

Doctorado en Artes  
Facultad de Artes  
Universidad Nacional de Córdoba

**Dinámica de las poéticas teatrales en el  
acontecimiento escénico producido por el  
dramaturgo, actor y director Luis Palacio de  
Villa Mercedes (San Luis)**

Mario Alberto Palasí

Directora: Dra. Laura Fobbio  
Codirector: Dr. Jorge Dubatti

Septiembre 2018



*Dedicado a Aurora y a Liliana*



## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco profundamente a la profesional y amiga Dra. Liliana Fenoy quien, con su afecto, aprobación de mi trabajo artístico y contención, me impulsó a la tarea de investigación dentro de la Universidad Nacional de San Luis. Por ella conocí a la Dra. Adriana Musitano, a quién también dirijo mi agradecimiento ya que fue una persona insoslayable en mi formación en la investigación del teatro dentro del proyecto que ella dirigió en la Facultad de Filosofía y Humanidades en la Universidad Nacional de Córdoba. Y como todo es una cadena de acontecimientos gratos, en este proyecto conozco a la Dra. Laura Fobbio quién con gran pericia, calidad y calidez supo dirigirme en el tema de investigación que se propone en el presente trabajo. Va mi agradecimiento hacia ella y al Dr. Jorge Dubatti quién confió en mis reflexiones y procesos de pensamiento analítico.

Agradezco también al autor, director y actor de teatro Luis Palacio quién se brindó completamente, ofreciendo todo su material y sus apreciaciones, desde lo cual se elaboró el corpus de esta tesis que habla de sus producciones. Además, va mi agradecimiento a los actores que trabajaron con él: Cynthia Lucero, Nicolás Sánchez Harriet, Silvana Casini, Fernanda Soru, Carla Morales y Marilina Amaya quienes aportaron sus experiencias como actores de las obras investigadas.

Vaya mi agradecimiento también a Dionila Palasí, al pequeño Fidel Palasí, mis hijos queridos, y a Viviana Vallone, mi compañera en el camino, quienes con su paciencia contuvieron mis ansiedades y dudas en este proceso.

Y no me puedo quedar sin un agradecimiento muy especial a la Institución, a la Universidad pública, laica y gratuita que permite formación de calidad a la mayoría de los argentinos y que hoy, más que nunca, es necesario sostener como profesores, alumnos y ciudadanos.



## RESUMEN

El objetivo de esta investigación es documentar y analizar la poética dramática y escénica en los procesos de creación y producción de una selección de obras teatrales del autor, director y actor teatral Luis Palacio, desde el estudio del acontecimiento teatral en su totalidad. El corpus empleado para los análisis está compuesto por: los textos dramáticos –teniendo en cuenta que, en algunos casos, son considerados pretextos que fueron usados como estructuras para realizar la obra final–, el visionado de las puestas en escena que todavía se mantienen en cartel y el material en video y fotográfico de las producciones, todo ello, puesto a dialogar con las entrevistas que les hicimos tanto a Luis Palacio como a otros hacedores que participaron en dichas obras.

Los significantes en teatro se construyen a partir de una variedad de materiales que pueden ser sostenidos en el tiempo y el espacio, con los sonidos, las palabras y las imágenes que impactan resonantes en el sujeto. A partir de que las manifestaciones teatrales parten de los deseos de los creadores y se transforman en entes autónomos capaces de proporcionar todo tipo de significantes, es que vemos muy adecuado para la investigación la herramienta metodológica propuesta por Patrice Pavis: *los vectores deseantes* para pensar y analizar estos tipos de significantes en función del deseo de los creadores.

El signo se constituye en relación ambigua con los significantes, los cuales son relacionados con un significado, siempre incompleto, pero es el portal para poder pensar lo que, de otra forma, resultaría imposible. Pero también sabemos que hay muchos significantes que resuenan sin la facilidad de darle una significación concreta, son los que estremecen y movilizan al cuerpo y provocan afectaciones, un devenir otro. Estamos convencidos de que el deseo tensiona entre lo simbólico, lo imaginario y lo real. Es por ello que en esta investigación nos abocamos al análisis de la afectación producida por los significantes para acercarnos –sólo acercarnos– a los otros dos registros psíquicos.

La interpretación de los materiales textuales y visuales de la escena nos permitieron realizar una caracterización y ubicación de las diferentes micropoéticas que proponen cada una de las producciones de Palacio hacia la tipificación de la macropoética del autor de Villa Mercedes entre 2003 y 2017.





## INDICE

**Introducción / 13**

**Capítulo 1: Marco Teórico – Metodológico / 33**

Del estudio del texto dramático al estudio del proceso / 36

Los modelos textuales / 37

La vuelta al estudio de la poética / 38

El estudio del acontecimiento teatral / 40

Los vectores deseantes en el estudio del sentido en el acontecimiento teatral / 41

De la caracterización de la micropoética a la tipificación de una macropoética / 43

La territorialidad y su problemática / 45

La elección de los recursos significantes del teatrista y el deseo / 46

Relaciones conceptuales para la elaboración de la macropoética de Palacio que contribuya a la configuración de una cartografía teatral / 47

Bases y procedimiento para el análisis del acontecimiento teatral desde los vectores deseantes de Patrice Pavis / 50

a) Del trabajo de condensación de Freud a la condensación en Pavis / 57

b) El trabajo de desplazamiento de Freud es mencionado como El desplazamiento en Pavis / 58

c) Los medios de figuración del sueño según Freud, retomados por Pavis en consideración de la figurabilidad / 60

d) La elaboración secundaria / 61

Vectores y Re-sonancias / 61

**CAPÍTULO 2: *Justo Daract* (Palacio, 2003), un pueblo donde no pasa nada y pasa todo / 65**

‘Quiero ser’ en *Justo Daract* / 70

**CAPÍTULO 3: *Bingo–Teatro, Pedazos de labios en las tazas* (Palacio, 2007) y la tensión realismo-surrealismo-absurdo en la conceptualización y percepción del arte / 81**

**CAPÍTULO 4: *La Humedad de tu cuerpo* (Palacio, 2009), y el sentido regional en el teatro de Villa Mercedes / 101**

**CAPÍTULO 5: *Villa Presunción* (Palacio 2010, 2011a, 2011b), investigación de lo político en el cuerpo a partir del taller de Dramaturgia Total / 117**

La estructura de la obra /	122
El movimiento de los significantes en las acciones y puesta en escena de Los Presuntos /	127
<b>CAPÍTULO 6: <i>Chico Folk</i> (Palacio, 2012), y la danza de los significantes en una propuesta de elección de género /</b>	<b>135</b>
El <i>Chico Folk</i> /	139
<b>CAPÍTULO 7: <i>Verano en Tennessee</i> (Palacio, Luis, Verónica Castillo y Cynthia Lucero, 2018) –I'm not there– Los significantes en el éter Tennessee Williams /</b>	<b>153</b>
<b>CONCLUSIONES /</b>	<b>169</b>
Metateatralidad y autorreferencialidad /	172
Procesos identitarios significativos /	176
Lo regional y la territorialización geográfica /	178
Características preponderantes en la poética de Luis Palacio /	180
<b>BIBLIOGRAFÍA /</b>	<b>185</b>
<b>ANEXOS /</b>	<b>195</b>
<b>TEXTOS DE LAS OBRAS /</b>	<b>197</b>
<i>Justo Daract</i> /	199
<i>Bingo-Teatro, Pedazos de labios en las tazas</i> /	225
<i>La Humedad de tu cuerpo</i> /	249
<i>Villa Presunción – Capítulo 1</i> /	257
<i>Villa Presunción – Capítulo 2: Montoya y las crónicas de Mabel</i> /	269
<i>Villa Presunción – Capítulo 3: Ese musical horrible</i> /	277
<i>Chico Folk</i> /	291
<i>Verano en Tennessee</i> /	301
<b>ENTREVISTAS /</b>	<b>317</b>
Entrevista a Luis Palacio por la obra <i>Justo Daract</i> (2003) /	319
Entrevista a Cynthia Lucero, Verónica Castillo y Luis Palacio por la obra <i>Bingo-Teatro, Pedazos de labios en las tazas</i> (2005) /	329
Entrevista a Luis Palacio por la obra <i>La humedad de tu cuerpo</i> (2007) /	343
Entrevista a Cynthia Lucero por la obra <i>La Humedad de tu Cuerpo</i> (2007) /	349
Entrevista a Luis Palacio por la obra <i>Villa Presunción – Capítulos 1, 2 y 3</i> /	353
Entrevista a Silvana Casini y Nicolás Sánchez Harriet por la obra <i>Villa Presunción – Capítulos 1, 2 y 3</i> /	363

Entrevista a Luis Palacio por la obra *Chico Folk* / 371

Entrevista a Luis Palacio por la obra *Verano en Tennessee* / 377

Entrevista a Nicolás Sánchez Harriet por la obra *Verano en Tennessee* / 385



## INTRODUCCIÓN

Todos los verdaderos alquimistas saben que el símbolo alquímico es un espejismo, como el teatro es un espejismo. Y esa perpetua alusión a los materiales y al principio del teatro que se encuentra en casi todos los libros alquímicos debe ser entendida como la expresión de una identidad (que fue en los alquimistas extremadamente consciente) entre el plano en que evolucionan los personajes, los objetos, las imágenes y en general toda la realidad virtual del teatro, y el plano puramente ficticio e ilusorio en que evolucionan los símbolos de la alquimia (Artaud, 1990, p. 50).



El presente trabajo de investigación tiene como propósito realizar un análisis de la poética dramática y escénica de Luis Palacio. Las obras seleccionadas del creador de Villa Mercedes forman parte del teatro de postdictadura de la provincia de San Luis. Tomamos el concepto de postdictadura a partir de lo que expone Jorge Dubatti (2011c):

...la Postdictadura remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura [...] Como sucede con todos los exterminios, el horror de la dictadura argentina también sigue aconteciendo en el presente. Baste mencionar, como muestra de continuidad en los años más cercanos –y hasta hoy–, la resistencia de algunos sectores a los juicios a militares, la desaparición de Julio López, la persistencia de una subjetividad dictatorial fascista en una importante franja de la población, las recientes declaraciones del escritor Abel Posse (Ministro de Educación del gobierno de la Ciudad de la Buenos Aires) que por su defensa de la dictadura implicaron su renuncia a diez días de asumir, la resistencia de vastos sectores y de los representantes políticos al matrimonio civil de homosexuales, o las argumentaciones de numerosos políticos de la derecha y el centro-derecha para evitar la nueva Ley de Medios en favor de la vieja ley impuesta por el gobierno de facto (2011c, p. 72-73).

En esta misma época podemos mencionar algunos movimientos en la poética teatral de la ciudad de San Luis y Villa Mercedes de acuerdo con cuatro períodos que marcaron improntas históricas importantes: “la primavera democrática” y su crisis (1983-1989), el auge neoliberal y su crisis (1989-2003), los planteos actuales del peronismo kirchnerista (2003-2010)” (Dubatti, 2011, p. 72), este último período lo extenderemos hasta 2015, y el cuarto período es el actual resurgimiento del neoliberalismo durante el gobierno macrista.

En la denominada “primavera democrática” el teatro en San Luis se configura, a grandes rasgos, a partir de cuatro poéticas que influyeron fuertemente el teatro nacional, un teatro de resemantización de lo finisecular o neosainete representado por el grupo Gente de Teatro, el que además adhirió fuertemente al movimiento de Teatro Abierto, un teatro realista influenciado por Galina Tolmacheva representado por el grupo Teatro Estudio Arte (TEA), un teatro popular y con estética del mimo representado por Lalo Chade, Eduardo Arias y otros, y el nuevo teatro donde primaba la intertextualidad con creaciones colectivas, el convencionalismo consciente y la búsqueda de dramaturgias emergentes, representado por el Elenco Estable de la Universidad de San Luis (TEUSL). En este período se estrena en Villa Mercedes la obra *Circus* del autor y director Jorge Díaz, obra que movilizó la comunidad teatral de esa ciudad atrayendo a

muchos jóvenes como creadores y como público. Durante el período que va desde 1983 a 1989 en esta ciudad también surge el Teatro Independiente de Mercedes (TIM) dedicado a obras con poéticas que rondan el realismo reflexivo y la comedia tradicional. En la década del 90, con el auge liberal y sus crisis, se disuelve el Elenco Estable de la Universidad de San Luis, de donde se desprende luego el grupo Totem, núcleo creativo, al cual pertenecíamos, con la apertura de la sala con el mismo nombre; se producen obras de Ricardo Bartís, Rafael Spregelburd y creaciones colectivas, adhiriendo a las poéticas fragmentarias con presencia de la intertextualidad que intentaron componer nuevas concepciones de lo teatral. Desde Extensión Universitaria de la UNSL se sigue produciendo con el nombre de Taller de Teatro Universitario, cuyas obras giran, en su mayoría, en torno a la comedia tradicional. Surgen grupos como Revenir, dedicado a la producción de obras con poética brechtiana, con fuerte contenido histórico y del teatro del absurdo. El grupo Gente de Teatro cuyas propuestas escénicas son desde un realismo reflexivo. El TEA se dedica sobre todo a la mixtura de un teatro histórico con el realismo mágico latinoamericano. Surge el grupo El Público en Villa Mercedes realizando un teatro paródico de experimentación en el cual comienza a trabajar Luis Palacio. A partir de la creación del Instituto Nacional de Teatro en 1998 y su línea de subsidios, fueron beneficiados muchos grupos y salas de teatro en la provincia.

En la década y media siguiente, durante el apogeo del gobierno kirchnerista y su renovación del peronismo hay un gran crecimiento del teatro en San Luis, una gran cantidad de jóvenes se suman al movimiento teatral desde diferentes lugares: el rock, la literatura, los malabares, el folclore, entre otras artes. Surgen los siguientes grupos: en la ciudad de San Luis, La Tía Tota, La Escuelita de Circo, Acimut, La Bandera, Imaginaria, Actores x el Teatro, El Árbol Verde; en la ciudad de Villa Mercedes, La Oveja Negra, La Punta del Ovillo, Presuntos, entre otros. Además, se crea en el Instituto de Formación Docente Continua el Profesorado en Teatro en Villa Mercedes que provee a esta ciudad y a la ciudad de San Luis un importante grupo de teatristas.

La transformación de la poética teatral de estas ciudades en el proceso de creación de las obras durante estos años tiene que ver fundamentalmente con una búsqueda hacia otras formas de utilización del espacio, la estructura dramática y el cuerpo. Tal es el caso de la experimentación con el teatro-danza realizados por Tania Cometto y Daniela Otta, el trabajo con los monólogos-unipersonales del grupo La Tía Tota, donde sus miembros se propusieron aumentar su producción y variedad de propuestas promoviendo la creación de una obra por integrante asistido por el resto del



grupo, la búsqueda en el teatro de clown realizada por Carolina Vincenti, Romina Reta y Daiana Calabrese, en el grupo Imaginaria con temáticas relativas a la enseñanza de la ciencia, la experimentación con el texto y la escena en creaciones colectivas del grupo La Bandera, el teatro de autor y unipersonales de Javier Vivas en La Oveja Negra, el riesgo en la utilización del espacio de Luis Palacio y sus creaciones performáticas, tendiendo a la experimentación dramaturgica con temas y personajes regionales.

Vale aclarar que el último año en que se inscriben alumnos, 2009, en el Profesorado en Teatro del IFDC es el año que más presencia de grupos tuvo la Fiesta Provincial de Teatro –octubre de 2009–, luego, aunque hubo una fuerte resistencia de alumnos y docentes, a partir del año 2010 se cerraron las inscripciones hasta la actualidad. Lo cierto es que egresados y alumnos de esta carrera nutrieron los grupos teatrales de San Luis y Villa Mercedes, como el caso de Javier Vivas, Carolina Vincenti y Luis Palacio, quienes dirigieron sus propias obras con muy buena aceptación del público.

En el actual resurgimiento del neoliberalismo durante la presidencia del Ing. Mauricio Macri, se podría decir que hay una continuación de las poéticas mencionadas con cierre de algunas salas independientes y espacios no convencionales dedicados al teatro y al espectáculo en general, pero, por otro lado, se sucede la apertura de otros espacios, generalmente casas que funcionan de forma clandestina o habilitadas, sin mucho equipamiento técnico, que ofrecen sus espacios al teatro. Mencionar algún tipo de cambio en las poéticas de creación sería un poco apresurado, teniendo en cuenta el poco tiempo de este período.

\*\*\*

Luis Palacio comienza sus primeras experiencias teatrales a fines de la década del 90 y es en la década siguiente cuando sus producciones adquieren notoriedad, tanto en la ciudad de Villa Mercedes como en otras ciudades, dentro y fuera de San Luis. En cuanto a su formación, podemos destacar sus estudios de montaje teatral con Jorge de Lazzaletta y puesta en escena con Rubén Szuchmacher. Cursó hasta 3º año en Villa Mercedes el Profesorado de Teatro que se dictaba en el Instituto de Formación Docente Continua (IFDC). Realizó seminarios de dirección teatral con Jorge Díaz, actuación con Pompeyo Audivert, Alexander Barynin y de dramaturgia con Susana Lage, Paco Sarzozo, Mauricio Kartun y Alejandro Zingman, entre otros.

Algunas producciones en las que participa como autor y director son: *Justo Daract* (2004), *Bingo-Teatro*, *Pedazos de labios en las tazas* (2005), *La Humedad de tu*

*cuerpo* (2007), *Hazme una flor* (2010), *Villa Presunción I, II y III* (2010-2012), *Lo que viene con la noche* (2012), *El amor se olvidó el perfume* (2012), *He sido abducido/a* (2011), *Chico Folk* (2012), *Naturaleza Dogma* (2012), *Big Hamlet* (2012), *Verano en Tennessee* (2017). Además, comparte la autoría y la dirección de la obra *Época Puta* (2010) con Alejandro Zingman y de *La Verdadera Historia de la Aparecida Embarazada* (2002) con Javier Vivas. Cabe aclarar que en varias de estas producciones participa además como actor. Durante el año 2007 dirige el elenco de la Facultad de Ingeniería y Ciencias Económico-Sociales (FICES) de la Universidad Nacional de San Luis, y entre los años 2014 y 2015 tiene a su cargo la Comedia Municipal de Catamarca.

Sus creaciones fueron premiadas en varias oportunidades: *La verdadera historia de la aparecida embarazada* fue ganadora de la Fiesta Provincial de Teatro “Teatrina” 2002 en San Luis, ganadora de la III Fiesta regional del nuevo cuyo La Rioja 2002 y seleccionada para representar a San Luis en la Fiesta Nacional de Teatro Mendoza 2003; *La humedad de tu cuerpo* fue seleccionada para representar a San Luis en la Fiesta Nacional del Teatro 2009; *Hazme una flor* representó a San Luis en la Fiesta Regional del Teatro 2011 y *Verano en Tennessee* fue seleccionada para participar de la Fiesta Nacional de Teatro, en Rosario, año 2018.

Como se ve en esta resumida reseña de su labor teatral, Luis Palacio posee una gran producción como autor, director y actor y corresponde a la generación de teatristas dentro del canon de la multiplicidad del teatro de postdictadura según lo define Dubatti (2011c):

Es el teatro en el canon de multiplicidad, donde paradójicamente lo común es la voluntad de construcción de micropoéticas y micropolíticas (discursos y prácticas al margen de los grandes discursos de representación) enfrentadas al capitalismo hegemónico y a las macropolíticas partidistas. El teatro se configura, así como el espacio de fundación de territorios de subjetividad alternativa, espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio (2011c, p. 74).

Dentro de este canon de multiplicidad hay un grupo importante de teatristas que corresponden a la década del 90, que se encuadran en lo que Osvaldo Pellettieri (2004) denominó “teatro de la desintegración”:

El teatro de la desintegración muestra rechazo por el modelo precedente (el teatro canónico de los ochenta) y tienen [los artistas] la firme intención de crear a partir de cero, pues no se sienten ni herederos ni continuadores de ello. No

creen que ese largo trayecto iniciado por sus antecesores haya quedado trunco o incompleto—debido a la irrupción de la dictadura— y, por tanto, su misión no es ni continuarlos, ni completarlos, ni reivindicarlos. Esto no significa que no usen elementos provenientes de esa estética, de hecho, lo hacen, pero retoman solamente elementos aislados que son de su interés. De ahí el nombre que les da Pellettieri, ya que considera que ante todo esta nueva dramaturgia busca romper con el pasado, disgregando y desmenuzando ese modelo, para, a partir de fragmentos, elementos y características aisladas, componer una nueva concepción teatral que se completa con una gran cantidad de otras influencias (Del Huerto Moreno 2016, p. 5).

La década del 90 trajo consigo grandes decepciones, deserciones y un profundo malestar por la pérdida de las utopías. Es indudable el gran descreimiento en lo canónico que se produjo en este periodo, las creaciones teatrales variaban entre la destrucción del pasado y la recuperación de algunas características relevantes de ese pasado, especialmente de algunas concepciones estéticas como el grotesco, el absurdo o la antropología teatral. Luego surgió preponderante la insistencia en la recuperación de la memoria del pasado devastador de la Argentina junto con el reclamo de juicio y castigo a los responsables de aquel horror; se intensificó la búsqueda de sentidos en relación con el pasado junto con la recuperación de temáticas y vuelta a algunos clásicos. Por este motivo, se generó una intención quizá de desintegración de lo canónico, pero en relación con la indagación de nuevas formas y contenidos que impacten de otra manera a las adormecidas almas de los 90.

En esta década crecieron dos posturas que, con sus modos de creación, influyeron en la poética de Palacio: La primera fue otra dramaturgia con nuevos intereses y nuevas formas de trabajo que trató de evitar los organismos oficiales. De este grupo apareció en Buenos Aires el Caraja-ji un “espacio de creación colectiva en que trabajaron autónomamente, sin tener ninguna figura rectora que los guíe” (Del Huerto Moreno, 2016, p. 7). Un grupo importante de dramaturgos con una mirada más hacia el absurdo de autores argentinos que al realismo comprometido y con una centralidad importante en el actor. Si bien estos dramaturgos partieron de la escritura en primer término, son la imagen y la escena las que dieron consistencia a ese texto. En un texto denominado *Sobre la dramaturgia ‘joven’*, proponiéndose un manifiesto, Alejandro Tantanian (1995) describió el carácter de esta nueva dramaturgia:

La escritura se rebela contra todas las mesas de café de las obras que nos anteceden. Se rebela contra los espacios cerrados: las “huis clos”. Se rebela contra los personajes preocupados por banalidades. Discusiones del hogar.

Pretensiones ab-surdas del realismo. (Como si fuera posible después de todo dejar que alguien nos diga cuál es la realidad.) La escritura se rebela contra las unidades de tiempo, de lugar y de acción. Se apropia de ellas. No se puede ejercer normativa sobre esta dramaturgia. No se puede decir lo que es. Ni lo que será. En la diversidad está la unión. Los textos que producimos los dramaturgos “jóvenes” (antigua forma de discriminación, como si existieran carpinteros u obreros “jóvenes”) no son clasificables dentro de un género, dentro de un movimiento estético (tal vez sea éste el motivo por el cual se nos agrupa bajo la “juventud”). Nos une la pasión por la escritura, la pasión por el Teatro: cuyo plan es mayor al de todos nosotros, plan al que deberíamos servir y no servirnos de él. El Teatro permanece (Tantanian, 1995).

Por otro lado, otro grupo de teatristas, se fortalecieron con la creación colectiva en una búsqueda de intertextualidad marcada por las subjetividades y los cuerpos de los integrantes de los grupos creadores. En la ciudad de Córdoba –uno de los polos provincianos con más presencia en el teatro nacional– las producciones a partir del procedimiento de la creación colectiva se multiplican a partir de la su consolidación en la década del 70. Podemos mencionar en este sentido las obras realizadas por Libre Teatro Libre (LTL), La Chispa, el Movimiento Canto Popular y el Teatro Estable de la Universidad de Córdoba entre otros<sup>1</sup>. Desde estas experiencias, es tradicional que en las carreras de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba se incentive el aspecto creativo y la posibilidad de la creación dramática desde todos los roles del hecho teatral, dándole mayor preponderancia a la “dramaturgia de escena”, ya sea “dramaturgia de actor” o “dramaturgia de director” (Dubatti, 2011b).

A partir de lo expuesto podemos establecer algunos lineamientos a priori de la poética de Palacio que serán analizados en esta investigación. Estos lineamientos son:

- En cuanto a la elaboración de sus trabajos realiza, con la mayoría de sus obras, una aproximación escrita, de gabinete, que luego será modificada y actualizada de acuerdo con la escena y el encuentro con los actores.
- En otras instancias, la creación del texto se sustenta en los aportes que recibe del cuerpo y las subjetividades de los actores y la escena a partir de las improvisaciones.
- Hay una preocupación por desarrollar temas de su lugar de origen, Villa Mercedes y en relación con las provincias de Argentina.

---

<sup>1</sup>Las producciones del TEUC las analizamos como integrante de los Proyectos de Investigación “Teatro, política y universidad en Córdoba, 1965 – 1975. Transformaciones y conflictos pedagógicos, estéticos y políticos, de la creación del Dpto. de Teatro a su cierre” durante 2010 y 2011 y “Teatro, poesía y política, confluencia y tensiones (1980 – 2010)” durante 2012, dirigidos por la Dra. Adriana Musitano (Palasi, 2017).

- El tratamiento simbólico de los temas que desarrolla tiene una gran carga de ironía, erotismo y humor negro.
- En cuanto a su concepción estética emplea una variedad de improntas de actuación y puesta en escena: grotesco, realismo, performance, antropología teatral, entre otras.
- Hay siempre una preocupación en el espacio escénico y una búsqueda constante en romper el espacio convencional, teniendo en cuenta su efecto desde lo simbólico.

Seleccionamos un grupo de seis obras en las cuales Palacio cumple múltiples roles participando como autor, director y actor; además, consideramos que este corpus, es un extracto donde se refleja sus diferentes búsquedas estéticas. Estas obras son *Justo Daract* (2004), *Bingo-Teatro*, *Pedazos de labios en las tazas* (2005), *La Humedad de tu cuerpo* (2007), *Villa Presunción I, II y III* (2010-2012), *Chico Folk* (2012), *Verano en Tennessee* (2017).

\*\*\*

Analizar el hecho teatral es producir conceptos en base a sus procesos de creación y al producto terminado, estos conceptos pueden ser construidos desde diferentes disciplinas, a saber, la antropología, la sociología, el psicoanálisis, la literatura o la semiótica. Además, la actividad teatral puede desglosarse en muchas subactividades, como son la actuación, dirección, dramaturgia, escenografía, entre otras, que se pueden estudiar por separado o se las puede relacionar promoviendo el análisis de un todo que produce movimientos de semantización para describir la poética del acontecimiento.

El objetivo de esta investigación es documentar y analizar la poética dramática y escénica en los procesos de creación y producción en obras teatrales de Luis Palacio desde la observación e interpretación del ente teatral en su totalidad. Los instrumentos empleados para los análisis fueron los textos dramáticos, teniendo en cuenta que, en algunos casos, son considerados pre-textos que fueron usados como estructuras para realizar la obra final, las entrevistas tanto a Luis Palacio como a alguno de los actores del hecho teatral, el visionado de las puestas en escena que todavía se mantienen en cartel en varias ocasiones, registro de material en video y fotográfico. Los actores y las actrices que se entrevistaron fueron: Cynthia Lucero de *La Humedad de tu cuerpo* y de *Bingo-Teatro*, *pedazos de labios en las tazas*, Verónica Castillo de *Bingo-Teatro*, *pedazos de labios en las tazas*, Nicolás Sánchez Harriet de *Villa Presunción I y III*, y de

*Verano en Tennessee* y *Silvana Casini de Villa Presunción I y II*. Estos actores y actrices que accedieron a la entrevista permitieron observar su visión en cuanto su concepción de los trabajos donde participaron y además aportaron información valiosa en cuanto a los puntos de partida de cada una de las obras a nivel de dramaturgia, puesta en escena y entrenamiento actoral brindando datos sobre su contribución desde sus improntas y subjetividades.

Las dinámicas de trabajo en las obras realizadas por Luis Palacio plantean un movimiento continuo de su poética desde la idea original hasta la última función, ya que propone una gran participación de las propuestas de sus actores e iniciales encuentros con el público a manera de laboratorio performático. El modo en que los distintos recursos textuales, gestuales o visuales seleccionados en diferentes etapas de producción son sometidos a variados procesos de significación, en relación a sus combinaciones, desde la idea primigenia al producto final para la constitución de una poética escénica, es el objeto de estudio de este trabajo. Si bien las interpretaciones y resultados de los análisis surgieron desde las producciones terminadas, el objeto de las entrevistas fue la búsqueda de los inicios de las ideas y el escudriñamiento de deseos y direccionalidad en cuanto al sentido, a través del análisis de los significantes que surgieran a partir del diálogo con el visionado de las obras, el texto o pre-texto dramático y el material en video o fotográfico. Estos movimientos de los significantes en cada obra considerada como una micropoética en particular, estudiadas en su conjunto nos permitirá elaborar una macropoética propuesta por Palacio en un tiempo determinado.

\*\*\*

Desde el hecho creativo, con respecto a nuestra experiencia en actuación y dirección en diferentes grupos teatrales de la ciudad de San Luis (Teatro Estable de la Universidad de San Luis, Viento Norte, TOTEM-núcleo creativo, La Bandera y Escena Producciones), la preparación del convivio a partir de la observación y creación de metáforas textuales y visuales hacia la construcción de un ente con progresión temporal e instantáneo, nos permitió concreción de una determinada poética puesta en constante comunión en el convivio. Nuestra preocupación en la construcción de esta poética fue lo que nos movilizó en la búsqueda de una formación en la creación teatral. Distintas formaciones y experiencias fueron conmoviendo nuestras percepciones acerca de la recepción en el teatro y la comunicación en general. A partir de la lectura de *El teatro y su doble* de Antonín Artaud (1990) es que tanto en la creación como en el análisis

tomamos el concepto de deseo como sustento del convivio, no la comunicación tomada como mensaje transmitido y recibido, sino como “invitación al delirio”.

Asimismo el teatro es un mal, pues es el equilibrio supremo que no se alcanza sin destrucción. Invita al espíritu a un delirio que exalta sus energías; puede advertirse en fin que desde un punto de vista humano la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos; y revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino una actitud heroica y superior que nunca hubieran alcanzado de otra manera (Artaud, 1990, p. 31).

En la dirección teatral nuestra búsqueda estuvo centrada en la estructuración de un texto escénico desde partituras de movimiento y espaciales que movilizaran hacia una afectación que promuevan el devenir otro (Deleuze, 2005). La elección de obras tanto de autor como los trabajos en creaciones colectivas se fueron sucediendo en función del deseo de comunión antes que por el deseo de comunicación. Concibiendo como falacia la comunicación tradicional que crea la ilusión del entendimiento, los trabajos escénicos fueron direccionados hacia montajes que se relacionaban con el convencionalismo consciente, la biomecánica (Meyerhold, 1972), la pre-expresividad (Barba, 1986), unido a concepciones más entrelazadas con el erotismo propuestos por George Bataille (2007). El objetivo de todos los trabajos de creación emprendidos fue siempre la modelación de los textos y las imágenes teniendo en cuenta su función más como disparadores y percepto (Deleuze, 2005) para provocar diferentes devenires más allá del mensaje concreto, más cercano a provocar sensaciones que a promover reflexiones teóricas.

Luego, a partir de nuestro trabajo en la Universidad Nacional de San Luis y el ingreso a la actividad de investigador teatral podemos afirmar que hubo un compromiso con la investigación teórica del acontecimiento teatral asumiendo la función de lo que Dubatti (2014) denomina “artista-investigador”. En este sentido, la formación académica y las diferentes presentaciones de trabajos en diversos eventos nos permitieron adquirir conciencia sobre la relevancia de la función productora de un pensamiento específico y herramientas para explicar ese pensamiento y articularlo de diversas maneras (Dubatti, 2014, p. 109)

\*\*\*

Pensar el teatro como un acontecimiento que se produce en un territorio en función de que su convivio se da en un momento y lugar determinados, con un público con subjetividades contextualizadas, es pertinente a la hora de realizar una cartografía que permita ubicar las diferentes producciones según su contexto geográfico-histórico-cultural (Dubatti, 2008). Pero pensar el “desencajamiento” que se produce con los cuerpos presentes en un espacio común tiene que ver con desterritorialidades o líneas de fuga (Deleuze y Guattari, 2006) que transgreden y modifican la territorialidad. El gran objetivo del teatro, y quizá del arte en general, es transgredir la territorialidad provocando un afecto, un devenir otro, ya sea a nivel individual como colectivo.

La intervención como investigadores en el proyecto “El espacio Textual”, dirigido por la Dra. Liliana Fenoy en la Universidad Nacional de San Luis, nos dio la posibilidad de estudiar y trabajar estos conceptos desde otra mirada, foránea y no tanto, desde arriba y no tanto, para describir y analizar más profundamente el teatro como texto, como “un velo que oculta y muestra a la vez, formas, sentidos, rostros y cuerpos, palabras y letras, lo visible y lo invisible”(Fenoy, 2008, p. 21), el texto escrito o escénico como una trama que fundamenta lo social como mediación entre los sujetos, pero una mediación precedida por el deseo que compromete siempre a la comunicación, pudiendo acercarnos aún más a esa instancia de peste (Artaud, 1990) del teatro y trabajar lo que no se puede pensar como una posibilidad de afectación. El acercamiento con algunos conceptos del psicoanálisis (Massota, 1995; Freud, 2008a, 2008b; Lacan, 1983, 2002, 2010, 2014) nos permitió recorrer las diferentes líneas que relacionan lo simbólico y lo imaginario, lo simbólico y lo real, conociendo lo que sería la base fundamental de lo que desarrollamos en esta investigación.

Nuestro trabajo en la academia, especialmente como docentes en la asignatura Expresión Corporal y Actuación Dramática de la Licenciatura en Producción de Radio y Televisión, en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de San Luis, estuvo guiado, durante mucho tiempo, por la creación como forma de liberación de los cuerpos y de las ideas, la desestructuración de los estereotipos en función de buscar nuevas formas de expresión desde lo textual y lo corporal. La posibilidad de pensar nuestros propios procesos de creación abrió un camino hacia el pensamiento de lo imposible. En *La voz y el fenómeno: Performance* (Palasi y Fernández Grimberg, 2007) expusimos sobre la liberación de la voz como producto de sensaciones cercanas a lo ritual, como resultado de un trabajo que tenía más que ver con el encuentro de un



cuerpo desconocido, extraño, expuesto a la duda existencial y cercano al límite de aquello que no se puede explicar más, como el amor.

La formación en el Doctorado en Artes en la Universidad Nacional de Córdoba, que da pie a esta investigación, fue precisando nuestra necesidad de pensar y analizar el teatro de la misma forma que es necesario pensar todas las creaciones humanas: desde lo simbólico entre lo real y lo imaginario. Pensar, reflexionar y analizar el acontecimiento teatral como parte de las actividades humanas, tratando de crear conceptos siempre cambiantes y nómades, es una actividad riesgosa que nos coloca en el borde del propio pensamiento, en el borde de la propia existencia, en el borde de la muerte.

Por este motivo quizá debemos pensar el impulso creador en arte, y en teatro en particular, como pulsión en primera instancia, la misma pulsión que le da movimiento al goce y a la muerte desde su aspecto puramente libidinal. A partir de aquí nuestras preguntas originarias fueron: ¿desde dónde crea el teatrista<sup>2</sup>? ¿Cuál es el pensamiento o experiencia base para elegir tal o cual obra, o tal o cual tema, a la hora de producir un acontecimiento escénico? ¿Qué moviliza a alguien a actuar, dirigir, y/o escribir teatro? ¿A partir de qué se rompen los convencionalismos teatrales?

\*\*\*

La necesidad de buscar anclajes metodológicos y epistemológicos estuvo asociada a la formación académica, pero siempre pensando que la vida transcurre más allá. Quizá Patrice Pavis (1999, 2000, 2015, 2016) sea uno de los que ha reflexionado y analizado el teatro en el límite entre la ciencia y las pulsiones efectuando una crítica radical al signo para investigar un teatro energético, donde no se sugiere lo que significa, sino que propone una relación de intensidades de los diferentes significantes de la puesta en escena, dejando de lado la segmentación de la semiótica que parcela el sentido y diseña la impresión perceptiva que el teatro nos produce (Pavis, 2000, p. 31).

A partir de estas afirmaciones, Pavis construye herramientas metodológicas interesantes para analizar las pulsiones creativas y la recepción en el hecho teatral: los “vectores deseantes” (Pavis, 2000, p. 32). Estas herramientas son dispositivos analíticos del ente teatral poco utilizados en otras investigaciones y que elegimos porque permiten

---

<sup>2</sup> Las voces “teatrista” y “dramaturgia de autor, actor, director y grupo” son algunas de las conceptualizaciones utilizadas para dar cuenta de la multiplicidad característica del teatro argentino actual, ya sea porque la diversidad es encarnada en el mismo agente (uno que es muchos, muchos en uno), ya sea porque abre el espectro de reconocimiento de la diversidad de formas discursivas (Dubatti, 2011b, p. 1).

analizar no sólo el texto dramático, sino también el escénico, teniendo muy en cuenta el tiempo y el espacio, el movimiento, el gesto y la atmósfera. ¿Hay una forma de expresar científicamente el movimiento del deseo, o el movimiento de las pulsiones? Sería un poco absolutista reducir el deseo a una mera expresión matemática, pero sí podríamos decir que los vectores deseantes se constituyen en un modelo analítico bastante acertado para la explicación de la actividad deseante en el acontecimiento teatral. Siempre en el límite del conocimiento o del pensamiento, siempre siendo conscientes de este límite y esta variedad de variables es que podemos especular con ciertas metodologías, ciertas conclusiones que nos ponen un poco más cerca de lo indescifrable. Patrice Pavis (2000) define la aplicación de los vectores deseantes como un análisis entre la interpretación de los signos, semiológico, y el estudio de los flujos energéticos de la escena. El empleo de este dispositivo analítico resulta innovador y muy poco frecuente en los estudios teatrales, comprobamos que no hay antecedentes de análisis del hecho de teatral desarrollando esta metodología en nuestro país.

En un ensayo denominado *Vectoriser le désir. Réflexions sur une analyse impossible?* (1999) Pavis los emplea para realizar un análisis del filme *La Mort de Molière* de Robert Wilson con textos de Heiner Müller y música de Philip Glass, concluyendo en la necesidad de observar las diferentes tensiones en la actuación con diferentes efectos en la posterior significación que pueda realizar el espectador. Poniendo atención en los gestos de los actores y las tensiones transmitidas, también Pavis en *Le jeu de l'acteur: explications de gestes ou vectorisation du désir?* (1993) presenta un análisis utilizando los vectores deseantes en *El avaro* (1989), comedia dirigida por Antonio Cervi, y un video hecho para televisión sobre Ulricke Meinhof, periodista y militante de izquierda alemana durante 1960 y 1970. En este ensayo, publicado en la revista *Protee*, también ocupado en el tema de la recepción, propone que

La gestuelle (et plus généralement la représentation tout entière) ne peut être décrite comme un objet sans direction, sans vectorisation [...] Il y a donc entre explication des signes et événement énergétique un nécessaire compromis, auquel on a ici donné le nom de "vectorisation du désir"<sup>3</sup>(Pavis, 1993, p.68).

---

<sup>3</sup>“El gesto (y más generalmente la representación toda) no puede describirse como un objeto sin dirección, sin vectorización [...] Hay así, entre la explicación de los signos y el evento de energía, un compromiso necesario, que hemos dado aquí el nombre ‘vectorización del deseo’” (La traducción es nuestra).

El autor polemiza con la semiología al hablar de las oposiciones entre una semiología clásica del signo y un enérgico postestructuralismo rechazando el signo e invocando "Olas del deseo" o una práctica significativa a discreción del espectador. Vemos cómo el tema de la recepción por parte del espectador de los diferentes significantes generados a partir de las acciones de los actores es un tema considerable en las investigaciones de Patrice Pavis, a partir de las cuales elaboramos el desarrollo de esta investigación. En el capítulo "El actor" de *El análisis de los espectáculos* (2000) realiza también un análisis pormenorizado sobre *El Avaro*, del video realizado para televisión sobre Ulricke Meinhof y además emplea los vectores deseantes en el abordaje de *Marat/Sade* (1968) de Peter Weiss, película dirigida por Peter Brook.

