



Entre el afianzamiento académico y la apertura al mundo: el grupo “Manojo de Calles” y el experimento teatral.

Between academic consolidation and openness to the world: the group "Manojo de Calles" and the theatrical experiment.

DOI: 10.32870/sincronia.axxv.n80.33b21

José María Risso Nieva

Universidad Nacional de Tucumán-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
(ARGENTINA)

CE: jose.risso@filo.unt.edu.ar / ID ORCID: [0000-0002-8619-8577](https://orcid.org/0000-0002-8619-8577)

Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Recibido: 19/03/2021

Revisado: 12/04/2021

Aprobado: 27/05/2021

RESUMEN

El presente trabajo constituye una aproximación al período de renovación estética, acaecido en el campo teatral de Tucumán, provincia del noroeste de Argentina, a partir de la reactivación democrática en 1983. Realizamos, en esta oportunidad, una exploración de la primera etapa poética del grupo teatral “Manojo de Calles”, que ingresa al medio a principios de los años '90 y protagoniza este movimiento de cambio. La vocación experimental del colectivo está determinada por dos condiciones históricas: la formación universitaria y el acercamiento a la Antropología Teatral. La agrupación define la singularidad de su propuesta –en medio de esta coyuntura– poniendo en práctica una concepción dramaturgica nueva, atenta tanto al sujeto creador como a la normativa dramática.



Palabras clave: Dramaturgia. Experimentación. Formación universitaria. Antropología Teatral. Manojos de Calles.

ABSTRACT

The present work constitutes an initial approach to the period of aesthetic renovation, which occurred in the theater of Tucumán (Argentina), from the democratic reactivation. We made, on this occasion, an exploration of the first poetic stage of the theater group "Manojos de Calles", which entered the medium at the beginning of the 90s and was the protagonist of this movement of change. The collective's experimental vocation is determined by two historical conditions: university education and the discovery of Theater Anthropology. The group defines the uniqueness of its proposal by putting into practice a new concept of dramaturgy, which includes the creative subject and the dramatic regulations.

Keywords: Dramaturgy. Experimentation. University education. Theater Anthropology. Manojos de Calles.

Introducción

A partir de 1983, con el retorno democrático, Argentina impulsa un cambio cultural a nivel nacional y Tucumán ingresa en una nueva etapa de renovación y afirmación del arte teatral y, en especial, de su dramaturgia. La observación de la historiografía acerca de la "profusión de autores locales", que escriben y estrenan en la provincia a partir de la reactivación postdictatorial (Tríbulo, 2006, p.118), a la que se suman prácticas como la creación colectiva y el montaje teatral, demanda reconocer en la constitución de este movimiento una ampliación del concepto de "dramaturgia". La comprensión del fenómeno, en las condiciones contemporáneas de producción, deja de estar definida exclusivamente por el trabajo del autor, que escribe sus obras encerrado en los límites de su gabinete, y exige visibilizar la labor de otros agentes involucrados en el arte del espectáculo: dramaturgia de actor, dramaturgia de director, dramaturgia grupal, etc.

La vuelta democrática, en el campo teatral de Tucumán, promovió —entre otros factores— un afianzamiento académico y una apertura al mundo, lo que facilitó la circulación de nuevos



discursos teatrales y estéticos. En cuanto a la dramaturgia, la reactivación implicó en principio la continuación y, en algunos casos, la consolidación de una producción dramática enmarcada en la acepción tradicional del trabajo, a través de la labor de escritores como Oscar Quiroga, Carlos Alsina y Manuel MacCarini. Por otro lado, junto con este panorama autoral, emergen nuevas prácticas dramáticas, relacionadas con la versión libre, la creación colectiva o el montaje teatral, que –en el nuevo contexto histórico– buscan una “renovación” del lenguaje escénico (Tríbullo, 2006, p. 117). Pertenecen a esta tendencia grupos como “Propuesta”, que irrumpen en el medio en la década del ‘80, y, posteriormente, colectivos experimentales, entre los que se destacan “La Baulera”, “La Vorágine”, “Marfil Verde” y “Manejo de Calles”. Esta renovación compromete distintos aspectos de la actividad, entre ellos, la utilización del espacio, las técnicas de actuación, la división del trabajo o el lugar del espectador. Conviven en esta coyuntura diversos modos de encarar la transformación y, por lo tanto, la comprensión del fenómeno exige definir en cada caso los criterios que sostienen el cambio.

El presente trabajo constituye una aproximación al problema planteado y, para ello, centramos nuestra atención en el trabajo del colectivo “Manejo de Calles”, que instala su nombre en el panorama teatral de Tucumán desde 1993, bajo la coordinación de Verónica Pérez Luna. Este grupo definió la singularidad de su propuesta, a partir de la recuperación de repertorios culturales ignorados por el medio (*v. g.* temas y obras de la Antigüedad Clásica), la intervención de espacios no convencionales (*v. g.* patios, bares y museos) y la participación en encuentros destinados a la promoción del teatro emergente (*v. g.* “Bienarte Córdoba ‘93”). “Manejo de Calles”, a su vez, protagoniza este movimiento de cambio teatral poniendo en práctica una concepción dramática nueva, atenta tanto al sujeto creador como a las pautas dramáticas. La reconstrucción de este concepto, como criterio estético renovador, constituye el propósito de nuestra reflexión.

