer una bolita)* ayer pasó una moto muy rápido por la calle y se levantó muchísimo polvo aproveché la confusión para pensar en vos cuando nadie me veía también me tomé un helado de agua con les chiques pensando en vos y nos persiguieron unas abejas tuvimos que salir corriendo y me tropecé me sangró la rodilla y para que no me pusiera a llorar me dijeron que pensara en vos y se me pasó todo el dolor y la tristeza y las ganas de llorar y hasta pude agarrar de nuevo el helado y seguir tomándolo a pesar de que se había llenado de hormigas si cierro *(cierra los ojos)* los ojos cuando bailo pienso en vos y *(abre los ojos)* cuando los tengo abiertos pienso en vos lo mismo *(sonríe)* pero ahora me apuro porque se van a poner impacientes y pesados después me dicen que estoy todo el día pensando en vos y tienen razón porque estoy todo el día pensando en vos el otro día nos sacamos una foto muy graciosa haciendo una pirámide humana y yo salí con mucha cara de que estaba pensando en vos. *(Risueña, pulsa para enviar el audio. Segundos después, va poniéndose seria, como dándose cuenta de la tremenda confesión que acaba de hacer. Agarra rápido la fuente con los bollitos de masa separados y se retira del lugar).*

Escena 2: “Responsabilidad estética” de Luis María Pescetti

Escenario: Interior – en una escalera

Intérprete: Salvador

Salvador: *(Baja las escaleras en medias, con las zapatillas en la mano. Se sienta)* Mirá, Valeria, me tenés cansado... No... mejor... Mirá, Valeria me tenés repodrido! Si sabés que me gustás, ¿¡por qué no me hablás por whatsapp, eh!? ¿¡Qué te pensás!? *(va poniéndose lentamente una de las zapatillas)* ¿¡Querés que me quede toda la tarde al lado del teléfono como un tarado!? El otro día por ejemplo, el lunes, me moría de ganas de que me escribieras. ¡Y ni me hablaste! ¡Entonces resulta que no fui ni a jugar con los chicos, ni al club, ni a nada! ¡Al pedo!

(Poniéndose la otra zapatilla) Vos sabés que sos muy linda, entonces tendrías que fijarte un poco, *(mirando al frente)* porque es como cuando alguien es muy fuerte: si no cuida

cómo usa los músculos capaz que le da un empujón a alguien y no quiere hacerle nada, pero al otro lo tira al piso. O da la mano para ser amable y al otro le deja los huesos como un trapo torcido. Es lo mismo, ¿entendés? (*termina de atarse los cordones*), porque vos sos linda, entonces tenés que tener un poco de cuidado, porque sin querer podés, no te digo lastimar, porque no es igual igual, pero más o menos, ¿te das cuenta? (*se olvida lo que sigue. Saca entonces la servilleta del bolsillo y empieza a leer para recordar*) Tal vez lo hacés sin querer, o no hacés nada, pero igual tendrías que prestar atención porque yo te cruzo enfrente y a lo mejor a vos no te pasa nada; pero vos me pasás enfrente y me quedo todo así (*se para y queda duro por unos segundos*). Parezco la momia, ¿entendés? (afloja y guarda el papel y vuelve a sentarse algo triste) Poné un poco de tu parte, también (*Cabisbajo*). Ahora que te expliqué y lo entendiste, fijate. Yo no te voy a decir nada, pero hoy me gustaría que me escribas, así que no esperes que te hable yo. (*Se fija la hora en su reloj de pulsera, termina de bajar las escaleras algo apurado y se va del espacio*).

Escena 3: “Un libro muy bonito” de Marie Gouiric

Escenario: Exterior – galería de una casa

Intérprete: Luana

Sentada, saca de una bolsita un objeto roto y los elementos para repararlo. Los dispone en frente suyo de manera perfectamente ordenada. Luana:

(*Agarra el pegamento y partes del objeto para empezar a pegar*)

Es como ese pedacito del libro

que escribe una trava

que se llama Marlene Wayar.