Por otra parte, Catherine Bouko (2010) en *Théâtre et réception: le spectateur postdramatique* analiza el modelo de vectores en función de la recepción a partir de conceptos peircianos y retoma los intentos de Pavis de conciliar el enfoque semiológico y el fenomenológico en relación con la energía. Bouko afirma que el espectador primero tiene una especie de "conmoción" en su encuentro con el material escénico y luego logra crear significado, como "ondas de choque" que permanecen a nivel metafórico hasta su posterior cierre de sentido.

En Argentina, Norma Adriana Scheinin (2008) en el capítulo "En los límites de la tensión dramática" del libro *Perspectivas teatrales* editado por Osvaldo Pellettieri, retoma la teoría de los vectores conectándola con el concepto de "fuerza viva" como energía acumulada en el cuerpo en movimiento, ubicando este modelo fuera de la semiótica y relacionando los tensores de fuerza como liberación de energía en función del concepto de los cuerpos como "máquinas deseantes" (Deleuze y Guattari, 2006).

En este sentido, estamos convencidos de que el deseo tensiona entre lo simbólico, lo imaginario y lo real. Es por ello que en esta investigación nos abocamos al análisis de lo simbólico para acercarnos –sólo acercarnos– a los otros dos registros psíquicos. Si no pudiéramos clasificar, tipificar, elaborar signos y realizar partituras que permiten la lengua, no podríamos acercarnos a los deseos y pulsiones, no podríamos acercarnos al fantasma, no podríamos acercarnos sin sucumbir a la muerte. El signo se constituye en relación ambigua con los significantes los cuales son relacionados con un significado, siempre incompleto, pero es el portal para poder pensar lo que, de otra forma, resultaría imposible. Pero también sabemos que hay muchos significantes que resuenan sin la facilidad de darle una significación concreta, son los que estremecen y movilizan al cuerpo y provocan afectaciones, un devenir otro. Las manifestaciones

teatrales, por lo general, parten de los deseos de los creadores y se transforman en entes autónomos capaces de proporcionar todo tipo de significantes. La herramienta metodológica propuesta por Patrice Pavis, los vectores deseantes, puede ser muy útil para pensar y analizar estos tipos de significantes en función del deseo de los creadores. En este sentido, retomamos las palabras de Pavis:

La vectorisation mène ainsi à une “écoute sensible”, à une pratique du signifiant, de sa logique, ce qui encourage l'utilisateur à proposer diverses manières de vectoriser la matière signifiante, sans partir, du moins systématiquement, des signifiés suggérés par les textes ou la fable, ou d'un quelconque sous-texte, d'une symbolisation, d'une clé du sens, dont on s'imagine, qu'une fois trouvée, elle ouvrirait toutes les serrures.<sup>4</sup> (Pavis, 1999, p. 14).

\*\*\*

Usamos esta metodología analítica en relación con los mecanismos del deseo, en el capítulo “Vectores deseantes y configuración simbólica en puestas del TEUC, 1970 y 1973” (Palasí, 2017) del libro *El Nuevo Teatro Cordobés 1969-1975, Teatro, Política y Universidad* donde tuvimos en cuenta como marco teórico para este abordaje a Ernst Cassirer (1998) y su propuesta con respecto a la definición del hombre como animal simbólico, la formación de lo simbólico en la constitución del Sujeto explicado por Masotta (1995) interpretando el seminario de Lacan sobre “La carta robada” de Edgar Allan Poe y la teoría de los vectores propuesta por Patrice Pavis (2000).

Una segunda instancia de análisis fue la reseña realizada sobre la puesta en página, concepto desarrollado en la Colección Papeles Teatrales dirigida por la Dra. Adriana Musitano, y que realiza Micaela van Muylem desde la traducción de *SadFace/HappyFace Una trilogía sobre la humanidad* trabajo publicado en 2013. En esta reseña (Palasi, 2015) el análisis se centró en el movimiento de los significantes en la obra postdramática escrita por Jan Lauwers. Las concepciones metodológicas tenidas en cuenta en los estudios anteriores fueron publicadas con el título “Re-sonancia: el eco de la enunciación en el análisis del acontecimiento teatral” (Palasi, 2016, p. 111-121) en *Paisajes dramáticos, Ensayos de Teatro comparado* compilado por Micaela van Muylem.

---

<sup>4</sup>“La vectorización conduce a una ‘escucha sensible’, a una práctica del signifiante, de su lógica, que alienta al usuario a ofrecer diversas formas de vectorizar el material signifiante sin partir, al menos sistemáticamente, del significado sugerido por los textos o la fábula, o de cualquier subtexto, una simbolización, una clave de significado, cuál se imagina, que, una vez encontrado, se abriría todos los bloqueos” (La traducción es nuestra).

Al estudiar los movimientos poéticos en las producciones del elenco TEUC fue relevante el surgimiento del problema de la territorialidad, sobre todo a partir de lo que plantea Dubatti (2008) con respecto a los estudios de Teatro Comparado. Surge, de este modo, la necesidad de observar y ofrecer algunos parámetros de las diferentes poéticas trabajadas por el teatrista Luis Palacio, considerado uno de los creadores más prolíficos en la escena de la provincia de San Luis, sobre todo en la última década. Por otro lado, dar cuenta de uno de los autores y directores locales es muy relevante para hablar y discutir sobre el teatro en las provincias en el concierto de lo que llamamos Teatro Nacional, lo que Dubatti (2008) denomina fenómenos intranacionales:

Son fenómenos intranacionales la diversidad de culturas y de lenguas dentro de un mismo teatro nacional, el trazado de áreas, regiones y fronteras internas, las migraciones y tránsitos internos, los contactos entre las provincias o estados de una misma nación, la representación de la imagen de un tipo de provinciano en el teatro de otra provincia, entre otros (2008, p. 4).

Además, adherimos a la necesidad de investigar y hacer lecturas e interpretaciones de las obras realizadas en las provincias, teniendo en cuenta que lo que denominamos Teatro Nacional no puede quedarse sólo con las improntas teatrales de Buenos Aires. Por este motivo es necesario realizar estudios de la poética producida en el teatro realizado en diferentes regiones en cuanto a temas elegidos y formas de presentarlos en la escena. Actualmente, y hace unos años, podría decirse que el estudio de la historia del teatro en las provincias y la preocupación de muchos de sus investigadores por mostrar las producciones de su lugar de origen, han aumentado las publicaciones y presentaciones de distintos trabajos en Jornadas y Congresos de nuestro país, produciendo, además, un incremento en la realización de estos eventos a lo largo y ancho de Argentina.

\*\*\*

El primer capítulo de esta investigación es el *Marco teórico y metodológico* que nos permitirá situarnos en los supuestos y conceptos en los cuales se basa todo el trayecto de los estudios de caso y las conclusiones, además se expone el trabajo metodológico llevado a cabo con el dispositivo de los vectores deseantes en concordancia con las teorías psicoanalíticas. A partir del segundo capítulo hasta el capítulo siete se suceden los estudios de cada puesta en escena y estructura dramática de las obras producidas, dirigidas, escritas y en la mayoría de los casos actuadas por el

creador villamercedino Luis Palacio. En el capítulo segundo nos abocamos al análisis de los significantes más destacados en la obra *Justo Daract* donde se muestra una serie de personajes con sus deseos de salir de un pueblo sanluisense venido a menos por la desaparición del ferrocarril. En el capítulo tercero estudiamos los recursos significantes producidos en la estética surrealista y absurda aplicada a una obra que habla del arte y sus contradicciones denominada *Bingo-Teatro, Pedazos de labios en las Tazas*. En el capítulo cuarto destacamos las improntas de significantes regionales en la obra *La humedad de tu cuerpo* donde una familia pobre de San Luis enfrenta los avatares y caprichos de la clase política desde una postura y lucha peronista. En el capítulo quinto resaltamos la vectorización de los significantes prominentes en un grupo de personajes investigadores que procura conocer lo que pasó con el agua, el cura y una política en *Villa Presunción*. En el capítulo sexto analizamos la producción de significantes que rodean a *Chico Folk* y su derrotero en su búsqueda de su identidad sexual, veremos cómo su elección es resistida en el ámbito de un barrio pobre de Villa Mercedes. En el capítulo séptimo estudiamos la atmósfera producida en la obra de creación colectiva donde Palacio actuó y dirigió: *Verano en Tennessee*, en esta se plasma el universo de las producciones y la vida de Tennessee Williams desde la búsqueda de climas recreando los temas propuestos en algunas de sus obras y momentos de su vida. La elección de esta última obra para la presente investigación se basó en que es la última producción que Palacio realizó y que aún se encuentra en cartel habiendo representado a la provincia de San Luis en la Fiesta Nacional de Teatro Rosario 2018. Por último, en las conclusiones relacionamos la interpretación vectorial realizada en cada caso en la construcción de una macropoética que identifica las creaciones de Palacio en el marco del teatro en las provincias y específicamente en la provincia de San Luis. Debemos destacar que esta es la primera investigación en la que se elabora una construcción de la macropoética a partir del análisis de un grupo de obras de teatro en San Luis y que será el puntapié inicial para contribuir a la cartografía teatral argentina. La posibilidad de profundizar en este tipo de investigaciones permitirá dejar registro del teatro perdido en la región, debido a que:

*La poíesis* es justamente aquello que no se hace texto, lo incapturable por el texto que acontece en el acontecimiento y no puede ser escrito. Y no nos referimos principalmente al teatro perdido que puede ser encontrado, sino al que por su entidad de cultura viviente está irremisiblemente perdido (Dubatti, 2014, p. 142-143).

Un registro siempre incompleto y posible de modificaciones, pero es a partir de ese registro y sus posteriores discusiones que se va construyendo la memoria del teatro en San Luis.





## CAPÍTULO 1

### Marco Teórico – Metodológico

El espectador que asiste a un espectáculo experimenta concretamente la materialidad cuando percibe materiales y formas, y siempre que se mantenga del lado del significante, es decir, mientras se resista a una traducción inmediata de significados. Ya se trate de la presencia y la corporalidad del actor, de su tono de voz, de una música, de un color o de un ritmo, el espectador se sumerge primeramente en la experiencia estética y en el acontecimiento material (Pavis, 2000, p. 33)

El acto de hablar tiene mucho más alcance que la mera palabra del sujeto porque toda su vida está capturada en actos de hablar, porque su vida como tal, a saber, todas sus acciones, son acciones simbólicas, aunque más no sea por el hecho de que son registradas, de que están sujetas a registro, de que a menudo son acciones a consignar. En conformidad con todo lo que ocurre ante el juez de instrucción, todo lo que haga podrá ser usado en su contra. Todas sus acciones le son impuestas en un contexto de lenguaje, y sus gestos mismos nunca son más que gestos a elegir dentro de un ritual preestablecido, a saber, dentro de una articulación de lenguaje (Lacan, 2014, p. 44).



En el teatro, como espectadores participamos de un acontecimiento complejo e instantáneo, con un proceso de producción extenso que involucra ensayos, materiales escénicos, lumínicos, de sonido, textuales, una distribución espacial, subjetividades de los actores y actrices y cuerpos en movimiento. Por este motivo, el abordaje del estudio de sentido y configuraciones poéticas de las obras de teatro en su complejidad, es necesario pensarlo y analizarlo en su totalidad, porque el efecto que produce en quien presencia un espectáculo no es fragmentado, sino que es un conjunto de estímulos que golpean y producen afectación a quien participa. Teniendo en cuenta este enunciado intentamos abordar las producciones teatrales de Luis Palacio, realizadas en la ciudad de Villa Mercedes, desde el análisis de algunos significantes que destacamos, utilizando como procedimientos teóricos y metodológicos propuestas Patrice Pavis (1993, 1999, 2000, 2015, 2016), Jacques Lacan (1983, 2002, 2010, 2014) y Jorge Dubatti (2007, 2008, 2010a, 2010b, 2011a, 2011b, 2011c, 2014).

En el acontecimiento escénico, los significantes producen un efecto –más allá del sentido–, directamente en el inconsciente. En el cuerpo se apoya el goce en singularidad; por lo tanto, con los significantes no se produce inmediatamente un acto de significación, sino un impacto que resuena constantemente: las significaciones pueden devenir a posteriori, de diferentes modos, según los encuentros con el lenguaje. La situación del deseo está profundamente enlazada, anudada con el lenguaje en la medida que es mediante su relación con lo simbólico, que el sujeto busca, sirviéndose de la evocación poética, relacionarse con lo imaginario (el fantasma) y lo real (la muerte). Por este motivo, “el sujeto capturado en el lenguaje a partir de la exigencia de reconocimiento por parte del Otro se sitúa un horizonte de ser” (Lacan 2014, p. 26). Ante la presencia primitiva del deseo del Otro, el sujeto se encuentra desamparado y sin recursos y así la función del fantasma le da al deseo del sujeto su nivel de acomodación. De esta manera podemos pensar, en el teatro, un sujeto creador deseante que, mediante los recursos disponibles, puede jugar con los significantes, y en la relación con otros significantes provoca una direccionalidad en su poética, construyendo una pluralidad de sentidos que pueden ser leídos de diferentes maneras, teniendo en cuenta además el deseo del otro espectador.

Las diversas subjetividades de los creadores son puestas de manifiesto desde fuerzas pulsionales que promueven una direccionalidad en la intersección de diversos materiales utilizados hacia un espesor de acontecimiento distintivo, único y portador de posibles sentidos. Un ente poético nuevo, re-subjetivado surge a partir de direcciones

conscientes o inconscientes, llevadas adelante por los deseos, propuestas por las miradas y los cuerpos en escena que se constituyen en elementos significantes dispuestos a producir fuerzas de choque en el acontecimiento expectatorial.

Los significantes en teatro se construyen a partir de una variedad de materiales que pueden ser sostenidos en el tiempo y el espacio, con los sonidos, las palabras y las imágenes que impactan resonantes en el sujeto. En este sentido, es que los estudios del acontecimiento teatral han ido derivando desde lo puramente textual hacia la escena en su complejidad, teniendo en cuenta además las liminalidades entre teatro y otras disciplinas artísticas. Veamos entonces cómo se han complejizado los estudios del hecho teatral, a partir de diferentes presupuestos teóricos.

### **Del estudio del Texto dramático al estudio del proceso**

Las metodologías para analizar y reflexionar sobre el hecho teatral sufrieron modificaciones importantes: la lectura de los espectáculos como texto, el estudio del signo teatral, el análisis de los otros componentes de la escena (escenografía, sonido, vestuario, acciones, entre otros) permitieron pensar el teatro como un acontecimiento que se despega de la representación de un texto para ser un ente más complejo.

Marco de Marinis (1990) propone el estudio del teatro como una unidad orgánica global, en relación con otras disciplinas de las ciencias humanas, sociales y con todos los nuevos hallazgos que se han producido en las diferentes áreas de investigación; plantea así una revisión del objeto y del método de los estudios teatrales.

En cuanto al objeto de estudio, durante el siglo XX, se cambió del “texto teatral” al “espectáculo”, posteriormente se pasó de tomar al espectáculo como producto al teatro como proceso, o bien como conjunto complejo de procesos productivos y receptivos que rodean y en que se basa el espectáculo como tal (De Marinis, 1990, p. 44). A partir de esto resultó necesario recurrir a una metodología de estudio del hecho teatral ya no como producto, objeto, resultado, sino como proceso, como un fenómeno sociocultural, de significación y comunicación.

## Los modelos textuales

Marcos de Marinis (1990), en las últimas décadas del siglo XX, aseguraba que los enfoques textuales permitieron superar muchas de las dificultades vinculadas tradicionalmente al estudio del hecho teatral y cita como ejemplo el último ensayo de Franco Ruffini afirmando “que recurre a la ‘perspectiva textual’ para construir una teoría general del actor y del drama, adhiriendo al interior del marco esbozado por la antropología teatral de Barba” (De Marinis, 1990, p. 46).

Se debe tener en cuenta que, gracias al desarrollo de las propuestas teóricas de Saussure (2005), los estudios del sentido parten de la construcción de una significación y no como la comunicación de una significación ya existente en el mundo. A partir de la lingüística y la semiótica se comienza a profundizar y ampliar la noción de texto en la identificación de unidades de discurso codificadas en función de signos escriturales, orales o no verbales que se relacionan para construir un entramado significativo que posea los requisitos constitutivos de completitud y coherencia. Así, a una imagen, un sonido o un movimiento se los puede identificar como unidades de discursos portadores de sentido, ya que el texto teatral no está vinculado sólo al enunciado (escrito u oral) sino que está vinculado, además a las imágenes, los sonidos y al espacio para la construcción de una trama semántica que provoca movilizaciones en la zona de expectación. Marcos de Marinis (1982) define entonces el texto espectacular como:

... el espectáculo teatral, considerado como un conjunto no ordenado (pero completo y coherente) de unidades textuales (expresiones), de varias dimensiones, que remiten a códigos distintos, heterogéneos entre sí y no todos específicos (o, por lo menos no necesariamente), y a través de los cuales se realizan las estrategias comunicativas dependientes también del contexto productivo-receptivo (1982, p. 2).

De Marinis, en el mismo texto, expone cierto contraste con la definición implementada por Franco Ruffini (1978) quien concibe al texto espectacular como un conjunto de unidades, una sumatoria estática de elementos paratácticos, proponiendo una definición de discurso teatral como “una entidad unitaria capaz de integrar dinámicamente sus componentes” (De Marinis, 1982, p. 2). Componentes que se movilizan flexiblemente en esta trama discursiva y esa dinamicidad promueve la pluralidad de sentidos. De esta manera, analizar el espectáculo como texto supone un modelo teórico que le sirve a la semiótica para establecer unidades discursivas

interpretables a nivel de sentido. El espectáculo teatral es delimitado de la siguiente forma por De Marinis (1982), “la exhibición física, la copresencia real de emisor y destinatario, la simultaneidad de producción y comunicación, el carácter efímero e irrepetible de la obra entendida como evento y acción” (1982, p. 17), a las que Dubatti (2011a) sintetiza con el nombre de “convivio” y le agrega otra característica al acontecimiento teatral: es un “acontecimiento poético”. Este acontecimiento se origina en el trabajo humano con función ontológica que instauro mundo.

Llamaremos a ese ente *cuerpo poético*: se trata de la masa concertada de volúmenes, movimientos, sonidos, ritmos, colores, velocidades, olores, intensidades, originados por las acciones corporales (activas o pasivas, metafóricas, no naturales) y cohesionados por una relación intensa morfo-temática, a la vez material y abstracta, formal y contenidista, en una estructura de interrelación que le da unidad a la *poiesis* (Dubatti, 2007, p. 101-102).

### **La vuelta al estudio de la poética**

Franklin Rodríguez (1990) enfoca la reflexión sobre el hacer teatral latinoamericano desde la perspectiva de la poética, como vía para encontrar los rasgos diferenciales y comunes en las producciones teatrales, y descubrir los sentidos que permitan extraer los elementos para coadyuvar a trazar estrategias de acción y recepción teatral. Rodríguez toma el concepto de Poética desde la acepción originaria que le dieron los griegos, esto es como *poiesis*, que representa la actividad humana productiva, considerando sobre todo el proceso creador antes que el producto acabado. La Poética es el órgano de reflexión de los procesos de creación de la poesía griega. Si bien la Poética aristotélica, columna vertebral sobre la cual se desarrolla la dramaturgia occidental, es discutida por teóricos y creadores teatrales como Bertolt Brecht (especialmente con su postura frente a la *catarsis*, proponiendo el concepto y práctica de *distanciamiento*) y Augusto Boal, luego de las vanguardias históricas, en la segunda mitad del siglo XX comienza un inusitado renacimiento de la Poética como programa operativo o ciencia del análisis literario definiéndose como “el estudio lingüístico de la función poética en el contexto de los mensajes verbales en general y de la Poesía en particular”(Jakobson, 1977, p. 486). De esta forma, se da paso a la integración de la Poética al campo de investigación de la Lingüística. Desde el Formalismo Ruso hasta Umberto Eco en su trabajo sobre la Poética en *Obra Abierta* (1965), pasando por el

Círculo lingüístico de Praga con Mukarovsky, por Paul Valéry –que introdujo la noción de Poética en la literatura francesa–recalcando el acto de producción, la fenomenología, el existencialismo, el marxismo, hasta el estructuralismo que puso en tema estos conceptos en el grupo de la Nueva Crítica encabezado por Tzvetan Todorov y Roland Barthes promovieron una nueva forma de análisis e investigación del texto que permite vislumbrar distintos tipos de Poética con un carácter esencialmente filosófico (Rodríguez, 1991, p. 185-189).

Por otro lado, Cornelius Castoriadis (1983) con *Poíesis* se refiere a la *creación* y de lo que de ella se deriva: el problema de la imaginación, de lo social-histórico y las instituciones. El estatuto ontológico de la creación se produce en el dominio de lo social-histórico. Cada individuo y cada sociedad crean un mundo propio que es la fuente, según Castoriadis, del sentido social e individual. Así pues, el sentido es a la vez social y singular. La emergencia de las formas que confieren el sentido no son el producto de la suma de las fantasías de los individuos de un colectivo social, sino el efecto de una causalidad circular: la sociedad ‘fabrica’ los individuos que, a su vez, produce la sociedad. Para que esto suceda, la sociedad debe crear significaciones e instituciones que le den sentido a la *psiqué* singular y permitan el rompimiento de la clausura monádica originaria. Se trata entonces de una nueva concepción de la relación entre psiquismo y sociedad que postula necesariamente una diferencia radical, entre lo que emerge como producto de múltiples interacciones y lo verdaderamente nuevo: la actividad *poiética*, fuerza creativa que reside en la imaginación.

Martin Heidegger (2010) se refiere a la actividad *poiética* como “iluminación”, utilizando este término en su sentido más amplio. Este autor explica la *poíesis* como el florecer, el salir de una mariposa de su capullo, la caída de una cascada cuando la nieve comienza a derretirse. Mediante las dos últimas analogías Heidegger subraya el momento de éxtasis producido cuando algo se aleja de su posición como una cosa para convertirse en otra.

Es a partir de estas concepciones que, en el campo de las artes, *poíesis* refiere a la fascinación provocada en el momento en que, mediante múltiples fenómenos asociativos aportados por la percepción, los distintos elementos de un conjunto se interrelacionan e integran para generar una entidad nueva, denominada estética. Por lo tanto, el estudio de la Poética teatral, como menciona Dubatti (2007), consiste fundamentalmente en el estudio de los distintos fenómenos que se asocian, hacia un sentido estético; son palabras, sonidos e imágenes que forman el ente poético y que se

presenta en el acontecimiento teatral promoviendo distintas ‘resonancias’ significativas en los espectadores desde él.

## **El estudio del acontecimiento teatral**

Posturas más recientes (Deleuze y Guattari, 2006; Deleuze, 1995, 2005; Derrida, 1989), denominadas posestructuralistas, plantean la necesidad de estudiar el acontecimiento, en general, entendiéndolo como la interacción de las modificaciones corporales y las transformaciones incorporales, tomadas las primeras como los contenidos y las segundas como las expresiones. Este proceso se daría por un movimiento fluctuante entre desterritorialización y reterritorialización. El lenguaje interviene los cuerpos, las expresiones van a insertarse en los contenidos no para representarlos, sino para anticiparlos, frenarlos, precipitarlos.

La forma de expresión estará constituida por el encadenamiento de los expresados, y la forma de contenido por la trama de los cuerpos. Cuando el cuchillo penetra la carne, cuando el alimento o el veneno se extienden por el cuerpo, cuando la gota de vino se vierte en el agua, se produce una mezcla de cuerpos, pero los enunciados “el cuchillo corta la carne”, “yo como”, “el agua enrojece”, expresan transformaciones incorporales de naturaleza completamente distinta (acontecimientos) (Deleuze-Guattari, 2006, p. 90-91).

Así, la voz, el movimiento, el espacio intervienen los contenidos y los cuerpos transformándolos; por su parte, el teatro se manifiesta “como una estructura de acontecimiento” (Dubatti, 2007, p. 31) que se nutre de la realidad y se despega de ella para producir determinadas resonancias significantes, a través de la generación de *poíesis*; instala devenires extra cotidianos a partir de la realidad utilizando procesos de desplazamientos y condensación, metonimia y metáfora.

Nosotros nos situamos en la línea de investigación planteada por Dubatti (2011a) que propone a la Filosofía del Teatro como una modalidad de investigación del arte escénico concebido como acontecimiento y deja como subsidiaria a la semiótica poética:

Hay una semiótica poética, o semiótica específica de los entes poéticos, no obstante, la Poética (sustentada en la Filosofía del Teatro) excede la semiótica poética y la contiene: abarca el estudio de todos los aspectos ontológicos del



ente poético teatral, incluido su triple cuerpo semiótico. En resumen, la semiótica poética es una disciplina subsidiaria y ancilar de la Poética y debe valer como una herramienta de recorrido transitivo, de provisión de un “a través de los signos”, hacia el núcleo enjundioso de otra cosa, el ente poético, en el que se centra la Poética. El estudio semiótico es indispensable para el análisis de la Poética; no obstante, sus aportaciones no agotan el análisis del espesor del ente poético; la Poética articula un rastreo analítico más totalizante, y reubica el cuerpo semiótico en el espesor del acontecimiento poético (Dubatti, 2011a, p. 61-62).

En las artes escénicas se crean constelaciones de sentido verbales y no verbales, a nivel de los desplazamientos y asociaciones de superficie producidos, se intervienen los símbolos con la producción de imágenes, movimientos y palabras. Por este motivo, Dubatti (2007, p. 31-35) define al teatro como la “producción y expectación de acontecimientos poéticos corporales físico-verbales en convivio”; de esta manera, habla de un acontecimiento *convivial* (reunión de sujetos con subjetividades territorializadas), *poético* (creación *poiética* de ente con un salto ontológico que propone una desterritorialización) y *expectatorial* (observación de la *poíesis*, ejercicio de percepción con todo el cuerpo y la mayoría de los sentidos).

El estudio de la Poética teatral que plantea Dubatti, sin desconocer la poética tradicional y normativa, ni la semiótica, trabaja la pregunta por el sentido en función de la sintaxis de las unidades discursivas y fundamenta su existencia. Teniendo en cuenta esto, nos preocupamos por cierta direccionalidad de los posibles significantes teatrales, a partir de los deseos, sobre todo, de los sujetos productores del hecho teatral. Patrice Pavis (2000) nos propone un dispositivo interesante que une sentidos y deseos a partir de la observación de ciertas características del psicoanálisis aportadas desde *La interpretación de los sueños* de Freud (2008a, 2008b).

### **Los vectores deseantes en el estudio del sentido en el acontecimiento teatral**

Pensar al creador de teatro como un sujeto deseante cuyo cuerpo genera en el espacio y en convivio materiales concretos o abstractos que buscan generar alguna conmoción a través de resonancias libidinales, que siempre contienen alguna dirección inconsciente o consciente hacia alguna movilización física o afectiva donde las palabras están ligadas indefectiblemente a los sonidos, a los colores, a los objetos y a los movimientos escénicos, nos permite observar la deriva hacia la función semántica de las

producciones teatrales, no solo como proceso o producto, sino también y ligado a ello, como actividad pulsional analizable cuando leemos e interpretamos alguna obra. Así la obra es el fantasma del/los creador/es que constituye el imaginario, universo que tracciona en la expectativa de significación. Pavis (2000) realiza un parangón entre la escena y el sueño para establecer su metodología de análisis:

Si consideramos que el escenario es la figuración de un sueño o de un fantasma por descifrar, nos vemos obligados a identificar algunas operaciones de la construcción de sentido inconsciente. Las categorías freudianas de *condensación* y de *desplazamiento* forman el armazón fundamental del funcionamiento del fantasma escénico (2000, p. 244).

Tanto en la construcción del sueño, como de la escena, se dan estos procesos investigados por Freud en la *Interpretación de los sueños* para el abordaje del inconsciente desde el estudio del sueño a los que denomina “el trabajo de condensación” (Freud, 2008a, p. 287) como proceso de metaforización y “el trabajo de desplazamiento” (Freud, 2008a, p. 311) como proceso metonímico.

Pavis, además, propone que el hacedor teatral se involucra como sujeto deseante más que sujeto hablante, en un “proceso primario” donde el creador (nos referimos acá a todos los estamentos de creación dramaturgica, de dirección, actoral, técnica) fabrica un ente estético con los medios disponibles dejando que se infiltre su deseo inconsciente que contamina toda su práctica. También, y luego, en un *proceso secundario*, los hacedores teatrales relatan su experiencia, cuentan e interpretan casi como si fuera la evocación de un sueño, la trama de la obra interceptando con las sensaciones que les produce, la relación con otros referentes pasados o realidades cotidianas. Proceso que también realizan los espectadores en su elaboración posterior, deconstrucción de lo experimentado en el convivio. Estos procesos para el análisis de obras teatrales serán explicados con más detalles en la metodología de investigación.

Pavis (2000) crea un dispositivo fundamental para el análisis, que denomina “vectores deseantes” (2000, p. 43). Si el estudio de la Poética planteado por Jorge Dubatti se encontraría entre el estudio de la poética normativa y el estudio de la semiología, el dispositivo de vectores deseantes planteado por Pavis para el análisis y deconstrucción de la Poética se encontraría entre el análisis semiológico y el psicoanálisis. Se distinguen dentro de la condensación y el desplazamiento cuatro tipos de vectores: “acumuladores, conectores, secantes y embragues” (Pavis, 2000, p. 77), la

tipificación y el funcionamiento de cada vector se trabajará en el capítulo metodológico y ,además, en cada análisis de caso. Estas tipificaciones nos permitirán elaborar una red de los significantes más relevantes para el estudio de la micropoética desarrollada por Palacio en cada una de las producciones.

### **De la caracterización de la micropoética a la tipificación de una macropoética**

La estructura de la micropoética y la macropoética ha sido elaborada por Jorge Dubatti (2010) en sus estudios sobre Filosofía del Teatro desde la inferencia de lo particular a lo abstracto otorgando a las poéticas “una capacidad de movilidad y desplazamiento que la categoría tradicional de ‘genero’ no posee” (Dubatti, 2011a, p. 125), permitiendo que se aparte del uso restringido de esta categoría y discernir al menos cuatro tipos básicos de poéticas:

- Las micropoéticas o poéticas de individuos poéticos (la *poésis* considerada en su manifestación concreta individual).
- Las macropoéticas o poéticas de conjuntos (integrados por dos o más individuos poéticos).
- Las archipoéticas o poéticas abstractas, modelos lógicos, de formulación rigurosa y coherente, disponibles universalmente, patrimonio del teatro mundial y no necesariamente verificables en la realización de una micropoética.
- Las poéticas incluidas o poéticas enmarcadas de segundo grado (poéticas dentro de las micropoéticas) (Dubatti, 2011a, 126).

A partir de aquí podemos extendernos en los conceptos que más usaremos en los capítulos que prosiguen a este estableciendo algunas precisiones en cuanto a micropoética, macropoética y archipoética. Dubatti (2010) amplía la definición de micropoética de la siguiente forma:

Se trata de espacios poéticos de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación, ya que en lo micro no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad (2010, p. 94).

La micropoética, de esta manera, son las tensiones y los cruces de los signos presentados en un ente poético individual, una obra concreta, la cual, a partir de su

análisis se interpretan los significantes para una descripción semántica a partir de la estructura, la concepción y el trabajo de la obra. Desde el estudio de un grupo de micropoéticas, es posible inferir una macropoética determinada que caracterice las relaciones que van a explicar un conjunto poético. La macropoética resulta

... de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, de una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etc.). Implica trabajar sobre realizaciones teatrales concretas, sobre individuos teatrales, por lo tanto requiere el conocimiento previo de las micropoéticas (Dubatti, 2010, p. 95).

El estudio de los entes poéticos y las comparaciones para establecer características comunes y diferentes con el objeto de reformular las diversas macropoéticas nos permite realizar modelos lógicos de formulación rigurosa hacia la tipificación de las archipoéticas o poéticas abstractas:

La archipoética o poética abstracta es un modelo abstracto lógico-poético, histórico o ahistórico, que excede las realizaciones textuales concretas y se desentiende de éstas. Pueden existir archipoéticas sin correlato estricto en las micropoéticas. Muchas veces operan como un a priori que condiciona el conocimiento de las micropoéticas (en un trayecto de análisis deductivo, de lo general a lo particular; otras, su formulación surge a posteriori del diseño de unidades poéticas abstractas resultantes de los datos que arroja el estudio de lo particular histórico (llegar a las archipoéticas históricas, a través de las micropoéticas y las macropoéticas, en un trayecto de análisis inductivo) (Dubatti, 2010, p. 95).

Al estudio de las poéticas teatrales en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica se lo denomina Poética Comparada (Dubatti, 2010, p. 92). El estudio de la Poética Comparada asume la entidad convivial, territorial y localizada del teatro proponiendo el estudio de los fenómenos teatrales en su territorialidad y supraterritorialmente. En este sentido, Dubatti (2010) denomina territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográficos-históricos-culturales singulares y supraterritorialidad a los aspectos de los fenómenos teatrales que exceden la territorialidad.

## **La territorialidad y su problemática**

El tejido que compone la territorialidad, tal como se expresa en el párrafo anterior, propone una segmentación en relación a divisiones histórico-geográfico-culturales como una división en sentidos concéntricos con formaciones arborificadas donde la relación de los significantes con sus significados se mantiene dura, sin posibilidad de flexibilizaciones. Tomando las apreciaciones de Deleuze y Guattari (2006) podemos inferir que la segmentaridad “dura” depende de grandes máquinas de binarización directa donde todos los centros resuenan, todos los agujeros negros caen en un punto de acumulación, remiten a un centro de significancia que recorre los diversos círculos y vuelve a pasar por todos los segmentos. Pero existe una segmentaridad flexible, rizomática, que permite establecer un mapeo de los significantes en relación a la interpretación de significados de forma flexible en la que las figuras son inseparables de sus afectos, las líneas de su devenir, hay círculos no concéntricos, hay alineamientos, pero no una recta. La coexistencia de todas estas segmentaridades se encuentran trazadas, surcadas por líneas de fuga que proponen descodificaciones y recodificaciones, territorializaciones y desterritorializaciones.

Como si constantemente una línea de fuga, incluso si comienza por un minúsculo arroyo, fluyese entre los segmentos y escapase a su centralización, eludiese su totalización (Deleuze y Guattari, 2006, p. 220).

De esta manera, las decisiones con respecto a los recursos visuales o textuales elegidos en cada ente poético teatral son micro decisiones significantes que pueden instalarse en segmentos duros –territorialidades instituidas–, segmentos flexibles –no binarias, de multiplicidades de  $n$  direcciones–, o líneas de flujo mutante que tiende a escaparse de los códigos. El flujo mutante, convulsivo y creador se encuentra ligado al deseo libertario y modificador, en cambio las líneas duras y flexibles de segmentaridad son estables, siempre relacionados a significantes transparentes y codificados. Aunque tanto lo sobrecodificado, lo territorializado, lo desterritorializado y lo mutante o líneas de fuga se encuentran en relación con el gran Otro. Es decir que cuando se elige determinado recurso significativo en un ente poético teatral siempre es una actividad deseante en relación con el deseo del Otro.

## **La elección de los recursos significantes del teatrista y el deseo**

El gran Otro es el término que Jacques Lacan (2007) utilizara para mencionar todo aquello que en el inconsciente tiene que ver con la ley, lo configurado desde antes de que el sujeto nazca, como el lenguaje, la cultura y lo que tiene que ver con los padres, que determina al sujeto, por fuera de él, y que afecta de manera intrasubjetiva su relación con el deseo.

La cuestión de la alteridad, la relación del hombre con el entorno y con su propio deseo está determinada por el inconsciente que se encuentra marcado por el Otro y se resuelve con la representación del yo marcada por la prevalencia de la relación dual con la imagen del semejante (el otro). De ahí que todo discurso es el discurso del Otro, incluso cuando quien lo sostiene es el sujeto. Es decir que los significantes seleccionados como recursos en la creación de un ente poético teatral sean en relación con el deseo y este en función de lo preestablecido por la ley y el lenguaje. Nada surge de la nada, todo está configurado antes de nacer y el sujeto produce una demanda en sus inicios por lo cual se debe enfrentar a la codificación del lenguaje. En ese momento el sujeto comienza a reproducir esa codificación para satisfacer la demanda. Entre, por un lado, los derroteros de su demanda y su propia identidad generada por esos derroteros y, por otra parte, esa exigencia de reconocimiento por parte del Otro se sitúa para el sujeto un horizonte de ser, y la cuestión de saber si el sujeto puede o no, alcanzarlo:

En ese intervalo, esa brecha se sitúa la experiencia del deseo. Tal experiencia es al principio apprehendida como la del deseo del Otro, y en el interior de la misma el sujeto ha de situar su propio deseo. Éste no puede situarse fuera de ese espacio (Lacan, 2014, p. 26).

El sujeto resuelve su desamparo provocado en el choque con el deseo del Otro en su relación con el otro (elemento imaginario), se defiende a través de una experiencia imaginaria que se desarrolla en función del otro. El deseo aprende a situarse, a comprenderse a través del fantasma. Por eso el deseo humano tiende a estar fijado, asociado siempre esencialmente a un fantasma.

De acuerdo con estas conceptualizaciones, los significantes visuales y textuales seleccionados en una creación teatral siguen un derrotero fundado en el deseo del creador; y no fueron elegidos de la nada, hay una certeza en el devenir de sus

significaciones que, aunque luego se independizan y su interpretación por parte de los espectadores están sujetos, sujetos a sus propios deseos individuales y colectivos, son producto de una contextualización construida por el Otro y en función de la asociación con lo especular, con el fantasma y el imaginario del otro.

### **Relaciones conceptuales para la elaboración de la macropoética de Palacio que contribuya a la configuración de una cartografía teatral**

Delimitaremos algunos conceptos desde los cuales construimos la macropoética de Palacio, en lo que concierne a la territorialidad, para encuadrar el estudio de la poética y su construcción cartográfica: “Creemos, firmemente que el teatro sólo puede ser comprendido a partir de la observación de su praxis singular, territorial, localizada, y no desde esquemas abstractos a priori” (Dubatti, 2010a, p. 19). La macropoética de Palacio posee características regionales que, si bien son relevadas como sanluisenñas, no se pueden sistematizar específicamente. Las liminalidades suelen tornarse difusas, esfumadas, cuando hablamos de segmentaciones, pero es necesario pensarlas. ¿Cómo pensamos estas segmentaciones y su funcionamiento?

Toda territorialización implica una segmentación; hablar de segmentación es un proceso común en nuestras vidas, segmentamos la política, segmentamos las organizaciones, la burocracia es producto de la segmentación en los procedimientos de las instituciones, la clasificación y cartografía de las poéticas también es un proceso de segmentación. Por lo cual se ubican determinadas tendencias estéticas y formas de trabajo en conjuntos similares, para establecer diferentes regiones teatrales que pueden causar beneficios, pero también perjuicios y prejuicios al etiquetar cada producción.

Desde nuestra perspectiva, establecemos la territorialización como un proceso relacionado con la desterritorialización (Deleuze y Guattari, 2006), un proceso que solo vale en relación con un movimiento donde es factible su salida, un proceso en relación con la “multiplicidad”:

Las multiplicidades son la realidad misma, no suponen ninguna unidad, no entran en ninguna totalidad y tampoco remiten a un sujeto. Las subjetivaciones, las totalizaciones, las unificaciones son, al contrario, procesos que se producen y que aparecen en las multiplicidades. Los principios característicos de las multiplicidades conciernen a sus elementos, que son singularidades; a sus

relaciones, que son devenires; a sus acontecimientos, que son haecceidades (es decir, individuaciones sin sujeto); a sus espacios-tiempos, que son espacios y tiempos libres; a su modelo de realización, que es el rizoma (por oposición al modelo de árbol); a su plano de composición, que constituye mesetas (zonas de intensidad continua); a los vectores que las atraviesan, y que constituyen territorios y grados de desterritorialización (Deleuze, 2008, p. 278).