Concepción dramática y problemática estética

Tomamos como punto de partida la propuesta de Joseph Danan, que –en sus esfuerzos por comprender el concepto en relación con las prácticas escénicas contemporáneas– concibe de



forma general la praxis dramática como la “organización de la acción *en función de la escena*” (2012, p. 50, cursivas del original), trabajo que dispone “la acción, ordena un espacio y una temporalidad, e inventa personajes” para la visión del espectador (Danan, 2012, p. 50). En la acepción restringida del término “dramaturgia”, la tarea queda reducida al trabajo solitario del autor, que elabora una “obra dramática”, entendida como la “codificación literaria” de un drama, un texto escrito *a priori* y con cierta autonomía respecto de la escena (García, 2001, p. 33); mientras que en un sentido amplio –como el que propone Danan– la dramaturgia integra, según la pertinencia del caso, la labor de otros agentes involucrados en la creación del espectáculo.

Como señala Jorge Dubatti, el reconocimiento de prácticas de creación teatral muy diversas ha extendido el concepto de dramaturgia:

Se reconoce como “dramaturgia de autor” la producida por “escritores de teatro”, es decir, “dramaturgos propiamente dichos” en la antigua acepción restrictiva del término: autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o actuación. “Dramaturgia de actor” es aquella producida por los actores mismos, ya sea en forma individual o grupal. “Dramaturgia de director” es la generada por el director cuando éste diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior. La “dramaturgia grupal” incluye diversas variantes, de la escritura en colaboración (binomio, trío, cuarteto, equipo...) a las diferentes formas de la creación colectiva. (2003, p. 45)

En la praxis teatral contemporánea conviven diversos modos de encarar la dramaturgia y, por esta razón, la definición “debe ser recreada en cada espectáculo” (Danan, 2012, p. 35). Esta reconstrucción, que busca determinar en cada caso dónde recae el peso de la disposición escénica, “es la expresión de una reflexión teórica sobre el teatro” y, como tal, constituye un problema de índole estética (Naugrette, 2004, p. 34).



El camino de la renovación: afianzamiento académico y apertura al mundo

“Manojo de Calles” es un grupo teatral independiente de Tucumán, dedicado a la experimentación escénica, con una extensa trayectoria de trabajo en la provincia. Siguiendo la propuesta de Verónica Pérez Luna, en calidad de coordinadora, podemos distinguir tres etapas poéticas en la historia del colectivo: la “maduración” (1993-1998), la “consolidación” (1999-2005) y la “dubitación” (2006-) (2013, p. 37). En el presente trabajo, realizaremos una exploración centrada en la primera de estas fases, concebida como la “infancia grupal” (Pérez, 2013, p. 41), momento en el que la agrupación inicia “la elaboración consciente de los procedimientos técnicos para la actuación, la construcción del relato y la innovación espacial” (Pérez, 2013, p. 37).

Cada etapa, en términos teóricos, representa una “macropoética o poética de conjuntos” (Dubatti, 2009, p. 7), constructo que pone en relación un *corpus* de casos individuales o “micropoéticas” y ofrece una caracterización del conjunto, confrontando semejanzas y diferencias. Este panorama queda definido por las principales producciones del momento: *Antígona Vélez* (1993), *Mirando la luna* (1994) y *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna* (1998).¹ Estos espectáculos, en la medida que expresan una reflexión teórica sobre el teatro, ponen a jugar una noción dramática diferente que sostiene la renovación.

La fundación del grupo está determinada por dos condiciones históricas: la formación universitaria y el acercamiento a la Antropología Teatral, que reestructuraron las prácticas del campo, pusieron a circular nuevos discursos estéticos y promovieron el desarrollo de una dramaturgia local. Corresponde, entonces, situar el grupo “Manojo de Calles”, como parte de la renovación escénica local, en la intersección de estos acontecimientos.

En 1984, la Universidad Nacional de Tucumán, encarando un proceso de normalización institucional, creó la Escuela de Teatro. En abril de ese año comenzaron a impartirse las clases, según un plan académico provisorio, que ofrecía una carrera corta de tres años de duración.

¹La apropiación del pasado grecolatino, centrada en figuras mitológicas femeninas (Antígona, Medea y Ariadna), constituye uno de los rasgos de la etapa poética inicial del grupo. Lejos de representar una práctica dramática anticuada o remanente, el empleo de la temática clásica por parte de “Manojo de Calles”, en las específicas matrices históricas y territoriales, supone un espacio de experimentación (Risso, 2019a, 2019b, 2019c, 2020).



Posteriormente, en 1987, se aprobaba el plan de estudios definitivo que aumentaba el número de años y elevaba la formación al grado de “Licenciatura en Teatro”. La implementación de la carrera representó para el medio local un nuevo espacio para “cursar estudios teatrales sistemáticos” (Tríbulo, 2006, p. 117). Teniendo en cuenta que el Conservatorio Provincial de Arte Dramático había sido cerrado en 1976 por la dictadura militar y que el extinto Teatro Universitario –coordinado por Boyce Díaz Ulloque desde 1964 hasta 1979– se había abocado casi exclusivamente a la producción y no a la enseñanza, la Escuela venía a dar respuestas a un conjunto de necesidades de la actividad teatral de Tucumán –sostenida en esas fechas por el Teatro Estable y algunos grupos independientes–, entre ellas, la de contar con agentes instruidos en el oficio.

De esta forma, la aparición de la Escuela de Teatro constituye uno de los principales acontecimientos “propulsores de la reactivación teatral de nuestra provincia” (Tríbulo, 2006, p. 117), que –entre otros efectos– “suscita la incorporación de numerosos agentes en la escena regional y el desarrollo de nuevos campos poéticos” (Tossi, 2011, p. 7). Desde su implementación, la carrera comienza a aportar nuevas teorías y prácticas que interactúan, en una convivencia no exenta de conflicto, con el empirismo del oficio escénico, que hasta entonces sostenía la producción escénica local. José Luis Valenzuela destaca en este proceso aquellas propuestas curriculares “que pronto exponen a los alumnos a las densas páginas de Lacan, Kristeva, Derrida o Deleuze, para perplejidad y desconcierto de quienes estaban convencidos de que el teatro consiste sobre todo en aprender un texto y lograr que este suene creíble en escena” (2013, p. 7-8).

