

// **Dossier** // J. Dubatti & V. Mozzoni (coords.)

**Dramaturgias argentinas: replanteamiento del corpus
y aportes a las literaturas nacionales**

Lengua creciente. La escritura en la reflexión estética del grupo teatral “Manojo de Calles”

José María Risso Nieva¹

Recepción: 9 de noviembre de 2020 // Aprobación: 14 de diciembre de 2020

Resumen

El presente trabajo constituye una aproximación al período de renovación estética, acaecido en el campo teatral de Tucumán (Argentina), a partir de la reactivación democrática. Realizamos, en esta oportunidad, una exploración de la primera etapa poética del grupo “Manojo de Calles”, que ingresa al medio a principios de los años ‘90 y protagoniza este movimiento de cambio. El colectivo define la singularidad de su propuesta –entre otros criterios– desplegando un trabajo de reflexión, a través de la escritura de un amplio repertorio textual (biografías, informes, manifiestos, ponencias, etc.) que acompaña la praxis escénica. Nos interesa comprender el papel de esta “literatura”, situada en los márgenes del acontecimiento, y, para ello, consideramos un conjunto de escritos que organiza los alrededores del espectáculo *Mirando la luna* (1994-1995).

Palabras claves

Escritura – Estética – Teatro – Manojo 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 group "Manojo de Calles", which entered the medium at the beginning of the 90s and was the protagonist of this movement of change. The group defines the singularity of its proposal –among other criteria– by displaying a work of reflection, through the writing of a wide textual repertoire (biographies, reports, manifestos, lectures, etc.) that accompanies the stage practice. We want to understand the role of this "literature", located on the margins of the event, and we consider a set of writings that organizes the surroundings of the play *Mirando la luna* (1994-1995).

Keywords

Writing – Esthetic – Theater – Manojo de Calles

¹ Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Becario doctoral del CONICET en el INVELEC de la Universidad Nacional de Tucumán. E-mail: joma_153(arroba)hotmail.com

Luna nueva (a modo de introducción)

El retorno democrático en Argentina impulsa una transformación cultural a nivel nacional y Tucumán ingresa en una nueva etapa de afirmación y cambio teatral. La posdictadura, en el campo escénico provincial, propició –entre otros factores– un afianzamiento académico y una apertura al mundo, lo que facilitó la circulación de discursos teatrales y estéticos inéditos hasta la fecha. La historiografía local observa, en los primeros años del periodo, la emergencia de múltiples prácticas alternativas que procuran una “renovación” del lenguaje escénico (Tríbulos, 2006: 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 “Manojo de Calles”. Esta renovación compromete distintos aspectos de la actividad, entre ellos, el concepto de dramaturgia, 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 del campo 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 “Manojo de Calles”, que instala su nombre en el panorama teatral de Tucumán desde 1993², 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”).

La relación con la escritura, en el caso de “Manojo de Calles”, también forma parte de la distinción. Por un lado, la creación verbal pierde jerarquía dentro de la praxis escénica, en la medida que la concepción dramaturgical grupal supera el trabajo con la obra dramática para operar con técnicas de montaje y, por lo tanto, todo intento de codificación literaria *a priori* constituye sólo una parte (mínima y provisoria) del variado mosaico de fragmentos que articula la composición final. Por el contrario, en el trabajo intelectual, el acto de escribir adquiere especial relevancia, a partir de la producción de un amplio repertorio textual (biografías, informes, manifiestos, ponencias, etc.) que acompaña la preparación del espectáculo.

² Desde la fecha hasta la actualidad, el grupo sostiene un trabajo escénico ininterrumpido en la región. Por esta labor extendida en el tiempo, el grupo recibió el Premio a la Trayectoria Grupal (Región NOA), otorgado por el Instituto Nacional de Teatro, en 2017.

El colectivo, desde sus inicios, sostiene una asidua tarea de conceptualización: “Somos un grupo que constantemente analiza y escribe lo que hacemos en la escena” (Pérez Luna, 2013: 175). Esta escritura, que objetiva un pensamiento sobre la actividad, “es la expresión de una reflexión teórica sobre el teatro” (Naugrette, 2004: 34) y, como tal, conforma un *corpus* de indagaciones estéticas. El significado del adjetivo “intelectual”, con el que calificamos esta labor, revela la intención de “elevarse por encima de la preocupación parcial de la propia profesión (...) y comprometerse con las cuestiones globales de la verdad, el juicio y el gusto de su tiempo” (Bauman, 1997: 10). La escritura es una forma de emplear el lenguaje y tiene algunas propiedades particulares que facilitan el desarrollo intelectual, entre ellas, la posibilidad de “concentrarse en el análisis y el razonamiento” (Cassany, 1999: 45). Como veremos a continuación, en el caso de “Manojo de Calles”, el acto de escribir incide en las dinámicas del pensamiento teatral y acompaña un movimiento cognitivo orientado a consolidar una conciencia poética grupal.