En la multiplicidad, los elementos singulares devienen nuevos elementos en los acontecimientos de forma rizomática y distribuciones que van calando de acuerdo con las diferentes resonancias. Los significantes resonantes son las mesetas que forman parte de la territorialización y desterritorialización. Estas mesetas no son fijas, se conforman y se diluyen, son parte de los corrimientos habituales en los sucesos de la vida. Las territorializaciones no son fijas ni estancas, tienen movimiento y cuando ubicamos y definimos determinado acontecimiento estableciendo algunas coordenadas, en poco tiempo se desterritorializa en función de subjetividades diferentes. Las coordenadas deben ser flexibles, de manera que puedan acomodarse según los movimientos de territorialización y desterritorialización. Si queremos establecer algunas características que ubiquen el teatro de San Luis, podremos agrupar algunas obras, pero vemos que hay liminalidades que son las que van a provocar esas desterritorializaciones y un nuevo momento de coordenadas en la cartografía. Dubatti (2007) se refiere a la generación del canon de la multiplicidad de la siguiente manera:

Las nuevas condiciones culturales generan un canon de la multiplicidad, proliferación de micropoéticas y concepciones diversas de la práctica teatral como micropolíticas, el arte como fundación de espacios de subjetividad alternativa, en el contexto de una internacionalización de la regionalización y del eclipse de los autores de referencia mundial (Dubatti, 2007, p. 19).

El contexto de los creadores y la posibilidad de la información globalizada conmueve una territorialización que promueve significantes en la multiplicidad, produciendo una desterritorialización que opera permanentemente desde el encuentro con lo desencajante, con la metáfora que procura nuevos agenciamientos y que posteriormente será reconducido, reterritorializado. Deleuze y Guattari (2006), al referirse a la relación entre desterritorialización, territorialización y reterritorialización exponen:

En primer lugar, el propio territorio es inseparable de vectores de desterritoialización que actúan sobre él internamente: bien porque la



territorialidad es flexible y “marginal”, es decir, itinerante, bien porque el propio agenciamiento territorial se abre a otros tipos de agenciamiento que lo arrastran. En segundo lugar, la desterritorialización es a su vez inseparable de las reterritorializaciones correlativas (2006, p. 518).

Es necesario, entonces, establecer las diferentes coexistencias o simultaneidades distinguiendo, además, los significantes que se encontrarían en las mesetas y los flujos que circularían por caminos rizomáticos. Las diferencias entre macropoética y micropoética tienen que ver con sistemas de referencias distintos, según se considere un grupo de significantes resonantes ubicados en un segmento determinado o significantes que se desplazan en flujos cambiantes.

De esta manera, la línea o el segmento es totalizante mientras que el flujo que define las macropoéticas es mutante, variable susceptible a desterritorialización y reterritorialización. Las decisiones políticas en cuanto a la elección y construcción de significantes en un texto dramático y en el texto escénico son microdeterminaciones de atracciones y deseos que se ponen en juego en una construcción creativa. En cambio, la política actúa por macrodecisiones y opciones binarias, el margen de decisión es muy pequeño. Entonces para formar la cartografía que proponemos vamos a tener en cuenta la fórmula de Deleuze y Guattari (2006):

- 1) Una línea relativamente flexible de códigos y de territorialidades entretrejidos; por eso partíamos de una segmentaridad llamada primitiva, en la que las segmentaciones de territorios y de linajes componían el espacio social,
- 2) Una línea dura, que procede a la organización dual de los segmentos, a la concentricidad de los círculos en resonancia, a la sobredecodificación generalizada [...] ;
- 3) Una o varias líneas de fuga expresadas en cuantos, definidas por descodificación y desterritorialización (siempre hay algo como una máquina de guerra que funcione en estas líneas) (2006, p. 225-226).

Estos significantes, surgidos desde la actividad deseante en la propuesta de creación, los trabajamos de acuerdo con su funcionalidad y movimiento, subsumiéndonos a estos tres tipos de líneas en la segmentación. Según Deleuze y Guattari (2006) “las creencias y los deseos son la base de toda sociedad, porque son flujos, y como tales ‘cuantificables’, verdaderas cantidades sociales, mientras que las sensaciones son cualitativas, y las representaciones simples resultantes” (2006, p. 223). Los flujos tienen un contexto donde se expresan y se reúnen en algunos acuerdos o ilusiones de acuerdos permitiendo identificar, también ilusoriamente, algunas características.

Nos proponemos, por medio de la lectura e interpretación de los significantes en movimiento, con sus condensaciones y desplazamientos, de cada micropoética estudiada, hacer mapas y trazar líneas, señalando tanto sus combinaciones como sus distinciones, pensando además en estos flujos de energía producidos a través de la actividad deseante, que puedan caracterizar la macropoética de Palacio en sus creaciones realizadas en la ciudad de Villa Mercedes.

Pero hay otros conceptos necesarios que complejizan la confección de estos mapas de la macropoética. La relación del sujeto con su demanda, el cruce con el significante del Otro y la relación del 'yo' con el otro, el fantasma en la reacomodación del deseo del Otro, son elementos totalmente necesarios para tener en cuenta si continuamos hablando de las relaciones sujeto-significantes-deseo. "Sin duda, cuando el juego del poeta se arma con la acción dramática, llega mucho más lejos en la presentificación del deseo" (Lacan, 2014, p. 14). La naturaleza de la creación poética en sus relaciones con el deseo está anudada a la relación del sujeto creador con el significante en el lenguaje. En este caso, nos referimos al lenguaje escénico visto desde la relación con la interpretación de los sueños, teoría freudiana, relación propuesta por Pavis (2000, p. 100) para la lectura e interpretación de flujos energéticos a partir de los vectores deseantes. Partiendo de lo que Lacan (2014) denomina fenómenos marginales o residuales para explicar el tratamiento psíquico desde el análisis de los significantes:

Este tratamiento actúa en diversos niveles del psiquismo, y ante todo sobre lo que denominaremos los fenómenos marginales o residuales, el sueño, el lapsus, la ocurrencia chistosa, que fueron los primeros objetos científicos de la experiencia psicoanalítica... (2014, p. 11).

### **Bases y procedimiento para el análisis del acontecimiento teatral desde *los vectores deseantes* de Patrice Pavis**

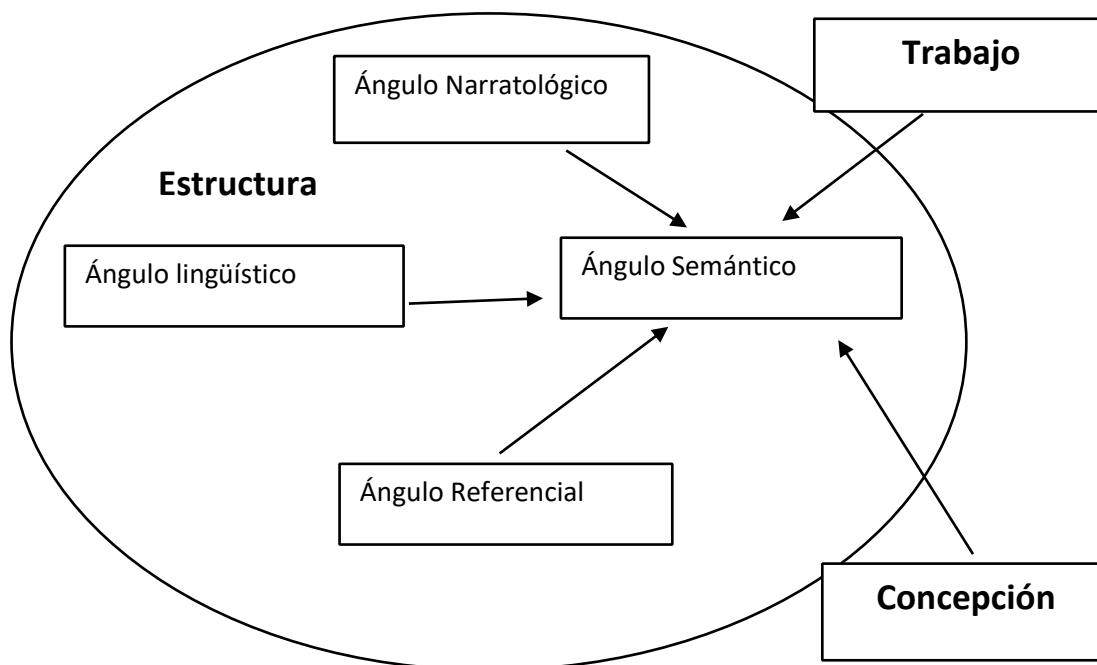
El estudio de la Estructura, el Trabajo y la Concepción<sup>5</sup> es el pilar del análisis de la poética interna del acontecimiento teatral elaborado por Dubatti (2010). Específicamente dentro de la Estructura propone el análisis desde el ángulo narratológico, el ángulo referencial, el ángulo lingüístico y el ángulo semántico.

---

<sup>5</sup> El estudio de una poética teatral no puede soslayar tres ángulos de análisis: Trabajo-Estructura-Concepción de Teatro. Estos tres ángulos (no niveles) remiten a una misma unidad: la poética (Dubatti, 2010, p. 345).

Consideramos que es en este último ángulo en el que ingresaría la propuesta de Patrice Pavis (2000) en cuanto al uso de los vectores deseantes, debido a que la producción de sentido es la acción fundante del arte moderno desde la construcción de un objeto o acontecimiento que re-direcciona los significantes para movilizar o conmovir al que observa o participa en el acontecimiento.

Para trabajar con interpretaciones del sentido de la obra es imprescindible el conocimiento de todos los ángulos propuestos para el estudio de la Estructura, así como un estudio del Trabajo en lo que se refiere a textos, pre textos, meta textos, paratextos, esquemas, cuadernos de bitácora, proceso de composición, técnica, materiales utilizados, materiales descartados; y de la concepción del grupo, del director y/o del autor, esto es la concepción del mundo, del arte y estatus del/los artista/s. De este modo, el ángulo semántico se propone como el estudio relevante al que, sin dudas, aportarán los otros estudios. En el siguiente esquema podemos apreciar el aporte de cada una de las partes al estudio del ángulo semántico.



Aclaremos que cuando hablamos de sentido nos referimos a diferentes direccionalidades que pueden adoptar los diversos significantes que se producen en el acontecimiento teatral. Por esto se plantea la imposibilidad de cerrar el sentido a significados estancos, ya que el flujo de significados desde la concepción hasta la recepción de una obra es variado y siempre cambiante. De acuerdo con este flujo

podemos pensar en una herramienta de la física que nos puede resultar muy útil: los vectores. En el apartado anterior mencionamos la propuesta de Patrice Pavis (2000) acerca de una nueva forma de lectura de las propuestas escénicas denominadas “vectores deseantes” (2000, p. 43) que desarrolla a partir de la teoría freudiana publicada en *La Interpretación de los Sueños* (2008a, 2008b).

Pavis expone que los “paseos interactivos del espectador por las avenidas del espectáculo y del sentido están flechados por la flecha del deseo” (Pavis; 2000:43) y utiliza la herramienta de los vectores para establecer una red abierta y coherente para detallar los componentes de los espectáculos con el objeto de realizar un estudio de los mecanismos de la necesidad (sociológica) y del deseo (psicoanalítico). Como trabajamos en esta investigación, en la configuración de redes vectoriales que se conforman en la puesta en escena (desde el texto dramático y el texto escénico) de las obras de Luis Palacio relacionadas, fundamentalmente, con mecanismos del deseo es necesario conceptualizar al sujeto deseante para poder avanzar.

Ernst Cassirer (1998) transgrede el paradigma del hombre como animal racional y propone que es un animal simbólico, de tal forma que todo el mundo cultural es configurado por símbolos que él mismo produce y reproduce, y que se expresan y manifiestan en el lenguaje, el mito, la religión y la ciencia. El hombre ya no vive en un puro universo físico, sino en un universo simbólico que forma la urdimbre complicada de la experiencia humana. Define al símbolo como una parte del mundo humano del sentido, como designador que posee una unidad funcional (Cassirer, 1998, p. 32-35). Según Cassirer, el hombre desarrolla una inteligencia y una imaginación simbólica. El signo está relacionado con la cosa a que se refiere de un modo único, en cambio el símbolo es extremadamente variable. De esta manera, el sentido se va construyendo por medio de relaciones que utilizan un sistema complejo de símbolos; estas relaciones son aisladas en sistemas abstractos, susceptibles a la construcción de nuevos símbolos que promueven sistemas de comunicación:

Sin el simbolismo la vida del hombre sería la de los prisioneros en la caverna de Platón. Se encontraría confinada dentro de los límites de las necesidades biológicas y de sus intereses prácticos; sin acceso al mundo ideal que se le abre, desde lados diferentes, con la religión, el arte, la filosofía y la ciencia (Cassirer, 1998, p. 70).

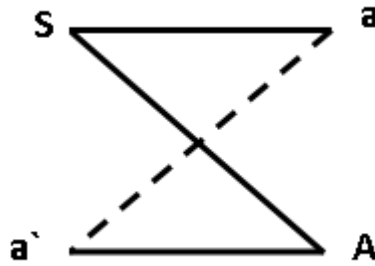
El paso preliminar a toda esta conquista humana fue el lenguaje, pero estos sistemas de comunicación son mediados por el deseo. El lenguaje no sólo tiene una función denominativa, no se puede reducir a sintaxis, semántica y pragmática. El sujeto sumergido en el lenguaje más que hablarlo es hablado por él. Cuando el sujeto nace es capturado por una estructura preexistente, esta estructura es la del lenguaje y la mediación es producida por el deseo y nuestra identidad no va a ser otra cosa que la autenticidad de ese deseo.

Ahora bien, el deseo se puede entender desde el paradigma psicoanalítico. El deseo está inducido por el deseo del tercero, cuando existe el Otro que fija su mirada en el objeto, ese es el objeto del deseo. Es una relación triangular, pero primero habría que entender quién es el Otro.

Según Massota (1995, p. 41), Lacan en 1955 propone una maqueta del complejo de Edipo desarrollado por Freud y al que Lacan le llama la metáfora paterna. Esta maqueta la realiza en base a “La carta robada”, cuento de Edgar Allan Poe con el que demuestra cómo se configura el Sujeto de acuerdo a la teoría psicoanalítica. La maqueta que propone es un modelo de la metáfora paterna (el complejo de Edipo para Freud) donde se ven claramente los tres componentes: El padre, La madre y El hijo. Este esquema es sustituido por Lacan por el famoso Otro (*Autre*). Con el Otro, Lacan habla de tres cosas:

- 1° - Algo que tiene que ver con el padre,
  - 2° - Algo que tiene que ver con la madre,
  - 3° - Algo que tiene que ver con el complejo de Edipo en su conjunto
- (Masotta, 1995, p. 45).

De esta manera, el Otro determina el efecto, y por lo tanto, determina al Sujeto y configura su deseo. El Sujeto en el sentido lacaniano no es aquello que está frente al objeto, sino aquel que está “sujetado”, sujeto, determinado por el significante. Todo el esquema lacaniano sería el siguiente según Massota:

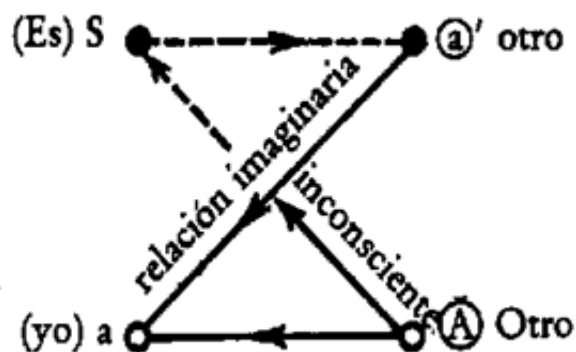


En este esquema, Lacan representa los dos niveles fundamentales, a saber: la relación inconsciente que va desde el Otro (A) al Sujeto (S), este es el nivel de lo simbólico, y el nivel de lo imaginario donde “a” es la imagen y “a’” es el Yo identificado con esa imagen. De acuerdo con esto, el nivel de lo simbólico evoca la famosa fórmula lacaniana “El inconsciente es el discurso del Otro”, de esta manera:

...el Sujeto está en una relación de determinación con algo que tiene que ver con el padre, con algo que tiene que ver con la madre y con algo que tiene que ver con el complejo de Edipo en su conjunto (Masotta, 1995, p. 46).

Teniendo en cuenta esta explicación, podemos entender cómo funciona el deseo de acuerdo a un tercero (el Otro), lo que quiere el Sujeto es lo que quiere el Otro, por lo tanto, “el tercero es quien introduce el objeto de deseo, así nos introducimos en un universo donde los objetos aparecen inducidos por deseos de otros” (Masotta, 1995, p. 121). En este sentido, lo que surge es la identificación con el tercero para lograr el objeto del deseo.

Ahora bien, en el Seminario 2, escrito en 1955, en el capítulo 19, “Introducción del Gran Otro”, Lacan (2007), a diferencia de lo que interpreta Massotta, expone un esquema más complejo donde se establece en el nivel imaginario un “muro del lenguaje” en el que se interrumpe la relación simbólica en la constitución del sujeto (S), el cual es un sujeto parcial (analítico) no un sujeto total. El esquema es el siguiente:



La aparición del inconsciente en el nivel simbólico se ve obstaculizada por el “muro del lenguaje”, en el nivel imaginario. De este modo, el sujeto parcial construye una simbología parcial que está en relación también parcial con el otro (a’).

Patrice Pavis vincula un concepto de la física como los vectores, al concepto del deseo explicado desde el psicoanálisis para configurar una metodología de análisis teatral. Es necesario, en esta instancia, revisar el concepto de vectores para poder extrapolar esta herramienta hacia la posibilidad de analizar la direccionalidad y fuerza de posibles sentidos en función de los mecanismos del deseo.

Las magnitudes físicas que no pueden describirse solamente por un número real o escalar, sino que para quedar completamente definidas necesitan de una magnitud, una dirección y un sentido reciben el nombre de magnitudes vectoriales. Son ejemplo de ellas: desplazamiento, velocidad, aceleración, fuerza, aceleración de gravedad, peso, campo magnético, campo eléctrico. Las magnitudes vectoriales pueden representarse gráficamente mediante un segmento de recta dirigido, que posee tres propiedades: “el módulo o magnitud”: que es la distancia entre A y B, “la dirección”: que se especifica por el ángulo en que se orienta el vector con respecto a ciertas rectas de referencia, y “el sentido”: que se indica por una flecha y puede ser de A a B o de B a A.

En esta metodología se trabajará “el módulo” como la intensidad en el proceso de significación, es decir que con la aparición de determinados significantes se producen procesos de significaciones diferentes, cuando las significaciones se desplazan con mayor o menor intensidad hacia una precisión sónica a través de lo vislumbrado en las entrevistas realizadas a los creadores de las obras teatrales, en concordancia con el texto escénico y el texto dramático. A partir de lo expuesto es posible encontrar imágenes, sonidos o palabras (o un conjunto de estos) que posibilitan al espectador o al

investigador una significación directa o más abierta; y, dependiendo de la cantidad de significados que se le pueda otorgar, es la medida del módulo o su intensidad.

Cabe aclarar que las significaciones son producto de las constituciones subjetivas llevadas a cabo en el orden simbólico de acuerdo con los diferentes entornos del sujeto. Por ejemplo, la obra *Somos el recuerdo del mar que pasó* (2016) del grupo El Pachango de Mendoza utiliza varios significantes regionales que hacen referencia al Futre, personaje mítico, que para un habitante de esa provincia refiere directamente a significados que resuenan desde su infancia, pero para un espectador de Buenos Aires requeriría un aprendizaje previo de esta mitología para que esos significantes resuenen más efectivamente. Esto se podría analizar, en alguna medida, desde la orientación. “La dirección” que el proceso de significación asume en el acontecimiento escénico es la orientación de los vectores, esto es en qué sectores produce más efecto un significante determinado; puede ser pensado en rangos etarios del público, en sectores de la sociedad o en otros. Los diferentes sectores más o menos abiertos en los cuales se puede agrupar a los participantes del convivio como espectadores construyen su identidad a partir de deseos individuales que se colectivizan en relación con un Otro.

“El sentido” de los vectores lo vamos a relacionar a partir del desarrollo de los significantes en el proceso de creación, es decir que puede resultar que un significante o conjunto de significantes pensados en la concepción, en el trabajo y en la escenificación de la propuesta tenga una significación por parte del observador del convivio similar para lo que fue pensado, difiera considerablemente de la significación que les dan sus creadores o pueda ser interpretado con más de una significación. Nuestra propuesta para definir el sentido de los vectores consiste en tomar algunos datos de las entrevistas a los creadores teatrales que resalten sus expresiones de deseo, sumando como investigadores nuestras lecturas del acontecimiento teatral, y del convivio

Por otro lado, Pavis enuncia que, como “la puesta en escena es una puesta del inconsciente” (2000, p. 100), es factible la extrapolación de la metodología propuesta por Freud en la interpretación de los sueños para la interpretación del sentido escénico. De esta manera, la escena es interpretada a partir de la relación con los trabajos de “condensación y desplazamiento” que se producen en el trabajo del sueño y que se corresponde con la metáfora y la metonimia. En esta forma de análisis se propone trabajar con “vectores de condensación” a los cuales los descompone en “vectores acumuladores y embragues”; y los “vectores de desplazamiento” descompuestos en “conectores y secantes” (Pavis, 2000, p. 77).



Freud (2008) desarrolla su teoría bajo la hipótesis de que el objetivo del sueño es el cumplimiento de un deseo inconsciente cuya función es permitir el dormir, y describe los hitos que se producen en el trabajo del sueño en cuatro operaciones fundamentales:

- a) El trabajo de condensación
- b) El trabajo de desplazamiento
- c) Los medios de la figuración del sueño
- d) La elaboración secundaria

De las cuales Pavis extrae su propuesta de análisis y las denomina:

- a) La condensación
- b) El desplazamiento
- c) La toma en consideración de la figurabilidad
- d) La elaboración secundaria

#### **a) Del trabajo de condensación de Freud a la condensación en Pavis**

Un sueño está equipado de imágenes, palabras, espacios, sensaciones reducidas en un conjunto, apreciables rápidamente. Cuando un sujeto cuenta su sueño lo que puede mencionares corto y pobre, pero los pensamientos sobre ese sueño pueden llevar a una serie de relaciones muy largas e intrincadas. Freud (2008) dice al respecto:

... el sueño es escueto, pobre, lacónico si se lo compara con la extensión y la riqueza de los pensamientos oníricos. Puesto por escrito el sueño ocupa media página; en cambio, si se quiere escribir el análisis que establece los pensamientos del sueño se requiere un espacio seis, ocho o doce veces mayor(2008a, p. 287).

Por este motivo, en el sueño se produce una amplia condensación del material psíquico de manera que un elemento del sueño está subrogado por varios pensamientos oníricos que intenta pesquisar el análisis por cadenas de asociaciones. Por otro lado, los “elementos oníricos se configuran desde la masa total de pensamientos oníricos, y cada uno de ellos aparece determinado de manera múltiple por referencia a los pensamientos oníricos” (Freud, 2008a, p. 292). Entonces los elementos (imágenes y/o enunciaciones) oníricos se forman en el trabajo del sueño en procesos de acumulación, superposición y

transferencia de los pensamientos que luego serán interpretados a través de su enunciación en el análisis. A partir de esto, se puede pensar el siguiente esquema:

Pensamientos diurnos → elementos del sueño → pensamientos de análisis

En los elementos del sueño se condensa una gran cantidad de significantes que luego serán pensados en el análisis y leídos desde el psicoanálisis. Este proceso de condensación es la formación de la metáfora en el sueño de la cual podríamos decir, según Lacan (2002), que “brota entre dos significantes de los cuales uno se ha sustituido al otro tomando su lugar en la cadena signifiante mientras el signifiante oculto sigue presente por su conexión... Una palabra por otra tal es la fórmula de la metáfora” (2002, p. 487). En la escena también se dan procesos de acumulación, y mixtos por los cuales, en el primero se conglomeran significantes, como por ejemplo cuando un personaje está compuesto por varios elementos: un vestuario de maestra, con un casco de soldado moviéndose en el espacio de las butacas de un teatro tradicional y diciendo un fragmento del evangelio, y, en los mixtos, se sustituye un signifiante por otro, por ejemplo, la utilización de un compás de pizarrón, tradicional en las escuelas de los años 80, como si fuera un arma en la obra *Las Islas* de Alejandro Tantanian. En este sentido, Pavis divide a los vectores deseantes en las siguientes modalidades:

- 1) Los vectores acumuladores como la interferencia del signo promoviendo la entrada de uno o más significantes hacia un sentido.
- 2) Los vectores embragues como sustitución de significantes hacia un sentido.

#### **b) El trabajo de desplazamiento de Freud es mencionado como El desplazamiento en Pavis**

En el trabajo del sueño es muy frecuente que ocurran imágenes o palabras que, si bien están relacionadas con los pensamientos oníricos, no son propiamente pensamientos, al decir de Freud, “el sueño está diversamente centrado y su contenido se ordena en torno de un centro constituido por otros elementos que los pensamientos oníricos” (2008a, p. 311). Por este motivo, los sueños nos dan la sensación de estar *desplazados o descentrados*. Este proceso produce que elementos aparentemente ínfimos de nuestros pensamientos sean sobredeterminados por el sueño. En el sueño se

presentan imágenes o palabras que en principio podemos calificar sin valor alguno pero que, en relación con otras imágenes o con nuestras vivencias, adquieren un sentido, son parte de un complejo que podemos identificar en el análisis. En este caso es “la parte tomada por el todo” (Lacan, 2002, p. 486) que Lacan llama proceso de metonimia, pero en función de las figuras retóricas está relacionado con la sinécdoque, que “consiste en representar un término mediante otro, cuando el segundo se encuentra en una relación de inclusión o de pertenencia lógica respecto del primero” (Mounin, 1982, p. 167). En la metonimia la transferencia de sentido se basa en una relación de contigüidad lógica y/o material entre las diversas imágenes o palabras dentro de una misma cadena sintagmática.

Para Pavis “el desplazamiento se presenta unas veces como un elemento visible que expulsa a otro” (2000, p. 101), más que expulsarlo, va generando un encadenamiento sucesivo de significantes como, por ejemplo, las transformaciones que va sufriendo un personaje a nivel físico (vestuario, posición en el espacio, corporales), cada parte va formando el todo en un proceso de transformación del signo en curso. Podemos mencionar como ejemplo *El Casamiento*, de Witold Gombrowicz montado por Michal Znaniecki en el Teatro San Martín de Buenos Aires, donde se suceden imágenes oníricas y texto, aparentemente inconexos, que se van continuando unos a otros produciendo efectos de desplazamiento y creando sentidos otros, resonando con un sentido terrible y claustrofóbico, con encadenamientos y rupturas. Por otro lado, un discurso se interrumpe abruptamente por algún significante y se produce la aparición de nuevos elementos significantes semánticamente relacionados. Esto puede ser algo inmediato como un corte abrupto de una secuencia, por ejemplo, un sonido, una imagen o la interrupción de otro personaje, o algún significante en la dramaturgia que aparezca discontinuando una cadena de sentido para producir uno diferente: la aparición de un objeto o carta oculta que cambia abruptamente el sentido que venía dándose. Teniendo en cuenta lo dicho, las modalidades de los vectores deseantes de desplazamiento, propuestas por Pavis, son las siguientes:

- 1) vectores conectores como un encadenamiento de significantes para la producción de sentido.
- 2) vectores secantes como una ruptura en la que se conmueve un signo o cadena significativa para el surgimiento de otro signo.

### **c) Los medios de figuración del sueño según Freud, retomados por Pavis en consideración de la figurabilidad**

Partiendo de la base de que el sentido del sueño es por completo diverso al igual que el sentido de la puesta en escena, en el trabajo onírico se

...configuran primeros y segundos planos, digresiones y elucidaciones, condiciones, demostraciones y objeciones. Y después, cuando toda la masa de estos pensamientos oníricos es prensada por el trabajo del sueño, con lo cual los fragmentos se dan vuelta, se hacen añicos y vuelven a soldarse como témpanos a la deriva, cabe preguntar por lo ocurrido con los lazos lógicos que hasta entonces habían configurado la ensambladura. (Freud, 2008a, p. 318)

De igual manera, podemos decir que los insumos: herramientas, técnicas, ideas, textos, entre otros, de los que se vale/n el/los creadores/es para la puesta en escena se amalgaman en un texto artístico que produce una diversidad de sentido similar a la puesta en figuración de los sueños. Por este motivo:

... en el caso del sueño, pero también en el de la escena, nos vemos confrontados a figuras que representan el texto inicial a partir de sus figuraciones, de sus imágenes propias de la representación, y nos preguntamos qué modelo del cuerpo implica este texto inicial, es decir, qué concepción de corporeidad presupone la representación concreta de los cuerpos (Pavis, 2000: 102).

Toda la amalgama producida en una creación escénica, desde el texto escrito hasta el personaje, el espacio, los sonidos, digamos el texto espectacular, en el orden de creación que sea, se puede interpretar como la corporeidad, la puesta de una idea o texto inicial en cuerpo, tangible, visible, oíble, con olor y presencia en el acontecimiento escénico. Esta corporeidad está concebida inicialmente por un grupo o un individuo y luego se representa o se presenta en un espectáculo concreto. Las lecturas de las obras, en cuanto a su propuesta escénica, intentarán no sólo escudriñar ese modelo de corporeidad, sino también su deriva en el acontecimiento. El pensar qué significantes transcurren, se repiten y son recordados en la creación, permitirá interpretar el/los sentido/s, la magnitud y la dirección de la figuración que es en última instancia la puesta en escena.

#### **d) La elaboración secundaria**

En esta última operación se produce la evocación del sueño donde interviene con un papel fundamental la censura de su contenido, modificándolo, rellenando baches, identificando palabras y ubicando lugares. El rompecabezas del sueño es presentado, en este momento, en una secuencia lógica susceptible a una posible lectura. Hay que tener en cuenta además que los sueños “ya fueron interpretados antes que los sometiésemos a interpretación en la vigilia” (Freud, 2008b, p. 487) por lo tanto, el sueño es una interpretación del inconsciente y lo que se cuenta en la evocación es una elaboración de esta interpretación que luego será leída de una forma en el análisis. En la elaboración secundaria se pone orden al material onírico y se establecen relaciones adecuándolo a la expectativa de una trama inteligible.

Pavis (2000) menciona que ocurre lo mismo cuando “trasladada al terreno del trabajo escénico, la elaboración secundaria se esforzaría por transformar este material escénico en un lenguaje racional y, por lo tanto, intentaría convertirlo en un comentario verbal” (2000, p. 103). Proceso que realizan los/las creadores/as de la escena cuando hablan de sus creaciones realizando asociaciones con sus vivencias y con el contexto de la escena, entre otras cosas. En este punto es donde la red de vectores a partir de la deriva de los significantes más comúnmente evocados nos posibilita una lectura del acontecimiento escénico con alcances de su proceso creativo. Si bien en este trabajo no se tendrá en cuenta el acontecimiento de expectación debido a que este requiere un trabajo mucho mayor que tiene que ver con estudios de la recepción, se podrá inferir la repercusión de ciertos significantes por la evocación de los creadores en diálogo con los efectos buscados por las decisiones dramáticas explicitadas en las entrevistas.

#### **Vectores y Resonancias**

En el análisis que Pavis (1999) realiza a partir del filme *La Mort de Molière* de Robert Wilson con textos de Heiner Müller y música de Philip Glass, cuestiona la posibilidad de captar y conceptualizar la circulación de ritmos, energías y flujos que, a partir de diferentes recursos, posee una obra para transportarnos a diferentes estados. Pero en el mismo texto menciona la conjunción de texto e imagen (y se podría incluir el sonido) actuando en resonancia:

Le rapport entre l'image et le texte est toujours allusif et non explicatif; il génère une série d'ancrages possible de l'un avec l'autre, sans qu'aucun des deux ne prenne jamais définitivement le dessus, mais toujours en résonance<sup>6</sup> (Pavis, 1999, p. 10).

La vectorización del deseo se desarrolla en las creaciones escénicas de forma pulsional y energética en el trabajo entre todos los creadores (autores, directores, actores, técnicos), por lo tanto, estas vectorizaciones son susceptibles de diferentes lecturas a partir de la elaboración secundaria. Esas lecturas son interpretaciones que Lacan piensa como *resonancias* (Salman, 2004), como ecos en la enunciación que impacta en lo real, donde lo real es lo indómito, el agujero. En este sentido, es importante la captación del acto evocatorio de la palabra en las entrevistas y la deconstrucción que realizan los creadores con respecto a su obra. La afinación de la escucha del analista es muy necesaria para la posterior relación entre los significantes y el juego con los vectores deseantes, al respecto Mariel Robledo (2014) propone:

El analista juega con el poder evocatorio de las palabras calculando las resonancias semánticas de sus expresiones, por eso que Lacan relaciona a la interpretación con la tradición poética hindú del Dhvani, en el papel que tiene la palabra para hacer entender lo que no se dice. El Dhvani es sonido, tono, resonancia, lo que se sugiere, lo que es sugerido. Para entender el carácter metafórico de un símbolo hay que aprender de los recursos de una lengua especialmente de los textos poéticos y neutralizar los segundos sentidos de la palabra para poder restituir su valor de evocación. La función de la palabra no es información sino evocación (2014, p. 74).

Este concepto de *resonancia* nos permite pensar a la palabra unida al gesto y a la imagen con un efecto que actúa directamente en el inconsciente:

Encontrar los significados primordiales que se han inscripto en el cuerpo es el efecto de “lalengua” como acontecimiento en el cuerpo, es desarticulación del significante del sentido, es efecto poético a partir de un significante nuevo, es eliminación del sentido por una ausencia (Robledo, 2014: 76).

En el acontecimiento escénico, los significantes producen un efecto más allá del sentido directamente vinculados al inconsciente. En el cuerpo se apoya el goce en singularidad, por lo tanto, con los significantes no se produce un acto de significación

---

<sup>6</sup> “La relación entre la imagen y el texto siempre es alusiva y no explicativa; genera una serie de posibles anclajes de uno a otro, sin que ninguno de ellos tome nunca definitivamente la cima, pero siempre en resonancia” (La traducción es nuestra).

sino un impacto que resuena constantemente; las significaciones pueden devenir a posteriori de diferentes modos según los encuentros con el lenguaje. Lacan (1982) relaciona dos términos para explicar esto: *lalengua* y *resonancia*. En *Aun-Seminario XX*– el lenguaje y su estructura aparecen como secundarios y derivados de lo que llama “lalengua”. “Lalengua es la palabra antes de su ordenamiento gramatical y lexicográfico, separada por tanto del lenguaje” (García, 2013). En este sentido, Lacan privilegia el goce en relación con la estructura y sus articulaciones proponiendo que *lalengua* opera más allá de lo simbólico. El término resonancia en las enseñanzas de Lacan posee una deriva donde, en una primera instancia, propone que, si bien existe una tensión entre resonancia y comunicación, resonancia es comunicación, aunque por el sesgo de lo indirecto, resaltando así la propiedad semántica de la resonancia. En sus últimos seminarios la “resonancia semántica” queda cuestionada por la “resonancia libidinal”:

El carácter fundamental de esta formulación apunta a situar que con *lalengua* ya no se encuentra asegurada la conexión al Otro y que, en este sentido, la interpretación analítica se dirige a lo que hay del Uno en el parlêtre<sup>7</sup>, revelando la singularidad de su goce. Por ello esta última, es una resonancia que se produce en el cuerpo, en tanto este cuerpo es la sustancia sobre la que se apoya el goce y así se percibe que *lalengua* no está hecha para decir sino para gozar, y que ese es nuestro canturreo (Salman: 2004).

El canturreo mencionado por Salman (2004) podrá observarse en el estudio de las obras seleccionadas de Luis Palacio, en las que analizamos el texto y la puesta en escena, utilizando las imágenes disponibles (haciendo inferencias desde el ángulo narratológico, lingüístico y referencial) y las entrevistas al propio Palacio, actores y otros participantes de la producción (adentrando en el Trabajo y la Concepción de cada una). De esto se extraerán los significantes más “pesados”, que resuenan, que impactan y se los leerá y tipificará de acuerdo con la vectorización planteada anteriormente. Las imágenes y el convivio serán descriptos por los mismos protagonistas y desde el análisis como espectador, permitiendo el surgimiento de la actividad gozosa y en dirección a significantes primordiales que derivarán en diferentes sentidos, enriqueciendo el ángulo semántico de las producciones.

---

<sup>7</sup> Neologismo de Lacan que alude a una conjunción entre el significante y el goce, designa el ser por el goce del cuerpo (Izcovich, 2010:2).

De esta manera, abordaremos la micropoética de cada obra que aportará elementos relevantes para inferir una macropoética del creador de Villa Mercedes. Estableceremos algunas vectorizaciones sugeridas por los significantes más resonantes desde el ángulo narratológico y referencial a partir del análisis de los textos dramáticos y pre-textos utilizados para las puestas en escenas, su relación con las improntas corporales y espaciales visionadas en los espectáculos, videos y/o fotografías y con lo expresado por Palacio junto con algunos de los actores en las entrevistas nos acercarán a hacer inferencias oportunas sobre el ángulo semántico. Además, estas inferencias se verán enriquecidas por las apreciaciones realizadas y analizadas en las entrevistas sobre los puntos de partida de las creaciones y su relación con lo contextual de los grupos productores, estableciendo referentes sobre las concepciones de mundo y de arte, especialmente, de teatro que poseen tanto el autor como los otros actores involucrados. El ángulo semántico, como hemos expresado, se construye a partir de lo elaborado en la preparación del relato o creación, que se puede ver como lo narratológico, desde las referencias y referentes que consciente o inconscientemente influyen sobre los creadores, desde aspectos lingüísticos, desde las concepciones de la realidad, de sujeto y de mundo de quienes aportan en la creación y desde el trabajo para la producción. Esto último en relación con el tiempo dedicado a los ensayos, las técnicas de las cuales se parte para la creación, el grado de participación de cada creador en la preparación de la puesta en escena.

Veremos en los siguientes capítulos, que constituyen los análisis de cada producción seleccionada, los aportes necesarios que ofrecen los diálogos entre cada uno de estos aspectos, a través de la utilización del dispositivo de los vectores deseantes para, luego, poder precisar una macropoética de Palacio en San Luis.



## CAPÍTULO 2

### *Justo Daract* (Palacio, 2003), un pueblo donde no pasa nada y pasa todo

... Justo Daract es como el fantasma de Villa Mercedes o el fantasma de San Luis, porque es un pueblo donde parece que no pasa nada, pero pasa de todo, pasan muchas cosas, no en el real, en la obra estoy hablando, metafóricamente. Pienso en todas las cosas políticas que se van gestando, y que a veces desconocemos, me parece que tiene que ver con eso y en esa tranquilidad de pueblo en realidad todo pasa por debajo, pero sí la comparación está creo que en el reino ¿no?, y que la maestra está tapando todo, la señorita Nelly va tapando todo, pero de repente empiezan a correrse las cosas de lugar y Ricky se va enloqueciendo a lo largo de la obra, una especie de Woyzek, un personaje que sí me ha influenciado mucho, y Hamlet me encanta. Pero creo que es eso, lo político, “algo huele a podrido” es que “está por destaparse la olla” (Palacio, 2015).



En Villa Mercedes, San Luis, en el año 2004, Luis Palacio pone en escena la obra *Justo Daract*. Escrita en la segunda mitad del año 2003, mientras cursaba sus estudios de Profesorado en Teatro en el Instituto de Formación Docente Continua, esta obra fue puesta en escena en dos partes con un entreacto con los siguientes subtítulos: Parte I: *Lobo y Cordero*; Parte II: *En el país de los ciegos*.

Hay un interés de Palacio de dividir las obras en capítulos que permitan crear un suspenso en la prosecución de una historia, permitiendo la aparición de algún personaje en uno de los capítulos con características y funciones incompletas que luego se desarrollarán en el capítulo siguiente; la historia, de esta manera, se torna más compleja. Este procedimiento podríamos compararlo con lo que sucede con la división tradicional de los actos en las obras de características aristotélicas, pero en este caso está más relacionado con una búsqueda del efecto que producen las divisiones de las historias en las series que se trabajan en el código audiovisual. López Gutiérrez y Nicolás Gavilán (2016), en este sentido, refieren que el público de las series conforma audiencias diferenciadas dispuestas a establecer un “pacto de lectura” (2016, p. 22) y destinar el tiempo necesario para el abordaje de contenidos profundos y mensajes de larga duración describiendo este fenómeno de la siguiente forma:

Si como narrativas ficcionales las series se han vuelto atractivas y cada vez más populares, como objetos de estudio constituyen un universo complejo en el que caben dos interrogantes iniciales: qué historias nos cuentan las series y cómo nos las cuentan. Su potencial semántico es considerable dada su audacia en el tratamiento temático, la construcción de personajes cada vez más complejos, la asimilación de múltiples lenguajes además del cinematográfico y el potencial intertextual favorecido por su tendencia a retomar historias y referencias de la cultura popular. El espectro de respuesta se amplía si tomamos en cuenta la expansión de los relatos que genera el creciente fenómeno transmedia (López Gutiérrez y Nicolás Gavilán, 2016, p. 24).