Ella sabe que cuando una levanta un cacharro de barro

y se rompe

después una lo repara.

Pero el material tiene memoria y por eso cuando el cacharro

reciba un golpe de frío o de calor una fricción

va a volver a quebrarse en ese mismo lugar

donde alguna vez lo reparaste.

Y lo mismo pasa con una misma que acumula el daño

(*sonriendo*) aunque parezca reparadita a simple vista, (*breve pausa*)

pero resulta que un día te dicen

una mala palabra, (*aumenta la velocidad progresivamente*)

tenés un mal momento, ves una película triste, un dibujito animado

y te pega todo ese daño junto y no podés parar de llorar

y te dicen (*hace una pequeña pausa, mira al frente*) “Estás loca”.

(*sonriendo tímidamente*)

Esto me da claridad, porque capaz me pueda ayudar

a no asustarme tanto de mí,

igual voy a ser más cuidadosa.

(*Junta sus cosas lentamente y se va del espacio*).

Escena 4: “Un poema de amor” de Marie Gouiric

Escenario: Exterior – rodeada de plantas

Intérprete: Anita

Arrodillada en el pasto, rodeada de plantas y herramientas de jardinería.

Hay malezas que dan flores.

Las hay blancas con un centro amarillo,

(separa esas flores)

otras violetas azuladas desaturadas

(separa estas otras)

y unas amarillas fuerte,

que se llaman Dientes de León. *(Agarra estas y se queda mirándolas)*

Las flores de las malezas

no califican como flores. *(Breve pausa)* Si cortabas de chico varios dientes de león

y armabas un ramo,

podía que tu mamá al recibirlo no lo pusiera en agua

-¿Para qué hacerlo? si no duran nada-. Para qué cuidar aquello que no se va a quedar con vos.

(Breve pausa. Inhala y dice:) Pensemos: *(va armando, cuidadosamente, un ramito)*

Se tarda, entre la primera flor que cortás y la última flor que cortás,

unos 10 minutos.

Si te distraés en el camino

podés llegar a perder 10 minutos más. Después abrir el portón de tu casa empujar la puerta, atravesar el lavadero, encontrarte a tu mamá en la cocina

y alzar el ramo a la altura de su pecho: 5 minutos más.

10 minutos + 10 minutos + 5 minutos =

25 minutos.

Si hacés una tarjeta que diga TE AMO son 5 minutos que tendríamos que sumar.

25 minutos + 5 minutos = 30 minutos.

Después de la media hora el Diente de León

ya perdió su apariencia vital, *(ajusta las flores con un hilo para finalmente formar el ramito)*

y no vale la pena ponerlo en agua.

(Hace una breve pausa, fija su mirada en un punto y en modo pensativa dice): Ahora me pregunto dónde sucedería el regalo,

si en el gesto que dura 34 minutos o en el ramo de Dientes de León que es alzado a la altura del pecho.

(acerca el ramo hacia su pecho y mirando al frente con una pequeña sonrisa dice):

Arruinar algo

en el deseo de mejorarlo es un acto de amor.

(Se levanta y se retira del espacio. Se queda relleno de macetitas).

Escena 5: Sin título - Suzy Qiú

Escenario: Exterior – cementerio

Intérprete: Jose

Camina con cierta tristeza hacia la zona del cementerio.

Jose:

(Se detiene en las escalinatas, mira al frente y dice)

Anoche volví a mi casa con las cenizas de Helado.

(continúa caminando)

Fantaseo con desparramarlo sobre la azalea

que heredé de mi abuelo enterrarlo en el jardín

con sus pelotas de medias

(se sienta en el murito)

o en el jacarandá

que me regaló Nicolás convencido de que con eso iba a florecer un amor

más fuerte que el nuestro.

(Saca de su mochila una lana con dos palitos en cruz y comienza a armar un pequeño telar)

Su nombre grabado en una chapa y un certificado en un sobre

me quieren dejar tranquila.