La Escuela de Teatro representa para la historia y la actividad escénica de la provincia la inauguración de un espacio formativo de actores, a los que se garantiza una educación que, por un lado, los instruye en la tradición artística y cultural occidental y, por otro, los expone a las nuevas problemáticas y tendencias estéticas. La centralidad que adquiere en esta institución la figura del actor constituye una plataforma para redefinir la división del trabajo teatral y la responsabilidad de la creación dramaturgica. Los fundadores de los grupos que protagonizan en los ‘90 la transformación teatral local, en el que se inscribe el colectivo “Manojo de Calles”, comparten –



como común denominador– el paso académico, con distintos grados de cumplimentación, por la reciente carrera universitaria.

El arribo del “Odin Teatret”² a Argentina y, especialmente, la gira del grupo “Farfa”³ por Tucumán, en 1987, constituye otro de los estímulos que intervienen en este movimiento renovador del teatro, en general, y de la dramaturgia, en particular. “Farfa” llega a la provincia y presenta los siguientes espectáculos y demostraciones de trabajo, a los que suman seminarios, trueques y ciclos de videos: *Matrimonio con Dios*, *El país del Nod* y *Antes que París arda* (Masgrau, 2002). En el marco de un proceso de perfeccionamiento técnico, la visita del grupo “Farfa”, en calidad de “introducidos de la metodología de trabajo de Eugenio Barba” (Tríbulo, 2006, p. 117), enriqueció el arsenal creativo del medio y colaboró en la transformación escénica local.

Como señala Silvina Díaz, aunque en Argentina ya se tenían noticias acerca de Barba y su teatro:

[...] el contacto más fructífero y directo de nuestros teatristas con la Antropología Teatral se produjo a partir de las visitas de Eugenio Barba y sus actores a nuestro país. En esas ocasiones, y a través de encuentros, debates, entrevistas públicas, seminarios, mesas redondas, presentación de espectáculos y muestras del entrenamiento- se difundieron de un modo directo los principios de la Antropología Teatral y del entrenamiento actoral basado en la pre-expresividad. (2007, p. 3)

²El “Odin Teatret” es una agrupación teatral, fundada en 1964, por Eugenio Barba, en Noruega y posteriormente trasladada a Dinamarca, en 1966. El entrenamiento y la producción de este equipo se basan en la Antropología Teatral, campo de trabajo diseñado por Barba, que estudia los principios de la utilización extra-cotidiana del cuerpo y de su aplicación en el trabajo creativo del actor.

³El grupo “Farfa” es un colectivo fundado –dentro de la órbita del “Odin Teatret”– por una de las discípulas de Barba, la actriz Iben Nagel Rasmussen. Hacia 1984 esta agrupación estaba integrada por su fundadora y su marido, el argentino César Brie. “Farfa” se disolvió alrededor de 1988.



Corresponde señalar que los principios de la Antropología Teatral,⁴ diseñados por Eugenio Barba y operantes en las prácticas del “Odin Teatret” y de los grupos asociados a él, chocaban en parte con la formación actoral, que impartía por entonces la Licenciatura en Teatro:

La formación de la escuela de teatro en aquella época tenía gran influencia del método de Stanislavski, pero ya en el 87 había pasado por Tucumán parte del “Odin Teatret” dejando sus huellas. Y también varios de nosotros tomamos numerosos cursos con maestros de la línea de Barba [...] con el propósito de profundizar en el estudio del teatro antropológico y sus principios en torno a lo pre-expresivo. (Pérez, 2013, p. 39)

El modelo antropológico “[p]lantea una fuerte crítica al teatro convencional, especialmente a la concepción mimética y psicologista de la tradición realista” (Díaz, 2007, p. 7), en la que puede inscribirse la metodología de Stanislavski, especialmente impartida en aquellos años por la Universidad. Si en el paradigma realista, el trabajo del actor busca fundamentalmente reproducir en escena los comportamientos sociales, guiándose por la psicología y la historia del personaje (Barba, 1990a, p. 32); la Antropología Teatral, por el contrario, a través de sus principios, despoja al cuerpo de los automatismos cotidianos, rechazando así de la poética actoral la mimesis y “la concepción idealista del arte como reflejo” del mundo (Díaz, 2007, p. 8).

En este sentido, la Antropología Teatral promueve una serie de cambios y desvíos, no solo en relación con el arte del actor, sino también en torno a la noción de dramaturgia. En primer lugar, como práctica teatral, el modelo barbiano cuestiona “la concepción tradicional de *dramaturgia*, que [...] define la tarea del dramaturgo como la elaboración de un texto, a priori e independientemente de la puesta en escena, para ser representado” (Díaz, 2007, p. 8, cursivas del original). Esta disciplina impugna la extendida “idea de que exista una dramaturgia identificable únicamente con el

⁴La Antropología Teatral, en torno a la utilización extra-cotidiana del cuerpo en una situación de representación, identifica cuatro principios factibles de guiar la práctica profesional del actor, a saber: a) alteración del equilibrio, b) oposición de fuerzas, c) simplificación y d) acumulación o derroche de energía (Barba, 1990a). En términos generales, un comportamiento “extra-cotidiano” involucra un gasto máximo de energía para lograr un mínimo resultado, a diferencia de las conductas habituales o “cotidianas”, que siguen una fórmula inversa. Siguiendo las palabras de Barba, estos principios “[s]on medios para *quitar* al cuerpo los automatismos cotidianos” (1990a, p. 29, cursivas del original).



texto escrito” (Barba, 1990b, p. 76), que luego será llevado a escena, según las lógicas del teatro tradicional. Por el contrario, los lineamientos de esta antropología apuntan una nueva definición del concepto: todo espectáculo es el resultado de un entramado de acciones, organización que recibe el nombre de “dramaturgia” y que “sólo existe al final del proceso de trabajo y no puede ser transmitido” (Barba, 1990b, p. 77).