Nos interesa comprender el papel de esta “literatura”, situada en los márgenes del acontecimiento. Consideramos, en el presente trabajo, un conjunto de escritos que constituyen los alrededores del espectáculo *Mirando la luna* (1994-1995), primer trabajo de construcción grupal, que afianza el proyecto de construir una “estética propia” (Pérez Luna, 2013: 71).

Esta investigación coincide con las preocupaciones de los estudios de teatro regional interesados en “las formas escénicas desarrolladas en los campos de producción descentralizados” (Tossi, 2015: 25). Este tipo de abordaje reconoce la configuración de un “complejo esquema de país” y, por lo tanto, impugna el concepto de “lo nacional”, como categoría homogeneizadora, y reivindica la presencia de “cartografías artísticas distintas” (Tossi, 2015: 27). Los estudios de teatro regional definen un *locus* de enunciación diferencial (Tossi, 2015: 38) y, por lo tanto, toman como objeto al fenómeno teatral “inscripto e imbricado” en “matrices territoriales y culturales particulares” (Tossi, 2015: 32).

Los alrededores del espectáculo

El teatro, en tanto que acontecimiento, es por definición efímero e irreproducible y, por lo tanto, cualquier aproximación al fenómeno sólo puede tratar con “aquellos materiales que, sin constituir el acontecimiento en sí, están vinculados a él antes o después de la experiencia del acontecimiento” (Dubatti, 2012: 50). Los estudios teatrales abordan entonces los “alrededores” del espectáculo:

los materiales *anteriores al acontecimiento* (las técnicas, los procesos de ensayo, la literatura dramática, las discusiones del equipo, los cuadernos de bitácora de la puesta, los figurines, el diseño de plantas técnicas, los metatextos, etc.) o *posteriores a él* (los materiales conservados, residuos o huellas del acontecimiento: fotografías, grabaciones audiovisuales, crítica, anotaciones, etc.). (Dubatti, 2012: 50)

Estos materiales pre o post-escénicos dan cuenta del acontecer teatral y sirven para comprender el fenómeno. García Barrientos sostiene, desde la dramaturgia, que es “útil debido al carácter efímero de la representación teatral, contar con diferentes textos parciales que fijen algunos aspectos del espectáculo” (2001: 32). El autor entiende por “texto” aquel “objeto escrito o fijado que transcribe, reproduce o describe el espectáculo teatral” (2001: 32). Estos textos, capaces de revelar una parte –nunca la totalidad– del espectáculo, constituyen los “documentos” que suministran información para recuperar el hecho teatral y salvarlo del olvido. En este *corpus* documental, García Barrientos incluye textos de variada naturaleza (verbales y no verbales, reproductivos o descriptivos, etc.), como la obra dramática, la filmación, la fotografía, los diseños y los bocetos, entre otros (2001: 32-33).

En el marco de la historiografía teatral, el documento –homologado a la noción teórica de “texto”– no comunica algo preciso y definitivo, como podría suponer una epistemología ingenua, sino que, por el contrario, constituye “una pluralidad indefinida de significados o, mejor aún, una pura potencialidad de sentido que sólo el intérprete puede actualizar (diversamente)” (De Marinis, 1997: 43).

Entre la vasta diversidad documental que rodea y dialoga con el espectáculo, rescatamos en torno a *Mirando la luna* aquellos materiales producidos con anterioridad al acontecimiento, como las biografías grupales o los manifiestos poéticos, de carácter lingüístico y escrito. Incluimos en este conjunto dos tipos de textos:

- los programas de mano, que –al margen de los habituales datos de índole técnica– despliegan una narrativa grupal o una descripción del trabajo. Estos documentos conforman el aparato paratextual del espectáculo, esto es, “aquellas señales accesorias (...) que procuran un entorno (variable)” (Genette, 1989: 11) para la escena.
- los manuscritos, que a modo de programa poético o justificación semántica, predicán sobre el acontecimiento y guardan con él un vínculo metatextual, es decir, una relación de explicación o comentario (Genette, 1989: 13).

Los programas de mano (de carácter público, pero con circulación circunscripta al convivio) y los manuscritos (secretos, aunque manipulados por los miembros del grupo) nos permiten exhumar un trabajo intelectual que sostiene la práctica artística y determina la poética teatral. La escritura cumple, en uno y otro caso, funciones distintas: hacia el exterior, cuando el grupo escribe para el público o la crítica, sirve como “instrumento de actuación social” para comunicar (Cassany, 1999: 55) y, hacia el interior, cuando el colectivo es el autor y, a su vez, el destinatario del escrito, constituye una herramienta para el desarrollo cognitivo y vale por su papel epistémico (Cassany, 1999: 54).

