

- Dubatti, J. (1992) *Orfeo contra el olvido*, revista Teatro del TMGSM.
- Gámbaro, G. (2006) *La señora Macbeth*, Buenos Aires, ed. Norma.
- Gámbaro, G. (1991). *Teatro 6: Atando cabos, La casa sin sosiego y Es necesario entender un poco*, Buenos Aires, ediciones de la Flor.
- Giannoni, N. (1999) *Il viaggio e il mare nel teatro di Griselda Gambaro*, en Associazione Ispanisti Italiani, Siena, 5-7 marzo 1998, Vol. http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/11/11_535.pdf.
- Kott, J. (1969) *Apuntes sobre Shakespeare*, Barcelona, Seix Barral.
- Lawrence, A. (2008). *La casa sin sosiego de Griselda Gámbaro: Una resemantización del mito de Orfeo, ponencia presentada en la Jornada de Investigación Teatral Griselda Gámbaro*. Cada obra un lector: de "Madrigal en ciudad" a "La persistencia", CIHTT, coordinadas por el doctor Jorge Dubatti; Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Longoni, A. *Notas sobre los colectivos artísticos en América Latina: años 70 y 80*, en Artecontexto, http://artecontexto.com/www/018/longoni_es.pdf.
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (comp.), (2008) *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Shakespeare, W. (1974) *Cimbelino*, en *Obras Completas*, tomo II, estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar.
- Shakespeare, W. (1974) *La tragedia de Macbeth* en *Obras Completas*, tomo II, estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar.
- Shakespeare, W. (2004) *Macbeth*, traducción de Idea Vilariño, Buenos Aires, Losada Clásica.
- Shakespeare, W. (2005), *Hamlet*, traducción y notas de Pablo Inberg y Patricio Canto, Buenos Aires, Losada Clásica.
- Shakespeare, W. (2007), *Ricardo III*, introducción, traducción y notas de Cristina Piña, Buenos Aires, Losada Clásica.
- Ubersfeld, A. (1989), *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra

Abstract: Memory and oblivion, corporeal and missing bodies are de matter of Griselda Gambaro, unavoidable playwright of the Argentine post-dictatorship theatre. Like the back of a subtle plot, missing persons living in the dramaturgy of Griselda Gámbaro refer to the ghosts of William Shakespeare. This paper is to establish the threads that connect those ghosts with these missing persons through an intertextual analysis that focus on Gambaro's Lady Macbeth, as well as two other of her plays: *House without peace and Tying ends*.

Keywords: memory - justice - new argentinian theatre - theatre - contemporary history

Resumo: A memória e a desmemória, os corpos corporais e os desaparecidos são a questão de Griselda Gambaro, dramaturga indispensável do teatro argentino de pós-ditadura. Como se fosse o reverso de uma trama sutil, os desaparecidos que vivem na escrita de Griselda Gambaro se referem aos fantasmas de William Shakespeare. Este artigo pretende estabelecer os tópicos que comunicam esses fantasmas com esses desaparecidos em uma análise intertextual que se concentra na La señora Macbeth de Gambaro, bem como em outras duas peças de nosso dramaturgo: *La casa sin sosiego y Atando cabos*.

Palavras chave: memória - justiça - novo teatro argentino - história contemporânea

^(*) Lydia Di Lello. Investigadora teatral IAE-UBA/AICA-CCC

La Elegida. Una experiencia teatral a partir de documentos autobiográficos

Fecha de recepción: septiembre 2017

Fecha de aceptación: noviembre 2017

Versión final: enero 2018

Paula Fanelli (*) y Laura Nevole (**)

Resumen: *La Elegida* es una obra de teatro concebida a partir de recuerdos y documentos biográficos de la actriz sobre su vínculo con Dios. ¿Qué pasa cuando nuestra vida se define en base a ser la elegida de todos, hasta de Dios? Desde el inicio, nos acompañó un interrogante: ¿podrá la obra tener un valor por encima de su sentido documental? Concluimos que lo documental es una circunstancia de la ficción que armamos, circunstancia que inaugura un pacto de lectura con el espectador, en tanto que la experiencia estética será diferente, si se sabe que la obra está basada en hechos reales.