(Detiene el tejido. Mira al frente y con melancolía dice:)

Se murió mi gato *(continúa tejiendo)*

y me di cuenta

de que no me molesta ninguno de sus pelos en mis pantalones

en toda la ropa

no me cansa salir a llamarlo cuando llego a cualquier hora puedo

con lo ridículo que suena decir su nombre

en voz alta

muchas veces seguidas.

(Vuelve a mirar al frente, esbozando una pequeña sonrisa)

“Me gusta tu forma de querer” me dijeron hace poco

y pensé *(con cierto entusiasmo, ya terminando de tejer)*

que si en el año más difícil de mi vida tuve el corazón firme

para amar a un gato

es posible que mi forma de querer haya madurado con su muerte.

(Guarda el telar terminado en su mochila. Se para y se va).

Escena 6: “Un día más o menos bien” de Maia Tarcic // Sin título - Rocío Navarro

Escenario: Exterior – planta alta

Intérprete: Sofi

Sentada en la terraza, con los pies en el aire.

Sofi:

Ayer paseé al perro limpié la casa regué las plantas mandé mails
escribí un par de páginas que no estuvieron tan mal salí a correr
tomé cerveza

escuché una banda que me gusta un montón Fui a una fiesta
saludé gente con abrazos largos bailé
tomé fernet tuve conducta

supe irme a tiempo

(con seguridad) y nadie me preguntó por vos.

Hoy desarmé la pelopincho que es grande

la limpié y la plegué

puse los caños en una bolsa al alzarlos pensé:

qué pesados,

este espacio de guardado lo diseñamos para vos que ya no estás,

(se levanta, queda parada con las manos apoyadas en la varanda, mira alrededor y con énfasis, dice):

es demasiado alto: voy a necesitar una escalerita

y voy a salir fortalecida.

Escena final: Nos tenemos

Les personajes finalmente se encuentran en un espacio al aire libre para hacer un picnic y charlar un poco sobre cómo se sintieron en el último tiempo.

Situaciones previas

Julia sale de escena y se dirige a la cocina.

Salva termina su cuadro y se dirige también a la cocina.

Luana se retira de su espacio por la puerta de vidrio, sin que el público la vea.

Anita una vez terminado su cuadro, se dirige hacia el lugar cerca de la pileta (desde donde sale Jose).

Jose sale desde ahí. Hace su cuadro. Termina y se queda en el murito terminando de tejer un mandala.

Operación picnic

Termina Sofi su cuadro. El público la sigue con la mirada. Ella baja y es la primera en llegar al espacio de picnic con un libro en la mano. Deja su mochila en el murito. La abre para sacar el mantel. Extiende el mantel con calma y cierta alegría. Se sienta a seguir leyendo su libro.

Segundos después, llega Luani con una mochila.

Luani: - Hola, amiga! *(La abraza y se arrodilla en el mantel y saca de su mochila una tira de lucecitas.)* Te parece si cuelgo estas luces acá?

Sofi: - Sí, súper bien!

Luani comienza a colgar las luces. Le cuesta un poco. Ingresan al espacio Julia con su tupper de galletitas.

Julia: Hola! *(Hace un saludo general, deja su tupper/cajita en el mantel y se dispone inmediatamente a ayudarla a Luani con las luces.)*

Luani: *(Cuando más o menos están terminando de colgar.)* Prendemos a ver si funciona?

Juli enchufa las luces. Luego se sientan como en semicírculo. En ese mismo momento, Anita sale a escena con sus flores en la mano y busca a Jose que lleva todos sus mandalas en la mochila. Llegan juntas. Saludan y se suman a la ronda. Luani saca de su bolso su florero reparado, y acto seguido, Ani pone sus flores ahí.

Aparece Salva. Saluda enérgicamente. Lo miran, le devuelven el saludo y siguen con sus cosas. Sin que nadie se dé cuenta, saca de su bolsillo un puñado de papelitos de colores para hacer su pase de comedia. Los guarda en una de sus manos con el puño cerrado. Se suma a la ronda.