Si bien, en *Justo Daract*, las dos partes se desarrollaban como dijimos, una después de la otra con un entreacto, las características de cada parte se encontraban más en relación a series audiovisuales, en cuanto al tratamiento temático y el desarrollo de los personajes, que a actos teatrales. Este interés por la división en partes similares al seriado en el audiovisual, Palacio lo desarrollará en la obra *Villa Presunción* (2010-2011).

En cuanto a la direccionalidad estética y semántica fue bastante clara en sus comienzos, a partir del “cine que vemos”, como expresa en la entrevista el autor: “El

cine porque Mercedes no tiene una tradición de teatro fuerte, pero sí ven mucho cine... hay mucho italiano... el cine que vemos, las influencias son del cine” (Palacio, 2015). Además, el deseo de plantear un musical, con la influencia de la película *Chicago*, la voluntad de hablar desde un pueblo como Justo Daract, varado por la ‘muerte’ del ferrocarril en los 90, un pueblo donde se podrían esconder o exiliar distintas voluntades políticas proscriptas en los 70, es que se crea una historia con trazos de *pop art* y *roadmovie* sumado a referencias personales de la infancia y adolescencia del autor.

En la Parte I: *Lobo y Cordero*, se cuenta la historia de cómo Nazareno se convierte en “El Lobo”, un cantante romántico que se hace popular haciendo presentaciones en Mendoza y ciudades aledañas. Nazareno junto con Ricki e Isolino formaban el grupo *Sistema Solar*, pero mediante la promoción y el empuje de su maestra, Nelly, Nazareno gana una audición en la radio que lo catapulta fuera del pueblo. En esta primera parte, se va descubriendo en la escena, la infancia y adolescencia de estos personajes mostrando a un Nazareno que, a pesar de su ignorancia, es el preferido de Nelly, quien le hace ganar una audición en la radio; un Isolino que luego de esto se convierte en mujer, su mayor deseo; y un Ricki resentido porque, a pesar de ser el mejor alumno, no es ayudado por su maestra. Nazareno, en el tiempo real de la obra, regresa exitoso a la radio y es entrevistado por Isa (Isolino transformado en mujer). Isa quiere unir al grupo ante el desconocimiento de sus amigos y tiene planeado algo a la salida de la radio donde lo esperan sus fanáticos, entre ellos Laly (una de las narradoras de la historia) y Ricki, resentido por el triunfo de su compañero de grupo. En ese momento ocurre la tragedia. Ricki dispara a Nazareno y Nelly confiesa su verdad: que Nazareno es su hijo y que se instalaron en Justo Daract huyendo por su actividad sindicalista de los años 70; además se presenta en escena Hugo, su padre camionero que ha estado buscando a su hijo durante años.

En la Parte II: la escena se vuelve lineal, se relatan las peripecias de Hugo en la búsqueda de su hijo *En el País de los Ciegos*, y aparecen personajes claves como son el Intendente, cuyo apodo es el Vos Gutiérrez, su hija Reina, reina de Justo Daract y su amiga. Todo esto relatado por Show y Business desde su programa *El País de los Ciegos* de la radio LRSAA. Momentos en que, en la escena, mediante las influencias del *reality show*, el oportunismo mediático y la *roadmovie*, se relata la corrupción del Intendente, las relaciones amorosas entre Reina y Ricky, y entre el intendente e Isa, y la relación entre Hugo, el Intendente y Nelly. Finaliza esta parte con la secuencia final de

la anterior, el asesinato de Nazareno con la diferencia que es relatado por Show y Business con su descripción amarillista.

En cuanto a las características mencionadas por Palacio respecto a las diferencias estéticas entre los dos capítulos, observamos una primera intención del autor en el momento de la escritura del texto dramático: “estaba planteado así, lo que yo hice con la obra, escribí todo junto, todas las escenas juntas y después separé las estructuras de acuerdo con las estéticas” (Palacio, 2015). Podemos decir que las estéticas planteadas de *pop art* y *roadmovie* están relacionadas especialmente con la música utilizada en la obra, el trabajo con el espacio y el vestuario. Con respecto a la música, especialmente del capítulo 1, nos explica Palacio:

El tema ese de *Village People*, viste que las versiones disco eran largas, hay unas versiones larguísimas, entonces pensé en esa estructura de relato épico que podía tener la obra, una explosión en algún momento, [...] como los niveles. Y la música disco lo que tiene es que es orquestada, entonces tenés todo (Palacio, 2015).

Si relacionamos la música disco con el *pop art*, –que si bien son de épocas distintas– podríamos señalar como proximidad que el *pop art* tal vez sea el primer estilo artístico que procura ser comprendido por todo el mundo y que se esfuerza por mostrar una estética popular con momentos claros diseñados a partir de lo cotidiano. Por otro lado, sí hay una elección en cuanto al vestuario en este capítulo que lo podemos relacionar con el *pop art*. En función de lo que se denomina *roadmovie*, en el capítulo 2 observamos que el viaje surge de la motivación que plantea la narrativa, los personajes están unidos por algunas cuestiones fortuitas, sus diferencias hacen al atractivo de dicha narrativa y hay una transformación interna de esos personajes. Por otro lado, el desplazamiento en el espacio se puede relacionar con ese viaje iniciático o transformador (*Enfilme*, 2015). Palacio, al ser consultado por estas estéticas que propone en *Justo Daract*, nos cuenta las relaciones que establece:

Y la primera es Almodóvar, la segunda es Kusturica como influencias fuertes, por eso el cine, y nos parecía que esos dos directores sintetizaban mucho de nuestra identidad. Una tiene de “Esperando la Carroza” si se quiere, pero era un grotesco la primera parte. La segunda no era tan grotesca, si bien tenía una actuación así, era más realista, era gitana (Palacio, 2015).

Por otro lado, podemos analizar una forma de presentación de los personajes desde el grotesco debido a la exaltación de los gestos en la actuación, “el personaje “grotesco” [...] posee estas características, que suponen también la exageración de alguna de sus cualidades, especialmente aquellas que podrían dar realce a valores o actitudes cuestionadas socialmente” (Flores, 2014, p. 54). Este tipo de valorización y utilización de este procedimiento del humor en el teatro de postdictadura es muy común en varias producciones nacionales, al respecto Dubatti (2012), cuando se refiere al humor en esta época del teatro argentino expone que:

Se verifica en la postdictadura una revalorización inédita de fenómenos de la cultura cómica argentina: el sainete y el grotesco, las revistas, los cómicos de balneario, el varieté, el circo criollo, los monologuistas de radio y televisión, los “géneros bajos”, el carnaval, el humor dialectal de las provincias y especialmente algunas grandes figuras: Niní Marshall, Pepe Arias, Alberto Olmedo, Florencio Parravicini, Luis Sandrini, Dringe Farías, Pepe Biondi, el dúo Buono-Striano, las cancionistas, entre otros. Pero también (...) los actores cómicos de la televisión y el cine norteamericano (2012, p. 249-250).

De acuerdo a lo que enuncia Dubatti en la última línea citada, hay un punto de partida en la poética de Palacio, que se repite en muchos momentos, desde el cine, en un principio a partir de películas como *Chicago* y luego en las menciones de referentes cinematográficos como Almodóvar y Kusturica.

### **‘Quiero ser’ en Justo Daract**

Las características mencionadas que presenta el texto las analizamos en relación a la producción de significantes y sus resonancias de acuerdo con el propósito de esta investigación. Como hemos planteado en el capítulo anterior, la vectorización del deseo (Pavis, 2000) se desarrolla en las creaciones escénicas de forma pulsional y energética en el trabajo dialéctico entre todos los creadores (autores, directores, actores, técnicos). Esto desencadena la producción de significantes para promover codificaciones pudiendo establecer entre esos significantes equivalencias semánticas que son tomadas y recepcionadas en una comunidad determinada (Trastoy y Zaya Lima, 2006, p. 16), en nuestro caso estamos hablando de significantes que impactan especialmente en dos comunidades, la de Villa Mercedes y la de Justo Daract. Pero, estas vectorizaciones, son

susceptibles de diferentes lecturas a partir de la elaboración secundaria (Pavis, 2000: 103) en la que se trabajará con el texto, entrevista al autor y algunos fragmentos en video de la obra – del cual algunos fotogramas podrán dialogar en este análisis – para establecer significantes relevantes ya que “la situación del deseo está profundamente marcada, unida, enlazada a cierta función del lenguaje, a cierta relación del sujeto con el significante” (Lacan, 2014:14).

En el comienzo de la obra, en forma de prólogo, Lali, Ricki y Nelly realizan una introducción a la manera de monólogos explicando con diferentes versiones de qué se va a tratar “esta historia” (Palacio, 2003), significante relevante para pensar una historia personal o de alguna comunidad. Laly explica que se va a tratar de la historia de Nazareno, Ricki dice que se va a tratar de su propia historia, en cambio Nelly dice que esta es la ‘máquina de hacer historia’ (Palacio, 2003). En este último caso observamos una referencia claramente metateatral donde advertimos una orientación a establecer algunos juicios de valor sobre el teatro de pueblo. Nos advierte que vamos a ver cómo es esta “máquina de hacer historias” en este lugar y no sólo cómo es la historia de los personajes:

**Nelly:** Esta es la máquina de hacer historias, la máquina que construye hombres. Donde se construyen los sueños que quizás se desvanecen con el tiempo. Aquí nacen los viejos rencores, amistades, amores. Yo soy Nelly, maestra de tercer grado C. Segunda madre de Nazareno Cruz y Ricardo Castillo. Los voy a des... Bueno, no hay por qué desnudar a nadie (Palacio, 2003).

Esta presentación hace referencia a un “autocomentario como autoimagen invertida y enunciación de sí misma [...] basada todavía en la forma del teatro dentro del teatro” (Pavis, 2015, p. 289). La maestra propone construir la historia usando esa máquina donde “se construyen y se desvanecen los sueños”, donde los personajes se van a ir montando desde sus historias y sus emociones para edificar esta fábula. Inmediatamente después comienza un *racconto*, dos niños claramente diferenciados en su vestuario (fotograma 1): observamos un niño vestido con pantalón corto y remera rayada, Nazareno, y otro niño con pantalón de vestir y camisa con corbata, Nazareno. Ambos, Ricky y Nazareno, recitando una poesía en una escuela de pueblo:

**Nazareno y Ricky niños:**  
Quiero ser

Quien se entregue siempre por la patria  
Quiero ser  
Ese prócer que no teme a nada  
Ser, del blanco el azul  
Y ver salir el sol  
En mi cielo, el sol  
Mi bandera.  
Voy a luchar  
La patria cuidar  
Con mis glorias  
Y mis laureles  
Mi banderita cuidar (Palacio, 2003).



Fotograma 1

Este ‘Quiero Ser’ es un significante de gran intensidad con un sentido que tiene una clara orientación hacia uno de los tópicos más relevantes de la obra: el éxito, el triunfo en un pueblo abandonado, la salvación que permita salir “Con mis glorias/ Y mis laureles”. Orientación muy emparentada con vivencias personales del autor, como veremos más adelante.

Ricky es el mejor de la escuela, se forma para lograr ese éxito, en cambio Nazareno es un cantante de barrio, espera el éxito quizá como muchos jóvenes en el



*reality show*, programas televisivos que se dieron en muchos países y fueron muy populares en Argentina en la época. Palacio lo menciona en la entrevista: “Aparte era una época de mucho *Reality Show*, de planteo de éxito, y de formatos viejos que volvían, volvía el concurso, volvía la oportunidad” (Palacio, 2015). Ricky espera que lo ayuden, con sus cansancios y frustraciones. El autor propone un trío donde el tercero es Isolino que quiere cantar vestido de mujer, tiene otra búsqueda. La ‘formación’, la ‘suerte’ y el ‘deseo’ son los significantes que conforman este trío que constituyen el grupo ‘Los Sistemas Solares’, que referencian a una banda de Justo Daract.

... eran un trío, que también tomé una cosa de una orquesta de Justo Daract que se llama *Los Planetarios* por eso se llaman en la obra *Los Sistemas solares*. Es una orquesta de Justo Daract de los 70 que cantaban temas de *Los Moros*, *Los Iracundos* (Palacio, 2015).

Este trío de personajes pertenece a los 90 en un pueblo abandonado a su suerte tras el desmantelamiento de ramales del ferrocarril entre ellos el ramal del Ferrocarril San Martín que hizo de Justo Daract una ciudad clave para el comercio. En ese contexto, la necesidad de ‘salvarse’, de salir de ese pueblo fantasma y tener una vida de éxito a través de la música era el deseo de los protagonistas de la obra. Esta sensación y vivencias no eran tan ajenas a la propia vida del autor:

... en ese momento teníamos veinte y pico de años, artistas del pop... andábamos por todos los *castings*, el éxito en ese momento era una salvación, de un destino... que pase algo que nos salve... estuve dos años [en Buenos Aires], buscábamos laburo como actor y formación... laburé bastante en cuestiones independientes (Palacio, 2015).

Por otro lado, ‘la radio’ como el medio que puede transformar la vida de alguno de ellos es un significante presente tanto reiteradamente en la obra como en la entrevista, ya que, en Villa Mercedes, en ese momento, la presencia de la radio se sugería como ‘el lugar’ donde ser escuchado y reconocido. Laly escucha la radio mientras come e intenta el suicidio, Isa escucha en la radio a Nazareno y su triunfo, y luego, hacia el final de la obra, es la conductora de la radio. Show y Business son dos conductores amarillistas prestigiosos de radio, además a la radio es donde vuelve Nazareno y donde lo matan. Por lo tanto, la necesidad de hablar, cantar y ser escuchados es algo preponderante a la hora de la salvación. Toda oportunidad comienza por un

accidente en estos casos, un mensaje dado por azar o algo desconocido, Nazareno va a comprar a la carnicería donde trabaja Ricky y sucede el hecho esperado por ellos:

**Ricky:** Cuando Nazareno se iba se dio cuenta que le había envuelto los huevos en el diario y se volvió.

**Nazareno:** ¡Mirá!

**Ricky:** Un anuncio decía que vendría a la radio del pueblo un buscador de talentos (Palacio, 2003).

Esta escena forma parte del *racconto* de la obra, también se denomina a este recurso de narración como “narración preactiva” que consiste en una extensa retrospectiva al pasado, de modo que conforme vaya pasando el tiempo va progresando lentamente de forma lineal hasta llegar al momento inicial del recuerdo, el punto de partida de la historia. (*Retórica.com*, 2018). Después de estos recuerdos observamos que la fábula llega a ese punto de partida: el personaje de Lali (fotograma 2) se convierte en fans de Nazareno al escucharlo por la radio.



fotograma 2

**Off radio:** Comprá el nuevo *longplay* de Camilo Sesto. (*Cambia de emisora, vuelve a intentar suicidarse*).

**Lali:** Más mierda.

**Off radio:** Llega la música de la mano de El lobo, con este tema que se titula *Lánzame allí estaré*.

[...]

**Lali:** La letra me impactó tanto que me llegó al corazón. Me di cuenta que había encontrado por quien vivir y por quien tener trastornos alimenticios. ¡Sí! ..., por el Lobo, iba a vivir por él. Así que comencé a informarme. Pero se sabía muy poco de ese morocho que me volvía loca. No, él no es el responsable de mis problemas de... eso lo tengo muy en claro. Les presento a Mamá (Palacio, 2003).

*El País de los Ciegos* es el programa de radio, lleva el mismo nombre que el título de la Parte II de la obra, donde el nombre de la emisora hace además una clara alusión a los hermanos Rodríguez Saa y su acaparamiento de los medios de comunicación, se denomina LRSAA:

**Off:** Transmitiendo desde San Luis capital para toda la provincia: Radio LRSAA, un mundo aparte.

**Conductores:** Bienvenidos a El país de los ciegos. El programa que te ayuda a encontrarte. Quienes les hablan: los hermanos Show y Business. ¿Quién viene hoy? (Palacio, 2003).

En la Parte I, el significante ‘la radio’ se presenta como el medio que va a dar la oportunidad del éxito a alguno de los protagonistas, de poder conocer otros lugares, de hacer música, pero en cambio en la Parte II este significante está relacionado directamente con la tragedia amarillista y barroca. La utilización de este significante se debe a la importancia de la radio en Villa Mercedes. Es del tipo de significantes territorializados que resuena de diferente forma, con diferente orientación según la comunidad que lo reciba. En esta ciudad había voces reconocidas como los periodistas y conductores Patricio Torne y el “Negro” Leguizamón. La radio era un medio muy escuchado, de mucha importancia y con temáticas polémicas para la realidad de San Luis:

Todo el circuito que se describe en la obra existía, escuchabas un hit en la radio y que después lo comprabas, que ellos se encuentran en la disquería, Mercedes es re musical, era un pueblo [...] (Palacio, 2015).

Por este motivo, el significante ‘Quiero ser’, anudado a éxito y salvación, junto al significante ‘la radio’, anudado a la escucha y la presencia, provocan una direccionalidad de vectores que se conectan a la manera de desplazamiento uniéndose y produciendo un claro efecto metonímico, denotando el elemento que expone el deseo de

fuga de la pobreza, a la vez unido al espejismo que presentan los medios como la realidad.

Otro aspecto para tener en cuenta como secuencias relevantes de personajes son los dos tríos de distintas generaciones que están presentes en la obra: el primero es el trío Ricky-Nazareno-Isa, del cual ya se ha hablado; y luego, el trío Hugo-Intendente-Nelly. Este último trío, muy ligado al exilio dentro del propio país que se dio en los años 70 ante las políticas represivas de la última dictadura militar en Argentina. Hugo, quien se presenta por primera vez al final de la Parte I con un parlamento metateatral, en este caso a partir de su referencia directa al autor, quien, además, tiene una relación notable con las características de este personaje. En su parlamento el personaje se queja “**Hugo:** Hijo, te busqué por todas partes y te encuentro ahora muerto. Maldito el autor que me manda al final de estas tragedias” (Palacio, 2003). El desarrollo de Hugo y sus vicisitudes se exponen con más profundidad en la Parte II, es un camionero sindicalista, militante de los 70 que busca a su hijo, quien fue llevado por su madre, Nelly, al exilio en Justo Daract, y decide ir ahí para encontrarse con un viejo amigo, también militante, el Intendente, el ‘Vos’ Rodríguez. Este trío es destacable como parte de las características que componen el teatro de postdictadura tipificado por Dubatti (2011c), Podemos demostrar, en este sentido, que ambos tríos, y especialmente este último elabora de diferentes maneras las consecuencias del horror histórico que significó el gobierno militar de 1976 hasta 1983. En estos días y quizá por mucho tiempo más se seguirá denunciando, denostando, ironizando con tristeza y haciendo memoria para las generaciones futuras aquellos años de masacre de la clase política y de crisis económica. En otro orden, podemos destacar la importancia del personaje de Hugo para Palacio ya que su padre era camionero –en el fotograma 3 se encuentra con Reina quien aceptará irse por los caminos con él tratando de fugarse de su situación de reina de pueblo presionada por las circunstancias–.



fotograma 3

En la entrevista no podía dejar de estar esa referencia debido a una relación autobiográfica directa con el autor: Hugo, un camionero que busca a su hijo, que piensa en su hijo, que lo encuentra en el momento que lo matan y que vive en la ruta escapando de algún pasado. Palacio se refiere a ese personaje y a su padre de la siguiente forma:

¡El camionero era tratar de entender a ese hombre! ¡Por qué llegaba tarde siempre a todo! ... (Yo le pregunté) ¿y qué te gustó de la obra? El camionero decía, ¡él era un héroe! Jamás vio todo el mambo que yo veía. (Palacio, 2015).

La materia comunicativa del personaje y del autor es la misma, es decir, que el dramaturgo narra a partir del personaje. Podríamos decir que desde el consciente y el inconsciente del autor se ponen en juego sus significantes textuales y gestuales, esos significantes aparecen mezclados a la manera de un sueño, pero resultan reconocibles. En este caso, el reconocimiento es mucho más directo desde el oficio del personaje y el oficio del padre del dramaturgo. Pavis nos precisa al respecto:

En efecto, la fórmula de todo acto de palabra es: ‘Yo (1) digo que yo (2) digo...’. Teóricamente, el primer *yo* es un *él* objetivo, el del autor, pero pese a todo es él quién *narra* a su manera lo que solo parecía mostrado miméticamente. El segundo *yo* es el del personaje, se supone que es el sujeto de los verbos de acción, y que no piensa en su situación de locutor, sin embargo, el personaje puede descubrir que, además, es un productor de

palabra, un enunciador sin otro enunciado que el de ser un ser parlante. [...] un verdadero juego de identificación de intercambio (Pavis, 2015, p. 289).

Observamos claramente este procedimiento metateatral en el parlamento ya enunciado más arriba, y podemos afirmar también que este procedimiento será recurrente en la obra de Palacio, procedimiento que desarrollamos más adelante en relación con la poética analizada en esta investigación.

El Intendente, sólo con protagonismo en la Parte II, es de izquierda, pero representa la idea de que el fin justifica los medios, desde este concepto es corrupto. Ante la desaparición de su hija de una forma grotesca, porque ella quiere liberarse, desprenderse del compromiso de ser la Reina de Justo Daract, y la presión que significa, el Intendente piensa aprovechar este incidente para lograr fama y popularidad ante los medios de comunicación (representados por Show y Business).

Nelly, la maestra, tiene protagonismo en la Parte I a partir de su relación con Ricky y Nazareno. Este último trío de personajes no pretende el éxito, ni la salvación, sino que los une un significante que signó aquellos años: 'la búsqueda'. Hugo busca a su hijo, el Intendente busca armar una revolución, Nelly busca salvar a su hijo de la pobreza. Pero este significante se ve conmovido, truncado por el significante 'la muerte': la muerte de Nazareno, la muerte de una idea, la muerte del deseo, la aparición de este significante promueve una vectorización en el sentido de forma secante.

Desde una estética barroca y grotesca de la Parte I y una estética con un humor corrosivo e irónico, sobre todo con algunas ironías de ideologías de izquierda y peronistas, en un espacio no convencional (un galpón donde son utilizados todos los rincones) es que se trunca el 'Quiero ser' por 'la muerte' mediatizado por 'la radio'. 'Quiero ser' y 'la radio' son significantes que funcionan como vectores de desplazamiento conectores que, con sentido de posibilidad de éxito y en clara orientación hacia los que vivieron la Argentina devastada luego de la década del 90, se interrumpen abruptamente con el significante 'la muerte' en forma secante, presentado con una estética cercana a la poética del teatro de postdictadura de los 80 y 90, teniendo como referentes más importantes en nuestro país a Ricardo Bartís, Paco Jiménez, Federico León, entre otros. Pellettieri (2004) denomina "teatro de la desintegración" (2004, p. 227) a estas producciones que tienen procedimientos textuales y escénicos diferentes y críticos al realismo de años anteriores. En *Justo Daract* la irrupción del

significante 'muerte' aparece como el absurdo del final sin ningún tipo de poesía. Rosenzvaig, en este sentido, se refiere a este tipo de producciones de la siguiente forma:

La poesía no está puesta en la palabra, ni en la profundidad de los personajes o en la secuencia de una historia que se extiende en el tiempo; la poesía para estos jóvenes dramaturgos que representan el teatro de la posmodernidad, continuando con la técnica del absurdo, está puesta en la incomunicación el vacío de la existencia y la violencia gratuita (Rosenzvaig, 2014, p. 122).

Si bien no hay procedimientos del teatro del absurdo en esta obra, el acto absurdo se da hacia el final con los acontecimientos que llevan a una muerte inesperada, relacionado también con la violencia gratuita que refiere Rosenzvaig.

Un pueblo donde no pasa nada y pasa todo es *Justo Daract*, como tantos otros pueblos argentinos que sufrieron el apogeo ferroviario y la decadencia por el desmantelamiento del ferrocarril que produjo la época menemista. Los significantes resaltados representan claramente estos momentos hacia el sin sentido que es el significante que tiene el significado real 'la muerte'. Pero Palacio no toma este significante dramáticamente, sino que lo toma con sorna, se ríe del imposible, quizá por no llorar.





## CAPÍTULO 3

### ***Bingo–Teatro, Pedazos de labios en las tazas (Palacio, 2007)*** **y la tensión realismo-surrealismo-absurdo** **en la conceptualización y percepción del arte**

**Banina:** He llegado a esta altura de mi vida, en que mi cuerpo envejecido decreció, por ello puedo decir que, aunque no vendí ningún cuadro, valió la pena vivir. Igualmente, no voy a poder vivir tranquila ya lo sé. Pero es necesario que la obra de un artista vaya con el público para toda la vida. Aunque esté en el living o en cualquier galería parisina (Banina prende un cigarrillo). Yo te desafío muerte y lo desafío a encontrar en las obras los pedazos de cuerpos mutilados. Me quedo. No vendí ningún cuadro. Me sumo al Pozo... el cuadro es una sucesión de valores materializados. El color es valor. Valor debéis tener al mostrar lo que veis del mundo. Os ha llegado el momento de reflexionaros. ¿Cuál de ellas ha gustado o ha producido el más escamoso rechazo? (Palacio, 2007).



La tensión realismo-surrealismo que se advierte en *Bingo-Teatro, Pedazos de Labios en las tazas* es muy visible en el texto dramático, la obra en video y las entrevistas. A partir de la escritura automática, Palacio fue construyendo un mundo desde la percepción de una experiencia vivida durante su estancia en Buenos Aires. En el año 1999 cuando se encontraba actuando en la obra *Cenicienta calza el 34* de Arturo Berenguer Carisomo<sup>8</sup> dirigida por Nélide Laza en La Manzana de las Luces fue invitado a un evento social organizado por Perpetua Flores, esposa de Berenguer Carisomo, donde se realizaba un homenaje por su muerte ocurrida en 1998. El impacto producido en esa reunión, y en otras sucesivas que Palacio tilda de “surrealista”, lo provoca de tal forma que comienza a navegar en un océano de palabras aparentemente inconexas y queda la posibilidad de realizar algo con eso. El autor nos dice al respecto:

Básicamente lo que existía era la Perpetua real, hay una Perpetua Flores que existe, una poetisa, ese es el principio de todo. Es de Buenos Aires, una poetisa del Barrio de Monserrat, que tenía un centro cultural y aparte era mujer del escritor, Arturo Berenguer Carisomo que escribía obras de teatro para los colegios. ... Perpetua nos había invitado a todos los que estábamos en esa obra a presenciar un homenaje a su marido muerto. Ahí aparece un trompetista que toca *A mi manera*, por eso esa canción está en la obra, y muchos personajes, mucho turbante, mucha peluca, gente muy grande, pero muy rara... era un centro cultural chiquito, un sucuchito, en un garaje que entrabas y era... hermoso, tenías una barra y había un árbol que parecía como un árbol genealógico con fotitos desde Verónica Castro y artistas que habían pasado por el país, colgados en ese árbol, ¡Surrealista! ... Entonces ahí queda dando vuelta lo de Perpetua (Palacio, Castillo y Lucero, 2018).

Durante los años 2004 y 2005, Palacio realiza un proceso de formación en dramaturgia, a través de una beca del Instituto Nacional de Teatro (INT), con Alejandro Zingman<sup>9</sup>. La escritura automática, a partir de la cual fluían libremente sus

---

<sup>8</sup> Según lo que retrata el diario *Clarín*, Arturo Berenguer Carisomo era un investigador literario de reconocida trayectoria como autor de libros para la docencia especializada en literatura. Autor de obras de teatro como *La noche quieta* (1941), *La piel de manzana* (1949, Premio Nacional), *Hay que salvar la primavera* (1954), *Los héroes deben estar muertos* (1957), *Cenicienta calza el 34* (1959), *Hotel de ilusos* (1974) y *Vuelve la Bella Durmiente* (1977). En el terreno de la investigación literaria publicó *Teatro de cámara y Crítica dramática*, ambos en 1934, *Las ideas estéticas en el teatro argentino* (1947) y *Las máscaras de Federico García Lorca* (1950). Vinculado al mundo académico, conferencista y periodista especializado en literatura argentina y española, fue designado en dos oportunidades como decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en los años 1955 y 1976 (Clarín, 1998).

<sup>9</sup> Autor de obras como: *Las Nubes en el Suelo* (1994), *Más de lo mismo* (1995), *Enclave de Mar* (premio Instituto Nacional del Teatro 1998), *La Virgen del Lavadero* (publicada por los Cuadernos del Caraja-Ji, Rojas, UBA, estreno 2001), *Brochette de Corazones de Pollo* (1997), *No sé si Moreno* (2004) entre otras. (información extraída de *Alternativa teatral*)

pensamientos, preponderó en su trabajo y realizó un escrito que fue aprobado por Zingman:

Entonces ahí queda dando vuelta lo de Perpetua y después, cuando tengo lo de la beca escribo varios textos al Ale (Zingman), él me da estos ejercicios de escritura automática y le muestro varios escritos, entonces me dice “no... me parece que acá hay un mundo, en esta Perpetua Flores (Palacio, Castillo y Lucero, 2018).

Los procedimientos del surrealismo modelaron *Bingo-Teatro*. Cabe aclarar que André Breton y Philippe Soupault denominaron surrealismo a los procedimientos que procuraban el dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral (Breton, 2001: 44). El surrealismo plantea, de este modo, escaparse de la razón para entrar en una suprarealidad que se conjuga con el sueño, de forma que fluya el inconsciente hacia estados artísticos más verdaderos y donde la preponderancia del deseo sea inevitable.

Pero en su propuesta y en el trabajo con el grupo de actores, Palacio expone algo más que el encuentro con el surrealismo, el autor dibuja y muestra en escena, como tema, la tensión del realismo y surrealismo conformando así dos vectores en oposición que conviven y tensionan. En esta tensión se elabora y crea sentido, a partir de dos actividades que también tensionan entre sí: el arte y el juego. En la puesta en escena de la obra, además del juego bingo, se realiza una subasta de cuadros del artista visual de Villa Mercedes, Franco Siracussa.

Al proponer estas tensiones, Palacio junto con el grupo de actrices y colaboradores, encuentra en la escena y en la escritura otros procedimientos que sirven a la comprensión de la obra. Esos son más cercanos al teatro del absurdo donde prima el sinsentido, un mundo desgarrado por palabras y acciones, que, aunque tienen humor, no tienen más sentido que la devaluación del lenguaje y, las acciones, critican la autocomplacencia del sujeto ante su precaria y misteriosa existencia. Martin Esslin (1966) citando a Ionesco define: “Absurdo (como) lo desprovisto de propósito... Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil” (1966:1). En cuanto a la forma del teatro del absurdo lo considera desde el efecto de las imágenes y sobre todo de las palabras: “Es un teatro de situaciones frente a un teatro de sucesos

hilvanados y por tanto emplea un lenguaje basado en patrones de imágenes concretas, no un lenguaje discursivo y argumentador” (Esslin, 1966: 6).

El desarrollo de la tensión realismo-surrealismo-absurdo en la escena se despliega desde el humor ironizante con respecto a la temática en cuestión como hacia la experiencia vivida por Palacio. Dubatti (2012) afirma en relación al humor utilizado en esta última relación: “La risa reclama desde las poéticas una mirada ironizante: siempre lee al menos dos discursos en contradicción. La risa instala un espacio de fricción, tensión o incisión entre la teatralidad del teatro y la teatralidad social” (2012, p. 250-251).

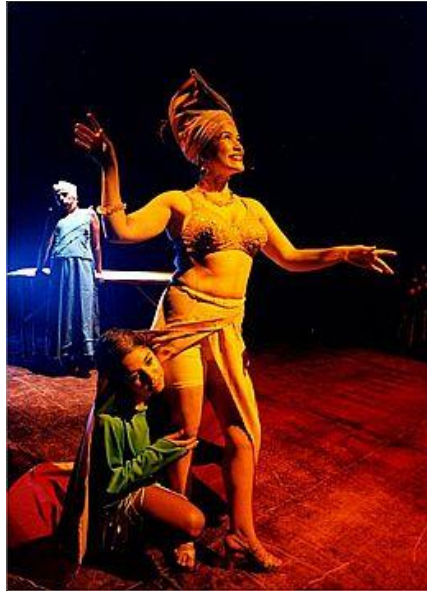
Observamos en el presente análisis la conjunción entre la intención de crear una suprarrealidad usando procedimientos del surrealismo, el trabajo de las escenas con los actores en movimiento en el espacio, y la configuración de un discurso relacionado en el teatro del absurdo. Esta transformación en la obra, lejos de restarle valor a los objetivos planteados por el autor y el equipo de producción, acentúa las tensiones mencionadas en un comienzo. Continuaremos, en este análisis, con los movimientos de los significantes del texto, los sonidos, las actuaciones, las imágenes y sus conjunciones en función de identificar una vectorización del sentido (Pavis, 2000).

Dividiremos la obra en grupos de escenas que están separadas por la actividad del juego bingo, respetando las especificaciones del autor en el texto: “Teniendo en cuenta que se conocen las bases para concursar en un bingo: Las escenas sucederán en los intervalos del juego” (Palacio, 2007).

Para el análisis se utilizará el texto dramático escrito en el año 2007, un video de una función realizada en la sala del Instituto de Formación Docente de Villa Mercedes en 2006 y entrevistas realizadas a Luis Palacio, quien participa en la producción como dramaturgo y actor, y dos actrices (Cynthia Lucero y Verónica Castillo) en abril de 2018. Entre el texto dramático de la obra y la función hay algunas diferencias, sobre todo a partir de que la puesta en escena se realizó con menos personajes que los que proponía el texto.

La composición de la dramaturgia forma un texto asentado en tres personajes femeninos principales: Perpetua, la poetisa con un destino inevitablemente trágico, el de cumplir con el mandato de su padre – realizado por Verónica Castillo –, Banina, la Artista Plástica, buscando su realización personal y el sentido del arte – realizado por Luis Palacio –, y la tercera, Daniela, la bolillera, una exprostituta que ama y sufre – realizado por Cynthia Lucero –. Todas secundadas por un extraño personaje, Carmen

Miranda – realizado por Andrea Gallardo–, con una estética semi estatuaria (fotograma 1) que con su canto marca cortes a modo de una vectorización secante, promoviendo significantes que irrumpen conmoviendo los de la escena anterior y su sentido.



fotograma 1

El conjunto de escenas del comienzo introduce a los espectadores en el juego del bingo y la subasta de cuadros del artista visual, explica la mitología de Perpetua e identifica a cada personaje a través de vectores acumuladores, produciendo gran interferencia significativa. Esta primera parte tiene muy pocos diálogos, las conexiones se realizan a través de pequeñas frases y monólogos. La escena que inaugura la tensión entre surrealismo y realismo es la llamada *Mitología de Perpetua* donde Daniela, la bolillera, relata la procedencia de Perpetua, los significantes textuales se suceden, al modo surrealista, conectándose de forma inconsciente y proponiendo imágenes con direccionalidad en su sentido, hacia la explicación de un universo otro. En el texto dramático se encuentra el monólogo realizado por el personaje *yo* que supuestamente alude al autor de la obra en referencia metateatral y autorreferencial:

Yo: Perpetua es hija de Orfeo Negro que es un dios, con Carmen Miranda que es una diva, tiene una hermana que es Ariel la sirenita de Disney. Cuando Carmen Miranda se va, abandona a Perpetua con su padre que es el mar, el mar se muere. Perpetua es encontrada en Punta del Este. Perpetua es la única

humana de la familia. El mar enojado con su hija por su condición de humana, antes de morir la arroja y la condena al surrealismo. Perpetua subsiste porque su hermana Sirena le trae marineros muertos para alimentarse. Perpetua no se los come, le festeja su cumpleaños a cada uno de ellos. Así que Perpetua se cría alimentada a base de cocos. Su hermana encuentra en el Titanic una escritura de su padre donde dice que Perpetua sobrevivirá al surrealismo, si se casa con un hombre que venga del mar. Allí es donde aparece la figura de Arturo que es humano y porteño, él es alfabetizador y es amante del realismo; rescata a Perpetua. Un día deciden morir como Romeo y Julieta, pero Perpetua se arrepiente a último momento porque quiere morir luego de haberle festejado el cumpleaños a su marido. La mitología dice que Perpetua se irá con todo su mundo surrealista el día que en un Bingo se entreguen todos sus bienes materiales (Palacio, 2007).



fotograma 2



fotograma 3

En la función realizada y grabada en el año 2006 las imágenes, en esta primera escena, de los personajes Perpetua, Banina y Carmen Miranda con el texto anterior relatado por Daniela, se suceden delante del telón con movimientos secuenciados a la manera de los frisos egipcios y con vestuarios de vestidos largos verdes de los personajes de Banina y Perpetua (quien tiene un vestuario que representa un pez, blusa ancha arriba y una pollera que representa la aleta caudal) con turbantes y Daniela con pantalón negro ajustado y camisola, como se observa en los fotogramas 2 y 3. Se puede observar un efecto de desplazamiento a través de vectores conectores donde los significantes se interceptan en su contigüidad unos a otros: “Orfeo Negro”, “Carmen Miranda”, “la sirenita de Disney”, “Titanic” y “Romeo y Julieta” son nombres propios

con significaciones fuertes que producen una direccionalidad en el sentido dentro del sinsentido de sus uniones.

Una Perpetua que surge de la unión de un Dios con una diva y que es abandonada por ambos al sufrimiento del surrealismo, otra realidad, fuera de la lógica y la razón, al modo de *El País de las Maravillas* de la Alicia de Lewis Carroll. En ese sufrimiento, Perpetua es pasional con sus amantes festejándoles su cumpleaños. Pero aparece Arturo, “humano y porteño, alfabetizador y realista” (Palacio, 2007), para salvarla de ese estado, aunque ella se queda a festejar su cumpleaños después de su muerte. Como significación sobrevuela la mitología de Orfeo, sólo que ya no se trata del inframundo y el mundo, los dos estados son ahora surrealismo en lugar de inframundo y realismo en lugar de mundo. La mitología de Orfeo se registra en múltiples fuentes históricas de variada naturaleza y casi todas fragmentarias como nos explica Sánchez Usón (2015):

De acuerdo con la tradición, Orfeo nacería un siglo antes de la Guerra de Troya. Era hijo de Eagro, rey de Tracia, y de Calíope, la principal de las musas. Pero según otras fuentes, por ejemplo, para los textos de los humanistas españoles, su padre fue Apolo, dios de la música. De él mismo aprende a cantar y a tocar la lira, y con sus habilidades hechiza a quienes y a cuanto le rodean. Un día conoce a la ninfa Eurídice y se enamora de ella, pero la aulóníade es mordida por una serpiente y muere, por lo que Orfeo, desconsolado, desciende al inframundo para recuperarla. Allí, sus reyes, Hades y Perséfone, le permiten regresar con Eurídice a la tierra de los vivos, con la condición de caminar siempre delante de ella y no volver la cabeza para mirarla durante el viaje. A pesar de esta promesa, Orfeo se gira para ver a su amada y en ese momento Eurídice muere por segunda y definitiva vez (2015, p.2).

En nuestro caso, Arturo con sus acciones de ir al surrealismo para salvar a Perpetua cumple la función de Orfeo, y Perpetua es una Eurídice que quiere festejar el cumpleaños de sus amantes muertos, y el último festejo es el de su amado Arturo. La vuelta de Perpetua al surrealismo no es por la mirada de su amado, como en Orfeo, sino que es por su propio arrepentimiento, es causada por ella misma.

Escena inaugural de la obra y síntesis poética de la experiencia de Palacio quien relata lo siguiente con respecto a sus visitas a la verdadera Perpetua Flores, en una de las cuales le festejaba el cumpleaños a su marido muerto.

La segunda vez nos dicen “che vamos a ir al cumpleaños del marido de Perpetua”, “¿Cómo? si está muerto... Claro, yo en ese momento no entendía



bien qué pasaba, pero era un grupo de artistas que estaban ya de vuelta. Ya en el homenaje aparece una artista plástica en una silla de ruedas y sorteando un cuadro (Palacio, Castillo y Lucero, 2018).