Palabras clave: teatro - teatro documental - biografía - ficción - estética

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 148]

Origen del proyecto y primeras preguntas

En una cena con ex compañeros del Curso de *Dramaturgia de la Escuela Municipal de Arte Dramático* (EMAD), Laura Nevole habla sobre su pasado religioso, y menciona haber sido catequista durante muchos años. Catequista, misionera, guía de misa, coordinadora de grupos juveniles en la parroquia de su barrio. Me sorprende este dato de su vida, me intriga saber cómo la catequista devino en esta mujer que ella es hoy, psicóloga, actriz, docente en la Universidad de Buenos Aires, dramaturga, feminista, todas características que no podía asociar con su pasado católico. Me cuenta por qué se alejó de la iglesia, y cómo había sido su ruptura con Dios. Revive su última conversación con Jesús, y quedo cautivada por su relato. Era la ruptura de un vínculo amoroso, casi pasional. Al día siguiente le escribo, le propongo hacer algo a partir de ese relato, presiento que hay un material interesante ahí. Empezamos a juntarnos, ¿Qué era lo que me había impactado tanto de esa experiencia? ¿Cómo hacer una obra de teatro que recuperara el impacto que había generado en mí aquel relato de la vida de una compañera? ¿Qué valor teatral podría tener en este tiempo de espectacularización, en este de mediatización de la experiencia, en este contexto socio-histórico de crisis, trabajar sobre la vida de una persona en su vínculo con dios? ¿Qué búsqueda estética, pero a la vez ética y política podía haber en este recorte biográfico? ¿Qué valor teatral podía tener la indagación sobre la vida humana de alguien y qué forma podría adoptar este material autobiográfico en particular?

Al principio fue entrevistarla, ella recordaba anécdotas, sucesos, palabras, personas, experiencias, acontecimientos de su vida. Y simultáneamente, me mostraba documentos autobiográficos -objetos, fotos, cuadernos, diarios íntimos, vestidos, casetes, videos, cartas, souvenirs, muñecos- que iban dialogando con sus recuerdos. Esos documentos eran algo así como la prueba de que sus recuerdos eran *verdaderos*.

Estábamos frente a un material enorme, diverso, intenso. Para armar la obra debíamos seleccionar. Comenzamos a improvisar, empezamos a elegir algunos momentos y a descartar otros. Con el ensayo vino la repetición y con la repetición, ese relato empezó a perder algo de la frescura, de la forma natural/espontánea que tenía durante las entrevistas. Surge un nuevo problema, propiamente teatral. Del relato autobiográfico y de los documentos que confirmaban la verdad de sus recuerdos, vamos hacia la ficción. Empieza nuestro trabajo eminentemente dramático: qué queremos contar, cuál es la historia que nos reúne, por qué contarla en este momento, cómo contarla, quién es la que enuncia. Esta última pregunta nos vuelve a enfrentar con la singularidad de este material: la actriz que está presente frente al espectador es quien vivenció todo aquello que cuenta, ¿Qué peso tiene esto? ¿Por qué nos cuenta esto ahora? ¿Qué nos dice de ella, hoy, ese recorte?

En la construcción de la dramaturgia, en el recorte que hacemos, en cómo decidimos contar esta historia, nos interpela una vez más la mirada del espectador. ¿El espectador estará pensando todo el tiempo: *esto sucedió* y -dependiendo de qué sea esto- le resonará de una manera distinta por ser *verídico*?

Decimos *sucedio* entre comillas porque, sabemos desde el comienzo que a lo que sucedió en sí no podemos acceder, siempre accedemos a un relato de lo que pasó, y ese relato es ya una ficción que construye la persona a partir de su experiencia. No recordamos lo que fuimos sino desde lo que somos, no recordamos los hechos tal como fueron sino tal como somos. Como dice Juan Ignacio Pozo Municio: “la memoria resurge como una forma de reconstruir o imaginar el mundo más que de registrarlo o reproducirlo”. (Pozo Municio, 1996). Según lo que establece el diccionario etimológico de Joan Coromines (1987), recordar proviene del latín, *recordis*. *Recordis* significa corazón. Por *eso recordis*, sería volver a pasar por el corazón. Cada situación que recordamos es un regreso de ese suceso atravesado nuevamente por nuestra subjetividad. Nunca puede ser lo mismo. Muta a la par nuestra. Como refleja Luis Buñuel en sus *memorias*:

La memoria es invadida continuamente por la imaginación y el ensueño y, puesto que existe la tentación de creer en la realidad de lo imaginario, acabamos por hacer una verdad de nuestra mentira. Lo cual, por otra parte, no tiene sino una importancia relativa, ya que tan vital y personal es la una como la otra. (Buñuel, 1982).