Mirando la luna, el espectáculo

La inscripción del colectivo “Manojo de Calles” en el movimiento de renovación tiene que ver, entre otros factores, con a) el recorrido académico de los miembros por la Escuela de Teatro, creada en 1984; b) el acercamiento directo a los principios de la Antropología Teatral, a través de la visita del grupo “Farfa”³ a la provincia en 1987; y c) la reactivación de “la idea de grupo independiente o autogestivo”, desarticulada durante los años de dictadura (Pérez Luna, 2013: 19).

“Manojo de Calles” emprende un proceso de experimentación escénica y asume el proyecto de construir una estética que problematice el “discurso hegemónico regional” sobre lo teatral (Pérez Luna, 2013: 71). El adjetivo “experimental”, con el que la agrupación califica su praxis, implica el establecimiento de un espacio alternativo o subcampo, respecto de otras manifestaciones de la escena local, 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: 453).

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: 453-454). En términos de Verónica 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: 23). Esta actitud innovadora, en la medida que tiende a enfatizar la diferencia, transgrede

³ El grupo “Farfa” es un colectivo teatral que funcionó bajo la órbita del “Odin Teatret”, el equipo fundado en 1964 por Eugenio Barba, en Noruega y posteriormente trasladado a Dinamarca. El entrenamiento y la producción de este contingente 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 (Barba y Savarese, 1990).

deliberadamente las reglas. La experimentación, finalmente, constituye una “provocación interna a la historia de una determinada institución” artística (Eco, 1988: 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 Luna, 2013: 22).

En la historia del colectivo es posible distinguir tres etapas poéticas: la “maduración” (1993-1998), la “consolidación” (1999-2005) y la “dubitación” (desde 2006 hasta la actualidad) (Pérez Luna, 2013: 37). El espectáculo que analizamos, *Mirando la luna*, estrenado a fines de 1994 en el Teatro Alberdi (altos), corresponde a la primera de estas fases, concebida como la “infancia grupal” (Pérez Luna, 2013: 41), momento en el que la agrupación encara la elaboración deliberada de los procedimientos técnicos y la postulación de una conciencia poética. “Manejo de Calles” posteriormente concreta una segunda temporada de la obra, entre septiembre y noviembre de 1995, en dos espacios: Facultad de Artes (patio) y Capitolio (bar cultural).

La creación de *Mirando la luna* 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 guión dramático⁴, 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 bosquejo 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: 36), en *Mirando la luna*, está a cargo de Verónica Pérez Luna, quien asume 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 Barrientos, 2001: 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

⁴ La tarea de exhumar un documento del ámbito privado y exhibirlo, total o parcialmente, mediante la impresión, bajo una descripción propia, representa una práctica de institución de archivo. Bajo esta premisa, en nuestro trabajo de investigación sobre el teatro contemporáneo de Tucumán, concretamos una edición del bosquejo dramático de *Mirando la luna* (Pérez Luna y Pedraza, 2020).

metateatral, se desarrollan dos líneas de acción paralelas: 1) la historia de Medea, basada en la tragedia de Eurípides⁵; y 2) la historia del Hombre que se enamoró de la luna.

En función de estos niveles de organización, *Mirando la luna* se divide en cuadros. El primero y el último funcionan como prólogo y epílogo, respectivamente, y ambos corresponden al primer nivel dramático: la compañía de actores que ofrece una representación al público. Este nivel sirve como “marco”, es decir, como encuadre de las representaciones segundas (García Barrientos, 2001: 235).

El destierro conformará el eje semántico para recuperar la fábula de la heroína clásica, para organizar el drama paralelo, protagonizado por el Hombre que se enamoró de la luna, e, incluso, para caracterizar a la compañía de cómicos, responsable de ambas instancias metadramáticas.

Este constructo, que presentamos en sus rasgos morfológicos y temáticos generales, constituye una “poética” singular (o micropoética) (Dubatti, 2009) y es el resultado de un conjunto de operaciones de selección y combinación, que el trabajo intelectual de “Manojo de Calles”, por medio de la escritura, intentará dilucidar y formalizar teóricamente, alrededor de una conciencia poética, todavía embrionaria, que el colectivo procura consolidar. Pérez Luna, al respecto, destaca el papel que tiene el acto de escribir en el ejercicio intelectual emprendido por la agrupación: “pudimos dar cuenta de los elementos conceptuales que pusimos en juego en nuestra investigación teatral y reconocer en nuestra práctica diversas apropiaciones antropofágicas de teorías que forman parte sin duda de nuestra enciclopedia” (2013: 175).

Esta “literatura” de los alrededores que nos proponemos estudiar, así como también la primera etapa poética (1993-1998), constituye una faceta poco conocida de la trayectoria grupal, que hasta la fecha carece de abordajes críticos⁶.

El aparato paratextual y la función comunicativa

El programa de mano que acompaña el estreno del espectáculo en 1994 contiene una descripción del entrenamiento grupal, encabezado con el rótulo “Metodología de trabajo”:

⁵ La apropiación del legado grecolatino antiguo, 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 dramaturgica 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 (Cfr. Risso Nieva, 2018, 2019a, 2019b, 2019c, 2020).