La verdadera Perpetua Flores no sólo le festejaba el cumpleaños a su desaparecido marido, sino que también honraba a los artistas que se iban muriendo, indicio que veremos luego en el personaje de Banina Bertoluchi que asiste a las reuniones de Perpetua. “Pedazos de labios en las tazas” (Palacio, 2007) – parte del título de la obra –, además de ser una construcción metonímica relacionada con el desplazamiento de un significante, produciendo una transferencia de sentido a partir de obviar palabras dentro de una misma cadena sintagmática<sup>10</sup>, es en conjunto un significante importante que guía el sentido de toda la obra: pedazos de labios son los que dejan en esas reuniones sus invitados, son los que dejarán Banina y Daniela en la obra, pedazos de mujeres buscando su propio sentido, en el arte y en la vida. “Pedazos de labios en las tazas” y “un cuadro sin terminar” (Palacio, 2007) es la introducción a la apertura del telón. Todos significantes estos con su sentido en la experiencia real de Palacio, como lo relata él mismo, en las reuniones de Perpetua.

...en la segunda reunión apareció un cuadro, en un momento la Perpetua Flores pide aplausos, silencio todo... bueno... ella ahí homenajea a su amiga la artista plástica que dice que el cuadro no lo pudo terminar... estaba nada más dibujado el contorno, algunas partes pintadas, el sombrero de Carmen Miranda y era un cuadro que la artista plástica le estaba regalando a Perpetua Flores. Y como a la artista plástica la internan, porque estaba mal, por morirse, ella, Perpetua Flores, dice, “yo acá les pegué unas lentejuelas como para terminarlo”... y ahí nos sirven a todos sanguchitos, cosas, pero las tazas donde servían ya tenían, además de labial, porque no sé, había pocas tazas o qué, tenía como fragmentos de pedazos de comida, no sé pero daba la sensación como si hubiesen dejado un pedazo de algo, entonces de ahí viene lo de “Pedazos de labios en las tazas” (Palacio, Castillo y Lucero, 2018).

Cuando se abre el telón se observa un escenario rodeado de cuadros del artista Franco Siracussa y una escalera al fondo y en el centro con una pequeña tarima donde una exuberante Carmen Miranda dorada y con su clásico vestuario cantando *A mi manera* (de Paul Anka) en portugués y al ritmo de *bossa nova*. Perpetua, Banina y Daniela bailan al ritmo de la canción ubicadas en triángulo.

---

<sup>10</sup> La expresión no metonímica sería “pedazos de comida que caen de los labios en las tazas” o “pedazos de rouge de labios en las tazas”.

El monólogo de Perpetua que prosigue, escrito en el texto con una tipografía de edición en forma de pez, tiene como función presentarse y presentar a sus amigas; los significantes textuales contradictorios generan, en su acumulación, comicidad, resaltando la frase hacia el final “van muriéndose de jóvenes cada vez más fértiles” (Palacio, 2007), promoviendo su relación con la desaparición en el arte. Luego, la irrupción de forma secante, suscitando un cambio en la significación, el personaje de Carmen Miranda canta *Manhã de Carnaval* de Luiz Bonfá, canción que resalta la posibilidad del amor introduciendo la intervención de Daniela (fotograma 4): “Querido diario...” (Palacio, 2007), quien con su diario en dos intervenciones habla de su experiencia de amor y sexo con ‘Pepe’ en el ‘Cabaret’ y ‘sin cuidarse’. Luego aparece el significante ‘sífilis’, relación de enfermedad que las une a todas. En este sentido, Palacio explica la relación de subtexto de la obra que las sostenía como personajes:

Como que se juntan las tres casi por conveniencia, se encuentran en el hospital, esa era como la previa de los personajes que decíamos, Daniela tiene sífilis, entonces se conocen ahí como las tres a punto de morir o una de ellas a punto de morir, y ahí se terminan como juntando. (Palacio, Castillo y Lucero 2018).



fotograma 4

Los textos de Daniela, la bolillera, son, desde su escritura y actuación, realistas, estableciendo clara diferencia con los otros personajes; el realismo está visto como posibilidad de conexión con lo real, la muerte sin trascendencia, sin arte.

Otro significante irruptivo, secante con una significación intensa y determinante es ‘No todo es teatro’; en un monólogo de Banina que propone la posibilidad de la existencia más allá del arte donde, además, comienza a mostrarse el conflicto entre el arte y la vida, una serie de frases calificatorias de lo que existe más allá, un sufrimiento que expresa lo que quiere Banina: morir y eternizarse:

**Banina:** No todo es teatro. Está la cortina de plástico en la verdulería y una mujer detrás de ella. La señora agachada en posición leudal agarrando el pepino feminista. Hoy parece que todo es histeria.

Artículos de limpieza (pausa) a la izquierda verdulería

En el frente un cielo con dos barrotes de durmientes sin columnas que lo sostengan.

(...)

Me voy Perpetua. Quiero escuchar el tii de los hospitales norteamericanos.

Antes de irme deseo que te quedes con el cuadro. No, el de los tulipanes no. Sí, tu retrato con Sombrero de Carmen Miranda.

Adiós, me voy, viendo lentejuelas blancas. En un vestido de novias que hubiera usado con todo el amor del mundo. Blancas transparentes, translúcidas color aire. Pero no esos rojos que pinta la NASA. Color aire impío de partículas de tierra.

Adiós Perpetua. Quiero ser un himno con palabras extrañas como: Loor, astral, radial. Quiero que mi rostro esté iluminado de grises, que me hagas una foto pixelada. Y cuando suene el teléfono de la cabina londinense a las 5, estaré con el té y las masas dulces.

**Perpetua:** Se eternizó el arte (Palacio, 2007).

En el texto comienza a observarse la utilización de significantes denotando el procedimiento absurdo en relación con la propia desaparición. Estos mismos procedimientos producen que el personaje reviva, para seguir mostrando si la perpetuidad a través del arte es posible. Más adelante Perpetua señala: “Hay un afuera que no me recorre, que me resbala” (Palacio, 2007). ¿Cuál es ese afuera? En su percepción de la obra, Castillo expresa:

Sí, yo lo percibía así, nosotros estábamos estudiando en esa época, estábamos que terminábamos o no, yo no me sentía parte, no me gustaba todo ese mundillo tan intelectual y elitista donde parecía: “yo soy el que sé de arte y este no” (Palacio, Castillo y Lucero 2018).

Y Palacio, refiriéndose a ese afuera, expresa una visión contradictoria del arte con la realidad imperante:

Esto también de la posición del arte, no sólo como una posición burguesa del arte. A mí me quedó resonando esto del Galpón Cultural donde daban talleres a los chicos de la calle que no tenían ni qué comer y el problema era que había un trabajo y una discusión entre el tema del taller y la necesidad de comer. Lo primero que necesitan es la comida, la merienda a la tarde. Entre invertir en arte y en darle de comer a la gente o laburo posta, era el laburo para que coman. Había mucha hambre también, en los barrios la gente se cagaba de hambre. Entonces era esa posición del artista de “yo tengo la verdad y el arte salva al mundo” pero también hay como poco de ensuciarse las manos ¿no? (Palacio, Castillo y Lucero 2018).

Carmen Miranda, ahora con la canción *Coração* de la cantante homónima que, desde su pose estereotipada y estatuaría, participa agregando un nuevo significante. Siempre este personaje irrumpiendo en el centro del escenario al modo de los viejos musicales, estableciendo también una vectorización del tipo secante, conmoviendo la cadena significativa, luego de ‘muerte’ instala el significante ‘Coração’.

Al terminar, Banina realiza una acción sobre Carmen Miranda moviendo su cuerpo como un muñeco y comienza su monólogo con la frase “la extracotidianeidad”, y continuando con el absurdo termina: “el concepto de extracotidianeidad se funda en el caracol marino” (Palacio, 2007). De esta forma, observamos cómo el primer concepto surrealista de irrealidad tiene que ver más con el sinsentido que con un mundo otro. Luego todos los significantes inconexos que juntos crean confusión y comicidad, una discusión entre Daniela y Perpetua donde se tiran frases agresivas por la intención, no por lo que dice. Por esto Daniela, en la función registrada en el video, queda ciega por los nervios y por la sífilis, una ceguera momentánea. Perpetua propondrá un diagnóstico a su ceguera: “lo oscuro del amor te enceguece” (Palacio, 2007) y Banina continúa hablando del cubismo; absurdamente define lo indefinible.

La ruptura ahora es total, los personajes saliendo de su situación de trance comienzan con el juego del bingo proponiendo un premio con la primera línea, se produce contacto con el público donde el juego es lo preponderante como se muestran en los fotogramas 5 y 6.



fotograma 5



fotograma 6

La escena más surrealista de todas se da a continuación del juego, con el tema en *off Eu Queria ser Ioiô* de Carmen Miranda comienza con la mesa ubicada en forma de retablo un diálogo entre dos personajes nuevos: Metáfora y Comparación, realizados con las manos, a modo de títeres, pero con movimientos lentos e indefinidos. Al respecto, el autor nos comenta en la entrevista:

Hay cuestiones que desde la palabra no reflejan el surrealismo. En el relato de la mitología de Perpetua, lo que nosotros estamos haciendo con los cuerpos no llega a lo que el texto contando: el surrealismo con la sirenita de Disney, del Titanic, de Carmen Miranda y todo esa mitología de Perpetua; es un cuadro surrealista que en el teatro lo que sucede es otra cosa, que nos conecta con el público, que hacemos que llegue desde otro lugar, pero ese mundo, me acuerdo que como director decía, hay una parte de todo esto que es imposible, tanto como explicar una obra de arte si vamos al caso. Por los cuerpos, un cuerpo es un cuerpo. Los elementos surrealistas están puestos en la teatralidad de la intervención de los cuerpos, es como nuestro surrealismo teatral, como que tal vez los textos son más surrealistas de lo que es en escena. La Metáfora y la Comparación me parece que es la escena más surrealista de todas y que logra un surrealismo que sentís que sí se hizo materia, porque no había modo de representarla que no fuera con las manos. Porque los otros son realistas, los personajes, incluso en el mismo texto, Daniela es realista, Perpetua es realista por más que tenga esa mitología (Palacio, Castillo y Lucero 2018).



fotograma 7



fotograma 8

Como se muestra en los fotogramas 7 y 8, dos manos que (re)presentan a Metáfora y Comparación, anuncian que son del ‘mismo género’ y hablan de ‘amores’ y ‘desdichas’:

La metáfora: No trates de compararme yo soy la vida como es.

La comparación: intentas ser la belleza

La metáfora: te quiero tal cual eres.

La comparación: no podemos estar juntas ambas somos como del mismo género.

La metáfora: soy género, soy la muerte.

La comparación: hablas como la muerte.

La metáfora: la muerte es rosa.

La comparación: hueles como a Rosa

La metáfora: Soy rosa

La comparación: Cambias como el camaleón.

La metáfora: Soy color mujer

La comparación: te amo como los locos.

La metáfora: amar, es loco.

La comparación: ¿llegará nuestro amor a perdurar después de la muerte como los veronenses?

La metáfora: Soy extravagante Veronesa.

La comparación: te amo, eres como yo pero distinta.

La metáfora: soy tinta.

La comparación: escribes mi destino como los dioses.

La metáfora: somos imposibles.

La comparación: He descubierto el amor envuelto en una hoja enrollada en el cesto de basura como se enrollan los amores del pasado. Hoy el mundo se mostró ante mí como un cesto de basura. Lleno de papelitos de amores como desechos, como desdichas.

La metáfora: hoy me fui de viaje en tu mirada. Por tus costas, de arenas movedizas. Hoy soy hoy, en rincones absurdos hoy (Palacio, 2007).

La cita anterior pone de manifiesto un texto muy poético cuyos significantes perduran resonantes con musicalidad, sin razón que pueda explicarlos, sólo podríamos

advertir unión y desunión de dos semejantes. Claramente, los significantes funcionan por condensación a la manera de vectores embragues, se conmueve o sustituye un significante por otro en la cadena. Pongamos como ejemplo la frase: “He descubierto el amor envuelto en una hoja enrollada en el cesto de basura como se enrollan los amores del pasado”, podríamos hablar de alguien que perdió su amor, el significante de ‘pérdida’ ha sido reemplazado por ‘el amor envuelto en una hoja enrollada en el cesto de basura’. Pero, además, al cambiar la imagen de personas por la de las manos y brazos, hace que produzca un efecto impersonal, los enamorados pueden ser cualquier ser viviente. Esta escenificación se da desde un efecto de desplazamiento relacionado con la sinécdoque, ya que el significante ofrecido se ofrece través de una parte del todo, brazos y manos por el cuerpo, causando una vectorización del tipo secante.

Al finalizar esta escena, Perpetua anuncia que Metáfora y Comparación nunca llegaron a un acuerdo: ¿será que no hay acuerdo en este conflicto que es el amor? No hay sentido en el arte, pero Perpetua propone una salida, ‘el medio’:

**Perpetua:** ¿Qué nos quiso decir el autor con esto? Nos quiso decir que hay que mirar para ambos lados de la calle. Y pararse en el medio del tablado (Palacio, 2007).

El juego bingo nuevamente interrumpe la escena, ahora a cartón lleno. Cabe aclarar que se produce una distensión en el público en esos momentos, un espacio descontracturado donde se nota de alguna forma que ‘arte’ y ‘juego’ son significantes en oposición, vectores secantes donde la conmoción del significante ‘arte’ es total. De esta manera justificaban las actrices la decisión de colocar un juego en el transcurso de la obra:

Castillo: En realidad se da todo cuando cerramos la sala, nos trasladamos a otra y quedamos ahí como boyando, se había cerrado otro espacio, el nuestro, entonces estaba todo ese planteo del arte y lo del bingo era un poco por esta idea del espacio lleno de casinos.

Lucero: Se abrían en todo momento tragamonedas.

Castillo: Claro se abrían en todo momento tragamonedas y casinos, acá en Mercedes que es una ciudad chica, bueno en San Luis en general, y se habían cerrado un par de espacios de arte y era, un poco, el planteo que sostenía la obra. Entonces, bueno, el juego y el arte. No me acuerdo cómo surge la idea de jugar al bingo exactamente, pero sí estaba esta idea del juego, el juego y el arte. Bueno, por ahí el bingo era como lo más concreto para hacer durante la obra (Palacio, Castillo y Lucero, 2018).

Volviendo a la escena propiamente dicha, Perpetua homenajea a Arturo con una pierna ortopédica en sus brazos, luego de una presentación emotiva de Banina Bertoluchi (fotograma 9).



fotograma 9

La condensación de significantes tales como ‘la pierna ortopédica’, ‘hartó’ unido a Arturo, ‘pudrición’ unido a muerte y el lamento ‘te llevaste todo’, promueven definitivamente el absurdo junto con las acciones y la relación con lo más absurdo: la muerte. *Um Dia de Domingo* de Michael Sullivan, Paulo Massadas y Miguel Plopschi cantado por el personaje Carmen Miranda le agrega a esa condensación el significante ‘*Eu preciso te falar*’, y el sentido se fortalece aún más ante el absurdo en relación con la muerte.

Seguirán las escenas con una parodia que proclama que al arte no hay que entenderlo, sino sentirlo, un ritual de amor para poder salir del surrealismo hasta llegar a la subasta de cuadros. Este nuevo corte en la obra es una subasta real de obras de Franco Siracussa que, según lo que expresara Castillo, tenía diversos resultados:

Estaba un poco el planteo del juego y el arte, en este caso los cuadros representaban el arte y la subasta era, bueno, si estamos jugando por plata o por un premio entonces podemos intentar y ver si llevamos y consumimos arte. Aparte viendo una obra de teatro independientemente, pero después nos empezamos a plantear esta idea de que la subasta era real, era real para nosotros, pero para el público era un elemento más de la obra, era difícil salirse y decir “haber acá esto es una subasta en serio, ¿quién se lleva las obras?”, creo que un par de veces entendimos que quedaba esa dinámica en la obra, si en



algún momento alguien se acerca, porque al principio era casi hasta doloroso ver que nada, o sí, jugaban y se reían (Palacio, Castillo y Lucero, 2018).

Esta subasta da lugar a la escena de lo que podría llamarse el manifiesto de la obra. Los tres personajes, Banina, Perpetua y Daniela, tomadas de los brazos frente a una luz seguidor (fotograma 10) van girando y hablando alternativamente, pero el parlamento de Banina es el más contundente:

**Banina:** Y pensar que dejan un pedazo de labio en nuestras tazas. Exijo que se entre en la dictadura de arte. La disciplina y la muerte de los saberes preconcebidos por esta dictadura. Exijo matar ideas y construir nuevas. Que la muerte y caída de nuestros ídolos. El cantor, el que fuera, sea reemplazado por el único destructor de la obra maestra que soy yo.

Después de salir de aquí haced examen de conciencia, y que se refleje en sus actos. ¿Cuántas veces participáis de un acto cultural? No, cultural en serio, donde se queman almas e ideas y vos te fumás el humito de los restos de nuestra miseria. No miremos atrás. Miremos las obras y escuchemos que nos dicen. Ellas hablan por los pueblos. Cratos, preguntémonos qué quiere decir cratos. Preguntémonos. Somos libertinos pasivos. No hacemos nada con ella. Nos roban todo. ¿Y yo qué hago? A mí no me roban nada porque sólo tengo el pincel y si no tengo pincel pinto con caca (Palacio, 2007).



fotograma 10

Los significantes que conmueven la escena y que expresaron también en la entrevista son ‘la dictadura del arte’, seguido de ‘la muerte de los saberes preconcebidos’. Las artistas, poetisa y artista plástica, hablan de la relación arte y realidad, de la necesidad de ‘matar ideas y construir nuevas’; otra vez el surrealismo,

pero ya no como procedimiento, sino como un verdadero manifiesto muy en concordancia con el Manifiesto Surrealista de Breton (2001):

No ha de ser el miedo a la locura el que nos obligue a poner a media asta la bandera de la imaginación. [...]. Todavía vivimos bajo el reinado de la lógica: justamente a esto quería llegar. Pero los procedimientos lógicos actuales se aplican únicamente a la solución de problemas de interés secundario. El racionalismo absoluto, que todavía está de moda, sólo permite tomar en cuenta los hechos que dependen, directamente de nuestra experiencia. Los objetivos lógicos, por el contrario, se nos escapan, y es inútil insistir en que se le han establecido límites a la experiencia misma. Ella da vueltas en una jaula de la cual es cada vez más difícil hacerla salir. Ella se apoya también en la utilidad inmediata y está resguardada por el sentido común. Con el pretexto de civilización, con el pretexto de progreso, se ha logrado eliminar del espíritu todo lo que podría ser tildado, con razón o sin ella, de supersticioso, de quimérico, y se ha proscrito todo método de investigación de la verdad que no estuviera de acuerdo con el uso corriente. [...]. El hombre propone y dispone. Solamente de él depende llegar a pertenecerse por entero, o sea, mantener en estado anárquico las huestes cada vez más temibles de sus deseos. Se lo enseña la poesía, que lleva en sí misma la compensación perfecta de las miserias que soportamos. [...]. ¡Llegará el tiempo en que ella decreta el fin del dinero y parta sola el pan del cielo para la tierra! (2001, p. 22-35).

Pero este manifiesto es resistido por la más real de todos los personajes, Daniela, qué no entiende a Banina y Perpetua, con un parlamento en una acción tironeando a las demás con una clara intención de tensionar los cuerpos y redundando en la tensión de realismo-surrealismo:

**Daniela:** ¿Pero ¿quién te crees que sos? ¿De una raza superior? La pasaste, seguro. Pero eso no te da derecho a creer que tenés la verdad. Que ves más allá de acá. Te crees que la gente “común” no es capaz de pensar de y por qué vive. Yo me lo pregunto. Si no me hubiera equivocado mil veces hoy no estaría acá. No me subestimes y no me encasilles en ningún tipo. Vos y yo somos humanos. Confieso que por momentos la realidad me ciega. Pero no creas que no soy capaz de pensar en el cambio y también me siento atada de manos. Y no te ataques. Atacate (Palacio, 2007).

Rivalidad que se seguirá sosteniendo en otras escenas. En una de ellas, luego de unos de los juegos de bingo, los significantes se mueven en un absurdo total, en la camilla transformada en mesa, las tres sentadas, Carmen Miranda parada y vocalizando una versión de Sarah Brightman, promoviendo todo el tiempo significantes gestuales de discordia, movimientos absurdos con mucho humor.

Luego del último juego de bingo, las escenas se desarrollan desde la aparición del espíritu del padre de Perpetua, Orfeo Negro, quien habla de la obiedad de las relaciones con su nombre, Perpetua-perpetuarse. Perpetua nuevamente menciona a Arturo y cómo lo conoció y “comienza a andar por los caminos de la muerte”. Banina anuncia la ‘muerte del arte’ para que necesariamente vuelva a renacer. Daniela, la bolillera, dice el último monólogo, el concluyente:

**Bolillera:** La luz se ha apagado, sé que un artista se va y otro se queda.  
Sé que irse purifica las almas que buscan blanquearse sus pieles negras, sacarse lo que la raza les ha dado.  
El equilibrio constante presiona  
Pero no quiero  
Tengo los cartones, pero prefiero que el premio se lo lleve otro más lejos.  
En la lejura incommensurable de los adioses.  
Hoy voy a sortear las partes de mi ser  
será el premio consuelo...yo  
Para que se lleven mis sueños donde quieran  
Quienes quieran  
Para que no me encuentre entre redes del cariño  
Para que sea sujeto y objeto de decoración de otros  
Hoy Perpetua quiere que la lleves a tu casa  
Al lado de los textos escritos en las noches solitarias  
Al lado de los más cursis  
Al lado de los sueños  
Hoy Perpetua decide vivir por nosotros  
Ha llegado el nuevo sacrificio (Palacio, 2007).

Perpetua y Banina han muerto, Daniela emplea el significante ‘equilibrio’ para guiar el sentido hacia el ‘sacrificio’, la necesidad de la muerte para la renovación, porque “Perpetua decide vivir por nosotros” (Palacio, 2007) y se ofrece en su obra poética al igual que Banina en su obra visual “Para que sea sujeto y objeto de decoración de otros” (Palacio, 2007). *A mi manera* de Il Divo resucita a los muertos y en una coreografía absurda las tres Banina, Daniela y Perpetua dejan pedazos de mujeres que desean trascender en el escenario.

En la versión del texto Daniela canta *A mi manera* junto con un coro y músicos en escenas, un excelente final también este en función de que no hay vuelta para los cuerpos de las otras dos, la muerte es irreversible, lo que queda es sólo el arte.

Si hacemos una red de vectores de acuerdo con el sentido proporcionado por algunos significantes resonantes, según este análisis, podemos mencionar: una línea que va del surrealismo al sinsentido; otra, de ‘pedazos de labios en las tazas’ a la

fragmentación y sufrimiento del artista; otra, del arte a lo real; otra, contraponiendo arte y juego, y arte y realidad, sin desestimar las percepciones del amor que recorren diferentes líneas y aristas. Hay una preponderancia del autor y el elenco de escudriñar en el arte desde un principio sin tapujos en acreditar y desacreditar a los artistas en diferentes momentos, componiendo también una relación desde una suprarrealidad que se desea a un absurdo que no tiene remedio, exponiendo que el arte no se puede explicar, se debe sentir y debe resonar en el cuerpo para que tenga efecto.

## CAPÍTULO 4

### ***La Humedad de tu cuerpo* (Palacio, 2009), y el sentido regional en el teatro de Villa Mercedes**

La pirata es un personaje que como es manipulado, aprendió a manipular, está la representación del llanto en la pobreza.

[...]

Hay relación [con Eva Perón], es el poder en la mujer, no sé si la pirata tiene como una relación política ¿no? ... Más bien me parece que es la figura de la mujer que tiene poder en ese contexto de fuerza, de luchar por el resto, de hacerse cargo de muchos (Lucero, 2016).



En el estudio de una poética teatral y su respectiva deconstrucción podemos apreciar, a través del trabajo de análisis de los significantes, una direccionalidad en el sentido y, en su lectura, un acercamiento a la comprensión de la creación que se fue gestando en los intersticios de los movimientos subjetivos. La creación escénica desarrollada desde un punto de vista colectivo promueve un movimiento de significantes gestados con intervención de las distintas subjetividades de los sujetos creadores que luego se vislumbran en colores, movimientos, sonidos y palabras producidas en convivio y que serán procesadas nuevamente en el acto de expectación y posterior interpretación. Muchas veces estos sentidos marcan profundamente la dimensión territorial de la obra, esto lo denominamos en este trabajo, en el cual se realiza una lectura de *La Humedad de tu cuerpo* de Luis Palacio, como el sentido de lo regional. Mauricio Tossi (2015) propone redefinir el objeto/problema de los estudios teatrales regionales:

Desde nuestro punto de vista se requiere redefinir el objeto/problema de los estudios teatrales regionales en plena articulación con sus matrices territoriales y culturales particulares, entendiendo al fenómeno teatral no sólo como un texto (dramático, espectacular o recepcionado por agentes intelectuales internos), sino también como un artefacto estético vivo, inscripto e imbricado en dichas matrices. Desde esta visión, las teatralidades y sus reflexiones contienen “tensiones” históricas con agenciamientos locales específicos, evidenciados en las condiciones del acontecer simbólico e imaginario, con funciones políticas e identitarias disímiles que requieren un abordaje casuístico (2015, p. 32).

A partir de la lectura del orden simbólico, desde sus significantes más notorios, utilizando el visionado en varias oportunidades de la puesta en escena, el texto de la obra (Palacio, 2009), un video (2010), fotografías de diversas funciones y las entrevistas (Palacio, 2016a y Lucero, 2016) podemos apreciar cómo el sentido de la obra se dirige a una territorialización importante que permite pensar en un teatro con sentido regional. Esta lectura se realiza teniendo en cuenta que los significantes se traducen en palabras, y es la palabra:

...la que instaura la mentira en la realidad, precisamente porque introduce lo que no es, puede introducir lo que es. Antes de la palabra, nada es ni no es. Sin duda todo está siempre allí, pero sólo con la palabra hay cosas que son. Solo con la dimensión de la palabra se cava el surco de la verdad en lo real (Lacan, 2010, p. 333).

Los significantes se analizarán teniendo en cuenta la vectorización de los posibles sentidos que marcarían una territorialización de la obra en su ciudad de origen, de acuerdo con lo planteado en el capítulo que aborda la metodología de esta investigación. Tenemos en cuenta, para realizar este recorrido, que las micropoéticas son microdecisiones que conllevan posturas políticas; en este sentido, los significantes son tomados del contexto social e individual para producir territorialización, pero también desterritorialización. “Un campo social está constantemente animado por todo tipo de movimientos de descodificación y desterritorialización que afectan a “masas”, según velocidades y ritmos distintos. No son contradicciones, son fugas. A ese nivel todo es un problema de masa” (Deleuze y Guattari, 2006, p. 224). Estas fugas, en este caso, son los movimientos de los significantes conmoviendo y reinterpretando territorialidades, desterritorializando para reterritorializar.

*La Humedad de tu cuerpo* se estrenó en el año 2007 en la sala Todos los Fuegos de la ciudad de Villa Mercedes con la actuación de Cynthia Lucero y Luis Palacio, con dirección y dramaturgia de Luis Palacio. Posteriormente, en el año 2009 representó a la provincia de San Luis en la Fiesta Nacional de Teatro.

La obra tiene a los personajes Raúl, Pirata y Paloma<sup>11</sup> que conforman una familia que sufre las consecuencias de vivir en un barrio marginal de Villa Mercedes, Pirata es una mujer luchadora que para conseguir el sustento y lo básico para vivir recurre a acercamientos políticos al gobierno de turno, la clásica carta a los funcionarios para conseguir que le pongan las cloacas. La esperanza y el fracaso es una constante en su lucha, teniendo que lidiar además con los deseos de su hija (Paloma) que quiere bailar en el carnaval y su marido discapacitado (Raúl). Vale aclarar que la obra sigue en cartel después de haber realizado innumerables funciones en la provincia de San Luis y en gira por distintas localidades de nuestro país.

Luis Palacio, preocupado por la estructura dramática y su creación, es atraído por los procesos dramáticos de Ricardo Bartís e influenciado por este teatrista, investiga formas de creación dramática.

... yo venía investigando un poco sobre los textos de Ricardo Bartís, sobre el libro *Cancha con Niebla* de Dubatti (*Dubatti es el encargado de la edición y la investigación en esta publicación*), las entrevistas a Bartís y todo eso, y un poco las formas del Sportivo Teatral y algunos ejercicios que me había pasado

---

<sup>11</sup>Pirata y Paloma son interpretadas por la misma actriz, esta es una sugerencia del autor que especifica en el texto.



un profe del Instituto de Formación Docente (IFDC), Fernando Chipola, eso desde lo teatral (Palacio, 2016a).

La investigación de Palacio de lo que Ricardo Bartís denomina “teatro de estados” (Dubatti, 2012, p. 215) lo lleva a una búsqueda con Cynthia Lucero que involucra el cuerpo, las subjetividades en las lecturas políticas de la realidad de San Luis y, por ende, a una militancia dentro de esa realidad. Dubatti (2012) explica de esta forma el trabajo de Bartís:

Bartís opone un “teatro de estados” al tradicional “teatro de representación”. El “teatro de estados”, resultante de una concepción del teatro como militancia, pone en primer plano la poética de los actores y su afectación en el espacio de subjetividades del acontecimiento teatral. [...]... uno de los secretos de su teatro consiste en macerar la materia corporal que sus actores aportan, componer una cartografía de lo que esos cuerpos son y deviene afectados por la acción poética (2012, p. 215-216).

Cuerpos involucrados con el sentido del acontecimiento subjetivo marcado por el contexto de la realidad imperante *in situ*, en el lugar de origen, en la diacronía del existir, también relacionados con los rumores, los medios y lo que perciben en la propia ciudad. Garantizando el surgimiento de sentidos relacionados con lo regional:

Otro secreto de Bartís radica en que estos largos procesos garantizan la emergencia de núcleos de sentidos relacionados a la sociedad argentina: mitos, relatos, situaciones, imágenes que expresan una cultura nacional presente, pero también arraigan en una cultura argentina transhistórica, en moldes arquetípicos (Dubatti, 2012 p. 216-217).

Es importante, además, resaltar las imágenes y los relatos de los cuales surge la idea de *La Humedad de tu Cuerpo* ya que la mayoría son a partir de las experiencias de los trabajos barriales realizados por la madre del autor y la actriz Cynthia Lucero, y de algunas noticias policiales que impactaron en la época de su realización:

También teníamos anécdotas de lo que era el trabajo político en los barrios por parte de mi mamá, de mi familia y de lo que veía la negra en el barrio, a partir de eso también investigamos sobre cuestiones que empezaron a resonarnos cuando empezamos a armar la historia (Palacio, 2016a).

Pero, entre todo, vale mencionar un caso policial que fue la partida de la estructura familiar que plantea la obra y uno de los significantes más relevantes ‘la cal’ que será analizado más adelante:

Había un caso que pasó acá por esos días: habían encontrado en un tarro de doscientos litros, un tacho lleno de cal, los huesos secos de un hombre, y la madre y la hija muertas las encontraron en una cama, que se habían matado ellas dos. La hija era adolescente (Palacio, 2016a).

Otro componente relevante en el proceso de acumulación de significantes hacia una vectorización direccionada, en pos de un sentido de lo regional, es la procedencia de los creadores de esta producción: ambos pertenecen a barrios de la periferia de la ciudad de Villa Mercedes:

La obra arranca con los relatos. Los dos pertenecemos a Villa Mercedes, somos criados acá en la ciudad, los dos de barrios de la periferia, yo soy del barrio San Antonio y Las Mirandas que son barrios viejos de la ciudad, bueno, y él (Palacio) del barrio Belgrano, de familias pobres o de un contexto de laburantes, de obreros y amas de casa o señoras de la limpieza y ahí empiezan a salir los relatos porque nos damos cuenta de que el contexto de nuestra niñez y nuestra adolescencia transcurre en lugares muy parecidos (Lucero, 2016).

En el comienzo de la obra se plantea como significativo relevante el doble proceso convivial. Por un lado, el sub-acontecimiento imprescindible del acontecimiento teatro: el convivio o “sea la reunión de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores” (Dubatti; 2011a, p. 35); por otro lado, el convivio planteado desde la *poíesis* de la obra: La Pirata en escena recibe al público como sus vecinos, es una mujer de barrio, desgastada, tanto en su forma de hablar como en su apariencia, por los sufrimientos de la indigencia. Sin embargo, en su seguridad podemos ver a una mujer luchadora que discute permanentemente con una voz en off que se proyecta desde el fondo, la voz de Raúl, su marido discapacitado, quien, luego se hace presente para asistirle (en la fotografía 1 y 2 observamos esta actitud de ambos personajes con el público).



fotografía 1



fotografía 2

En su parlamento, la Pirata les propone a sus “vecinos” que expongan sus ‘necesidades básicas’ preguntándoles su barrio de procedencia y explicándoles qué son las necesidades básicas. Desde la obra se plantea el encuentro como una reunión de vecinos con carácter político donde van a quedar de acuerdo en esas necesidades que se les reclamarán al gobierno. En este caso “el espectador es tomado por el régimen del convivio y por la poésis produciendo un desplazamiento de regresión convivial y abducción poética” (Dubatti, 2011a, p. 40) porque es incorporado por el acontecimiento poético a partir de un mecanismo de producción de otro convivio: la reunión política. En esta reunión, las discusiones con Raúl, preocupado por su ‘caballo bayo’, son constantes, promoviendo significantes sonoros que se acumulan con el significante de ‘necesidades básicas’, dirigiendo una vectorización hacia un sentido territorial que involucra al público en una situación de barrio humilde. Otra sonoridad que se acumula es la clásica tonada puntana que nos hace ver ese barrio humilde en la provincia de San Luis. Podemos inferir que, en este doble proceso convivial, existe una vectorización de acumulación ya que se suman los significantes: ‘caballo bayo’, gritado por Raúl constantemente, ‘necesidades básicas’ expuestas por la Pirata, el vestuario de este personaje con su vestido humilde y raído (fotografía 1), el cabello ensortijado tapando su ojo defectuoso, sumados además a las sonoridades del acento puntano y la canción de Paloma San Basilio *La Fiesta terminó* que se oye de fondo, todos con una gran intensidad de sentido, remarcando la procedencia de esta familia de extracción humilde. Observamos, de esta manera, una vectorización en el sentido con una orientación clara

hacia la demostración de una realidad sanluiseña, resonando, además, sin ser explícito, un sentido de ‘justicia social’ significante relevante del peronismo.

Con respecto a la música que es utilizada en *La Humedad de tu Cuerpo* vamos a ver que hay cuatro canciones importantes de la misma intérprete que, de acuerdo con lo que dice su autor, se transformaron en el hilo conductor de la obra:

Las canciones hacen el relato, el narrador de la obra para mí son las canciones de Paloma San Basilio. Son cinco, *No llores por mí Argentina*, *Porqué me abandonaste*, *Por culpa de una noche enamorada*, *Fiesta* y *La fiesta terminó*. Las canciones esas sí armaron la estructura de la dramaturgia. Porque con *La fiesta terminó*, cuando entra la gente, vienen a esa reunión política de barrio (Palacio, 2016a).

Las canciones se constituyen como vectores conectores relevantes que luego podremos ver su direccionalidad, pero que a simple vista y con la entrevista a su autor podemos deducir de qué se trata:

...vino la Cynthia con el disco y dijo, “mirá escuchá este disco, tiene que estar ahí”. Había hecho ya una preselección de música, la primera era *No llores por mí Argentina* y *Por qué me abandonaste*, estábamos entre las dos canciones, y cuando buscamos en el disco encontramos otras más y notábamos el fanatismo de las mujeres estas militantes por esas cantantes, esa generación de mujeres (Palacio, 2016a).

Luego, en un sillón rojo, rezago de muebles que hacen a su casa, quizá herencia de sus padres, la Pirata se sienta e iluminada por una luz frontal muy picada y en un monólogo cansado, agotado de frustración, relata lo acontecido en la inauguración de un obelisco en una plaza, como parte de los festejos del Sesquicentenario de la Fundación de Villa Mercedes<sup>12</sup>. En ese relato, la Pirata cuenta su recorrido en la entrega de las cartas con las necesidades básicas a Karina Arenas<sup>13</sup>, diputada de San Luis, colocándolas en el bolsillo de su sobretodo (fotografía 3).

---

<sup>12</sup> Al conmemorarse los 150 años de la fundación de Villa Mercedes se inauguró un obelisco en una plaza que luego pasó a llamarse la Plaza del Sesquicentenario.

<sup>13</sup>“Había un personaje que no es Karina Arenas es Berta Arenas (ex diputada). Pero como sonaba mejor Karina arenas... Andaba con sobre todo” (Palacio, 2016a).



fotografía 3

El acontecimiento de entregar las cartas de ciertos pedidos básicos ya sea de una comunidad barrial o individual, como pedidos de trabajo, sillas de rueda, etcétera, era, y quizá lo siga siendo, un procedimiento habitual en ciertos actos públicos donde se presentaban el gobernador, el intendente o algún funcionario:

También del recuerdo de las cartas, ahí nacen las cartas de las necesidades básicas ...escuchar que en tal acto político viene el gobernador... Los pedidos ¿no? En tal acto público está el gobernador, el secretario, el..., el.... Que hasta el día de hoy sigue sucediendo, pero en ese momento era más frecuente. Esperar esos momentos para llegar con el pedido personal o del barrio (Lucero, 2016).

‘Las cartas’ es otro significante fundamental en la obra ya que es el motivo, justificación para el convivio del espectáculo y es el significante que se anudará, mediante la sucesión de acontecimientos relatados por La Pirata, con el otro significante importante: ‘la cal’.

En su relato, la Pirata, enumera con voz cansada las organizaciones que se encontraban en este momento, es relevante el carácter irónico del nombre de las organizaciones:

**Pirata:** ...Bajo el monumento, de un lado estaban los del peronismo peronista, los del populismo populista y el Partido Coraje social del otro lado estábamos nosotras con las vecinas del barrio, con las que minutos antes, escribíamos las cartas de las necesidades básicas de nuestra comunidad barrial (Palacio, 2009).

Además, menciona el encuentro con algunos políticos amigos, a los que les pide dinero porque se encontraba ‘en la lona’. Nadie les da respuestas, todos con evasivas hasta que aparece la hermana:

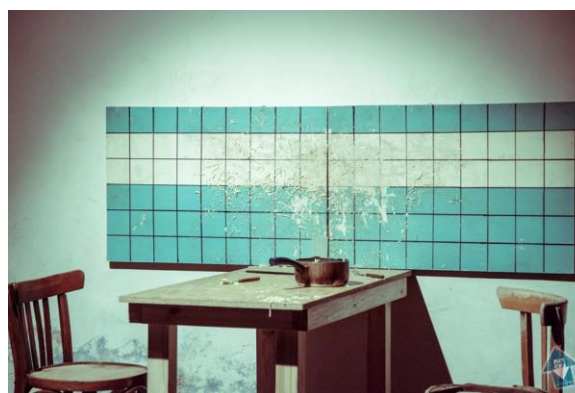
**Pirata:** Yo estaba desesperada, se me bajó la presión, si estábamos en la lona. Escucho que me gritan del otro lado –¡Hija de puta ¿no pensás saludar a tu hermana?!– Era La Beba, la intendenta, mi hermana. ¡¿Y vos que no me ponés las cloacas?! –Hacete un baño químico–, me dijo, yo te mando la cal. –¿Y cómo me hago un baño químico?–,le pregunto –decile a la Paloma que se meta en la página Web, de la intendencia, tenemos página web, Juntamos 0,50 centavos cada municipal y armamos la página Web– Y se fue diciéndome, – www.cuidemosnuestrascloacas.com.ar.... ¡Pará!, le grito, ¿no tenés 20 pesos? – No. Tengo 15, pero devolvémelo mañana, mandámelo con el Chico de la cal (Palacio, 2009).

‘La cal’ aparece por primera vez en el texto para la construcción de un ‘baño químico’ que paliará la falta de cloacas. ‘La cal’ significativa con poca significación en el comienzo pero que poco a poco se convertirá, con la aparición de otros significantes, en la amenaza inevitable de una situación de pobreza.