Salva: - Elegí una mano! *(Acto seguido, le sopla los papelitos de colores en la cara de la persona que le siguió el juego.)*

Julia: *(Con cierta dulzura.)* Miren... Hace un rato amasé unas galletitas para ustedes

Anita: - ¡Ay, más tierna!

Salvador y Anita agarran galletitas.

Jose: Yo también tengo algo para ustedes... *(Reparte sus mandalas a cada uno.)*
Agradecen sorprendidos.

Anita: *(Con cierta preocupación.)* ¿Cómo seguís con lo tuyo?

Sofi: *(Esbozando una sonrisa.)* Ni tan superada, ni tan en el pozo...

Luani: Hace poco terminé de leer un libro que puede ayudarte a acomodar los pedacitos rotos... Es este *(Extendiéndole con su mano el libro.)* miralo cuando puedas

Sofi: ¡Gracias, amiga! Seguro me sirve...

Jose: ¿Puede ser que estos días esté saliendo todo mal?

Juli: Puede ser... pero también después de todo acá nos tenemos, ¿no?

(Sonríe y se acomoda de manera tal que queda más relajada.)

Suavemente arranca a sonar la canción. Mientras, todos los personajes se disponen de una forma más descontracturada. Una toca el cabello de la otra, otros siguen comiendo galletitas, otro hojea uno de los libros, otro acostado cuelga mirando uno de los papelitos que tiró Salva.

Termina la canción. Se prenden todas las luces del patio. Se toman de las manos y saludo final.

Flyer del evento



Figura 11: Flyer de la muestra final para difundir en redes.
Diseño realizado por Ailín Carlés. 2021.

Programa de mano

Gracias a Lin, Ernesto, Mariela, Camila, Nahuel, Alfredo,
Eugenio, Victor, Roxana, Ángela, José, Chivin, Daniela, Rodolfo,
Gustavo, Tiziana, Elena, Lucia, Miguel, Rocio, Lucas, Constanza,
Liliana, Virgi, Pablo, Alfredo, Mar, Lucia, Juan

por acompañarnos, por abrirnos mundos.



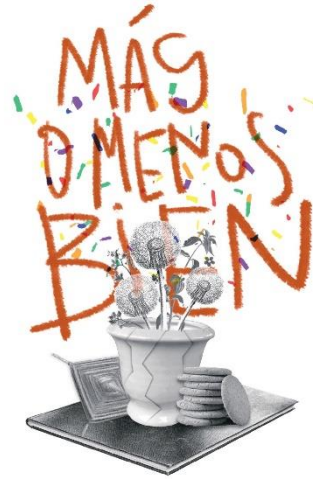
Teatrura

- Microexperiencias leídas con el cuerpo -
Taller de teatro y literatura

EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS



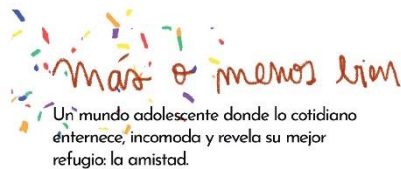
Resistencia - Chaco



Teatrura

NOV. 2021

Figura 12: Programa de mano de la muestra. Parte externa.
Diseño realizado por Ailín Carles. 2021.



Un mundo adolescente donde lo cotidiano
enternece, incomoda y revela su mejor
refugio: la amistad.

TEXTOS:

Mariano Blatt
Luis María Pescetti
Marie Gouiric
Suzy Qiú
Maia Tarcic
Rocio Navarro

MÚSICA:

El mató a un policía motorizado

COORDINACIÓN:

Carmela Cendra Veiravé
Paola Fernández Mafut

ACTUACIONES:

Julia Lopez Pontón
Salvador Martínez
Luana Azula
Ana Elena Insaurralde
Josefina Olmedo
Sofía Carlés

VESTUARIO:

Carmela Cendra Veiravé

CURADURÍA DE TEXTOS:

Paola Fernández Mafut

DISEÑO GRÁFICO:

Ailín Carlés

ASISTENCIA:

Gustavo Insaurralde
Miguel Argüello

Figura 13: Programa de mano de la muestra. Parte interna.
Diseño realizado por Ailín Carles. 2021.