Sin embargo, la singularidad de esta ficción es que está basada en hechos reales y esto es insoslayable. Decidimos que había ciertas cosas que convenía no contar o contarlas de un modo sutil, para que el espectador no se quedara prendado en lo anecdótico, en el ¡eso pasó!, y pudiera entrar en la experiencia escénica presente, que excede la anécdota.

Es en esa instancia que surgen dos preguntas que aparecerán permanentemente en nuestro proceso: ¿podrá la obra de teatro tener un valor por encima de su sentido autobiográfico y documental? La segunda pregunta se desprende de la primera: ¿cómo nombrar esto que estamos haciendo? ¿Tenemos que nombrarlo como teatro documental? ¿Teatro autobiográfico? ¿Hace falta en un programa dar cuenta de que esto está basado en *hechos reales*? ¿Cuán presente queremos que esto esté?

Nos damos cuenta de que el material no nos interesa como valor documental *per se*. Lo documental es una circunstancia de la ficción que estamos armando.

No es posible que se cuente una vida entera en un libro, se cuenta lo que interesa del pasado desde una realidad presente, perspectiva que además puede alterar los recuerdos, una selección que al final hace siempre de la narración una ficción.

Pero lo documental se imponía como una circunstancia que no podíamos perder de vista. Esta circunstancia se devela en el momento en que aparece el primer documento. La obra comienza con Laura mostrando una serie de fotos de su pasado, y diciendo *Ésta soy yo*. Eso ya afirma que se trata de una ficción anclada en lo documental. Aquella niña que vemos en la foto, es el pasado de quien hoy nos interpela. En el proceso de construcción de la obra, descubrimos que, en definitiva, lo que

diferencia ésta de otras obras, es el *pacto de lectura* que se establece con el espectador.

Lo documental como pacto de lectura

Cuando hablamos de pacto de lectura nos referimos a aquel pacto tácito que se entabla con el espectador de la obra. Todas aquellas convenciones que posibilitan el hecho teatral. Lo que descubrimos en el proceso de ensayos de esta obra, es que el hecho de que la ficción esté construida en base a documentos, a una historia real, y quien encarne ese relato sea la misma persona que vivenció todos esos hechos, genera un pacto de lectura muy distinto con el espectador que si se tratara de una obra sin anclaje en la vida real, o el relato estuviera anclado en la realidad pero quien lo interpretara no fuera la persona que lo vivenció. La forma en que el espectador se predispone a experimentar el hecho escénico es distinta en cada pacto.

Aun cuando no fuera lo documental en sí lo que nos interesara, tener en cuenta esto fue clave para poder construir una dramaturgia que fuera hacia el lugar que nosotras queríamos, y evitar que el espectador quede capturado en lo anecdótico y esté en primer plano el presente escénico y el encuentro que se produce en ese presente con la mirada del público.

Nos atrevemos a aventurar, que lo *verdadero* no se encuentra en el relato, ya sea verídico o ficcional sino en lo que sucede en el encuentro de ese relato, con su interlocutor, el espectador; lo *verdadero* es aquello que acontece entre lo que sucede en escena y los espectadores. Por eso, no traicionar el pacto de lectura es lo que asegura la verdad de ese encuentro y ahí reside la diferencia entre la ficción y el documental. Mientras la ficción establece un pacto con el espectador donde le dice “nada de esto que estás viendo sucedió en la realidad, estos personajes no existieron”, el documental le dice “esta ficción fue construida en base a hechos que sucedieron en la realidad”. Cómo el espectador recibe una y otra experiencia es lo que las distingue. Aun cuando ambas sean tan ficcionales la una como la otra y ambas, en definitiva, se basen en nuestras propias biografías con mayor o menor exactitud; aun cuando sepamos que todo lo que construimos son ficciones, y que la verdad está perdida y que la realidad es incognoscible, cuando nos dicen que algo está basado en hechos reales nos predisponemos de una manera diferente a recibir lo que nos presenten. He ahí la paradoja. Por eso, cuando se traiciona ese pacto, diciendo que algo es real y al final develando que no lo era, aparecen muchas veces reacciones apasionadas de enojo frente al engaño, porque el espectador entregó algo en ese vínculo, engañado, algo que de haber sabido que era ficcional desde el comienzo, no habría entregado.