La producción del “Odin Teatret” en Tucumán, a través del grupo “Farfa”, vuelve a impugnar –en un segundo movimiento– el empirismo escénico local, en donde la práctica teatral consiste en representar un texto y, en esta misma dirección, propone una nueva mirada sobre el arte teatral, al margen de la tendencia realista impartida desde la universidad.

Es importante aclarar que tanto los principios de la Antropología Teatral como las otras teorías y prácticas, aprendidas en la carrera o de forma autodidacta (v. g. *clown*, acrobacia, danza), aparecen mezclados y la poética de “Manojo de calles” da cuenta de un proceso de recepción productiva que resignifica y transforma estos estímulos.

La vocación experimental

En la primera etapa, “Manojo de Calles” emprende un proceso de experimentación escénica y asume el proyecto de construir una “estética propia” que problematice el “discurso hegemónico regional” sobre lo teatral (Pérez, 2013, p. 71). El adjetivo “experimental”, con el que la agrupación califica su praxis, implica el establecimiento de un espacio alternativo o sub-campo, respecto de otras manifestaciones de la escenología, principalmente, el teatro oficial y el comercial, que trabajan con convenciones probadas y rentables. Como señala Pavis, la experimentación adopta fundamentalmente una posición o “actitud” diferente ante lo instituido: “El término *teatro experimental* [...] se opone al teatro tradicional, comercial y *burgués* que busca la rentabilidad económica y se basa en fórmulas artísticas seguras, o incluso al teatro [...] que sólo monta obras o autores ya consagrados” (1998, p. 453, cursivas del original).

Esta modalidad, en la medida que evita “reproducir las formas y técnicas existentes”, anima a los creadores a correr riesgos y buscar nuevas opciones (Pavis, 1998, p. 453-454). En términos de



Pérez Luna, “[e]xperimentar, entonces, supone que el arte acepta probar, e incluso equivocarse. Significa oponer la búsqueda de algo nuevo y distinto de la tradición y la convención” (2013, p. 23). Esta actitud innovadora, en la medida que tiende a enfatizar la diferencia, trasgrede deliberadamente las reglas. La experimentación, finalmente, constituye una “provocación interna a la historia de una determinada institución” artística (Eco, 1988, p. 104), en este caso, la historia teatral de Tucumán. La búsqueda de nuevos lenguajes implica seguir “la huella de los maestros del teatro contemporáneo” y, a su vez, construir una “filosofía artística” que sostenga y fundamente las elecciones (Pérez, 2013, p. 22).

La praxis del grupo basada en un nuevo concepto de dramaturgia constituye una estrategia, atenta a la historia del teatro local, para situarse en un terreno de singularidad, frente a las convenciones de su tiempo. Esta pretensión de cambio conlleva, en la propuesta de “Manejo de Calles”, por un lado, una revisión del modo de producción teatral tradicional, basado en la puesta en escena de un texto previo, y, por otro, un distanciamiento de la normativa dramática convencional, como pauta creativa. Estas direcciones, en la perspectiva del grupo, apuntan fundamentalmente a cuestionar la pervivencia del pensamiento aristotélico en el arte escénico.

Como señala al respecto Barba, en relación con el primer cuestionamiento:

La distinción de una dramaturgia autónoma del espectáculo se remonta a la forma en que Aristóteles afrontó la tradición de la tragedia griega –una tradición ya lejana incluso para él– indicando dos campos distintos de investigación: los textos escritos y la forma de presentarlos. (1990b, p. 76)

Esta manera de identificar la dramaturgia con el trabajo de un autor, que escribe un texto *a priori* e independiente de la escena, será paulatinamente cuestionada en la praxis manojiana, que otorga centralidad a la figura del actor y a la intervención del director y, en este cambio de jerarquías, disemina la antigua función autoral entre los miembros del colectivo.

En un segundo movimiento de cambio, la nueva concepción dramaturgica impugna un conjunto de supuestos teatrales, condensados en el tipo ideal de drama, a saber: 1) el conflicto,



sostenido en una relación interpersonal; 2) el diálogo, como componente esencial, y, fundamentalmente, 3) la acción, en tanto acto resolutorio y transformador (Szondi, 1994, p. 17-22). Este conjunto, que opera como pauta estética para “enjuiciar la dramaturgia” (Szondi, 1994, p. 23), como nos advierte Lehmann, es el resultado de un proceso histórico, orientado –entre otros factores– por la *Poética* aristotélica:

La autoridad de Aristóteles, quien fue padrino y acompañante del drama de la Edad Moderna [...] dirigió y afinó, pero, al mismo tiempo, constriñó la mirada hacia este género de forma singular, puesto que declaró que lo que en la poética de la tragedia ática sólo se llamaba *epeisodion* –es decir, las escenas actuadas entre las canciones del coro, la “acción”– era lo más importante. (2017, p. 262, cursivas del original)

Esta jerarquía determinó una “dramaturgia de la acción y la intriga lógica y necesaria”, sistema en el que las fórmulas de Aristóteles de unidad y totalidad ejercieron influencia (Lehmann, 2017, p. 279), y definió las reglas del “paradigma dramático”. La producción de “Manejo de Calles”, atenta a las tendencias teatrales contemporáneas, exploró una forma creativa que se resiste a ser medida exclusivamente con la vara de lo dramático, apelando –entre otros procedimientos– a la simultaneidad, la fragmentación, la acumulación y el lirismo.⁵

Como veremos a continuación, la adopción de una concepción dramática renovadora constituye en el caso de “Manejo de Calles” un proceso gradual, en la medida que cada espectáculo de la macropoética inicial ensaya una nueva distribución del trabajo, distinta a la tradicional, y, a su vez, alternativas de composición, respecto de la pauta dramática convencional.