Luego el relato de La Pirata ronda alrededor del personaje de La Casina, amiga jugadora que le hace ganar plata con esos \$15.- pero como todo vicioso del juego le hace perder todo y otra vez termina ‘en la lona’ y con gran desesperación.



fotografía 4



fotografía 5

Raúl, el marido de la Pirata, y Paloma, adolescente, son los protagonistas de la siguiente escena (fotografía 4). *Fiesta del interior* de Paloma San Basilio resuena de

fondo; Paloma baila mientras Raúl intenta escribir. Es necesario tener en cuenta, en este momento, la escenografía de la escena: una mesa gastada con dos sillas, una en frente de la otra y en la pared unos mosaicos sucios con comida que forman la bandera argentina, el desgaste de esta Argentina humilde y cansada expresa esta pared (fotografía 5). La discusión gira alrededor de los deseos de Paloma de participar en la comparsa. En este momento, vale aclarar que si bien para el año de estreno este tema musical sonaba desterritorializado, en las funciones que se realizaron a partir del año 2010, en estos movimientos de flujo de desterritorialización y reterritorialización de la masa (Deleuze y Guattari, 2006), comenzó a cobrar un sentido más regional ya que el gobernador de San Luis, Alberto Rodríguez Saa, implementó en la localidad Potrero de los Funes un evento denominado *El Carnaval de Río en San Luis* en el cual se gastó fortuna en traer de Brasil sambistas de diversas escuelas de samba cariocas y luego se creó *La Escuela de Samba Sierras del Carnaval* cuya intención era ofrecer talleres de samba, percusión, artesanías, bahianas, costura y ornamentación con el objetivo de incrementar la participación de la comunidad en el mencionado evento. Si bien fue una extravagancia en la provincia, desde la crítica o desde la aceptación, se convirtió en un tema recurrente no solo en la región, sino también en el país. Por este motivo, los significantes puestos en juego en esta escena conducen hacia una reterritorialización relevante. Cynthia Lucero en la entrevista expresa lo siguiente:

Hubo en un momento que hacemos una actividad en una plaza del barrio Güemes y salió la puntera que vivía en frente de una canchita, y que su poder era el cuidado de una canchita que era una tierra desierta con dos arcos, pero ella mandaba ahí, se iba a hacer lo que se decía, se jugaba cuando quería y eso. Mi amigo, que me acompañaba y ha venido a ver muchas veces la obra, estaba sorprendido de la similitud de esa señora con la Pirata, y en un momento, ella apoyada en la escoba con la que barría, sale su hija porque la viene a buscar su amiguita, son preadolescentes, para ir a bailar a la comparsa, en ese momento estaban en pleno carnaval para San Luis, la pasaban a buscar en una Trafic, y ella medio que la peleaba a la hija, le decía que no iba a ir, quería hablar con nosotros y la hija medio que la interrumpía entonces bueno... una similitud... y la nena se termina yendo con esta amiga a esa Trafic que la pasaba a buscar para ir a bailar porque la madre la deja ir, pero... fue como revolver un montón de sensaciones y ver la obra ahí viva también (Lucero, 2016).

En la escena, Paloma le manifiesta a Raúl el deseo de bailar en el carnaval. Como la mayoría de las adolescentes frente a ese frenesí vivido en la provincia, no se da cuenta de las dificultades económicas que enfrenta su familia:

**Raúl:** ¡Paloma Bajá esa música que papá está estudiando!

**Paloma:** ¡Oh papi, no me dejás ensayar nunca! Tengo presentación el 13, el 14 y el 15 de febrero en la comparsa. Y te tengo dos sorpresitas.

**Raúl:** ¿Cuáles Paloma?

**Paloma:** Paloma bailará, sola en la comparsa, La Jorge echó a todas las chicas.

**Raúl:** ¿Y la Micaela?

**Paloma:** ¡Si chocó el Mortadela Papá!

**Raúl:** Hijo Puta mortadela, no presta plata nunca.

**Paloma:** Yo vengo de ensayar, la Micaela se retiró por que la buscó el Mortadela, yo la sigo en la bici a la Micaela y el Mortadela le gritaba a una chica no seque y le tiraba besitos. Freno porque veo una zanja, el Mortadela, se choca con un camión y se le sale la rueda, se mete debajo de un San Juan Mar del Plata, esquiva a una señora, da vuelta, da vuelta, da vuelta.

**Raúl:** Hace trompo.

**Paloma:** Se choca a las mujeres de seguridad comunitaria que están en la terminal, y se mete donde estacionan los colectivos. Yo me bajo de la bicicleta, y voy a velo al Mortadela que estaba sangrando. Y... (Palacio, 2009).

¿Quiénes son ‘las mujeres de seguridad comunitaria’ a las que hace referencia Paloma? Acá también se ve un significante netamente territorializado. ‘Las mujeres de seguridad comunitaria’ pertenecían a un grupo de personas que se desprende del plan social implementado por el gobierno de la provincia, que realizaba tareas de limpieza y a cambio de esto recibía un plan y obra social. La seguridad comunitaria se implementó luego: personas que tenían ciertas atribuciones de policía y recibían la misma remuneración.

Esta escena concluye con la llegada de ‘la cal’ prometida para la realización de los baños químicos. En la escena se ilumina la cal que ya se encontraba en el escenario. Paloma se retira discutiendo con su padre y con la canción *No llores por mí Argentina*, en la versión de Paloma San Basilio, entra en escena la Pirata, en tetas y con una pollera compuesta por una gran bolsa de plástico (fotografía 6). Raúl se sienta en el sillón poniendo entre sus piernas su caballo de plástico. Los significantes compuestos por las acciones, música y expresiones componen un gran despliegue erótico y sexual donde se manifiesta su propio ritual y un fetichismo que deriva en vectorizaciones de condensación hacia sentidos que tienen que ver con el goce sexual concatenado con lo político (fotografía 7).





fotografía 6



fotografía 7

Esto último, a partir de un imaginario que los creadores proponen en relación con Eva Perón. La Pirata se siente la abanderada de los humildes, goce y sufrimiento van de la mano. El juego sexual consiste en sentirse Evita y hacerle sexo oral a su marido cada vez más violento. La escena crece, Raúl tiene miedo. La Pirata le arranca el caballo de juguete (el pene) a su marido. Raúl grita hasta que se desangra sobre la cal. Al respecto, Palacio comenta:

Nosotros trabajamos internamente la idea de que estos personajes tenían juegos sexuales, de hecho, está cuando termina arrancándole el pene al marido es como el final de una sucesión de juegos donde ellos juegan a ser Eva Perón y Perón. Era un juego sexual (Palacio, 2016a).

La canción siguiente es *Por culpa de una noche enamorada* de Paloma San Basilio. La Pirata rocía de cal a Raúl, en una escena que se condice con la anécdota inicial (fotografía 8), ‘para secar sus huesos como quien hace dulce de zapallo’ (Palacio, 2009). Con la misma canción se va la Pirata y entra Paloma, quien descubre a su padre en la cal continuando con la canción *Por qué me abandonaste*.



fotografía 8

La asociación de los significantes ‘necesidades básicas’, ‘las cartas’, ‘baños químicos’ y ‘la cal’ emergen de forma encadenada, conectada, con función metonímica de desplazamiento, hacia la producción del sentido trágico de la obra, en este caso actuarían en forma de vectores conectores. ‘La cal’ constituye una herramienta para la degradación en palabras de Palacio:

Termina dándole las herramientas para degradarse, le dan la cal para un baño químico, con muy pocas herramientas para cómo armarse el baño químico y la cal está ahí, sirve para secar lo estético, entonces fantaseamos con eso ¿no?, es el final de aquella imagen que planteamos de la madre y la hija muertas en la cama y los huesos del tipo en la cal (Palacio, 2016a).

Pero estos significantes tienen significaciones muy concretas en el contexto de la obra, promoviendo no solo un encadenamiento de sucesos territorializados, con agenciamiento locales específicos, cumpliendo con funciones políticas e identitarias donde se reconoce la direccionalidad hacia un sentido regional y trágico muy marcado. Por otro lado, podemos observar la vectorización en forma conectora de las canciones de Paloma San Basilio si las relatamos en forma sucesiva: *La Fiesta terminó*, *Fiesta del interior*, *No llores por mí Argentina*, *Por culpa de una noche enamorada*, *Por qué me abandonaste*, demostrando un comienzo en relación a la ‘fiesta’ conectado con ‘Argentina’, luego con la ‘noche enamorada’ y posteriormente con el ‘abandono’, si lo observamos utilizando un ejercicio metonímico. Podemos concluir que la obra

presenta/denuncia la tragedia de los abandonados, los desposeídos, los que de todas maneras intentan sobrevivir en estas sociedades latinoamericanas, más precisamente en Argentina que se debate entre el clientelismo y políticas neoliberales relacionadas con el saqueo a los trabajadores. La imagen final (fotografía 9) y las palabras de La Pirata son contundentes:

Pirata: Voy a Secarte Raúl, como los políticos a mi pueblo, secar la humedad de tu cuerpo (Palacio,2009).



fotografía 9



## CAPÍTULO 5

### ***Villa Presunción 1, 2 y 3 (Palacio 2010, 2011a, 2011b), investigación de lo político en el cuerpo a partir del taller de Dramaturgia Total***

Aun en tiempos de paranoias, fragmentaciones y supremos derechos del individuo, el teatro no se avergüenza demasiado de su vocación gregaria. Incluso el “monólogo” o el “unipersonal” demandan una mirada externa que, por esporádica que sea, desmiente la soledad del actor solo. Para elaborar un espectáculo o para “hacer teatro”, entonces, el no siempre grato encuentro con el otro se impone como condición ineludible. Pluralizando, ¿qué puede darnos los cómplices o los secuaces que nosotros tengamos? No es un simple refuerzo cuantitativo: el número no abriga cuando el alma entra en un desierto. Tampoco es una cuestión de eficiencia, aunque los teatro semioficiales o comerciales se empeñan en trazar organigramas y en implementar una bien fundamentada división del trabajo. Y es que la estructura empresaria todavía no ha logrado propagar sus virtudes entre nuestros grupos independientes (Valenzuela, 2009, p. 49).



Tres capítulos componen la obra *Villa Presunción* de Luis Palacio estrenados entre 2010 y 2011 y surge del proceso investigativo en un taller de Dramaturgia Total. A partir de unos textos que Palacio estaba escribiendo y de la intención de un grupo de personas interesadas en realizar un taller de teatro con él – algunos ya venían trabajando con Palacio y otros se iniciaban en la formación teatral – se comenzó, con algunas interrupciones, el proceso de formación y producción:

Villa Presunción se realiza a partir de un taller de teatro de un grupo que se quería armar, porque había varios que querían hacer teatro, Lorena (Gallardo) había vuelto de San Luis y me dijo “quiero hacer teatro”, que venía de trabajar con vos (en una puesta en escena de *Marat/Sade* estrenada en 2002 con la dirección de Alberto Palasi). Mauro (Cuello) estaba viviendo con Verónica (Castillo) y dijo, “bueno yo también me apunto”, (...). Antes de eso surgió con el Chavo y el Diego Arrieta de juntarnos para una obra y juntar un poco de esta experiencia, como Diego había estado en la otra etapa del grupo, queríamos compartir un poco, seguir haciendo teatro, una búsqueda más desde el cuerpo, desde lo físico, ya veníamos inclinándonos más a eso. Con José (Salinas) veníamos de hacer *Woyzeck*, en la Universidad Nacional de San Luis en la FICES, una versión, y de ese grupo que en ese momento se disolvió, estaba La Edison como espacio de trabajo y la Silvana Casini andaba dando vueltas por ahí, por La Edison y el José, “entonces yo también y llevo mi amigo Nico” (Nicolás Sánchez Harriet). Laura Domínguez también quería hacer teatro, entonces les dije que podía armar un taller los sábados a la mañana. Antes hubo una previa con algunos donde, me parece, surgió la idea de trabajar el cura Brochero, o Diego lo trajo en su impronta, José empezó a trabajar la imagen de un cura flagelándose y un tipo pensando en las sierras a partir de improvisaciones que tenía como consigna trabajar las sensaciones físicas, la incomodidad jugando con la estructura de las máquinas teatrales. Como en *Hazme una Flor* la estructura de la obra ya estaba armada, entonces comenzamos a jugar con la estructura desde la improvisación y ahí surgieron esas dos imágenes primeras. Después probamos unas improvisaciones con Nicolás, con Silvana y otras chicas más y de repente ya estábamos ensayando (Luis Palacio, 2018a).

Palacio denomina a su taller con el nombre de Dramaturgia Total porque su objetivo principal es la realización dramática a partir de insumos actorales, desde el cuerpo y la subjetividad de cada actor, insumos espaciales, insumos escenográficos e insumos de objetos. La creación de realidades alternativas a partir del “acto” y del “verbo” se constituye como la necesidad lógica en la creación dramática de esta propuesta, promoviendo desde las diferentes consignas determinadas pulsiones que conmueven la subjetividad del actor hacia una presentación genuina. Esta forma de producción tiene su correlato en otras experiencias como las de Paco Giménez en la

ciudad de Córdoba. Al respecto, José Luis Valenzuela (2009) en *La risa en las piedras* analiza algunos aspectos donde observamos un paralelismo entre la forma de creación de Palacio en *Villa Presunción* y la de Paco Giménez:

El hacer es impotente hasta tanto sea Acto; el decir es sólo un viento pasajero hasta tanto sea Verbo, acontecimiento de la Palabra. Entre unos y otros media el tramo que separa lo oscuro del destello. Acto y Verbo están más allá del hombre y en vano intentaría él construirlos sólo a través del ejercicio de cada día. Una sola acción podría favorecerlos: el radical abandono de todo soporte. Fue tal vez ese paso definitivo lo que obligó a la luz (Valenzuela, 2009, p. 42).

La cotidianeidad en las acciones individuales y colectivas se produce como inercia que se da en el paso del tiempo sin posibilidad de generar resonancia alguna, hasta que se produce un “Acto” que impacta, resuena en el inconsciente y en la subjetividad del otro:

Un Acto, en cambio, es desaforado, desmedido, absurdo, en suma, inmotivado por aquello que lo precede e incierto en sus consecuencias. En la órbita nietzscheana, diríamos que el acto presupone una voluntad de cuya intensidad y comprensión estaría fuera del poderío [...] del nihilista pasivo (Valenzuela, 2009, p. 45).

El habla cotidiana es una sucesión gramatical que promueve la sucesión significativa hasta que surge el “Verbo”, resonancia que rasga la oscuridad para afectar los cuerpos otros:

Cuando el Acto elige la vía de la palabra, asume la consistencia del Verbo, y ambos modos del hacer exhiben un análogo potencial demiúrgico. La palabra consiste en Verbo cuando [...] esa expresión no “quiere decir” sino que, simplemente, dice (Valenzuela, 2009, p.45).

Las consignas teatrales en este tipo de experiencias de taller tienen como objetivo lograr ese “Acto” y ese “Verbo” que cree una extracotidianeidad que horade el adormecimiento cotidiano.

Ahora bien, otro de los problemas a afrontar en el proceso de creación, donde hay un impulso del deseo al arte más fuerte que el deseo de ganar dinero, es lograr un grupo consistente para afrontar propuestas creativas. Generalmente no existe una organización declarada, precisa en esta clase de trabajo demiúrgico. Nada lo puede salvar de sucumbir a un proyecto si en verdad no se generan lazos subjetivos de unión



que impulsen el deseo individual y colectivo hacia objetivos concretos, que surgirá de movimientos inesperados. Un conductor de taller o propuesta creativa avezado puede dar la cuota de confianza y unión necesaria para llegar a buen puerto.

... si bien la fundación de un grupo que habrá de consagrarse a la actividad escénica es obra de un acto generalmente ejecutado por quien asume su dirección –conductor que, en el mejor de los casos, será un “fundador de tradición”, como diría Barba–, cabe preguntarse si los actores encontrarán allí un campo propicio para desplegar su voluntad de creación o quedarán meramente atrapados en el deseo artístico de su mentor (Valenzuela, 2009, p. 48).

El riesgo de caer en el “deseo artístico de su mentor” es la imposibilidad del tallerista o conductor de extraer lo que va surgiendo de los deseos de los participantes del acto demiúrgico, aquellos “Actos” y “Verbos” promotores de las resonancias posibles de significación que puedan proporcionar una verdadera experiencia estética. Silvana Casini, participante del taller de producción, relata de la siguiente forma esta experiencia grupal:

Yo creo que la frescura, la ingenuidad de sumarnos a un proyecto nuevo fue el motor. Veníamos de distintos palos, entonces acercarnos a un proyecto en común me parece que fue como nutrirse de lo que cada uno traía, ser disparatados. [...]. Creo que el grupo estuvo compacto, y cada uno pudo aportar sus herramientas de base, de donde uno viene (Casini y Sánchez Harriet, 2018).

Palacio, por medio de sus consignas, condujo a un grupo de individuos, con los cuales tendría más o menos acercamiento, hacia una investigación en el proceso creador usando como tema y método las ‘presunciones’ no sólo en función de disparador dramaturgico sino también como una acción política, tanto en lo artístico como en la dramaturgia propiamente dicha. Condujo la creación de materialidades simbólicas desde los cuerpos y las subjetividades atravesada por el orden cultural del contexto que los conmovía. “Los nexos entre los procesos grupales y la creación persisten para los teatristas como uno de los misterios de su oficio” (Valenzuela, 2009, p. 55).

La formación de un colectivo creador tiene, necesariamente, un proceso de identificación que les permite, no sólo el reconocimiento en los procesos publicitarios, sino también reafirmar los lazos que lo contengan y le posibiliten optimizar la fuerza creadora, “tales nombres podrían tener el carácter de una *metáfora originaria* cuyas

resonancias dejarían conocer quizá mucho después del acto bautismal” (Valenzuela, 2009, p. 50). Una manera de nominar el grupo es una característica igual a lo relatado por Paco Giménez en la reproducción de una entrevista realizada por Valenzuela:

Comenzó como con mis alumnos de La Cochera (...). Como estoy acostumbrado a que, con la gente, la única manera de aprender es haciendo un espectáculo para que no les quede como un dato más lo que les ofrezco, representamos la primera obra que se llamó *La noche en vela*. A partir de ese momento el grupo se llamó también La Noche en Vela. Se les ocurrió lo mismo que a Los Delincuentes, que no tenían nombre y lo tomaron de la primera obra que puso en escena La Cochera y que se llamó *Delincuentes comunes* (2009, p. 51).

En el proceso de conformación del grupo, el trabajo realizado por Palacio permitió lograr “Actos” y “Verbos” para movilizar el orden simbólico hacia la construcción demiúrgica y también produjo efectos en la identidad del colectivo. El montaje de una producción teatral compleja como *Villa Presunción*, promovió además la creación de un grupo productor de teatro en la ciudad de Villa Mercedes, Los Presuntos, que siguió produciendo obras como Big Hamlet y Verano en Tennessee, realización, esta última, que será analizada en el capítulo 7.

### **La estructura de la obra**

Como dijimos en un comienzo, *Villa Presunción* es una obra larga organizada en tres capítulos, cada capítulo es una obra en sí misma y los tres conforman una saga donde la investigación es metodología y tema de la obra. Con respecto a su estructura, Sánchez Harriet declara: “Son obras que las planteamos para poder verlas de forma independiente y a su vez que haya una continuidad, una correlatividad en los relatos.” (Casini y Sánchez Harriet, 2018). Además, cada capítulo tiene dos características que lo identifican: una es que se propuso desde el taller la realización de formatos diferentes, en principio se pensó en cinco capítulos cuya estructura tuviera que ver con los cinco momentos de la tragedia aristotélica: prólogo, párodos, episodios, estásimos y éxodo:

...desde el punto de vista de su cantidad, es decir, las secciones separadas dentro de las cuales se divide, una tragedia posee las siguientes partes: prólogo, episodio, éxodo y una canción coral, dividida en párodo y estásimo; estas dos

son comunes a todas las tragedias, mientras que las canciones de la escena y los *commoi* sólo se encuentran en algunas (Aristóteles, 1966, p. 18).

Al respecto, Palacio nos habla del sentido de esta idea surgida en el grupo desde su propio interés:

Yo quería experimentar distintos momentos, habíamos pensado 5 capítulos. Me parece que había una visión didáctica, pedagógica en ese momento. [...] Era sobre todo una cuestión de experimentación, poder pensar que, si vamos a hacer un grupo, transitar diferentes formatos que nos refresquen. Y, por otro lado, una historia tan larga, también había como una estrategia de darle respiro a los espectadores con la historia (Palacio, 2018a).

Las estéticas que fueron pensadas para cada capítulo eran distintos géneros relacionados con el teatro: el primer capítulo iba a ser construido desde el proceso puramente teatral mirando las estéticas de los 90 que Palacio ya venía trabajando; el segundo capítulo sería trabajado a partir de la performance teatral; el tercer capítulo sería un musical; el cuarto capítulo se trabajaría con técnicas y características relacionadas con el radioteatro; y el quinto capítulo iba a ser un audiovisual. La segunda característica era que cada capítulo iba a tener una nominación diferente.

La realidad ante un proyecto tan ambicioso, teniendo en cuenta los vaivenes de un grupo independiente, nos muestra la necesidad de adaptaciones en función de contextos e intereses personales. Lo cierto es que se llegaron a realizar tres capítulos, debido a que el grupo se fue modificando en función de distintos intereses individuales. De esta forma, decidieron realizar el cierre del relato con el musical. Al ser consultado Palacio sobre su interés en trabajar con capítulos o dividir las obras en partes – como analizamos *Justo Daract* también tiene dos partes–, nos respondió:

Me parece que la estructuración en capítulos organiza más el relato como una novela (...) me sentí identificado, con esa dramaturgia que cuenta como se le canta y tiene la libertad de hacer saltos en el tiempo. Los capítulos al estar separados permiten que haya un bache que oxigena y permite se conecten desde otro lugar (Palacio, 2018a).

Los diferentes espacios seleccionados para los estrenos fueron pensados a partir de estos “formatos” o “géneros” propuestos. Nicolás Sánchez Harriet, actor del proyecto nos dice al respecto: “La primera se estrenó en el Boliche Don Miranda, la segunda en

La Edison y la tercera en el American Palace Hotel. Cada una respetaba la puesta que tenía pensada para cada capítulo” (Casini y Sánchez Harriet, 2018).

El primer capítulo tiene el nombre original a secas, *Villa Presunción*, y relata la reunión de un equipo de personas para investigar una serie de sucesos extraños en Villa Presunción, un pueblo ficticio ubicado en el límite entre San Luis y La Pampa. Estos sucesos tienen como base la contaminación del agua y un cura, que se aparece, fallecido en el pasado. Cada actor es un investigador que analiza a un habitante del pasado del pueblo, todos fallecidos: el líder de la investigación es Roberto que investiga al Piojoso, Montoya – que, según la actriz que la encarnaba (Casini), “era la mano derecha de Roberto [...] muy correcta, disciplinada, no se permitía el desborde” (Casini y Sánchez Harriet, 2018) – investiga a Mabel la Alzada, candidata a intendenta en 1962; Charo Ruiz investigaba a Rosa Camargo, profesora de literatura y vidente; Monja, a la Mujer embarazada, muy significativa en los capítulos siguientes; Fausto investigaba al Almacenero, muy involucrado en las pujas de poder. Entre los eventos que se descubren en la trama de la obra aparecen el enfrentamiento político entre el cura y Mabel, quien gana las elecciones en la intendencia en el año 1962, la importancia del agua en el pasado del pueblo, que tiene que ver con las diferentes pujas de poder entre los habitantes del pasado, el suicidio del cura y, en el presente, el amor entre dos investigadoras, Charo y Montoya.

La organización del espacio en esta primera parte de la obra se corresponde con el estudio del espacio que ya venía trabajando Palacio, en cuanto a una ruptura del formato tradicional que también pudimos apreciar en la obra *Justo Daract*. En este sentido, se trabajó con una pasarela donde el público se ubicaba de ambos lados, proponiendo diferentes perspectivas de la mirada. Palacio explica la disposición del espacio de la siguiente forma:

Con respecto a la puesta en escena, el capítulo 1, público de los dos lados, de un lado el sillón con los investigadores, y en la otra punta el cura que se aparece, el pueblo en el medio, como que, desde los investigadores, que a su vez usan el teatro como técnica de investigación, como que se van transformando en esos monstruos y en el medio son los presuntos, muy primitivos (Palacio, 2018a).

El segundo capítulo tiene como nombre *Villa Presunción, Montoya y las crónicas de Mabel*, con una reducción considerable de los personajes, sólo se presentan tres personajes, Montoya, Mabel y el cura Walter Camargo, trata del pasado de Mabel y

su relación con el cura, presos políticos y, en los diálogos, se menciona la existencia de Luisa Ferreira, una joven actriz que luego se descubrirá que es la madre de mellizos, uno de ellos es Roberto, el líder de la investigación y el otro, en este capítulo permanece en incógnita. Luego de ser presos políticos, el cura y Mabel, se refugian en Villa Presunción donde el poder y el agua son temas recurrentes. Además, se descubre que el cura es el asesino de Mabel antes de que asuma como intendenta del Pueblo. Esta puesta en escena fue en función de la investigación de la performance, una puesta en diagonal, donde se usaba un espacio arriba del público. Así relata la escena Palacio:

En el capítulo 2 [la puesta en escena] era en diagonal, entonces trabajábamos un frente y el otro frente arriba del público, eso era en La Edison, había dos ventanitas cuadradas donde, en un momento hacían de presos políticos, como que los habían metido en dos tumbas al cura y Mabel, tomando estas imágenes viejas, como que se habían venido épocas de revuelta, entonces los tenían en un cementerio, que los estaban apretando para que hablen (Palacio, 2018a).

Con respecto a la utilización de técnicas de actuación-presentación relacionadas con la performance, hay ante todo un compromiso político con el cuerpo y esto es en relación con la mirada:

...me parece que aparece en mí el performer. Aparezco yo como diciendo “Bueno, acá estoy, esto está escrito por un autor”. Como desde alguna manera desnudar eso, hablamos de la máscara, diciendo “acá también hay alguien que se está mirando, no estoy solo mirando allá al otro, también me estoy mirando a mí”. También me veo como sujeto, acá en este contexto, como reproduciendo también algunas prácticas. Desde ese lugar. (...) Porque más allá de la historia que se contaba el cuerpo tenía un compromiso político con la obra, con todo lo que se decía, aun cuando se dijese con errores históricos (Palacio, 2018a).

Palacio propone, en este sentido, una política de la mirada en relación con el performer y ese es el compromiso político al cual se refiere. Podemos observar, en esta intención de puesta, una búsqueda de identidad a partir de la direccionalidad de la mirada para desnudar la superficialidad de la escena hacia cuerpos que se miran provocándose sensaciones verdaderas, con un claro propósito de generar un evento transformador. En este sentido, Mara Teit (2017) en la edición N° 39 de la revista *Picadero*, en el artículo *Teatro representacional – Teatro performático ¿Versus qué?* cita a Diana Taylor explicando un funcionamiento de la performance:

Más cercanos a la obra total de Groys, en *Hacia una definición de performance*, Diana Taylor dice: “las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas [...], incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc., que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de ‘evento’” (2017:10).

Es decir, Palacio trabajó sobre las acciones desde una actitud performática, el cuerpo comprometido que “se mira como sujeto”, interviniendo-se con el objeto de generar sentido a través de la creación de un evento genuino en contra de la superficialidad, sintiendo realmente y generando una acción política que se involucra a sí misma para involucrar al otro espectador.

El tercer capítulo, denominado *Villa Presunción – Ese musical horrible*, comienza con la muerte por envenenamiento de Roberto y Fausto tomando el lugar de líder y ocupando el sillón de poder. Aparece en escena Nativo en el grupo de investigación, es el hermano mellizo de Roberto que necesita saber quién lo envenenó y para esto cuenta su historia revelando algunas incógnitas, como la razón de la intención de investigar el pueblo de Roberto. Esto es porque, una vez paridos, ambos fueron abandonados en Villa Presunción y Roberto quiere saber más sobre su origen; por otro lado, otro secreto que se descubre es que son fruto de una violación. También la escena relata la muerte del intendente ocurrida en 1957 de forma misteriosa y cuyo cuerpo apareció a orillas del río El hilito, y cómo es elegida intendenta Mabel, la alzada. Nativo queda como encargado de la investigación.

Como dijimos, el capítulo tres fue trabajado desde el teatro musical y estrenado en el Amerian Palace Casino. Respecto de la elección de este lugar para la función estreno, nos comenta Palacio:

...a ver... dónde vendría un musical horrible y vendría al Amerian, ¿dónde se haría esta obra de teatro?, y en el Cine Centenario o el Amerian que es donde venían las obras comerciales. Entonces ahí estrenamos, alquilamos el Amerian y metimos 300 personas, estuvo muy divertido (Palacio, 2018a).

La experiencia novedosa para un grupo de teatro independiente que quería emular, desde la ironía, al teatro comercial, fue bastante estimulante para el grupo Los Presuntos. Sánchez Harriet nos cuenta:

... el Musical Horrible fue la primera obra de teatro *under* que llegó al American Palace Hotel. Fue un estreno con alfombra roja, con todos los brillos, el *glamour* habido y por haber, de Luis Palacio que trabaja otra estética, estábamos en gigantografías en el hotel, con luces, o sea jugamos a ser actores de Hollywood, la producción del vestuario era muy despampanante, capas, jabot, vestidos con brillo... (Casini y Sánchez Harriet, 2018).

## **El movimiento de los significantes en las acciones y puesta en escena de Los Presuntos**

Para observar el juego de los significantes resonantes y su movilidad en la propuesta de sentidos, utilizamos como *corpus* de la investigación: el visionado de la función del 2 diciembre de 2009, en el marco de la Fiesta Provincial de Teatro - San Luis 2009 organizada por el Instituto Nacional de Teatro; el texto de los tres capítulos, texto algo incompleto debido a que “el guion [...] es el del ensayo, primera, segunda corrección, son como pre-textos para los ensayos. Era como para tener una guía” (Palacio, 2018a); las entrevistas realizadas a Luis Palacio, y a dos de los otros actores que participaron en la propuesta: Silvana Casini y Nicolás Sánchez Harriet; y el material fotográfico recuperado.

La vectorización de los significantes, en función del dispositivo metodológico presentado por Patrice Pavis (2000), en este caso, se trabajará a partir de grandes núcleos desde los cuales se observarán las diferentes interferencias que poseen para especular un entramado vectorial.

Comenzamos con el significante que, a primera vista, dirige la reflexión y que forma parte del título de la obra, este es ‘presunción’: desde el comienzo, la obra nos coloca ante contradicciones, misterios irresueltos, la necesidad de tomar algo como verdadero, bajo determinados supuestos. Para esto Palacio supuso un pueblo, supuso una aparición, supuso un pasado y colocó a los personajes investigadores a actuar bajo esos supuestos. Observamos que lo metateatral se encuentra en este significante, hay un efecto de vectorización acumulativa debido a que, cuando se trabaja en actuación, se moviliza cuerpo, mente, sentidos, sentimientos desde determinados supuestos que permiten una ‘presunción’. Nos guía hacia una serie de hechos que no serán tomados como verdad absoluta, sino que serán una serie de ‘presunciones’, que forman el inconsciente colectivo de este pueblo, constituyen a este pueblo, de tal manera que el pueblo lleva ese nombre Villa Presunción.

Habíamos mencionado que cada actor presentaba a dos personajes, uno era el investigador, y el otro, el personaje a investigar del pasado. En el capítulo tres, Charo, una de las investigadoras explica la metodología de pesquisa que tiene un claro aspecto metateatral para, a través de los supuestos, presumir algunos de los misteriosos hechos acaecidos:

**Charo:** Nosotros con un sistema de avanzadas técnicas teatrales podemos ponernos en la piel de los personajes a investigar. Con esta capa me convierto en —Rosa Camargo (Palacio, 2011).

Los significantes que se acumulan en ‘presunción’, y en los que nos detenemos para explicar sus orígenes y conexiones son: ‘investigadores’, ‘pueblo’, ‘agua’ y ‘pasado’. A partir de cada significante, analizamos vectorizaciones fundamentalmente conectoras con otros significantes, direccionando el sentido de la obra.

En todos los capítulos existe un elemento escenográfico significativo: ‘el sillón’ (fotografía 1), relacionado con el significante ‘investigadores’, generando un claro sentido metonímico con el poder. Sentarse en el sillón es ser el investigador líder del grupo, el sillón es el poder, quien tiene el sillón tiene el poder para dirigir la investigación. En ese sillón hay una sucesión de personajes y de complot para obtenerlo, entre Roberto, Fausto y Nativo. De esta forma, podemos observar el encadenamiento de los significantes ‘investigadores’, ‘sillón’ y ‘poder’, creando un fuerte sentido orientado a hablar del poder en la academia.



fotografía 1



Luego, identificamos un encadenamiento a partir del significante ‘pueblo’ vislumbrado a través del pretexto, las entrevistas y la puesta en escena. Uno de los significantes que aparece conectado directamente con ‘pueblo’ es lo que denominan ‘idioma presuntino’. En diversas situaciones, la obra nombra a los habitantes del pueblo como presuntinos y su idioma es el presuntino. Al respecto, Palacio (2018) explica: “El idioma presuntino es como un pre-chuncano, es gutural, surgió de las improvisaciones”, lo que nos advierte que este pueblo tiene un idioma o dialecto particular y lo refiere al *chuncano*, término que Palacio reivindica constantemente. El *chuncano* es una forma de hablar de los habitantes de las sierras, sobre todo entre Córdoba y San Luis. Se dice que este significante es un derivado de una expresión huarpe que hace referencia a la “chunca” (pantorrilla) muy desarrollada y musculosa por caminar en los cerros. Si bien existe una contradicción de acuerdo con la ubicación ficticia de Villa Presunción, entre San Luis y La Pampa, aclaramos que existe una universalización de este significante utilizado ampliamente con significados en relación a una transformación característica del lenguaje castellano aportando una regionalidad marcada.

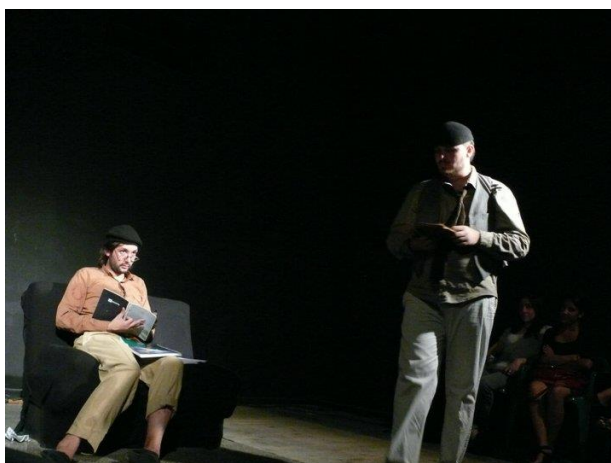
Otro significante encadenado interesante es la ubicación del pueblo en la puesta en escena del capítulo 1, que podríamos definir como el capítulo de presentación, o prólogo de la saga. El pueblo se ubica en el centro de la pasarela (fotografía 2), entre las apariciones (fotografía 3) y los investigadores (fotografía 4), el pueblo como intermedio de lo académico, lo racional, y lo metafísico. Una direccionalidad metonímica en la cual observamos el significante ‘pueblo’ unido al espacio que ocupa en escena y al sonido del hablar ‘presuntino’, permitiendo una referencialidad al conocimiento del vulgo. Lo que está más allá de lo natural es estudiado por los académicos y sabido, en forma de sabiduría del presuntino, como desvelamiento, descubrimiento de lo ‘real’, de lo que las cosas son en ‘verdad’. Sin poder asir lo real, lo que queda es la ‘presunción’.



fotografía 2



fotografía 3



fotografía 4

El ‘agua’ fue el significante inicial: ‘agua de río’, ‘agua contaminada’ fueron significantes que promovieron el pensar la obra. Cuando le preguntamos a Palacio ¿Cómo surge la idea de ‘presunción’? esta fue su respuesta:

Creo que surgió por esto del río, lo que siempre me llamó la atención es el río el hilito que es el de Villa Presunción, como que pudo haber sido un río caudaloso, pero decís “bueno ¿qué pasó con el agua?”, era jugar con eso. Habíamos estado trabajando en un taller de dramaturgia sobre el agua, en Formosa, y que no se escribía sobre eso, sobre el tema agua. Y en la FICES, en ese momento andaba circulando en la Universidad investigaciones sobre la contaminación del agua en Villa Mercedes, habrías la canilla y salía el agua oscura, decías “tenemos un río y mirá el agua de mierda que estamos tomando”. Fue como un planteo de todos y dijimos “¡si hablamos del agua!”.

Entonces apareció la idea de un cura llevando agua en un pueblo, al toque apareció la idea del Morro, dijeron: “Villa Presunción es el Morro”, porque el Morro es chiquito, pero tiene como unos rinconcitos que si vos te metés encontrás mundos, trabajar con la geografía (Palacio, 2018a).

El ‘agua’ es lo que importa en Villa Presunción y es sinónimo de poder, podemos afirmar, además, que es la primera ‘presunción’: la falta de agua y contaminación del agua. Esto lo observamos en distintos momentos de la obra, por ejemplo, en el capítulo 1:

**Charo:** Cuando llegué al pueblo me dirigí hacia la fuente de la plaza, desde allí pude ver la iglesia, dicen que desde atrás de la iglesia sale un camino hacia la montaña, donde se ha visto caminando al cura y cargando baldes llenos de agua (Palacio, 2010).

Esta es la primera mención del cura y el ‘agua’. Esta presunción entonces sería que el ‘agua’ se encuentra relacionada con el cura, una aparición que lleva el ‘agua’, significante inicial en el proceso y en las primeras hipótesis a partir del cual se presume una relación con el ‘poder’, estos dos significantes promueven en la obra una vectorización a la manera conectora. La segunda presunción es que el ‘agua’ está contaminada, en el capítulo dos:

**Montoya:** Día uno. El pueblo es pobre, está desbastado, llego a la primera casa que me toca visitar. Hay una mujer en el lugar, que viene a traerme un vaso de agua, es un líquido amarillento, oscuro lo tira vuelve y me dice que esa no es el agua y coloca en la mesa un vaso de agua limpia (Palacio, 2011a).

Es un líquido amarillento, no se habla directamente de contaminación, pero observamos que algo pasa con ese significante. Luego, observamos otras acciones que otorgan otros sentidos al significante ‘agua’, y en relación con la performance, los cuerpos de los actores se encontraban comprometidos física y políticamente con el ‘agua’. En la escena, dentro y fuera de un tacho de doscientos litros de agua, la actriz (Mabel en la historia - fotografía 5 y 6) y el actor (Walter Camargo, el cura, en la historia) realizaban un diálogo extenso.



fotografía 5



fotografía 6

Palacio se refiere a este compromiso de la siguiente manera:

...más allá de la historia que se contaba, el cuerpo tenía un compromiso político con la obra, con todo lo que se decía, aun cuando se dijese con errores históricos. En eso Silvana y José no tienen rollos, de hecho, José es performer. [...]. Para nosotros era un compromiso performático el tener que derrochar agua en una función de teatro, ya para nosotros era un costo emocional, pero se sentía desde el cuerpo, vos veías la obra, la Sil se metió en el tacho de 200 litros, subía, bajaba, se movían... (Palacio, 2018a).

De esta manera, el significante ‘agua’ era más que una palabra, era algo presente que mojaba y se derrochaba, que afectaba o resonaba en los espectadores de aquel otro ‘pueblo’, Villa Mercedes, desde lo ya consabido. En cuanto al riesgo físico, Casini cuenta cómo fueron el entrenamiento y las funciones:

... trabajar con el cuerpo del otro sin ningún tipo de tabú, había momentos que trabajábamos con el agua todo el tiempo, la obra transcurría con agua en escena todo el tiempo, por ahí de contar la respiración y saber cuándo va a decir el texto el otro, es como que nos permitimos mucho eso. Después cuando volvió Luis ya lo ensamblamos con el texto y con la historia en sí (Casini y Sánchez Harriet, 2018).

En cambio, en el capítulo tres, donde se descubren varias incógnitas debido a que el musical, en su mayoría, está compuesto por escenas del pasado de Villa Presunción, el significante ‘agua’ y su relación con el ‘poder’ es mucho más evidente; el crimen de Mabel y el suicidio del cura, directa o indirectamente, están relacionados con el ‘agua’. Walter, el cura, ante la posibilidad de la muerte por asesinato del intendente,

predicción hecha por Rosa Camargo, expresa: “Desde mi parte como la institución a la que represento quiero que te quedes tranquilo que voy a velar por el bien de las aguas del río” (Palacio, 2011b).