⁶ La mayoría de las investigaciones sobre el teatro de “Manojo de Calles” abordan producciones pertenecientes a fases poéticas posteriores e indagan sobre la teatralidad de la fiesta, el grotesco o la creación colectiva (Rosenzvaig, 2009; Fernández, 2011; Tossi, 2012).

El Grupo se reúne 5 días a la semana, 4 hs. diarias, a esto se suma el tiempo de investigación personal y el tiempo de creación que no es medible. Nuestra dinámica de trabajo implica entrenamiento corporal y vocal y entrenamiento sensible que tiende a la creación de la estética grupal y al estilo de cada trabajo. No somos herederos de ninguna técnica tradicional para el trabajo del actor, por ello nos permitimos cambiar todas las que conocemos. (Manojo de Calles, 1994)

El planteo del escrito pone el acento en una dinámica cotidiana con miras, no sólo a la elaboración de un espectáculo, sino fundamentalmente a la formación del colectivo. La descripción de esta suerte de “laboratorio” teatral, basado en un proceso de experimentación constante, construye un criterio para valorar la singularidad del grupo. La dimensión que adquiere el entrenamiento, como instancia previa a la expresión poética, contrasta con el empirismo del oficio escénico, que sostenía por entonces un sector de la producción local y que reducía la práctica teatral a la tarea de representar un texto (Valenzuela, 2013).

“Manojo de Calles”, inmerso en un proceso de cambio, concibe el trabajo del actor en la intersección, no exenta de conflictos, de dos líneas de formación circulantes en el medio local: por un lado, el método de las acciones físicas de Stanislavsky, que en aquellos años impartía la Universidad, y, por otro, el modelo de la Antropología Teatral de Eugenio Barba, conocido, en principio, por el paso de grupos asociados al “Odin Teatret” por la provincia⁷. Esta segunda tendencia, a través de la orientación pre-expresiva⁸, representa para el colectivo un modo de superar el paradigma realista, guiado por la psicología y la historia del personaje, y abandonar la mimesis del trabajo actoral. Los principios de la Antropología Teatral, junto con otros aportes teóricos y disciplinares, aprendidos en cursos o de forma autodidacta (*v. g. clown, acrobacia y danza*) (Pérez Luna, 2013: 53), aparecen mezclados y, por lo tanto, el entrenamiento de “Manojo de Calles” resulta de un complejo proceso de recepción que transforma y resignifica los estímulos.

La descripción contenida en el programa de mano sobre el entrenamiento –que parece bastante agotador– comunica un nuevo criterio para concebir la praxis teatral y medir la profesionalización. La metodología, basada en la recuperación de una multiplicidad de discursos,

⁷ En el caso particular de Verónica Pérez Luna, esta experiencia con el método antropológico se repite en 1994, cuando participa de la 8° Sesión de la International School of Theatre Anthropology (ISTA), celebrado en Londrina, Brasil. El ISTA es una escuela itinerante, concebida por Eugenio Barba como un espacio de experimentación e intercambio entre teatristas y estudiosos del teatro (De Marinis, 1997: 83).

⁸ La 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, 1990). 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” (1990: 29).

permite configurar un repertorio de principios en el que el artista puede apoyarse para la ejecución del trabajo. El punto de partida no son ya las precisiones del texto dramático o las indicaciones del director, sino un conjunto de “reglas de acción” que atiende a las necesidades del actor como unidad material y sensible. Este *corpus* de reglas, en constante exploración, lejos de limitar al actor, le otorga una mayor libertad, puesto que lo impulsa a ir más allá de los territorios conocidos. El entrenamiento, en función de esta suerte de “código”, mantendrá siempre una relación dialéctica con la composición, tanto del espectáculo particular como del conjunto macropoético: “Como muchos grupos cuando empiezan, después esos ejercicios técnicos se fueron moldeando a partir de la línea estética hacia la que nos íbamos definiendo: primero un expresionismo altamente poético e hipercodificado y luego hacia el humor grotesco” (Pérez Luna, 2013: 53-54).

En 1995, con motivo de la reposición de *Mirando la luna*, “Manojo de Calles” monta alrededor del espectáculo una instalación plástica con tema naval:

el espectador al ingresar a la antesala se encontraba con un montaje plástico compuesto por barquitos de papel dispuestos de manera que guiaban el trayecto del espectador, además estos barquitos se ofrecían para ser levantados. Cuando el espectador recogía su barquito se daba con que eran los programas de la obra. (Pérez Luna, 2013: 43)

El grupo emprende, para la realización de dichos programas de mano, la escritura de una narración sobre la historia del grupo, que reseña hasta entonces los años de actividad (1993-1995) y lleva por título “Carta de navegación”. A propósito, transcribimos un fragmento que sintetiza el itinerario de 1994 y culmina con el estreno de *Mirando la luna*:

Luna Llena 1994: Soplan vientos nuevos, trabajo duro se avecina: buscar adentro nuestro, qué decir, en un tiempo en que no se cree en nada.