La Elegida

A los ocho años Laura fue a una celebración por el día del niño organizada por unas monjas. “Tomá, sos la elegida de Dios, por ser la más linda”, le dijo una de las monjas y le entregó solo a ella, una enorme bolsa de caramelos. Desde ese momento, algo cambió. En el living de la casa de su abuela, Laura, una mujer de cuarenta años, repasa su vida y descubre que fue siempre

la elegida de todos, hasta de Dios. ¿Y ahora? ¿Qué pasa cuando nuestra vida se define en base a ser la elegida de alguien? ¿Y si ese alguien es Dios?

Ya metidas en el embrollo de la ficción, fuimos viendo que en los ensayos aparecían con fuerza dos cosas: por un lado, Laura había sido desde su infancia, la elegida de todos y *la elegida* por todos: para ser abanderada, para ganarse un premio, para competir, para ganarse una bolsa de caramelos, para recuperar muñecos, para ser catequista, para salvar niños, para ser ejemplo, la mejor hija, la mejor hermana, la mejor alumna, la mejor compañera, la mejor atleta de fondo, la mejor catequista, la mejor guía de misa, etc. Por otro lado, Laura había sido desde niña, la elegida de Dios. Ella conserva un diario íntimo en el que de niña, escribía sus conversaciones con Dios, era algo así como la interlocutora de Dios en este mundo. De adolescente, cuando comienza a estudiar actuación, su profesor de teatro, también la elige, y descubre un talento especial en ella, una luz particular, al punto tal de nombrarla santa, como una forma de nombrar a un ser extraordinario, a un ser pagano y divino a la vez, un ser de otro planeta. La bautizó como Santa Naura. De ahí que barajamos como nombre original de la obra el de Santa Naura y luego nos decidimos por *La elegida*. Tras idas y vueltas decidimos que lo que iba a estructurar el material era el recorrido de una elegida.

¿Qué rumbo toma nuestra vida cuando nos damos cuenta de la fragilidad de ser el elegido? Tanto por serlo como por no serlo, lo elegido siempre está, y la posibilidad de ser elegido está siempre latente, y por lo tanto la posibilidad de no serlo más. La paradoja del elegido es que al ser algo que viene dado de afuera siempre está la posibilidad de perderlo. ¿Somos prisioneros de los que nos eligen?, ser elegido también tiene que ver con el amor. En el amor siempre aparece la idea del elegido “sos el mejor del mundo”, “el más hermoso”. Pero ¿qué pasa cuando se es la elegida de Dios? ¿Cómo se termina un vínculo con alguien que llevamos dentro? ¿Dónde queda eso? ¿A dónde va parar todo eso? ¿Cómo romper con Dios? ¿Es posible romper con Él? ¿Dónde está Dios? ¿Dónde está Dios hoy?

Narrada a partir de documentos biográficos de la actriz, *La Elegida* no es una historia sobre la religión en su aspecto represivo, sino sobre el amor, la libertad y la construcción de una mujer.

Referencias bibliográficas

- Badiou, A. (2005). *Filosofía del presente*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Bernhardt, S. (1976). *Mi doble vida*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Buenos Aires: Editorial Debolsillo.
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (4a ed). Madrid: Gredos.
- Fernández A. M. (1993). *La mujer de la ilusión*. Buenos Aires: Paidós.
- Gumbrecht, H. U. (2005). *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. Méjico: Universidad Iberoamericana, A.C.
- Mnouchikine, A. (2007). *El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pascaud*. Buenos Aires: Atuel.

Muñoz López de Lerma, F. (2013). *Simeón ("del desierto") y el vino triste hecho carne alegre*. Universidad de Córdoba. En *Littera Aperta* 01 (p. 20).