⁵Es importante aclarar que, al margen de todas las experimentaciones poéticas, los espectáculos comprendidos en el periodo 1993-1998 conservan una premisa dramática básica: la creación de un cosmos ficticio autónomo, separado del espectador (Szondi, 1994, pp. 18-19). Este principio será sistemáticamente desarticulado, a través de la teatralidad de la fiesta, en la segunda etapa de la producción manojiana (1999-2005), fase que asume –entre otros fundamentos– la superposición de los planos real/ficción y la incorporación del espectador como creador.



La adaptación libre (*Antígona Vélez*)

El 11 de junio de 1993, el elenco –que luego se conformará como el grupo teatral “Manejo de Calles”– estrena *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal, con adaptación y dirección de Verónica Pérez Luna.⁶ La elección de la obra es el resultado de una investigación general en torno al mito de Antígona y surge, en particular, de la confrontación de un *corpus* de versiones dramáticas, protagonizadas por la heroína, en el que están incluidas –además de la pieza de Marechal– las obras de Sófocles y Anouilh. En esta comparación, Pérez Luna reconoce que el texto del argentino, y en especial la escena de amor entre Antígona y Lisandro, que el autor ubica en la parte central del texto, entre la transgresión y el castigo, define la singularidad del abordaje mítico. Esta originalidad, advertida alrededor del interludio amoroso, distingue la reescritura de Marechal del trabajo realizado por sus predecesores y, por esta razón, la propuesta del grupo hace hincapié en dicha diferencia.

La adaptación, aun conservando en primer plano la entidad de la obra anterior, lleva a cabo una (re)organización radical del texto-fuente. Los cambios dan cuenta de un intenso trabajo dramático que no está limitado a una labor textual *a priori*, sino que esta instancia de escritura, según el modelo convencional, genera tan solo un bosquejo. Este guion inicial propone una disposición provisoria de la acción y, por esta razón, adquiere –a través del trabajo del director– una estructuración fuerte y definitiva durante la escenificación. Pérez Luna cumple en esta dinámica ambos roles que por necesidad resultan complementarios. Estamos, en esta ocasión, ante una dramaturgia que aúna la faceta textual (dramaturgia de autor) y la escénica (dramaturgia de director).

La pieza de Marechal toma especial distancia respecto de los parámetros dramáticos convencionales cuando introduce desvíos en la unidad de acción. Como observa al respecto Monges: “En cuanto a la unidad de acción la obra expone un conflicto central, condensador, pero

⁶El espectáculo constituye inicialmente un trabajo para la cátedra “Dirección Teatral” de la Licenciatura en Teatro. Esta asociación de jóvenes actores, organizada alrededor de un requisito académico, representa la base para la posterior fundación del colectivo.



hay también una instancia casi paralela en el plano de los valores [...]: la revelación y afianzamiento del amor entre Antígona y Lisandro” (2000, p. 30). El trabajo de adaptación en “Manejo de Calles” está estimulado en parte por este tipo de lecturas, que conciben el desarrollo del interludio amoroso como una ruptura de la linealidad y una posibilidad de fuga. Este planteo puede reconocerse en el parte de prensa elaborado para la difusión del espectáculo en 1993:

La adaptación [...] ha buscado el punto en que la trama de *Antígona Vélez* habla de sí misma y esto se lo ha encontrado en la escena de amor entre Antígona y Lisandro [...]. En este momento se introduce una tensión dinámica que pone en crisis la unidad aristotélica de acción.

Podemos identificar, en esta valoración, un intento de “deconstrucción” del teatro de Marechal, en la medida que la adaptación –centrada en el interludio amoroso– busca explotar aquellos “aspectos que no habían sido considerados en las puestas y las críticas anteriores” (Pellettieri, 2000, p. 21). El conflicto político-social de *Antígona Vélez*, organizado en torno a la campaña del desierto, pierde entidad y adquiere una existencia difusa en la versión concretada por Pérez Luna, en contraposición con el énfasis puesto en la dimensión erótica.

La adaptación reduce la acción original –dispuesta en seis cuadros– al interludio amoroso entre Antígona y Lisandro (cuadro IV) y condensa el resto de los episodios, como por ejemplo la prohibición de Facundo, la trasgresión de Antígona y la muerte de la pareja, a través de un relato, proferido por un coro femenino. La versión entonces invierte la jerarquía establecida entre las líneas de acción en el texto-fuente: el conflicto entre Antígona y Don Facundo Galván pasa a un segundo plano, mientras la relación entre Antígona y Lisandro adquiere un carácter central.

La versión también incluye las intervenciones del Pintor que están entramadas simultáneamente, a lo largo del espectáculo, con la actuación del coro y la pareja:

El pintor, que se ubicaba en un sector marginal del espacio y cuya única acción era pintar lo que veía o sea contar la historia según su versión, a veces pintaba a alguien del público



estableciendo con este un juego de seducción que escapaba a la relación tradicional de público-actor. (Pérez, 2013, p. 84-85)

En esta preocupación dramática, por generar acciones paralelas, podemos reconocer la productividad de la Antropología Teatral que, a diferencia del teatro convencional, cuestiona “la superioridad de las relaciones lineales (la trama como concatenación) en perjuicio de la trama entendida como tejido de acciones presentes en forma simultánea” (Barba, 1990b, p. 78). La atención que presta esta metodología al polo de la simultaneidad, buscando un equilibrio con la linealidad, tiene que ver con la posibilidad de “hacer surgir en el espectáculo significados complejos” (Barba, 1990b, p. 78), independiente la de la progresión causa-efecto habitual.