Sube a la balsa Susana Salvatierra. En aquel momento (febrero, marzo, abril) investigábamos acerca de técnicas de payasos y clown. Durante abril, mayo y junio nos arrastró la locura de escribir. Inauguramos un taller a bordo del que nacieron cuentos cortos, poesías y pequeños ensayos sobre el arte que fueron presentados en las 4° jornadas de reflexión sobre el Arte en el mes de junio.

Nunca nos convenció el [hecho de] que no quedara registro de los que navegaban o del que pensar el arte y hacer arte no vayan estrechamente unidos. Más seguros que nunca de que nuestra búsqueda era recuperar el origen ritual del teatro, continuamos la marcha. Así en junio realizamos un taller de plástica timoneado por Jorge Pedraza y con el Grupo “La Baulera” botamos buques experimentales en jornadas de trabajo sobre la producción teatral alternativa.

Julio. Teresita Guardia coordina un taller sobre técnicas de teatro callejero. Un poco antes había subido a bordo Carlos Lescano y antes todavía en la época en que el barco era alfombra voladora Rubén (el Chaco) hubo dejado la nave para inaugurar en algún lugar una isla propia.

Agosto. Tocamos tierra con el ensayo público de un trabajo que indagaba acerca de la ritualidad de la palabra. Entonces nos separamos un tiempo para nutrirnos en otras aguas. Dos de nosotros viajamos a Londrina, Brasil, para participar en la octava sesión pública de la Esc. Internacional de Teatro Antropológico.

Octubre. Sube Mikicho Brunetti y coordina un taller teórico-práctico sobre el texto de Baudrillard, “La pasión de las reglas”. Seguimos navegando y probando todas las técnicas que conocemos para el trabajo del actor, mientras pintábamos nuevos ojos en la embarcación, intentando crear una estética grupal propia.

Diciembre. Empezamos a mirar la luna. (Manojo de Calles, 1995)

Esta narrativa es producto de una representación contenida en el mismo texto: la relevancia de la escritura, no en la práctica escénica, sino en la reflexión artística. El registro, como una estrategia para “pensar” el “hacer” teatral, responde a una urgencia, teniendo en cuenta la brevedad de la trayectoria, por configurar una biografía profesional colectiva. El texto constituye un modo de revelar el entramado de una “cultura grupal”, incipiente pero vertiginosa, que el grupo en sus primeros años comienza a coagular y que con ansias busca comunicar al medio. En términos de Barba, la expresión “‘cultura de grupo’ no es más que una forma, más orgullosa y elocuente, para indicar que el grupo tiene un saber y experiencias en común, un entrenamiento, visiones artísticas y objetivos propios” (1987: 13). En este punto, “Manojo de calles”, por medio de la escritura, pretende presentarse no como un elenco de actores asociados alrededor de un espectáculo, sino como un grupo de mujeres y hombres que “tienen una historia en común y una común actitud (...) frente a la realidad que los rodea” (Barba, 1987: 13). El nivel de detalle y la extensión con que cuenta la biografía pretende revelar un panorama, en un medio habituado a otro tipo de formaciones teatrales, sobre lo que ocurre en el interior de estos grupos autodefinidos como alternativos.

Esta historia, como se desprende del fragmento transcrito, se mide por una red de contribuciones con doble orientación: externa e interna. Hacia afuera, en un nivel práctico, mantiene un intercambio con los pares del movimiento local alternativo (el colectivo “La Baulera”, coordinado por Jorge Gutiérrez, o Teresita Guardia, miembro del grupo “Marfil Verde”) y, en un plano teórico, permanece abierto a los nuevos discursos y propuestas teatrales (v. g. técnicas de *clown* y Teatro Antropológico). Hacia adentro, “Manojo de Calles” concibe su historia a partir de la

acumulación de experiencias y la sucesión de agentes. La identidad del grupo, en este planteo, no se juega entonces en la permanencia de un determinado número de miembros, sino en la constante búsqueda expresiva, que constituye el núcleo de la vocación experimental.

La escritura dispone la narración según un criterio cronológico (ciclo, año, mes), a semejanza de una bitácora de viaje, y, en el marco de esta metáfora, homologa la figura del artista con la del navegante. En esta topografía, el “viajero” se opone al “habitante”, puesto que abandona la seguridad de la tierra firme para llevar una existencia en un lugar siempre incierto (Barba, 1987: 12). La experimentación, en la medida que rehúsa las convenciones probadas y rentables, propias del teatro oficial y comercial, comporta para “Manojo de Calles” un riesgo permanente. La biografía, de acuerdo con ello, construye un itinerario escénico en el que el grupo parece lanzarse siempre a probar algo que desconoce.