‘Presunción’ y ‘agua’ se presentan como significantes también conectados por desplazamiento que proveen uno de los sentidos más relevantes en la puesta en escena y en el relato.

‘Pasado’ es un significante muy caro para los argentinos y más si su fuerza de significación se acumula con otros significantes recurrentes en *Villa Presunción*. Ni la obra, ni el autor, ni los actores tienen muy en claro de qué pasado se está hablando, en referencia a la historia argentina, pero lo que sí tienen claro es que es un pasado violento donde se acumulan significantes como ‘tortura’, ‘asesinato’, ‘complot’ y ‘tumba’, resonando tanto en el capítulo dos como en el tres, anudados. Dos años se nombran: 1957, cuando asesinan al Intendente del pueblo, y 1962, que es el año en que estaba por asumir como intendenta de Villa Presunción Mabel, la Alzada, y es asesinada. Refiriéndonos a la historia argentina son años de depresión económica. En 1955 había sido derrocado el presidente Juan Domingo Perón por la Revolución Libertadora, liderada por el General de división Eduardo Lonardi, quien le entrega la presidencia de la Nación el 13 de noviembre al General de división Pedro Eugenio Aramburu, quien proscribió al peronismo, y se lo persiguió violentamente (sectores del peronismo denominaron este proceso como la “revolución fusiladora”) con la idea de “desperonizar” al país. La Unión Cívica Radical estaba dividida en Radicales Intransigentes, que apoyaban la proscripción y Radicales del Pueblo que no la apoyaban. Con la apertura de elecciones y con el acuerdo de los votos peronistas en febrero de 1958 gana las elecciones Arturo Frondizi, Radical Intransigente, que levanta la proscripción de presentarse a elecciones a Perón. El 18 de marzo de 1962, bajo el gobierno de Arturo Frondizi, los peronistas ganaron las elecciones parlamentarias y de gobernador en la Provincia de Buenos Aires (y en otros dieciocho distritos donde se sufragaba), con la fórmula integrada por el mítico dirigente textil Andrés Framini y Marcos Anglada, bajo las siglas de la Unión Popular. Once días después el presidente Frondizi fue derrocado y detenido por el golpe del 29 de marzo de 1962, que resultó en la toma del poder por parte de José María Guido, quien anuló las elecciones, volvió a proscribir al peronismo, disolvió el Congreso y convocó a nuevas elecciones limitadas y controladas por los militares. Felipe Pigna (2013) caracteriza estos años de la siguiente forma:

Los años que van de 1955 a 1966 mostraron esa contradicción de manera particularmente concentrada. Al repasar los personajes, los hechos, las políticas y las declaraciones de ese período signado por los gobiernos de Lonardi, Aramburu, Frondizi, Guido e Illia, sorprende hasta qué punto anticipaban o eran el comienzo de procesos, ideas y conflictos de larga trayectoria (2013, p. 7).

Esta breve reseña de lo acontecido tiene como objetivo demostrar los años convulsionados donde se ubicaron los asesinatos de dos de los personajes investigados en Villa Presunción. Además, en la trilogía hay alusiones constantes a marchas peronistas y radicales. Tengamos en cuenta que es un pueblo pequeño y que sus militancias y simpatizantes podrían compararse con lo que pasa en Colonia Vela (pueblo ficticio) de la novela de Osvaldo Soriano que relata magistralmente el enfrentamiento de los personajes del pueblo enfrentados por la dicotomía peronismo de izquierda versus peronismo de derecha. En el caso de Villa Presunción, sin tener precisiones históricas, el enfrentamiento entre Walter Camargo y Mabel, la Alzada, es de amor y odio, en relación con políticas diferentes, conservadoras y populistas o revolucionarias, de dos exiliados, y esas políticas diferentes están vinculadas con lo que vivió nuestro país. Quizá no sea casual el asesinato de Mabel antes de asumir en función en relación con lo que marca nuestra historia: golpe de estado y anulación de los comicios realizado el mismo año.

Encontramos, en este análisis, un grupo de significantes que se acumulan presentando una metáfora relacionada con el poder en la academia y un pueblo a investigar en base a determinadas presunciones, y a su vez, cada uno de estos significantes están conectados metonímicamente con otros, promoviendo una diversidad de sentidos, en los cuales se va anclando una trilogía teatral cuestionadora que experimenta con lo político en el cuerpo en el concierto teatral de postdictadura (Dubatti, 2011c) de la provincia de San Luis.

## CAPÍTULO 6

### *Chico Folk* (Palacio, 2012), y la danza de los significantes en una propuesta de elección de género

De-construyendo misterios  
Quitándome oscuros velos

Imaginarios senderos  
Soñando besos ajenos  
Me confundo en seducción  
No puedo serme sincero

No es que le falte abrazo  
Al corazón de esta zamba  
Sobra amor y sobra pasión  
No encuentra nido en tu alma

Aquí el final del poema  
Agua que limpias historias  
De-construyendo misterios  
Quitándome oscuros velos  
(Palacio, 2012).





Los significantes van transformándose para la puesta en escena desde el proceso de creación de una obra hasta su presentación, más aún, en las diferentes funciones los significantes sufren cambios, a veces, sensibles y otras casi imperceptibles. Un espectador “desprevenido” que no tenga concepciones previas de un espectáculo determinado, queda del lado del significante, sin establecer significaciones inmediatas y deterministas, esto es que la percepción de los diferentes significantes permanecen resonantes produciendo una afectación que no deriva en sentido alguno. Después de algunas cavilaciones, surge el sentido y quizá el porqué de algunos recursos escénicos.

Desde estas nociones analizamos la danza de los significantes en constante movilidad, de acuerdo a las propuestas textuales, escénicas y de manipulación de los objetos en *Chico Folk* de Luis Palacio. Esta obra estrenada en Villa Mercedes en la sala La Mesa está Servida en enero de 2012, aún se encuentra en cartel en distintas salas provinciales y nacionales; además se realizó una adaptación en formato CD de las canciones y los monólogos, grabado en La Casa de la Música de la misma ciudad en 2017. Para el análisis utilizamos como *corpus* el texto escrito en 2011, el video publicado en youtube el 3 de marzo de 2016, el visionado de la obra en varias oportunidades y la entrevista a Palacio realizada el 18 de junio de 2016.

De acuerdo con las características de este espectáculo planteado como un unipersonal con un músico en vivo y que, en su desarrollo, tiene algunos sesgos de lo que algunos teóricos llaman *performance art*, es que se propone para la presente investigación segmentarlo de acuerdo al ritmo global del espectáculo, de las acciones físicas y de la composición musical de la puesta en escena, teniendo en cuenta la disposición temporal de los marcos rítmicos y observando las vectorizaciones posibles en el conjunto de la puesta en escena (Pavis, 2000:36).

Antes de comenzar nuestro análisis, entendemos por unipersonal, lo que expone Nerina Dip (2010) en *Cuadernos del Picadero*:

... el unipersonal es una forma escénica llevada a cabo por un solo actor. Emplea el monólogo como una de sus estrategias discursiva, pero el diálogo no está excluido. Este formato se afianza hacia finales de los años setenta del siglo pasado. A pesar de estar interpretado por un solo actor, en él aparecen varios personajes que por momentos monologan, pero que también dialogan entre ellos, o se dirigen directamente al espectador. Por lo tanto, concentra, a través de los personajes presentados, no solamente los intercambios dialógicos, tan estimados por el teatro realista, sino también trazos monológicos (2010, p. 14).

En este sentido, podemos ubicar a *Chico Folk* dentro de esa forma escénica en función de su propuesta reflexiva hacia el público, empleando el monólogo y una actividad de diálogo de acuerdo a la creación de distintos personajes presentados por el actor.

Por otro lado, se plantea desde el espectáculo la liminalidad con la *performance art* en cuanto que el acercamiento con el espectador y con el músico en escena genera un acontecimiento donde el performer se presenta como sujeto a ser mirado a causa de un comportamiento genuino y que conserva con autenticidad sus características. Pavis (2016) ubica el origen de la Performance art:

En el sentido estricto del término, el arte de performance (performance art) es una práctica que aparece en los Estados Unidos en la década de 1960, como reacción a un teatro de texto y de repertorio percibido como un poco desfasado de los nuevos tiempos, y con frecuencia al margen de la “alta cultura” (2016, p. 227).

Diferenciando *art performance* de *performance art* a partir de que el primer término es una reacción que aparece en el mundo de las artes plásticas para alejar las obras de los museos y las galerías, mientras que la performance art es un movimiento generado por los teatristas en contra de la puesta en escena tradicional.

Este último aspecto estético y de procedimiento es una profundización que Palacio realiza en su investigación sobre el acto performático en cuanto al cuerpo que se expone y dice desde su propia impronta, sin acudir a simulaciones actorales clásicas. En el capítulo anterior de esta misma tesis denominado “*Villa Presunción*, investigación de lo político en el cuerpo a partir del taller de Dramaturgia Total”, pudimos apreciar cómo Palacio, en su búsqueda, expone la utilización del cuerpo del actor y de la actriz en la obra *Villa Presunción - Capítulo 2* comprometiéndolo al límite del acontecimiento y proponiendo un juego con sensaciones físicas como postura estética y política.

Diana Taylor (2011), en el mismo sentido, plantea el “real” en la performance como una forma de dejar huellas desde una presencia absoluta, sin representación sino con acciones transparentes donde se involucra al cuerpo como parte significativa directa, no hay mimesis, no hay un querer ser, solo está el ser y sus emociones directas:

El performance, como acción, va más allá de la representación, para complicar la distinción aristotélica entre la representación mimética y su referente “real”.

Según Jodorowsky, el performance podía dejar “huellas de un acto real”, una observación que apunta a la fuerza profunda del medio (2011, p. 9).

El planteo de liminalidad se corresponde con lo que expresa Dubatti (2016) a partir de que la propuesta de Palacio en *Chico Folk* no se encuadra en el marco de un teatro convencionalizado como teatro de representación de una historia o teatro dramático. Si bien en un primer momento lo podemos tipificar como dentro del género teatral unipersonal, los movimientos de los significantes a partir de lo que vive y siente el actor por momentos en el espectáculo incluye otras características que no corresponden al teatro propiamente dicho, es decir, que esos movimientos se configuran como una fuerza hacia el no-teatro correspondiente, en este caso con la performance art. Dubatti expresa esta tensión de la siguiente manera:

Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/vida; ficción/no-ficción; cuerpo natural/cuerpo poético (...); representación/no-representación; presencia/ausencia; teatro/otras artes; teatralidad social/teatralidad poética; convivio/tecnoconvivio; etc. (2016, p. 7).

### **El *Chico Folk***

*Chico Folk* está organizado en lo que el autor denomina “Estampas”, al modo de un cuadro folclórico; cada una de ellas tienen claros comienzos y finales proponiendo una secuencia narrativa que corresponde al derrotero de *Chico Folk*, a la búsqueda de su identidad a partir de la herencia recibida, con la cual se van configurando sus deseos y frustraciones.

Comenzar una escena requiere de introducciones y climas necesarios para comprender, habituarse, y generar interrogantes. En *Chico Folk*, una vez en la sala se observa al actor vestido con ropa informal y con un poncho, acomodando el espacio escénico, además observamos un músico con una guitarra acústica afinando y ejecutando una base como si estuviera ensayando algún tema, también con un vestuario informal, de calle: camisa, jeans, zapatillas como podemos ver en la fotografía 1.



fotografía 1

Lo primero que expone el actor es una aclaración que convoca lo metateatral y autorreferencial que se encuentra en la liminalidad con lo no teatral. Realiza una explicación de la procedencia de los casetes de audio que se utilizan en la obra, aclaración que otorga sentido al objeto, produciendo un efecto de significación vectorizada de forma acumuladora, donde un significante es cargado con otros significantes para el surgimiento de un nuevo sentido. Esta acumulación está propuesta desde la procedencia de los casetes que tiene que ver con los ancestros del actor-autor de la obra: son de su abuelo y otros artistas mercedinos, otorgando una carga a la relación con este objeto. A propósito, en la entrevista, consultado respecto al origen de la idea que lleva a la producción de *Chico Folk*, Palacio explica:

Había varias necesidades encontradas. Una caja de casetes de grabaciones de cuyanos y artistas amigos de acá de mis abuelos que se juntaban a guitarrear, a cantar, a festejar y a todo, a encontrarse. Entonces tenía esas grabaciones con canciones que ni siquiera estaban editadas, canciones de repertorio cuyano, hasta de niños cantando, un soliloquio de algún borracho que quedó grabándose. Algunos casetes ya los había escuchado y otros no. Y bueno de repente sentí que había una parte de eso que ya lo tenía y otra parte que no me pertenecía, con la que no me identificaba culturalmente. Entonces no había modo de unir esa raíz folclórica, folclórica entre comillas, y no haber podido responder a eso. Porque en un momento era como una promesa de artista para la familia, de niño. Cantaba, actuaba, cantaba en Festilindo y las canciones de la Iglesia. Por otro lado, cuando iba a catecismo y eso, te estoy hablando entre los 7 y los 13 años, el folclore todo el tiempo ahí constante, como que me mandaban a folclore y zapateaba pero me colgaba mirando cómo zarandeaban

las nenas (risas). Entonces a raíz de ahí empecé a atar un poco de cabos y la identificación con cuál de todos los estereotipos (Palacio, 2016b).

Dip (2010), al referirse a los objetos en el unipersonal, plantea que son *portadores de verdad*, más contundentemente y confiable que los sujetos, por ende, el teatro contemporáneo se caracteriza por la importancia que se le da al uso de los objetos escénicos teniendo en cuenta su potencial simbólico y metafórico:

El objeto es impregnando de múltiples formas dentro de las manifestaciones teatrales contemporáneas, podemos verlo como un simple objeto, como otro personaje para ser manipulado o como interlocutor (2010, p. 18).

En una de las estampas de *Chico Folk*, los casetes recorren el cuerpo del actor como parte de su esencia, otorgándole a partir de la aclaración inicial el peso de la tradición sobre sus espaldas, pero, de acuerdo con las secuencias narrativas de la obra y el recorrido de este análisis, volveremos a tratar este tema más adelante.

Por otro lado, la relación enunciada por Palacio en referencia a la música folclórica, sus ancestros, y la reutilización y nueva figuración que se les da en la puesta en escena, es un procedimiento de reelaboración de viejas tradiciones. Al respecto Dubatti (2011c) nos aclara que estos procedimientos son habituales en el teatro de postdictadura:

En cuanto a procedimientos, libertad absoluta de buscar materiales morfotemáticos en todas las instancias del pasado e incluso en el cruce con otros sistemas artísticos. Se vuelve al pasado de diversas maneras: para la relectura de –las más diferentes tradiciones codificadas (la gauchesca, el circo, la commedia dell’arte, el tango, el sainete, el melodrama, etc.) o para fundar nuevas tradiciones a partir de una revisión o reorganización de los materiales del pasado (2011c, p. 77).

Luego de esta aclaración, y a modo de introducción a lo que denomina en el texto *Principio del camino*, con una transformación sutil de su cuerpo y tono de voz, comienza a describir el recorrido crítico del homosexual del barrio durante tres cuadras en las que se observa la reacción y el oprobio de sus habitantes. No son tres cuadras cualesquiera, ni un homosexual cualquiera, son tres cuadras del barrio del actor-autor y el personaje fue construido en base a una persona real:

Ella comienza a avanzar, se coloca la cartera y camina pequeña en un marco otoñal con olor a pobreza. Serán tres cuadras hasta llegar a las vías. En la primera cuadra, unos perros intentan morderla, uno más ensañado que otro, solo dos perros echados no reaccionan, uno de ellos levanta la cabeza, ella los mira, como pidiendo auxilio. Un perro se ensaña con su pollera, mezcla de primera comunión con oferta de tela de gran tienda de los setenta. Mira a los otros perros que no hacen nada. En la segunda cuadra, arbolada, unos niños la apedrean, y le gritan con sus vocecitas de futuros falsetes: Putooooo. No hay adultos, solo niños. En la tercera cuadra unas ventanas. Sigue caminando con su cartera, alguna cortina que se cierra, algunos ojos que miran alienados detrás de vidrios manchados de cotidiano. Cruza la estación de trenes sin precipitarse, muy tranquila, hombres de las fuerzas armadas, armados, la miran. Se miran. Sus ojos recuerdan el camino hasta la estación de trenes. En su recuerdo no hay perros, no hay insultos de niños ni cobardes detrás de las ventanas solo algunas flores que saludan a las flores de su vestido (Palacio, 2012).

Este principio del camino, en esta estampa de Introducción nos acerca, desde esta propuesta escénica sutil, al interior de este *Chico Folk* y las contradicciones que se plantean desde una elección de género en un barrio mercedino de comienzos de los 80. El problema comienza y está planteado desde un lugar, si se quiere, muy personal, pero desde el recurso de retratar un personaje diferente otorga una carga libidinal a los acontecimientos dándole en sus trazos una materialidad sensual de los significantes enunciados:

Estrené la obra en plena investigación... y en el medio aparece el objeto de la pollera, aparece esta necesidad de homenajear al personaje del barrio... a estos nuevos gauchos... y estaba la imagen fuerte de la paisana, entonces a raíz de la elección de la paisana, de la donosa, es que empiezo a pensar en esta cuestión de lo difícil del travestismo, de travestirse y lo difícil en épocas terribles, siempre... Entonces me pasaba que cuando me colgaba acá, me acordaba de que, desde que yo tuve uso de razón, salía a caminar un loco de acá del barrio que era el puto de la cuadra, el puto del barrio, que se iba a caminar, a veces vestido de mujer o no, tenía que pasar las vías, la estación de trenes y de ahí encarar para la vida... es como un poco el recorrido de la mirada externa. Caminaba por Pedernera, tres cuadras, hasta la Calle Angosta (Palacio, 2016b).

La estampa siguiente comienza con el anuncio del título de la obra, *Chico Folk*, y la canción *Soy*, cuya letra y música pertenece a Palacio, con un ritmo que podríamos definir como folk-pop donde expresa casi desgarradamente la necesidad de ser de una forma contraria a lo que piden, exigen, reclaman, esperan. ‘Soy’ lo que no pueden definir y lo que menos anhelan, lo que no está permitido, ‘lo que no quieren ver’. Resuenan construcciones metafóricas a partir de frases que producen una vectorización

condensando diversos significantes que se orientan hacia sentidos con mucha intensidad y que agregan sentido a la estampa anterior. ‘Asomo el cogote viejo avestruz’, ‘enfrentar la superficie’, ‘estas vieja y nuevas pieles’, ‘viento que no me deja existir’, ‘ojos guillotinas’ son algunas expresiones donde cada una tiene una vectorización embrague, donde se sustituye un significante por otro, que se dirigen hacia el deseo de ser y la resistencia de un contexto, de un exterior, y quizá un interior, que impide el ser. La relación de la memoria con los casetes, y luego de la aclaración hecha por el autor, produce una vectorización de acumulación, refuerza sentidos de pertenencia, de ser y tradición a la que no puede renunciar. El actor-autor desprende de entre sus ropas, bolsillos, en el interior de su ser los casetes con las cintas enredadas que va descolgando hacia el piso (fotograma 1). En esta estampa, las acciones son acompañadas por un texto enunciado de manera reflexiva donde al significante ‘memoria’ se le va adicionando otros como ‘escombros’, ‘herencia’ y sonoridades que resuenan como los fragmentos de la canción *Mi memoria* de Lucio Mantel, como fondo y apoyatura del monólogo. Luego queda resonando muy bajo con tristeza y como eco de algo perdido, continuando con la función de metaforización donde se condensan significantes para otorgar al sentido de la memoria gran intensidad proporcionando una direccionalidad que permanece, que se guarda, que quedan rezagos, y que sigue viva aunque fragmentada.



fotograma 1

En la segunda estampa, el deseo flotante en toda la obra hace su primera aparición. El actor-autor comienza con un monólogo donde el ‘Quiero que me invites a bailar zamba’ es la expresión que resuena, el deseo de danzar y mirarse, deseo de goce con el baile que se profundiza cuando comienza el canto de la *Zamba de los amores imaginarios* (autoría y música de Luis Palacio con arreglos de Marisol Mediavilla) realizando desplazamientos en el escenario que tienen que ver con las figuras de la zamba. El amor no es correspondido y se transforma en un imaginario: “Que no fue nada lo nuestro / De golpe así me despierto”, reza la zamba. Al respecto del desamor, Palacio nos cuenta:

Con la música también. Se fue conceptualizando para poder ir cerrando también alguna herida. Hay de ir todo el tiempo buscando, como dice, “desesperadamente entre escombros”, intenta buscar entre los restos de todas estas cosas que hay, entre los restos de casetes que hay, y entre lo que se encuentra, primero es con un desamor. Está diciendo que, en todos los desamores de macho, de su construcción, como hombre encontraba siempre la ausencia. Que también habla en *Domingo ¿no?*, hay una ausencia siempre de algo, y en este caso la ausencia de lo masculino, del abandono. Me cuesta más la *Zamba* que *Domingo* en la obra, en términos escénicos. La *Zamba* tiene más un costo psicológico, un abordaje más psicológico. Era una situación que se repetía desde muy chico donde con los amigos llegamos a un punto que la amistad crecía desde las acciones y desde el amor, cariño que sigo teniendo, y de repente, en un momento se cortaba, había una distancia física notable a veces y a veces no, que donde esta dualidad, de este amigo medio femenino le permitía al otro aflojar en ese lado también. Después saliendo la puerta había una careteada tremenda. Entonces desde ese desamor es que nace esta *Zamba de los amores imaginarios* (Palacio, 2016b).

Resuenan en esta estampa, la zamba como danza de seducción junto con las figuras de los desplazamientos y el sufrimiento que comienza a partir de este punto importante en la obra. El encadenamiento de los significantes nos lleva al sentido de desamor y ausencia. Luego de la zamba el actor-autor decide irse, le dice al músico que se va, que no da para más, en este transcurso va mutando su vestimenta hacia la estampa siguiente.

El pombero es un mito popular del litoral argentino y paraguayo de origen guaraní que en esta estampa se resignifica a partir de una niña violada y de alguna forma se dirige el sentido hacia la iniciación sexual más violenta. El actor-autor se saca los pantalones, mientras realiza una serie de discusiones con el músico, y se calza sobre su poncho una especie de chiripá rosa con dos mangas ciegas donde introduce tacos de



mujer. Realiza un movimiento con las mangas en forma de boleadoras, mientras el músico hace una base de malambo, como se muestra en el fotograma 2. Con voz aguda relata su propia violación. El color rosa del chiripá, los tacos dentro de él, y el movimiento direccionan la escena a sentidos de violencia, profanación y estupro.



fotograma 2

Palacio explica el sentido de esta estampa desde su visión del mito con referencia al macho patriarcal:

La otra cara del mito, ahí llegamos al folclore del macho patriarcal cómplice, de los abusos, sobre todo de los abusos sexuales. (...). Hay un despertar sexual y hay una violencia, un abuso del Pombero que puede ser un pescador, puede ser cualquiera. Está contado en primera persona de la víctima digamos, de la doncella, es una doncella, y ahí juego un poco con la mitología litoraleña. La investigación de la obra tiene esta metodología folclórica donde las historias van narrando. Yo me enteré, lo escuché dos veces, por gente de esa zona que decía que: “No, el mito del pombero es para justificar las chicas que aparecen embarazadas, adolescentes en los casos de incesto, entonces dicen nooo es hijo del pombero”, y todo el mundo sabe que no es hijo del pombero. Entonces la idea de esa escena es una explosión verborrágica, y tiene también una influencia del teatro de Urdapilleta, Tortonese, Copi, después leí *El Uruguayo* de Copi y dije ¡es el texto de *El Pombero*! (Palacio, 2016b).

De esta manera, Palacio se refiere a esta estampa, la más violenta de la obra, que le da paso a una visión del sexo que no deja de ser perturbadora. Además, se refiere, en la entrevista, a estas mangas como los ‘testículos’ o el ‘pene’ del pombero. Parte del texto enunciado con estas acciones es el siguiente:

Me coloca la mano en la boca, me lastima todos los sexos, la boca la vagina, la oreja, el ombligo, toda me lastima,  
*Yo lloro* y me pregunto si vale la pena el sufrimiento, pero sigo poniendo resistencia, para que el haga su magia, siga arrancándome las carnes.  
La sangre, materia fecal, gérmenes y enfermedades venéreas se hacen uno en mí, luego la asfixia, los cabellos, transformándose en algas y mi cuerpo en camalote, son esas plantas flotantes, allí misma yo, me hundo (Palacio, 2012).

La acumulación de los significantes visuales más los significantes textuales que hacen referencia a la ‘sangre’, el ‘semen’, las ‘carnes’ y las ‘enfermedades’ concluyen en una violación donde el sufrimiento y la aceptación – revelada con metáforas como ‘que haga su magia’ o el cuerpo como ‘plantas flotantes’ – ante la fuerza del pombero, muestran una direccionalidad hacia la violencia de una costumbre tradicional y cotidiana. Acumulación de significantes que promueven interferencias con una orientación hacia la denuncia a través de la exposición cruda.

La violencia se desplaza luego hacia la relación del actor-autor con el músico, quienes se lanzan los casetes mientras se insultan con despecho. Esta violencia es la bisagra que introduce a la estampa siguiente.

Con la canción *Soy Rebelde* de Manuel Alejandro se va colocando un chiripa al estilo gaucho y en posición de equilibrio precario con los dos tacos en cada mano utilizándolos como teléfonos, comienza un monólogo donde relata las peripecias de seis personajes cotidianos, el relato es rápido con un ritmo musical acelerado, mientras juega con los tacos, les habla, los coloca en diferentes posiciones, a veces es teléfono, otras son tacos, otras es una panza, otras representa la ley y otras dialogan entre sí (fotogramas 3, 4, 5 y 6). Todos los personajes evaden sus obligaciones ficticias y terminan haciendo lo que realmente sienten. Todos se rebelan a los mandatos.

El obrero, para el despertador y sigue durmiendo.  
El ama de casa manda a su hermana a la mierda.  
El psicólogo suspende los turnos una semana por licencia psiquiátrica.  
La estudiante organiza una asamblea para plantear lo de las becas al centro de estudiantes.  
El hijo deja Agronomía y estudia educación especial.

El policía se atrinchera para no ir a reprimir a la marcha.  
El juez llora en pleno juicio.  
Todos son considerados Rebeldes (Palacio, 2012).

Observamos que los significantes visuales que se acumulan: ‘posición del cuerpo forzada’, ‘gestos duros’, ‘tacos’ y ‘movimientos con los tacos’ y en cuanto al significante textual y sonoro que resuena imparable, más allá de las diferentes historias que se cuentan es ‘rebelde’. Otro proceso de acumulación de significantes donde la instancia de metaforización está construida desde la imagen, el ritmo y la energía que Palacio despliega en la escena. Esta parte termina con fragmentos de la canción *Resistiré* de Carlos Toro Montoro que se desarrolla in crescendo hasta que los dos cuerpos (músico y actor) caen al suelo exhaustos, toda la energía desplegada se desinfla, produciendo una caída agotadora mostrando de esta manera el peso, la carga que lleva consigo los actos de ‘rebeldía’ (fotograma 6).



fotograma 3



fotograma 4



fotograma 5



fotograma 6



fotograma 6

Cansados, abatidos, con hastío, comienzan a levantarse y cantan una canción a ritmo de vals que constituye la siguiente estampa: *Domingo*, cuya letra y música pertenece a Luis Palacio. Esta estampa con significantes como ‘puta ausencia’, ‘tristeza’, ‘soledad’, entre otros, direcciona su sentido hacia el aburrimiento y el sinsentido de un domingo en soledad y sin esperanza. La resonancia de que no hay lugar donde estar, permanecer, se completa con la canción *Hallelujah* de Leonard Cohen, lentamente y con parsimonia se prepara para la penúltima estampa: *Estereotipo*.

Como vestuario, la pollera ancha tipo paisana – que el actor, autor mencionó en la entrevista como el vestuario/objeto que marca la identidad del Chico Folk –, con los tacos puestos, Palacio le solicita al público que le ajuste un largo pañuelo a la cabeza

retorciéndolo, simulando una trenza, el músico se coloca un poncho, todos estos procedimientos se observan en el fotograma7.



fotograma 7



fotograma 8

Comienza un festival de pueblo donde eligen una reina, ahora es una paisana, una reina de pueblo con su pollera floreada (fotograma 8). Con una voz de locutor anunciando: “¡La elección de la donosa!” (Palacio, 2016b) da inicio al festival. Aquí el actor-autor presenta varios personajes, el locutor y las candidatas, se suceden las chicas interrogadas por el locutor, dicen su nombre y su *hobbie*, un desfile delirante donde lo

que abunda es el estereotipo de estas fiestas populares. Lo folk y lo trans que se desarrolla en el evento son los significantes que resuenan fuertemente:

En la donosa, con el armado de las trenzas empieza como la previa a un festival, lo que sucede, un festival folclórico, la preparación de una presentación y la complicidad que sucedía. Este chico que se vestía de mujer tenía complicidad también, que un peluquero le ayudaba, que un vecino y que se yo, que alguien le hacía el aguante. En la donosa hace como saltos así la obra en el tiempo... en chico folk pasa a ser otro personaje con un rasgo muy parecido (Palacio, 2016b).

Palacio menciona en la entrevista refiriéndose a esta estampa el significante ‘complicidad’, relacionándolo con esta misma actitud en una fiesta de pueblo y en el trato entre un trans y sus amigos o amigas para el cambio deseado. Podemos observar que este significante se anuda con la acción de los espectadores que arman la trenza, significante visual que refuerza la condensación hacia una vectorización de acumulación. De esta manera, la escena podría ser una analogía con las elecciones de Drag Queens llevando esta situación a un pueblo, enmarcada por el folclore de la elección de una reina. La estampa de la donosa fue un momento de investigación clave en esta creación artística:

Para mí es el principio del camino, que el resultado sucede en la penúltima escena cuando se presenta la reina donosa. Hay una parte de esperar todavía que de afuera caiga una especie de aceptación (Palacio, 2016b).

‘Complicidad’ y ‘aceptación’, significantes que se conectan entre sí metonímicamente, como vectores de desplazamiento hacia un sentido de carácter intenso en relación a la elección de género. Con humor se plantea el sentido de la libertad de género y la posibilidad de un mundo más abierto.

Luego de un diálogo de desaprobación con el músico, la obra termina con la última estampa. La canción de Dani Umpi *No me vas a sacar a bailar*, un alegato gay donde el significante ‘desamor’ continúa resonando hacia “Todos quieren ser lo que no soy y la culpa es mía”.

Los trazos planteados en esta obra retratan la soledad del que quiere ser diferente, a pesar de la ayuda de los amigos, en un contexto regional y desde una especie de auto-ficción realizando una observación aguda de los problemas de género en nuestra sociedad.

Podemos concluir, además, en cuanto a la liminalidad planteada en un comienzo, el espectáculo está asentado fuertemente en el unipersonal con fugas desde la creación hacia momentos que denominamos performáticos, como expresiones directamente relacionadas con el cuerpo y los sentimientos del autor, sin que medie ninguna otra realidad de creación de personaje. Esto se observa a partir del estudio realizado desde la creación de los significantes en movimientos auto-referenciales en algunos momentos del espectáculo. En esos momentos, es Palacio quien habla, quien se expone con su propia elección a los rechazos y aceptación del público. Estos momentos suelen ser visagra entre los diferentes personajes, además de la introducción donde explica la procedencia de los casetes y en las estampas denominadas *Principio del Camino* y *Cuadro de la memoria*.





## CAPÍTULO 7

### *Verano en Tennessee*

(Palacio, Luis, Verónica Castillo y Cynthia Lucero, 2018)

- I'm not there – Los significantes en el éter Tennessee Williams

**Hombre:** Pues hálame como la lluvia y... déjame escuchar, déjame estar ahí echado y escuchar... (Se tumba en la cama y se da la vuelta, quedando boca abajo, con un brazo colgando por un lado de la cama y golpeando de cuando en cuando el suelo con los nudillos. La mandolina continúa.) Hace demasiado tiempo que no hablamos... abierta y claramente. Cuéntame cosas. ¿Qué has estado pensando en silencio? Mientras yo he circulado como una postal sucia por esta ciudad... ¡Dime, hálame! Hálame como la lluvia, y yo estaré aquí echado y escucharé (Williams, 1984, p. 165-166).



*Verano en Tennessee* es una creación teatral colectiva bajo la dirección dramaturgica y escénica de Luis Palacio, estrenada en el año 2017 que aún se encuentra en cartel en la ciudad de Villa Mercedes, y fue seleccionada para representar a San Luis en la Fiesta Nacional de Teatro, organizada por el Instituto Nacional de Teatro, edición 2018.

Para profundizar en los significantes, sus conexiones y relaciones vectoriales que se conforman y resuenan en la construcción de sentido de *Verano en Tennessee* es necesario hablar antes de tres aspectos fundamentales de su génesis. El primero tiene relación con el tema de esta creación grupal, el universo Tennessee Williams, ¿qué es y cómo se entiende desde algunos teóricos y desde los creadores? Los otros dos aspectos tienen relación con la forma de producción y el compromiso físico y emocional de esta construcción. La forma de producción es esencialmente la creación colectiva y en cuanto a la búsqueda y compromiso físico y emocional en la escena, se produce desde la performance. Comencemos por el primer aspecto entonces.

En 2015 surge la idea entre Luis Palacio y Nicolás Sánchez Harriet de profundizar en las brumas del universo de Tennessee Williams. Luego de la experiencia de *Lluvia lluvia* realizada por Palacio en el año 2004, donde trabajó escénicamente desde los textos *Un tranvía llamado deseo*, *El Zoo de Cristal* y *Háblame como la Lluvia* de Williams, emprende un camino hacia la profundización en la búsqueda de este universo íntimo. Palacio nos cuenta con respecto a esa intención: “A mí me había gustado mucho ese proceso, la puesta en escena de *Lluvia lluvia* fue de acuerdo con lo que yo veía que el relato iba necesitando, pero no pudimos cerrar el proceso del todo” (Palacio, 2018b). En este sentido, nos preocupamos por precisar de algún modo este universo que nos propone Palacio.

Natalí Mel Gowland en *El teatro de Tennessee Williams: Un juego de contraposiciones* se propone analizar las “contraposiciones que en su conjunto generan una atmósfera de realidad/irrealidad (...) interior/exterior; luz/oscuridad; verdad/mentira; moral/ ‘qué dirán’; juventud/vejez; deseo/muerte; hombre apasionado (o natural)/hombre condicionado; silencio/musicalidad; elipsis/ exabruptos”(Mel Gowland,2011, p. 375).

La obra de Williams expone al sujeto en sus contradicciones, mostrando oposiciones que intentan abarcar la complejidad de su psiquismo, descubre pasiones escondidas detrás de una cultura puritana e hipócrita, sus personajes tienen reacciones imprevisibles ante una moral alicaída después de la guerra de secesión, donde el viejo

Sur de Estados Unidos es arrasado por cánones del Norte, trayendo ideas mercantilistas y promoviendo la clase media protestante. La crítica de Williams se construye fundamentalmente a partir de la creación de personajes que no se alcanzan a adaptar a los cambios junto a otros personajes que sufren por no poder mostrar ni a la sociedad ni a sí mismos sus verdaderos deseos. La búsqueda de la identidad sexual juega un papel preponderante como fuerza pasional, destinada a emerger a presión en esta lucha por mostrar la opresión normalizadora de una sociedad en decadencia, frente a una sociedad industrial que aflora como única posibilidad de surgir en todos los estados del país del norte. Gowland lo analiza como un juego de apariencias que se contrapone a la moral:

Este juego de apariencias a su vez se ve en contraposición con la “moral” imperante, externa y moldeada por el “qué dirán”. Tanto en *Un tranvía llamado Deseo* como en *Súbitamente el último verano* los deseos e impulsos naturales de los protagonistas rivalizan con los “preceptos” a seguir dictados por la mirada ajena, y es este conflicto el que da lugar a su vez a un juego constante entre verdad y mentira a fin de tratar de cumplir con ambos mandatos. Es esto lo que desborda a los personajes williamsianos, que prefieren sumirse en el silencio (callar o eludir) hasta que en un punto no soportan más la opresión y liberan la verdad (Mel Gowland, 2011, p. 376-377).

Esta tendencia normalizadora, donde se podría decir que el sujeto está entre dos fuegos, la moral del viejo Sur y la moral del nuevo Sur, ambas aplastando su posibilidad de mostrarse con sus necesidades y goces individuales, afecta no sólo el psiquismo, sino también al propio cuerpo. Los avances científicos en cuanto a la constitución del sistema nervioso central y las experimentaciones en este sentido, llevaron a la popularización de una práctica médica que prometía modificaciones de la conducta, necesaria para adaptar a los inadaptados, la lobotomía. Práctica que afectó a Williams a partir de que su hermana, muy allegada a él, fue diagnosticada de esquizofrenia, y se le realizó una intervención en ese sentido, sin consultarle.

Este universo trae consecuencias en las relaciones familiares y de amistad que Williams plasma en sus obras, a partir de diálogos y climas donde muestra la confusión de este mundo en decadencia, exponiendo pasiones desencontradas y poniendo al descubierto almas perdidas entre el goce y el deber ser.

Las relaciones peligrosas y conflictivas que propone Williams en sus obras son el objetivo de este grupo que, con técnicas de improvisaciones al límite de sus resistencias, a partir de apropiarse de los textos de *El Zoo de cristal* de 1945 y *Súbitamente el último verano* de 1958, realizaron la estructura de la obra donde, sin

estar sus obras, están; donde sin estar la vida de Williams, está. Podemos comparar esta intención temática con la película *I´not there* (2007) de Todd Haynes, en la cual se retrata, de la misma forma, la atmósfera de las creaciones y de la vida de Bob Dylan, donde:

...de antemano se sabe que no contará la historia de Dylan, sino que intentará acercarse por caminos tortuosos y ficcionales para llegar a ese monstruo genial que cada uno se ha construido con la poesía, la música y los desplantes del famoso cantante. En ese intento de acercamiento, lo que hace Haynes es abonar el mito, que durante tanto tiempo el propio Bob Dylan ha creado y mantenido como una más de sus genialidades (Sáez, 2010).

Palacio, cuando busca conceptualizar el universo que plasmaron en *Verano en Tennessee*, se refiere con un significante que nos remite al fluido que impregna el espacio: el “éter”:

Un universo marca como el éter, una palabra que se la usa mucho en dramaturgia, y más en este tipo de dramaturgia. El universo de Tennessee Williams, para mí, es desde el humo de un cigarrillo hasta la locura, la familia. (...). Yo creo que desde ahí está como esa identificación, con la locura ¿no? El universo de Tennessee Williams tiene todo eso, jazz, (...) el río, el pueblo y el éxito que es algo que también inquieta, los mandatos (Palacio, 2018b).

Por su parte, Sánchez Harriet lo define como “atmósfera” donde puede percibirse la poética del autor; además expone otras versiones que trabajan el tema de la misma manera y que el grupo investigó:

Para mí Tennessee Williams fue un disparador de lo que termina siendo el producto final de *Verano en Tennessee*. Lo que busca justamente es que se perciba el universo de Williams, se genere esa atmósfera americana donde se vean elementos y lenguajes similares a la poética que ha trabajado Tennessee Williams, pero en una obra independiente. Por eso si hacemos muchísimas referencias a ese universo, a la propia vida de Tennessee Williams, hay versiones, si se quiere, de escenas que están planteadas de sus obras, pero son versiones muy libres, o sea, no vienen a ser adaptaciones, es un trabajo nuevo a partir de lo que el dramaturgo trabajó en sus propias obras. Investigamos también sobre otras puestas que se habían hecho de Tennessee Williams, bueno en Córdoba se está haciendo *Inside me* por una chica de acá de Villa Mercedes que es Eugenia Hadandoniou (...) y también hizo un trabajo de investigación sobre Tennessee, y está la versión de Romina Paula, *El tiempo todo entero*, que es una versión de *El Zoo de cristal* que también investigamos, leímos y tomamos como disparadores para adentrarnos en el trabajo (Sánchez Harriet, 2018).