La dramaturgia grupal (*Mirando la luna*)

El 9 de diciembre de 1994, el grupo estrena la obra *Mirando la luna*, construida a partir de una lectura de la tragedia *Medea* de Eurípides. La dramaturgia del espectáculo resulta de la articulación de dos instancias, simultáneas y prácticamente superpuestas, ambas de carácter grupal: a) una codificación literaria, en el modo convencional, como tarea de escritorio compartida entre Verónica Pérez Luna y Jorge Pedraza, momento del que resulta un bosquejo dramático, inestable y precario, y b) la improvisación de acciones, con el propósito de elaborar una secuencia corporal, por parte del actor y bajo la guía del director; conducción también repartida entre Pérez Luna y Pedraza. En un estadio posterior, el texto escrito entra en confrontación con la composición de los actores y la acción del espectáculo adquiere una organización definitiva. Esta “estructuración en segundo término” (Danan, 2012, p. 36), en *Mirando la luna*, está a cargo de Verónica Pérez Luna, quien asume –según el programa de mano– la “coordinación” del trabajo y, por lo tanto, la dirección integral del montaje, mediante la articulación y la disposición de todos los componentes en función de la escena.

La obra funda su estructura en la “metateatralidad”, es decir, en la forma “teatro dentro del teatro”: “un actor real representando a un actor teatral representando a un personaje dramático”



(García, 2001, p. 232). El drama, en su nivel primario, trata sobre un grupo de comediantes que llegan a la ciudad para hacer una función de las piezas de su repertorio. En un segundo nivel, el metateatral, se desarrollan dos líneas de acción paralelas: 1) la historia de Medea, basada en la tragedia de Eurípides, y 2) la historia del Hombre que se enamoró de la luna. Estas historias se disponen al modo de un “drama de estaciones”, en la medida que la presentación de “una línea argumental central es desplazada por una serie de cuadros en los que el personaje protagónico va enfrentando las principales estructuras/instituciones que configuran su mundo” (Dubatti, 2009, p. 134). Esta organización que fragmenta la acción y avanza por saltos convoca un nuevo cuestionamiento a las pretensiones aristotélicas sobre la unidad y la totalidad del drama. Nos interesa destacar, dentro de esta estructura, la composición de dos cuadros en los que el trabajo dramático prioriza la simultaneidad para obtener constructos escénicos artificiales: el “Destierro III”, protagonizado por Medea, y el “Idilio I”, a cargo del Hombre.

El “Destierro III” concreta la apropiación de un episodio canónico de la tragedia de Eurípides: el filicidio. A diferencia del hipotexto clásico, que sitúa la matanza fuera de la visión, *Mirando la luna* escenifica el crimen a través de una compleja secuencia de acciones:

Medea sacaba de un estuche de violín una muñeca blanca sin cabeza, cuyas manos unidas a un arco permitían a la actriz que con un trabajo vocal escalofriante cantara a sus hijos como si el sonido saliera de la muñeca-violín que ella misma tocaba imaginariamente apoyando el cuello desnudo de la muñeca en su mentón. (Pérez, 2013, p. 44)

La secuencia parece sintetizar las distintas instancias del filicidio: a) el canto con el que Medea convoca a los niños, b) el estridente sufrimiento de los hijos cuando son asesinados y c) los cuerpos decapitados como resultado. Nuevamente, en este punto, la dramaturgia se inclina por la simultaneidad, en tanto varias acciones dramáticas, dotadas cada una de un significado simple, conforman un entramado, en una unidad de tiempo (Barba, 1990b, p. 78). Este tipo de composición dramática se aleja de la exposición lineal de los sucesos, evitando un cómodo reconocimiento y potenciando una significación compleja, atenta a los diferentes planos del montaje.



En el caso del Hombre que se enamoró de la luna, la dramaturgia dispone el idilio a través una síntesis que articula un relato verbal y, a su vez, una secuencia corporal, que concuerda –en parte– con las acciones y el personaje narrados. El trabajo físico, en esta dramaturgia, no ilustra ni representa directamente el contenido de la dicción, sino que compone una relación artificial, poniendo a jugar –en paralelo y sin jerarquización– los distintos elementos de la escena. El “Idilio I”, por ejemplo, está compuesto por la superposición de una partitura corporal, determinada por la fragilidad de una vela encendida, y la narración del encuentro entre la luna y el Hombre. Los distintos subtextos (corporal y verbal) quedan entrelazados, en una “trama simultánea, en una nueva síntesis dramática, de elementos y detalles”, que supera la linealidad y la comunicación de un sentido unívoco (Barba, 1990b, p. 79).

El montaje del director (*El país de las lágrimas o el lamento de Ariadna*)

El 28 de noviembre de 1998, el grupo “Manejo de Calles” estrena *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna*, en el Salón Spilimbergo (Museo Timoteo Navarro). Este espectáculo toma como principal referencia el mito de Ariadna, estrechamente vinculado a las figuras del Minotauro, Teseo y Dioniso. El trabajo dramático, en este caso, puede encuadrarse dentro de la modalidad definida como “montaje”. Pavis, desde una perspectiva general, concibe la práctica como “una forma dramática en la que las secuencias textuales o escénicas son montadas en una sucesión de momentos autónomos” (1998, p. 299). En esta forma de creación, podemos advertir especialmente la productividad de la metodología de Eugenio Barba, que subyace en las prácticas del colectivo. La Antropología Teatral entiende el montaje como “composición”: “‘componer’ (poner con) significa ‘montar’, unir, tejer acciones: crear el drama” (Barba, 1990c, p.188).