La práctica escénica, según se desprende del registro, está íntimamente atravesada por el singular devenir histórico del grupo, sustentado en la confrontación de distintas individualidades teatrales y la construcción de “un saber colectivo y vivencial” (Pérez Luna, 2013: 176). La redacción, tanto de la metodología como de la biografía, pretende comunicar al exterior este universo que de otra manera permanecería en secreto; busca revelar al otro (ya sea el público, la prensa o la crítica) un entrenamiento y un recorrido, marcar un signo de distinción con respecto al medio profesional y, a su vez, definir la pertenencia al movimiento teatral renovador.

El *corpus* metatextual y el papel epistémico

Mirando la luna –como todo ente poético– se sustenta en una concepción de teatro, entendida como el conjunto de ideas, programas y proyectos (conscientes o inconscientes) en relación con aspectos estéticos, culturales, políticos, etc., que hacen a la historicidad y la territorialidad del drama. En términos de Dubatti:

Llamamos concepción de teatro a la forma en que, ya sea práctica (implícita) o teóricamente (explícita), el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo (el hombre, la sociedad, lo sagrado, el lenguaje, la política, la ciencia, la educación, el sexo, la economía, etc.) (Dubatti, 2009: 9)

“Manojo de Calles”, a través de la escritura, consigue formalizar algunos aspectos generales que componen el programa del grupo y que fundamentan, en mayor o menor medida, los espectáculos de la fase inicial.

El colectivo, con motivo del estreno del drama *Mirando la luna*, elabora hacia 1994 un manuscrito, que –a modo de “manifiesto”– objetiva la concepción de “teatro”, en relación con la idea de “tradición” y la función del “artista”:

Los artistas de la tradición han olvidado la parte de contradicción, de antítesis, que toda tradición posee mientras se mantiene viva y conservan un viejo discurso que ya no contiene todas las facetas de la realidad. Los artistas llamados de “vanguardia” o de “investigación” hemos caído en la búsqueda hueca y sólo formal de la otredad. Hemos vuelto a la anacrónica división entre forma y contenido. No decimos nada con nuestras obras y por lo tanto no reflejamos esa realidad (...). Es hora de terminar con nuestro individualismo y egocentrismo, es hora de volver a plantearnos para qué y para quién hacemos arte y de encontrar qué decir sino es preferible que nos encerremos. (Manojo de Calles, 1994b)

En este metatexto, que explicita las preocupaciones del colectivo en torno al estreno de *Mirando la luna*, queda perfilada una concepción de “teatro” como fenómeno comunicativo, según el esquema que se desprende del planteo: alguien (artista), con alguna intención, dice algo, de una determinada forma, para otro (espectador). El manifiesto, en la medida que cuestiona el devenir de las tendencias renovadoras en las que se inscribe el colectivo, asume una preocupación integral por el mensaje, que articula forma y contenido y que, en la primera etapa, inclina la poética hacia los temas trágicos y la forma grotesca. En el programa, además del carácter comunicativo, quedan esbozadas dos consideraciones más sobre el arte escénico, que la praxis se encargará de ampliar: el teatro como experiencia intersubjetiva (actor-espectador), en la medida que impugna toda posibilidad de aislamiento en pos de un encuentro auténtico (convivio), y como espacio de investigación (experimental), en la medida que afirma la necesaria búsqueda de lo nuevo.

En esta suerte de “manifiesto” artístico, conservado entre los textos inéditos de la época, la tradición es entendida como un proceso antitético, contradictorio, que avanza entre lo viejo y lo nuevo, o sea, entre el par *conservación/innovación*. Una tradición, para mantenerse viva, debe inclinarse no sólo por la permanencia sino también por el cambio, para así contener los distintos aspectos de una realidad en constante mutación. En esta dialéctica, emerge la figura del artista “comprometido” que –a diferencia de la evasiva postura del artista conservador o formalista– innova para dar cuenta de lo real. En este sentido, la búsqueda deliberada del grupo “Manojo de Calles” en torno al pasado clásico constituye una estrategia para situarse en un terreno de

singularidad, frente a las convenciones de su tiempo, y para recuperar una semántica que, en una suerte de paralelismo temporal, permita descifrar el presente.

Mirando la luna constituye una manifestación concreta de esta conciencia poética, según un manuscrito elaborado por el grupo hacia 1994, que ensaya una suerte de justificación de los estímulos y el contenido de la pieza, en la tensión *viejo/nuevo*:

El destierro, este tema tan viejo y tan pasado de moda, en estos tiempos en que la tierra ha sido completamente conquistada y explotada por el amo y señor del universo. (...) Sí, el destierro es un tema viejo, pero miremos, nos miremos: ¿acaso no seguimos siendo desterrados?, ¿acaso el mundo no está lleno de desterrados?, ¿no existe la soledad?, ¿no existe el hambre?, ¿no existe el sometimiento?, ¿no hay en cada uno de nosotros un sueño que aún no ha sido realizado?, ¿qué hacer entonces ante el destierro? (Manojo de Calles, 1994c)