Pozo Muncio, I. (1996). *Aprendices y Maestros*. Madrid: Alianza Editorial

Ullman, L. (1978). *Senderos*. Barcelona: Editorial Pomaire S.A.

Abstract: La Elegida is a play that is based on the actress' memories regarding her relationship with God. What happens when our life is defined by being the one for everyone, even for God? Right from the beginning a question arises: can the play have a value beyond being a documentary? We conclude that the documentary is a circumstance of fiction that we set up, a circumstance that inaugurates a reading agreement with the viewer, while the aesthetic experience will be different, if it is known that the work is based on real events.

Keywords: theatre - documentary theatre - biography - fiction - stetic

Resumo: A Elegida é uma peça teatral concebida a partir das lembranças e documentos biográficos da atriz sobre o seu vínculo com Deus. ¿O que acontece quando a nossa vida é definida por ser a elegida de todos, até a elegida de Deus? Desde o começo acompanhou-nos a pergunta ¿será que pode a peça teatral ter um valor por acima do sentido documental? Concluimos que o documental é uma circunstância da ficção que construímos, circunstância que inaugura um pacto de leitura com o espectador, ja que a experiência estética será diferente, se souber que a peça está baseada em fatos reais

Palavras chave: teatro - teatro documentário - biografia - ficção - estética

(*) **Paula Fanelli.** Dramaturga, directora de teatro, docente y licenciada en Ciencia Política (Universidad de Buenos Aires)

(**) **Laura Nevole.** Actriz, dramaturga (EMAD), Licenciada en Psicología (Universidad de Buenos Aires), directora de teatro, docente de actuación y dramaturgia.

Los cuerpos vivos en la rebelión teatral de las hibridaciones

Fecha de recepción: septiembre 2017
Fecha de aceptación: noviembre 2017
Versión final: enero 2018

Carlos Fos (*)

Resumen: El objetivo de este trabajo es reflejar la síntesis producida entre fragmentos de fiestas perdidas por los atropellos sufridos por las comunidades elegidas en el estudio y la producción de grupos teatrales que comenzaron a tomar los lenguajes rituales para hibridarlos con técnicas occidentales de actuación. Esta doble labor exigió ruptura epistemológica con los discursos dominantes de la investigación teatral, saltando las aduanas intelectuales planteadas por criterios perimidos de identidad, tradición, oralidad y teatro. Planteo la vigencia del ritual, aún degradado, como disparador de originales planteos en el entrenamiento y en las concepciones de las poéticas dramáticas, actores y de puesta.

Palabras clave: tradición - cambio cultural - identidad - teatro - comunicación intercultural

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 152]

Los conceptos de autoridad, como puntos de referencia unívoca y monolítica, han dejado en los últimos años lugar a una búsqueda de visiones múltiples no excluyentes, que enriquecen cualquier producto teórico final. Es imprescindible contar con todas las herramientas científicas posibles, para acometer la laboriosa tarea de recorrer un heterogéneo e inquietante derrotero dramático. Recientemente, esta necesidad fue entendida y los estudiosos del fenómeno teatral fueron capaces de superar estrechas y repetitivas miradas para elegir un camino que exige de ópticas profundas y multidisciplinares. El teatro, concebido sin el deseo de métodos infalibles, sin la imperiosa necesidad de una escolástica que entregue sentencias como corpus cerrados, es abordado siguiendo esas premisas. El objetivo no es preten-

der agotar el objeto de estudio, sino actualizar y ampliar los instrumentos con que contamos para dar respuestas concretas a nuevos y genuinos interrogantes, siempre mejorables en próximas visitas. Parte de este enfoque es tomar conciencia de que una obra se completa con la intervención de todos; establecer otra relación con las formas y el espacio. Se trata de una apropiación del cuerpo lanzado, sin cálculos, sin maquillajes, un cuerpo pleno y desnudo. El pensarnos desde una posición crítica, nos aleja de los criterios de *sabiduría*, caducos y sin aplicación válida en la comprensión de las nuevas expresiones escénicas. Por ello, no es posible, siguiendo con esta problematización de las *verdades* incuestionables, reemplazarlas por otras. No hay lugar para esta clase de actitudes y cada investigador debe elegir los