La dramaturgia en el montaje no está determinada por una codificación literaria *a priori* (obra dramática) sino que es resultado de una “síntesis de materiales y fragmentos” (Barba, 1990c, p. 188). Estos elementos, que el trabajo dramático entrama entre sí o –utilizando la metáfora de Barba– “orquesta” en función de la escena, provienen de diferentes contextos, entre los que podemos destacar, a pesar de la variedad: las secuencias de acciones o partituras de movimiento



improvisadas y elaboradas por los actores, los textos escritos por los agentes involucrados en el espectáculo o el conjunto de “fuentes, referencias, puntos de orientación” (Barba, 2010, p. 140, cursivas del original).⁷ A diferencia de la “puesta en escena” que requiere “trabajar *para* el texto”, es decir, trasponer escénicamente una obra dramática y seguir las disposiciones de la codificación literaria; el montaje implica “trabajar *con* el texto” y esto significa “elegir uno o más escritos, *no* para ponerse a su servicio, sino para extraer una sustancia que alimente un nuevo organismo: al espectáculo” (Barba, 2010, p. 185, cursivas del original). Este trabajo de composición recae fundamentalmente en el director, quien preocupado “por guiar la atención del espectador”, resulta el “autor del montaje” (Barba, 2010, p. 159).

La dinámica adoptada por “Manojo de Calles” responde a la particular división del trabajo que propone el montaje. En el programa de mano de *El país de las lágrimas...*, Pérez Luna asume tanto la “coordinación” del espectáculo como la “creación” de material escénico y la “compaginación” de los “fragmentos” que la dramaturgia articula y transforma escénicamente. La teatrística entonces asume en un primer momento la tarea de guiar tanto el trabajo de los actores (creación de acciones físico-verbales), labor a la que suma la escritura de textos propios y la selección de textos ajenos; para luego, en un segundo movimiento, a cargo de la dirección del montaje, entramar todos los componentes.

El país de las lágrimas... tiene una estructura episódica, en la medida que los momentos carecen de antecedente y consecuente, en favor de una construcción marcadamente abierta de la acción. Como resultado del montaje, “se quiebran los principios de unidad, integridad y jerarquía, con tendencia a la acumulación y relativa autonomía de las partes y preferencia por unidades menores, como el cuadro” (García, 2001, p. 78). En efecto, el espectáculo está compuesto por una serie de cuadros, organizados a partir de monólogos y dispuestos en el eje de la mera sucesión temporal, sin que exista una relación de causalidad explícita entre ellos. Este panorama cuestiona

⁷En este último grupo, *El país de las lágrimas...* incluye distintos tipos de textos, no necesariamente “dramáticos”, como, por ejemplo, fragmentos de poemas (*Hojas de hierba* de Walt Whitman), cuentos (“La casa de Asterión” de Jorge Luis Borges) y novelas (*El amante* de Marguerite Durás).



dos convenciones dramáticas básicas: por un lado, la unidad de acción y, por otro, la estructura dialogal.

En el trabajo dramático, es posible observar también una tendencia al lirismo en la composición de los cuadros, en la medida que la dicción explota la función poética del lenguaje – considerada optativa en el teatro– e inhibe las funciones básicas: dramática y caracterizadora (García, 2001, p. 58). La palabra llama la atención del espectador sobre sí misma y deja de implicar al personaje en acción alguna o de contribuir en su caracterización. En términos de Pavis, la intrusión de la poesía en el teatro trae, entre otros efectos, “una modificación del estatus ficcional, un cambio en la percepción y, por ende, un efecto de extrañeza” (2016, p. 244). Los monólogos del Minotauro, por ejemplo, están compuestos principalmente por este tipo de dicción:

Con tus ojos en mis ojos
he descubierto el vacío
la nada dulce, seductora,
y también, con tus ojos
clavados en mis ojos,
he conocido todo lo que quiero,
la vida gastada de los amantes híbridos,
el subsidio al suicidio,
la muerte plena” (Pérez, 2001, p. 8-9).

El progresivo avance de la función poética en el plano verbal constituye –en este contexto– un caso de “transgresión lírica”, en la medida que impide (o dificulta) el cumplimiento del esquema dramático base: “La lírica es [...] una manera específica de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo, sea éste narrativo, descriptivo, reflexivo, argumentativo, etc.” (Reisz, 1989, p. 88). Esta ruptura implica una problematización de la linealidad del discurso, puesto que tiende a la simultaneidad de contextos, a través de operaciones como la metáfora, la organización por saltos, los detalles enigmáticos y las asociaciones insólitas.



Si en el contexto dramático el trabajo dispone una acción (física y/o verbal), con móvil objetivo y capacidad transformadora (principio, medio y fin); por efecto de la transgresión lírica, en su lugar, la dramaturgia concibe el suceso, ya sea corporal o lingüístico: “‘suceso’ [llamamos] a las actuaciones de los personajes que no alteran la situación en la que se producen, por falta de intención, de capacidad o de posibilidad” (García, 2001, p. 74). La emergencia del lirismo implica un nuevo distanciamiento de las convenciones dramáticas convencionales, puesto que conlleva el abandono de un elemento clave en la definición aristotélica, a saber, la mimesis de acción (Reiz de Rivarola 86). Este rechazo trae aparejado el quietismo escénico, planteando una situación que parece no evolucionar y que está centrada en la representación de un estado más que en la creación de una intriga (Lehmann, 2017, p. 447).