Como se desprende del escrito, subyace en esta poética una percepción patética, caótica y absurda del mundo y, de acuerdo con esta mirada, la búsqueda grupal se inclina por los temas trágicos, que encuentra en la tradición clásica. Según hemos señalado, la creación del espectáculo está estimulada, entre otros aportes, por una recuperación del repertorio dramático antiguo: la tragedia *Medea* de Eurípides. En este proceso de recepción orientado a la creación de una obra nueva, la actividad artística puede tomar del texto anterior diversos aspectos, entre los que se destaca especialmente la dimensión semántica (Grimm, 1993: 295). Entre los rasgos temáticos receptados, que intervienen en la apropiación del hipotexto griego, *Mirando la luna* hace hincapié en la “extranjería” del personaje clásico y asume como tópico el “destierro”. El asunto, en la medida que identifica una faceta del mundo, justifica el tema del espectáculo dentro del compromiso ético del artista. El destierro entonces constituye, en esta apreciación, el núcleo del que parten todas las correspondencias: la expulsión mítica interactúa en *Mirando la luna* con los diversos exilios contemporáneos. La protagonista del montaje, también llamada Medea, circula por diferentes esferas culturales (laboral, política, familiar, etc.) y padece en ellas el desarraigo (Risso Nieva, 2018, 2019b, 2020).

Sin embargo, la argumentación desplegada por medio de la escritura le permite al grupo precisar la idea de “reflejo”, propuesta en el manifiesto. La preocupación por lo real no implica una reproducción o confirmación del mundo en el universo de la escena, sino más bien una refracción, a través de imágenes y acciones simbólicas que provoquen una grieta en lo real: el teatro abre un agujero, una fisura, en lo social. Frente a la percepción patética del mundo, que constituye el punto

de partida del trabajo y que determina la inscripción en la tradición, el arte teatral debe proponer un nuevo valor, movilizandolos distintos componentes temáticos y morfológicos de la poética. En el plano semántico, por ejemplo, una estrategia será descubrir lo espiritual en el conflicto: “*Mirando la luna* es un trabajo que tomando como base una lectura de la Medea clásica habla del amor desde el destierro” (Manojo de Calles, 1994c). El poder epistémico de la escritura, a través de este ejercicio de justificación, representa para el grupo la posibilidad de conectar las nociones generales del proyecto teatral con las elecciones poéticas concretas y, a su vez, constituye la herramienta para aclarar y ampliar los presupuestos vagos o incompletos.

Este trabajo intelectual, tramitado en secreto entre los miembros del grupo por medio de los manuscritos, permite, por un lado, acompañar la cognición de una identidad escénica colectiva, aún incipiente e inestable, y, por otro, fijar los lineamientos de un discurso común, aunque temporal, para comunicar al otro. La escritura constituye, entonces, una herramienta para iluminar un saber en construcción.

Lengua creciente (A modo de cierre)

El análisis del aparato paratextual y el corpus de metatextos que rodea la producción de *Mirando la luna* permite concluir que la escritura, en el trabajo de reflexión estética de “Manojo de Calles”, opera como una herramienta de tipo intelectual para objetivar un pensamiento sobre la práctica y apuntalar el ejercicio escénico. Esta literatura de los alrededores tiene dos orientaciones: hacia el exterior y hacia el interior del grupo.

En el primer caso, ubicamos los programas de mano, que contienen una redacción sobre la metodología y la historia del colectivo. La escritura cumple aquí una función eminentemente comunicativa: está destinada a un otro y busca revelar el entramado de una cultura grupal, que de otro modo permanecería en secreto. El lugar del entrenamiento actoral y el itinerario de la búsqueda experimental constituyen las marcas de la renovación que los paratextos pretenden transmitir e instalar en las dinámicas del medio.

En contraposición, hacia el interior del grupo, el acto de escribir cumple un papel fundamentalmente epistémico, es decir, una función de índole cognitiva. Los metatextos, que hemos identificado como “manifiesto del artista” y “justificación del tema”, permiten a los miembros del grupo iluminar una conciencia poética colectiva, bastante joven y movедiza, y desarrollar una semántica local, capaz de sustentar una práctica vertiginosa y, en parte, enigmática.

En uno y otro caso, esta escritura aumenta el volumen de lenguaje y, por lo tanto, este crecimiento de información marca un paso adelante en el desarrollo artístico y cultural de “Manojo de Calles”.

Bibliografía

- Barba, Eugenio & Savarese, Nicola (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Ciudad de México: International School of Theatre Anthropology-Pórtico de la Ciudad de México.
- Barba, Eugenio (1987). “Más allá de las islas flotantes” en *Maldoror. Revista de la ciudad de Montevideo*, N° 22. Disponible en: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/5736> (Consultado: 02/08/2020)
- Barba, Eugenio (1990). “Antropología Teatral” en Eugenio Barba y Nicola Savarese: *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Ciudad de México: International School of Theatre Anthropology-Pórtico de la Ciudad de México.
- Bauman, Zygmunt (1997). *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Cassany, Daniel (1999). *Construir la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Danan, Joseph (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura del Distrito Federal-Paso de Gato.
- De Marinis, Marco (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, Jorge (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.
- Eco, Umberto (2013). *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fernández, Sebastián (2011). “El problema del autor en la creación colectiva teatral. Un análisis sobre la producción 3x3 del grupo Manojo de Calles de Tucumán” en *Anclajes*, Vol. 15, N° 2. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/anclajes/v15n2/v15n2a02.pdf> (Consultado: 28/01/2019)
- García Barrientos, José Luis (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

- Grimm, Günter (1993). “Campos especiales de la historia de la recepción” en Dietrich Rall (comp.): *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Manojo de Calles (1994a). Programa de mano *Mirando la luna* (estreno). [Documento cedido por Verónica Pérez Luna]
- Manojo de Calles (1994b). “Manifiesto” [Manuscrito inédito. Documento cedido por Verónica Pérez Luna]
- Manojo de Calles (1994c). “Justificación” [Manuscrito inédito. Documento cedido por Verónica Pérez Luna]
- Manojo de Calles (1995). Programa de mano *Mirando la luna* (reposición). [Documento cedido por Verónica Pérez Luna]
- Naugrette, Catherine (2004). *Estética del teatro*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pérez Luna, Verónica & Pedraza, Jorge (2020). “Mirando la luna” en Luis Marcelo Martino y Ana María Risco (comp.): *Tras las huellas de Ulises. Documentos recobrados de la cultura grecolatina en la cultura argentina*. Buenos Aires: Teseo Press [En prensa].
- Pérez Luna, Verónica (2013). *Experimento Manojo: 20 años de teatro*. San Miguel de Tucumán: Del autor.
- Risso Nieva, José María (2018). “Traducción y apropiación de la cultura clásica grecolatina en la dramaturgia de Tucumán. Acerca de *Mirando la luna* del grupo teatral ‘Manojo de Calles’”. *Argus-a. Artes y Humanidades*, Vol. 7, N° 28. Disponible en: <http://www.argus-a.com.ar/publicacion/1341-traduccion-y-apropiacion-de-la-cultura-clasica-grecolatina-en-la-dramaturgia-de-tucuman-acerca-de-mirando-la-luna-del-grupo-teatral-manojo-de-calles.html> (Consultado: 08/11/2020)
- Risso Nieva, José María (2019a). “Hacia una dramaturgia propia. La poética inicial del grupo teatral Manojo de Calles (Tucumán, 1993-1998)” en *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, N° 9. Disponible en: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/631> (Consultado: 08/11/2020)
- Risso Nieva, José María (2019b). “De hembra temible a fémina sufriente. Reescrituras de Medea en la dramaturgia contemporánea de Tucumán (Argentina)” en *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, Vol. 20. Disponible en: <http://anagnorisis.es/pdfs/num20.pdf> (Consultado: 08/11/2020)

- Risso Nieva, José María (2019c). “El lamento de Ariadna: entre el esperpento y la fiesta. Transiciones poéticas del grupo teatral Manojó de Calles” en *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, N° 21. Disponible en: <http://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/27709> (Consultado: 08/11/2020)
- Risso Nieva, José María (2020). “*Mirando la luna...* Tradición clásica y dramaturgia local (Tucumán, 1994)” en Luis Marcelo Martino y Ana María Risco (comp.): *Tras las huellas de Ulises. Documentos recobrados de la cultura grecolatina en la cultura argentina*. Buenos Aires: Teseo Press [En prensa].
- Rosenzvaig, Marina (2009). “El cuerpo y la risa. Del realismo grotesco al teatro de Manojó de Calles” en Mauricio Tossi (comp.): *La Quila. Cuaderno de Historia del Teatro. Tomo I*. San Miguel de Tucumán: UNT.
- Tossi, Mauricio (2012). “‘Emergentes’ de la religiosidad popular en el teatro contemporáneo del Noroeste Argentino” en *A Contracorriente*, Vol. 10, N° 1. Disponible en: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/337> (Consultado: 08/11/2020)
- Tossi, Mauricio (2015). “Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas” en *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, N° 11. Disponible en: <https://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v11-tossi> (Consultado: 08/11/2020)
- Tríbulo, Juan Antonio (2006). “Tercera parte: 1984-2004. Reactivación y renovación del campo teatral de Tucumán” en AA. VV.: *Tucumán es Teatro*. San Miguel de Tucumán: Fundación Grupo Cultural Wayra Killa-Instituto Nacional del Teatro.
- Valenzuela, José Luis (2013). “Desear en público” en Verónica Pérez Luna: *Experimento Manojó. 20 años de teatro*. San Miguel de Tucumán: Del autor.