Conclusión

Considerar el trabajo dramático en la praxis de “Manejo de Calles” implica asumir la complejidad de los procesos creativos en el campo teatral contemporáneo. La comprensión del fenómeno exige adentrarse en las dinámicas de la producción y reconstruir los posibles alcances del concepto “dramaturgia”. La naturaleza del *corpus* amplía la acepción del término, en la medida que la actividad dramática involucrada en los espectáculos considerados supera la modalidad tradicional del autor teatral. La reflexión sobre las premisas conceptuales que sustentan las prácticas constituye un problema estético y, de acuerdo con ello, la reconstrucción de tales principios permite comprender los criterios que fundamentan el cambio.

La dramaturgia del grupo, en el cruce de discursos artísticos, se nos presenta en la práctica como un entramado de acciones o episodios, en función de la escena. Este trabajo compromete –en forma gradual– tanto al director como al actor, figuras que en el proceso adquieren centralidad, y, por lo tanto, la autoría del espectáculo queda diseminada en una tarea colaborativa. Asimismo, a lo largo del periodo 1993-1998, el colectivo concreto un progresivo distanciamiento de la normativa dramática convencional, cuestionando las exigencias de intriga, unidad y totalidad, a través del énfasis puesto en las relaciones simultáneas, la acumulación de cuadros, la disposición fragmentaria



yla expresión lírica. Esta nueva concepción dramática, atenta a la historia local, define –entre otras variables estéticas– la pertenencia de “Manejo de Calles” al movimiento de renovación del campo teatral de Tucumán.

Referencias

- Barba, E. (1990a). Antropología Teatral. En E. Barba & N. Savarese (Eds.), *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral* (pp. 18-36). Ciudad de México: International School of Theatre Anthropology-Pórtico de la Ciudad de México-Escenología.
- Barba, E. (1990b). Dramaturgia. En E. Barba & N. Savarese (Eds.), *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral* (pp. 75-82). Ciudad de México: International School of Theatre Anthropology-Pórtico de la Ciudad de México-Escenología.
- Barba, E. (1990c). Montaje. En E. Barba & N. Savarese (Eds.), *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral* (pp. 187-198). Ciudad de México: International School of Theatre Anthropology-Pórtico de la Ciudad de México-Escenología.
- Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Bilbao: Artezblai.
- Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas-Paso de Gato.
- Díaz, S. (2007). El modelo antropológico en el teatro emergente en Buenos Aires. *Acta Académica*. Obtenido el 19 de marzo de 2021 de www.aacademica.org/000-024/98
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Eco, U. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires: Lumen.
- García, J. L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- Lehmann, H-T. (2017). *Tragedia y teatro dramático*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas-Paso de Gato.



- Masgrau, L. (2002). Actividades del Odin Teatret en Latinoamérica. En E. Barba (Ed.), *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos* (pp. 87-121). La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Monges, H. (2000). Introducción. En L. Marechal, *Antígona Vélez* (pp. 19-34). Buenos Aires: Colihue.
- Naugrette, C. (2004). *Estética del teatro*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas-Paso de Gato.
- Pellettieri, O. (2000). Introducción. El teatro porteño del año 2000 y el teatro del futuro. En O. Pellettieri (Ed.), *El teatro del año 2000* (pp. 11-25). Buenos Aires: Galerna-Fundación Roberto Arlt.
- Pérez, V. (2001). *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna* [manuscrito inédito]. Documento cedido por V. Pérez Luna.
- Pérez, V. (2013). *Experimento Manojó: 20 años de teatro*. Tucumán: Autor.
- Risso, J. M. (2019a). Hacia una dramaturgia propia. La poética inicial del grupo teatral Manojó de Calles (Tucumán, 1993-1998). *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (9), 124-138. Obtenido el 19 de marzo de 2021 de <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/631>
- Risso, J. M. (2019b). De hembra temible a fémina sufriente. Reescrituras de Medea en la dramaturgia contemporánea de Tucumán (Argentina). *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (20), 184-203. Obtenido el 19 de marzo de 2021 de <http://anagnorisis.es/pdfs/num20.pdf>
- Risso, J. M. (2019c). El lamento de Ariadna: entre el esperpento y la fiesta. Transiciones poéticas del grupo teatral Manojó de Calles. *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (21), 202-215. Obtenido el 19 de marzo de 2021 de <http://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/27709>



- Risso, J. M. (2020). *Delirium poeticum*: transgresión lírica y perspectiva subjetiva en el drama *Los ojos de la noche* del grupo teatral "Manejo de Calles". *Mitologías Hoy*, 22, 407-424. Obtenido el 19 de marzo de 2021 de <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.703>
- Reisz, S. (1989). *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachete.
- Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- Tossi, M. (2011). Discursos identitarios y reproductividad poética en la dramaturgia del Noroeste Argentino. *Apuntes de Teatro*, (134), 5-27. Obtenido el 19 de marzo de 2021 de <https://docplayer.es/35136086-Discursos-identitarios-y-reproductividad-poetica-en-la-dramaturgia-del-noroeste-argentino.html>
- Tríbulo, J. A. (2006). Tercera parte: 1984-2004. Reactivación y renovación del campo teatral de Tucumán. En J. A. Tríbulo et al., *Tucumán es Teatro* (pp. 117-161). Tucumán: Fundación Grupo Cultural Wayra Killa-Instituto Nacional del Teatro.
- Valenzuela, J. L. (2013). Desear en público. En V. Pérez Luna, *Experimento Manajo. 20 años de teatro* (pp. 7-17). Tucumán: Autor.