En este momento, podemos afirmar que resuenan dos significantes en los poros inconscientes que la obra los prueba de forma muy eficiente: ‘éter’ y ‘atmósfera’, y que retomamos más adelante. Pero antes continuaremos hablando de otros de los aspectos relevantes en el proceso de creación para la puesta en danza de estos significantes, y que servirán para elaborar la vectorización en la búsqueda de sentido.

El primero es que, desde un principio, se postuló la necesidad de realizar la dramaturgia y puesta en el espacio a partir de la creación colectiva. El concepto de autor en la creación artística ha ido mutando desde la autoría individual, donde hay un individuo que es el responsable, el firmante de una obra en particular, hasta la autoría colectiva donde no existe ningún individuo firmante, pero hay un grupo de individuos responsables de la obra, generalmente este grupo con una nominación particular que lo identifica. Se ha dado en llamar a todas estas manifestaciones artísticas, donde la creación y la responsabilidad de la obra recaen en un grupo de personas, como creación colectiva. En el teatro occidental, la idea de creación colectiva podría decirse que comienza a partir de la clausura del autor y la representación desde las posturas de Antonin Artaud. A partir de ahí, un sinnúmero de colectivos teatrales propuso diferentes estrategias de producción donde existe esta impronta de creación grupal. Entonces, podríamos definir la creación colectiva en teatro como el conjunto de procesos, intereses y propuestas ético-políticas que permiten realizar una actividad creativa y alcanzar un objetivo común entre varios individuos que, siendo diferentes, comparten motivaciones y experiencias, con independencia de la forma de organización y relación que establezcan entre ellos para culminar en una producción teatral. Pavis (2015) concibe el proceso de creación colectivo de la siguiente manera:

... como la conversión en discurso de sistemas significantes en la enunciación escénica: la puesta en escena ya no es la palabra de un autor [...], sino el rastro más o menos visible y asumido de una palabra colectiva. Se pasa así de la noción sociológica de *creación colectiva* a la noción estética e ideológica de *colectivo de creación*, de colectividad de sentido y de sujeto de la enunciación teatral. (2015, p. 101).

Por otro lado, podemos reconocer dos momentos de la creación colectiva teatral en nuestro país: en un primer momento, la creación colectiva surgiría como una reacción al individualismo asociable a la figura del autor y del director (años 60,70 y

80)<sup>14</sup>; y otro momento que abarcaría aproximadamente desde la década del 90 a la actualidad, como un sistema o metodología de composición y producción teatral. Desde esta impronta, Argüello Pitt (2009) propone que “un grupo es entonces también una conformación dramaturgica donde las tensiones, los intereses se pueden plantear en término de tensiones que se desarrollan en el tiempo” (2009, p. 5) a partir de que:

Las dramaturgias grupales pos-noventa reconocen de alguna manera una autoría, o al menos se constituyen en un autor colectivo; la revalorización de la dramaturgia y específicamente de los procedimientos permiten que la democratización en la construcción de sentido se presente como factible entre los miembros de una compañía (Argüello Pitt, 2009, p. 3).

Los Presuntos se propusieron la construcción de sentido desde la creación grupal, pero teniendo en cuenta la dirección escénica de Palacio, quien a su vez tenía muy en claro la búsqueda que necesitaba para lograr la atmósfera propuesta:

Nosotros investigamos para corrernos del lugar formal de esto es teatro, esto no, pero parece ser que cuando se reciben esos trabajos, que nosotros los sentimos en jaque, y a veces hasta incompletos, porque hemos decidido que así sea, porque lo que hemos tenido como completo no nos ha llenado, se toma como que a las obras le falta. [...]. La idea era traspolar Tennessee a algo contemporáneo y empezar a probar, jugar con la terapia, Fer [Fernanda Soru] también nos permitía a nosotros tener una percepción desde un espacio donde uno está en cierto modo analizándose. Y a trabajar con la mirada, como una cosa provocativa del otro de no te estoy creyendo nunca, entonces desde ahí iba como construyéndose esto, creo que el clima de no soportarse se iba dando solito (Palacio, 2018b).

Surge, de esta manera, una propuesta de búsqueda emocional, corporal y de creación dramaturgica y escénica que tiene que ver con lo performático, una búsqueda que Palacio venía realizando en distintas obras entre las cuales, de las propuestas escénicas que nosotros hemos analizado en esta investigación, podemos mencionar a *Villa Presunción* y *Chico Folk* donde existe un concepto de la performance que Palacio toma para lograr salirse “del lugar formal de esto es teatro, esto no” (Palacio, 2018b) y para adentrarse en propuestas que resuenan haciendo dudar sobre lo representacional y lo presentacional, sentando precedentes en el teatro de Villa Mercedes. Lisandro Rodríguez, citado en el trabajo de Mara Teit (2017), formula “que cada obra en

---

<sup>14</sup> Algunos de los investigadores de la creación colectiva en Argentina en esos años son Cipriano Arguello Pitt (2009), Beatriz Molinari (2009), Federico Irazábal (2009), Adriana Musitano (2017), Mauro Alejandro Alegret (2017).

particular, que cada trabajo debería encontrar sus signos y que hay que confiar más en los cruces [...] en el cruce incluso adentro de la convención misma” (2017, p. 12), refiriéndose a la posibilidad de trabajar con la performance dentro de una obra y no como género en sí misma. Mercedes Halfon que crea desde el Colectivo de Traficantes, en el mismo trabajo que recopila Teit (2017), es muy clara al exponer su punto de vista:

Pienso en algo relacionado a las dicotomías falsas. No hay una real dicotomía entre teatro y performance. En realidad, hay guerras civiles en cada uno de los campos: teatro de texto versus dramaturgia del actor; o performance (más ligada a las artes visuales) versus performance (más ligada a las artes escénicas). Es decir: Creo que hay terreno fértil en ambas. La idea de que una es la superación a la otra es casi positivista y sigue siendo un pensamiento viejo. Creo que hoy todo convive en un territorio en perpetua expansión (2017: 14).

De allí que la investigación y búsqueda de Palacio y su grupo esté concentrada en lo que los cuerpos puedan sentir, sin ningún tipo de falsedad: presentar una atmósfera, discusiones reales, transpiración real y sentimientos con confusiones internas en cuanto a la identidad, reales. Esto llevó a que cada ensayo sea una performance en sí misma. Al respecto, Sánchez Harriet nos dijo que “la construcción de los personajes también está ligada a lo que es un yo ficcionado, es decir cada uno llevó conflictos personales propios o situaciones que veníamos transitando en ese momento para trabajar en la obra” (Sánchez Harriet, 2018). Pero también las funciones tienen que ser de esa manera. Nuestro cuestionamiento en la entrevista fue el siguiente: ¿hasta qué punto, cuando hay una secuencia de acciones aprendidas y un texto del mismo modo, se podía lograr ese nivel de sensación? A lo que Palacio nos respondió que la performance:

Es donde no está lo ficcional. No es tan distinta la pasión que le pone Fernanda a la hora de acompañar una chica para abortar. Ella hace performance, el compromiso con el cuerpo, ahí está lo performático, con su cuerpo de mujer y todo lo que implica, me parece que es cuando aparece más el compromiso político desde los cuerpos. En la no representación también, el entrenamiento es básicamente como sensorial, de performance. También en la obra hay bordes donde no sabemos quién somos qué. Hay una anécdota del Nacional con la que hace de Clara, habíamos estado discutiendo después de la devolución, de cuando sonaba violento el feminismo, ahí hay como una comunicación con Fernanda [Soru] donde por momentos yo soy Luis y ella es Fernanda y eso se traspola después, si bien la plantilla es ficcional, el resto de los elementos termina siendo real, por eso te digo que, para mí, como obra de teatro, no sé si de acá a un tiempo vamos a seguir presentándola (Palacio, 2018b).



Teniendo en cuenta estos tres aspectos fundamentales en el proceso de creación de *Verano en Tennessee*, analizamos los movimientos de los significantes en una obra que abunda en superposiciones de planos de imágenes y acústicos, y propone dos momentos que se sustituyen intermitentemente señalizados con las palabras “Tennessee” y “Presente”. Los momentos anunciados como “presente” preludian la “realidad de la ficción”, un grupo de personas que decide hacer terapia con Ágata para encontrarle una salida a sus problemas: Guille tiene un “bloqueo creativo”, a Clara le “pasa algo con el cuerpo” y a Tom “todo el mundo le pregunta si es gay”. Los momentos que tienen como anuncio “Tennessee” son las ficciones dentro de la ficción, improvisaciones que realizan los participantes a la terapia para tratar de desentrañar sus deseos ocultos. Esas improvisaciones, basadas en las obras de Williams y que se explicitan en la misma obra, las podemos llamar el segundo momento donde van construyendo una historia paralela que se desarrolla en la estancia “La Tennessee”. En esta historia siempre juegan el mismo papel, Ana es Clara (la hija), Guille es George (el tío), Tom es Seb (el hijo) y Ágata es Amanda (la madre). La confusión de realidad y ficción, las identificaciones de los deseos de los personajes, de las improvisaciones con los personajes, de la terapia, las conmociones producidas en las subjetividades de cada personaje desdoblado no sólo son parte de esta ‘atmósfera Williams’, donde existe la preponderancia de la vida real del autor con sus personajes, sino que produce confusión en la propia estructura, mostrando que realidad y ficción se “yuxtaponen”.

La puesta en escena es circular, en la cual el público se ubica alrededor de una mesa con dos bancos largos donde se desarrollan las sesiones de la terapia; además el espacio posee aberturas hacia espacios extra–escena en los cuales se desarrollan momentos paralelos como se muestra en el fotograma 1. Sánchez Harriet lo explica de la siguiente manera:

En definitiva, una puesta circular donde el público tuviera que poner en jaque el deseo de lo que quería ver, tuviera que elegir, porque se plantean situaciones que —suceden en forma paralela, de forma permanente, entonces el público debe elegir en donde pone el foco para decidir que se pierde del relato o lo que se va contando de la historia. Esas pautas fueron específicas de dirección en relación con la puesta en escena. (...) es como si fuera un teatro casero, un teatro en casa con los recursos que hay, con una iluminación realista mezclada con lo teatral, que busca generar algo onírico por momentos, hay una mezcla de lenguajes y de artefactos entre lo teatral y lo realista que fueron decisiones de dirección (Sánchez Harriet, 2018).



fotograma 1

Poner en jaque la mirada es la intención de la puesta y lo que produce generalmente este tipo de escenarios: lo que vea y oiga el espectador dependerá de su posición, y lo que interpretamos en el convivio está en relación con esa posición. En nuestro caso, vivimos la obra desde distintos lugares y en verdad fueron experiencias diferentes.

Una obra abierta en cuanto al sentido que genera permanentemente significantes que impactan y resuenan en el cuerpo directamente. Si bien al principio puede vislumbrarse una trama, luego esa trama se desmembra, se hace hilachas destacando la confusión en cuanto a la búsqueda del yo individual, de algo que lo defina desde el otro y desde el uno, produciendo la crisis de identidad.

Vamos a extraer algunos de esos significantes que resuenan y vectorizarlos en la búsqueda de la actividad deseante que promovió esta producción a partir del material simbólico construido desde el texto, las imágenes, los sonidos, teniendo en cuenta además las entrevistas realizadas para cruzarlas con el video de la obra y el visionado del espectáculo en varias oportunidades y en diferentes escenarios. Los efectos producidos por la acumulación de significantes tanto desde lo visual como desde el lenguaje (vectores acumuladores en el proceso de condensación), como los producidos por la sustitución en la cadena significativa (vectores embragues en el proceso de condensación), propios de la metáfora. En un sueño siempre podemos mencionar un

significante que resuena y reúne otros, produciendo este efecto. El significante ‘Éter’ lo vamos a tomar a partir de que observamos un aglutinamiento de otros significantes que producen una vectorización en acumulación y se condensan promoviendo grandes resonancias. ‘Universo’ y ‘atmósfera’ son dos significantes importantes anudados al significante ‘éter’, al que se reúnen, como las virutas de hierro atraídas por un imán, más significantes como ‘familia’, ‘éxito’, ‘jazz’, ‘río’, ‘mandatos’, ‘gay’, formando parte de la creación de esta metáfora que es el universo Tennessee Williams. Pero como dijimos, es solo una interpretación del grupo Los Presuntos que surge, además, a partir de la intersección de sus propios deseos, de sus propias problemáticas llevadas a escena utilizando este “procedimiento performático”, en el cual se pusieron en juego identificaciones donde sus propias lecturas motivaron al cuerpo, al movimiento y al goce en escena.

En algunos casos la cadena significativa se construye con otro significante visual, por el cual se produce el mismo sentido, son procesos de estilización producida en la escena a partir del montaje de los espacios paralelos y la construcción de los significantes ‘río’ y ‘estancia Tennessee’. Generalmente, los climas son armazones metafóricos donde existen vectorizaciones embragues y se sustituye un significante por otro. En este caso, la utilización del espacio escénico y de los materiales escenográficos es muy clara a la hora de aportar significantes que dispongan metáforas en toda la puesta en escena. Como ejemplo, podemos mencionar el comienzo de la obra donde los personajes de la ficción llegan a la estancia “La Tennessee” con claros movimientos estilizados de un viaje cansador, las imágenes de espera, de hastío, de estar sentados se montan con movimientos lentos, recorriendo esa mesa y bancos, utilizándolos algunas veces como el transporte que los traslada, otras como la parada donde esperan (fotogramas 2 y 3). De fondo se escucha una canción *a capella*, *Lonestar* de Norah Jones, que motiva a los movimientos con su ritmo. Los significantes ‘viaje’, ‘transporte’, ‘parada’ están sustituidos por estos movimientos alrededor, por debajo de la mesa, sobre los bancos y sobre la mesa.



fotograma 2



fotograma 3

Otro ejemplo muy claro que muestra esta expresión metafórica es el modo en que se sustituye el significante 'río', en una escena con situaciones corporales de éxtasis en la observación entre Seb y su hermana Clara, abrazados metaforizando la mirada de un atardecer en el litoral (fotograma 4); y en otra, usando la mesa como punto de partida para nadar entre George y Clara donde se desvisten el torso para luego tirarse al suelo y reproducir una escena erótica en el agua (fotograma 5), clara metáfora de este 'río' produciendo sensaciones claves de incesto y sexo. Los vectores embragues de metaforización a partir de elementos lumínicos, escénicos o la utilización de la corporalidad se dan generalmente en esos momentos ficcionales de psicodrama, que luego tendrán una influencia cada vez más relevante para las transformaciones en la realidad de la terapia.



fotograma 4



fotograma 5

Los significantes ‘Tennessee’ y ‘presente’, palabras que se usan para trasladarse de un momento a otro, de la terapia a la ficción dramatizada y de la ficción a la terapia, respectivamente, funcionan como una vectorización de desplazamiento del tipo secante, provocando rupturas que al conectarse ambas partes construyen una figura metonímica. Para ejemplificar, seguimos analizando el significante ‘río’ donde nadan George y Clara, a partir del cual podemos observar que la escena va subiendo de tono en relación también a la mirada de Amanda-Ágata tensa, dura, inquieta: no sabemos si es Amanda que observa al tío y a su hija nadando desnudos o es Ágata, la terapeuta, que observa a los asistentes en una improvisación arriesgadamente erótica. Ágata enuncia el significante ‘presente’ cortando irritada la escena. Los dos personajes transformados ya en su alter ego Guille y Ana se asombran, Guille expresa su intención de seguir, pero el psicodrama terminó. El significante ‘presente’ irrumpe desplazando los significantes ‘erotismo’ e ‘incesto’, desplazamiento hacia una connotación de censura, de represión. En muchas ocasiones la producción de una vectorización embrague hacia estos significantes represivos suele ser el silencio como significante permanente; como ejemplo, podemos mencionar cuando Seb le pregunta a su madre quién es su padre besándola escandalosamente, el silencio de Ana-Clara observando con movimientos lentos casi desde una posición autista es el embrague hacia la escena siguiente donde Seb y Clara van a programar la muerte de todos. En este caso, el significante que promueve el silencio es más radical que la palabra significante ‘presente’.

El procedimiento que plantea la obra, encadenando la terapia con las improvisaciones tendientes a sacar el interior de los actores-personajes, tiene una función vectorizada conectando significantes en un proceso metonímico hacia el psicodrama. En ningún momento en la obra se menciona este signo, pero se encuentra en el ‘éter’ permanentemente. La exposición de los sujetos a estas escenas es una vectorización con mucha fuerza que desnuda los deseos más ocultos de los participantes en estas sesiones. En estos actos performáticos los sujetos se exponen a sus frecuencias aprisionadas, censuradas hasta explotar, se estiran las escenas hasta producir salidas genuinas difíciles de encerrar. El deseo de mostrar lo reprimido en esta “atmósfera” williamsiana los lleva a provocar(se) constantemente.

No podemos dejar de mencionar el efecto de los diferentes planos extra-escenas y acústicos que se desarrollan paralelamente a las escenas propiamente dichas. En este caso, Sánchez Harriet menciona en la entrevista un significante clave en toda la obra: ‘yuxtaposición’. En varios episodios de la obra hay una escena preponderante y otra

secundaria que, según la posición del espectador, se puede ver y oír, u oír solamente, generando significantes resonantes que provocan variadas afectaciones. Las canciones *a capella* en vivo, interpretadas por Carla Morales, algunas veces en el personaje de Yolanda, otras como Rose, son sonoridades que marcan permanentemente el tiempo de la obra que lo podemos ver como una relación metonímica en función de una vectorización conectora que permanentemente moviliza un encadenamiento de significantes.

En otra escena, el significante ‘salvar’ la Tennessee está relacionada con dos escenas paralelas simultáneas donde hay diferentes propuestas: en la escena principal, Seb le propone a Clara la prostitución para llegar a ese objetivo; y en la extra-escena, George le dice a Amanda que tiene un comprador para la estancia. Estas superposiciones se dan con una interferencia que dirige la vectorización hacia un sentido de desesperación por ‘salvar’ algo, ¿salvarse ellos?, ¿salvar el lugar? Sin embargo, no hay salida para ninguna de las dos opciones. La acumulación de los significantes de imagen, sonido y palabras producen una metáfora de sin salida que va a llevar lentamente a desenlaces insospechados. Son los asistentes a la terapia-función quienes no tienen salida para apaciguar sus deseos más profundos.

El final de esta propuesta lleva a configurar el sentido escondido, oculto que permanece al acecho en toda la obra, a reunir todos los significantes en uno solo que será siempre dudoso a la hora de significar: ‘identidad’. La construcción de la identidad de un sujeto se encuentra siempre en permanente modificación, no hay definiciones exactas para decir quién es, qué hace o de dónde es debido a la movilidad de las subjetividades tendientes a no permanecer nunca en un solo lugar. Cuando en las diferentes yuxtaposiciones de escenas ya no se sabe quién es quién, ni qué posición subjetiva ocupa en la obra ni en el espacio actual, debido a secuencias donde Clara se va metiendo libros en el pantalón, en la vagina, mientras Amanda los lame y se los pasa, Tom y Guille se encuentran con la mesa de por medio como una barricada y en posición de felatio y Rose sentada canta *Daysis done* de Nick Drake, metáfora de la noche oculta (fotograma 6), la palabra ‘presente’ irrumpe para volver a la terapia.



fotograma 6

Guille y Tom vuelven como pareja, situación que ya se venía vislumbrando en algunas extra-escenas paralelas, proponiéndoles compartir la vida con Ágata y Clara, pero algo pasa que los intercepta y los conmueve nuevamente. Ana no es Ana, Ana es alguien que los venía investigando y nos revela la otra identidad de cada uno, todos con pasados oscuros, terminamos no sabiendo para qué eran esas reuniones, cuál es la verdadera 'identidad' de cada uno y para qué estamos ahí. La forma en que desarrolla su monólogo Ana tiene una serie de acciones particulares que le agregan una vectorización de acumulación de significantes a la descripción de cada uno de los integrantes de la terapia. Las acciones consisten en extraer de su cuerpo, donde tenía los libros, fotocopias de las caras de cada uno y se los coloca a la manera de caretas (fotograma 7). ¿Esta es la verdadera identidad de cada uno?, ¿somos lo que somos o solo son máscaras que nos cubren de los deseos ocultos? La acumulación de los significantes visuales y textuales, en este caso, refuerza la confusión acerca de la identidad individual que se construye en la relación con otros sujetos.



fotograma 7

El significante ‘identidad’ queda resonando como algo oscuro, indescifrable, difícil de saber y conocer del otro. La palabra ‘presente’ resuena como última palabra de la obra, último grito mostrándonos lo indescifrable de nuestro presente ahí. *Days is done* continúa escuchándose como una letanía, cuando el día se va y no sabemos quién es quién, y qué deseos ocultos tiene cada uno.



## CONCLUSIONES

Estamos segmentarizados por todas partes y en todas las direcciones. El hombre es un animal segmentario. La segmentaridad es una característica específica de todos los estratos que nos componen. Habitar, circular, trabajar, jugar: lo vivido está segmentarizado espacial y socialmente. La casa está segmentarizada según el destino de sus habitaciones; las calles, según el orden de la ciudad; la fábrica, según la naturaleza de los trabajos y de las operaciones. Estamos segmentarizados *binariamente*, según grandes oposiciones duales, las clases sociales, pero también los hombres y las mujeres, los adultos y los niños, etc. Estamos segmentarizados *circularmente*, en círculos cada vez más amplios, discos o coronas cada vez más anchos, como en la “carta” de Joyce: mis asuntos, los asuntos de mi barrio, de mi ciudad, de mi país, del mundo... Estamos segmentarizados *linealmente*, en una línea recta, líneas rectas, en la que cada segmento representa un episodio o un “proceso”: apenas terminamos un proceso y ya empezamos otro, eternos pleitistas o procesados, familia, escuela, ejército, oficio, la escuela nos dice: “Ya no estás en una familia”, el ejército dice: “Ya no estás en la escuela”... Unas veces los segmentos diferentes remiten a individuos o a grupos diferentes, otras es el mismo individuo o grupo el que pasa de un segmento a otro. Pero esas figuras de segmentaridad, la binaria, la circular, la lineal, siempre están incluidas la una en la otra, incluso pasan la una a la otra, se transforman según el punto de vista (Deleuze y Guattari, 2006, p. 214).



Las lecturas de los significantes de las obras de Luis Palacio – a la manera de una música de sentidos, como una lengua susurrante (Barthes, 2013, p. 117) – a partir de la intersección entre el dispositivo de los vectores deseantes propuestos por Patrice Pavis (2000) y teorías psicoanalíticas, relacionadas con lo simbólico y su relación con lo real y lo imaginario, nos permitieron configurarla macropoética de este autor, director y actor teatral de Villa Mercedes. Por un lado, nuestra investigación significa un aporte a la cartografía teatral local y nacional, y, por otro lado, a los estudios escénicos, al diseñar una metodología analítica a partir de la comprobación y actualización de la propuesta de Pavis (2000) en el volumen *El análisis de los espectáculos*.

Hemos investigado, topológicamente, cada una de las obras de Luis Palacio, realizando una operación con el dispositivo de los vectores deseantes para construir, por un lado, la micropoética a partir de los significantes que resuenan en el cuerpo, tanto de los creadores como de la investigación. Por otro lado, el análisis de las obras, en su conjunto, permite definir una macropoética que se corresponde con el proceso de creación visto desde la diacronía del movimiento creativo.

En estas conclusiones, relacionamos los significantes elaborados en cada micropoética, ensayando una red de vectores que articulamos con algunos conceptos de la interpretación del deseo desde el psicoanálisis y más precisamente con lo que postula Lacan (2014). Al analizar la puesta en escena, realizando una analogía con los procesos del sueño, podemos decir que, sin ánimo de plantear un abordaje terapéutico, sí analizamos vectorialmente los significantes como fenómenos marginales o residuales que marcan líneas para acercarnos a la actividad deseante del sujeto creador, lo cual nos permitirá comprender con mayor profundidad la “naturaleza de la creación poética en sus relaciones con el deseo” (Lacan, 2014, p. 14).

Desde un comienzo, dijimos que establecer las conexiones que permiten identificar dónde se produce sentido, cuáles son los mecanismos, las técnicas, la distribución espacial, las situacionalidades del cuerpo, en fin, la relación contenido y expresión, forma e interpretación, las formas de representación o presentación, entre otras, aportan al ángulo semántico, como expresa Dubatti (2007). En definitiva, es la direccionalidad de la actividad teatral a la que aportan, y forman las estructuras de la construcción semántica, los ángulos narratológico, lingüístico y referencial, además de la concepción de mundo de los creadores teatrales y el trabajo realizado por la compañía o el grupo (Palasi, 2016, p. 112).

Cuando hablamos del sentido, no siempre es en relación con lo que se puede significar o encuadrar en alguna posición signíca determinada, sino también al sentido que resuena en el cuerpo, a la manera de vibraciones que generan surcos en el inconsciente, produciendo una calidad de energía que puede ser interpretada a partir de la significación o no, o pueden quedar, perdurar como significantes que marcarán al sujeto más allá del sentido final de la obra. De esta forma, pusimos el acento en visualizar, escuchar y relevar los significantes preponderantes y su movimiento o ‘danza’ en la construcción de sentido, sin dejar de lado la actividad deseante de los creadores, en principio del propio Palacio, pero teniendo en cuenta, además, algunos actores de sus producciones. Uno de nuestros objetivos fue distinguir, a partir del dispositivo de los vectores, en relación con determinadas características de los significantes más resonantes, la actividad deseante de Palacio como creador e impulsor de creaciones teatrales y analizar, además, algún tipo de significante inicial o primordial que fuera el conductor, al modo de semblante, que corta la cadena de significantes, una falta que expresa lo ininterpretable, la hiancia que nos compromete como sujetos del inconsciente. Logramos, de esta manera, establecer, en cada una de las micropoéticas analizadas, algunos significantes primordiales desde donde parte la creación, o hacia dónde se dirige. Estos significantes resonantes están conectados, generando características de la poética de Palacio que desarrollamos en los próximos párrafos.

Configuramos aquí una descripción de la macropoética de Palacio a partir de tres grandes tópicos recurrentes en sus creaciones: 1) la autorreferencialidad, autoficción y los recursos del discurso metateatral; 2) la búsqueda de una identidad dentro de sus relaciones contextuales y sus deseos; 3) la necesidad de hablar de su lugar de origen y de producción desde discursos territorializados y netamente regionales.

### **Metateatralidad y autorreferencialidad**

De acuerdo con lo que analizamos, la metateatralidad en las obras de Palacio, la interpretamos desde aquellos significantes que poseen una intensidad de significación haciendo referencia al discurso teatral propiamente dicho, y luego observamos los movimientos que se corresponden con los significantes relacionados con la autorreferencialidad produciendo líneas de fuga hacia la desterritorialización que permiten definiciones y cuestionamiento de la actividad teatral. Los significantes

metateatrales son parte de la meseta que corresponde a la línea dura que hace referencia a la sobrecodificación, círculos concéntricos con gran resonancia. Los demás significantes se interpretaron de la siguiente manera: algunos a partir de las líneas flexibles, como segmentaciones primitivas, y otros como procesos de líneas de fugas que proponen desterritorializaciones y descodificaciones. Ambos grupos se analizaron en referencia a significantes que proponen significaciones relacionadas con la autoficción y autorreferencialidad.

En los diferentes análisis de casos, encontramos los significantes mesetas que proyectan una significación determinada, a partir de la actividad deseante en su encuentro con el Otro, con los desfiladeros del significante. El sujeto marcado por estos significantes en su proceso identitario construye un deseo que le es propio, de esta manera observamos lo que Palacio reflexiona sobre el teatro. En la obra *Justo Daract* es muy clara la referencia metateatral del significante ‘máquina de hacer historias’, frase expresada en el comienzo de la obra por el personaje Nelly, a modo de explicación de lo que el público va a ver. Esta metáfora de la actividad discursiva del teatro es, sin dudas, una referencia directa de lo que piensa el autor sobre el teatro. En este caso, los significantes flexibles relacionados con la autorreferencialidad son los significantes ‘formación’, ‘suerte’, ‘éxito’ y ‘deseo’ que los situamos en estas mesetas primitivas con cierta movilidad, fundamentalmente a partir de las líneas de fuga que producen los significantes ‘quiero ser’ y ‘muerte’. En *Justo Daract*, en esta ‘máquina de hacer historias’ que se da en el contexto de un pueblo, con características similares al lugar del autor y marcado por la ‘muerte’ del ferrocarril, presenciamos la relación de los personajes –que el autor relaciona en la entrevista (Palacio, 2015) con una etapa de su vida– envueltos en conflictos de ‘formación’, ‘suerte’, ‘éxito’ y ‘deseos’ que son resignificados, recodificados permanentemente por el ‘quiero ser’. Estos significantes poseen un peso en su intensidad para el autor de la obra, debido a que, durante esos años, su deseo de formación y búsqueda de su impronta en el arte, específicamente en la actividad teatral, se transformó en una marca de su vida profesional. Viviendo en Buenos Aires participaba de castings y obras teatrales que le permitieron conseguir experiencia en el medio y una forma de pensar y hacer en la escena. La ‘máquina de hacer historias’ era el lugar donde poder proyectarse más allá de su lugar de origen. La cadena de significantes en sus vectorizaciones durante la obra se conecta, metonímicamente, en ese sentido, con un contenido irónico que le permite a Palacio reírse de sí mismo.

En *Bingo Teatro-Pedazos de labios en las tazas* la metateatralidad se relaciona, fundamentalmente, con el significante ‘arte’. Podemos hablar de dos significantes primordiales en este sentido que se configuran como grandes centros: ‘arte realista’ y ‘arte surrealista’, estos son los núcleos esenciales de la obra, como si esta estuviera hecha para hablar del arte y sus posibilidades transformadoras. En base a un relato, entre surrealista y absurdo, Palacio propone que reflexionemos sobre el arte. Si bien no es metateatral exactamente, podríamos decir que es meta-artístico. En las mesetas flexibles podemos hablar de significantes como ‘dictadura del arte’ o ‘la muerte de los saberes preconcebidos’ para emprender una nueva experiencia artística. Lo que propone la desterritorialización como significante con sentido desestabilizador, es el ‘juego’, que brinda una clara orientación hacia un sector de la población al que no le interesan estas discusiones con el doble sentido de distraer y de incluirlas en la discusión sobre la finalidad del arte.

La obra *Villa Presunción* lleva en su título el significante que proporciona la base de las técnicas actorales: ‘presunción’. No hay certezas, sólo presunciones de cómo debería ser o sentir tal o cual personaje, la ‘presunción’ es un significante metateatral que otorga todo el sentido a la obra en relación a las dudas en la construcción del relato, a los supuestos que es necesario verificar permanentemente en la historia. De hecho, las técnicas de investigación de los protagonistas para averiguar la verdad son técnicas teatrales:

**Charo:** Nosotros con un sistema de avanzadas técnicas teatrales podemos ponernos en la piel de los personajes a investigar. Con esta capa me convierto en Rosa Camargo (Palacio, 2011).

Lo metateatral, en relación con el deseo del Otro que subyace en esta obra, como lo instituido, se refiere fundamentalmente a una forma de creación de los personajes, a “ponerse en la piel de los personajes”, al “como sí” stanislavskiano que unido a ‘presunción’ está haciendo referencia a posibles técnicas utilizadas. Por otro lado, podemos mencionar la posición del yo frente al otro en relación al fantasma, para la reacomodación del deseo propio en función del deseo del Otro, esto es la posibilidad de la conexión en la actuación con el otro ficcionado, como experiencia especular con la imagen del otro como fundante del arquetipo del yo, resolviendo su desamparo en su relación con el deseo del Otro. Por este motivo, podemos concluir que la obra presenta una autorreferencialidad vinculada con el deseo del autor puesto en la actuación, al crear personajes que se ‘ponen en la piel’ de quienes van a investigar dentro de las incógnitas

de Villa Presunción. La línea de fuga y desterritorialización, que se presentan como una vectorización del deseo secante, es la puesta en escena del segundo capítulo con búsquedas de técnicas relacionadas con la ‘performance’. El relato, en el capítulo 2 de la saga, sigue siendo el mismo y a nivel discursivo la ‘presunción’ es el tema, pero a nivel energético en la actuación es el cuerpo que acciona políticamente, desde sensaciones genuinas, permitiendo una discontinuidad con la propuesta de ‘ponerse en la piel de otro’.

Esta contraposición de miradas de lo teatral comienza a observarse más claramente en la puesta en escena de *Chico Folk*, donde representación y presentación compiten y se complementan. Lo instituido como línea dura en la segmentación es fundamentalmente el unipersonal donde, en la actuación, hay marcas reconocibles de búsquedas de representación desde la antropología teatral que permite un nuevo lenguaje codificado en cuanto a la utilización del cuerpo y de los objetos. Por otro lado, las líneas que llamamos primitivas son en relación a lo autorreferencial y tienen que ver con la elección de los objetos, fundamentalmente los casetes y la pollera –con referencias directas a su historia personal en el caso de los casetes y con referencia a lo cuyano en el caso de la pollera. Pero, por otro lado, intervienen resonancias que producen desterritorialización en el momento en que el cuerpo del actor-autor Palacio deja de ser representacional para convertirse en presentacional. Las investigaciones sobre performance se desarrollan, en cierto momento, donde lo que se produce son energías reales, sensibles desde el estar ahí sin ningún tipo de superficialidad actoral.

El teatro como parte del relato, a modo de búsqueda del conocimiento del yo, Palacio lo trabaja concretamente en *Verano en Tennessee* donde el argumento es alrededor de un grupo de personas que se reúnen para hacer terapia y su metodología es similar al psicodrama, con la diferencia de que emplean los temas y conflictos planteados en las obras de Tennessee Williams, especialmente en *Háblame como la lluvia y déjame escuchar*, *Súbitamente el último verano* y en *El Zoo de Cristal*. Las improvisaciones con funcionalidad terapéutica se transforman en el significante inicial y constitutivo de la obra para desarrollar el proceso de identidad de los personajes, e ir develando la trama que los pondrá en conflicto. Este significante es un procedimiento en sí mismo que los relaciona con su propio fantasma, a partir del cruce de cada personaje con el Otro, configurando sus deseos. La forma de trabajo en la preparación de la obra se centró en la búsqueda de sentimientos genuinos, se corresponde con la autorreferencialidad de cada uno de los actores en la creación colectiva, ya que en los

ensayos llevaron su cuerpo al límite de sus resistencias, utilizando técnicas a partir del estudio de la performance. Sánchez Harriet (2018) explica, en este sentido, que para los ensayos cada uno llevaba sus problemáticas personales para ponerlas en juego, según lo interpretado de los conflictos que propone Williams en sus obras. Así, esta metodología de trabajo para la creación de *Verano en Tennessee* va produciendo líneas de fuga que compromete la estabilidad del sentido inicial en la vectorización propuesta del teatro dentro del teatro permitiendo, hacia el final de la obra, la confusión de realidad y ficción.

Podemos afirmar que Palacio, mediante todas las referencias metateatrales que realiza en las obras analizadas –desde sus significantes textuales o sus procedimientos de creación– pone sobre el tapete, permanentemente, su ubicación personal dentro del teatro y su cuestionamiento de la funcionalidad del arte, en general, y el teatro, en particular.

### **Procesos identitarios significativos**

A partir de las creaciones analizadas, podemos decir que la obra donde más se trabaja el tema de la identidad y la búsqueda de conceptos que definen a un determinado sujeto es *Chico Folk*. En este trabajo, Palacio pone el significante ‘soy’ en el lugar inicial para definir(se) y proponer(se) la búsqueda de identidad de un personaje y, a partir de ello, explicita con el relato una demanda que irá al encuentro de su propio fantasma. Esta meseta significativa varía flexiblemente en toda la obra, según las relaciones vectoriales con los otros significantes visuales y textuales que van fluyendo. En este sentido, observamos la construcción metonímica que se produce a partir de la utilización del objeto casete en la acción de retirarlo de entre sus ropas, permitiendo una reafirmación del origen de una construcción personal, hecho que enuncia aclarando al comienzo del espectáculo, reconociendo la procedencia familiar de esos objetos. Por otro lado, encontramos significantes que confirman una elección de género del personaje con el primer monólogo, donde relata un camino que es la metáfora de lo vivido por la orientación sexual elegida que difiere de lo culturalmente instituido. Los significantes ‘amor’, ‘asomo el cogote’, ‘enfrentar la superficie’, ‘ojos guillotina’ nos conmueven a partir del sufrimiento en la elección de las relaciones y sus desencuentros, y malentendidos como líneas de fuga actuando entre las mesetas y modificándolas a su



encuentro. De esta manera, lo establecido en la línea dura de sobrecodificación, lo instituido, la demanda de ser del Otro es el significante 'folk', no mencionado en otro momento, pero muy relacionado con la presencia y la explicación de los casetes. El legado folclórico se encuentra transformado hacia un nuevo sujeto 'folk' y, de esta manera, el significante 'soy' propone un nuevo ser que sufre y se empeña en no abandonar su deseo.

En la misma dirección, la búsqueda desde el surrealismo y el absurdo de las tres mujeres de *Bingo - Teatro, Pedazos de labios en las tazas*, se puede mencionar como el resolver determinadas identidades a partir de lo irresoluble, la muerte. Perpetua, arrojada a un mundo surrealista, desea liberarse de él, lo puede hacer a través del juego, pero sólo la muerte la podrá salvar de ese destino; Banina proclama su vida en el arte y debe morir para perpetuarse; y Daniela, para salir de la prostitución y de amores imposibles, debe unir su destino a estas dos mujeres. La búsqueda de la reafirmación en el arte, como la identidad que las constituye, tiene un significante que se contrapone que es el 'juego', que se configura como el real que destruye o banaliza el arte. Este real es la línea dura, el instituido; lo concluimos a partir de la conjugación de un bingo con la obra: en las entrevistas, Luis Palacio, Verónica Castillo y Cynthia Lucero (2018) enunciaron la realidad sobre las salas de juego, que les estaban sacando espacio a las salas teatrales, cinematográficas y espacios culturales. La relación de cada uno de los significantes trabajados en el análisis promueve un flujo que moviliza lo instituido e instala el 'arte' como un lugar de rebelión, que ubicamos en la línea primitiva, parte de la segmentación más flexible. Los flujos de significantes van a poner en cuestionamiento diferentes identidades y posturas frente a la vida.

El deseo de ser famoso, ser alguien reconocido son las significaciones que promueve la obra *Justo Daract*. Una identidad donde el sujeto pueda ser reconocido, también a través del arte. La canción propone el significante analizado de gran intensidad: 'quiero ser'. Ricki y Nazareno compiten por esa posibilidad como forma de salvarse de la mediocridad. En este caso, lo instituido tiene que ver con el 'éxito' para poder salvarse, es el encuentro con el deseo del Otro que se configura en el sujeto, desde estos personajes, para la realización de una identidad reconocible y aceptable. En los tiempos actuales, la fama se configura como una salida a la realidad vulgar y corriente, también a la pobreza, una salida efectiva que pareciera sin esfuerzo. En el análisis realizado mostramos dos tríos de personajes importantes en el desarrollo de la obra, ambos persiguen algún tipo de búsqueda en relación a la identidad. Los ya

mencionados, Ricki y Nazareno, conforman un trío con Isolino, los tres forman un grupo de música dedicado a la canción. Isolino-Isa es un personaje cuya búsqueda de identidad está relacionada con su orientación sexual y de género, él desea ser mujer y el canto está antes que el éxito. Su deseo está más vinculado al gozo que al significante que convoca a los otros dos. En el otro trío, otra generación –la generación que en los 70 tuvo que huir de la represión de la última dictadura militar– la búsqueda de la identidad tiene direcciones distintas. Hugo busca a su hijo (Nazareno) perdido en su exilio durante el proceso militar; el intendente, el Vos Rodríguez, su búsqueda está relacionada con el poder y Nelly prefiere dedicarse a promover a su hijo al éxito.

Vemos, de esta forma, cómo los signos que conforman los movimientos de los significantes están relacionados con el éxito, la salvación y el poder. Podemos decir, en cuanto al análisis de la identidad, que el significante que se encuentra en las mesetas flexibles, con movilidad y con posibilidad de territorialización y desterritorialización es ‘quiero ser’, y los significantes que conforman líneas de fuga son ‘éxito’, ‘salvación’ y ‘poder’.

### **Lo regional y la territorialización geográfica**

Si entendemos el acontecimiento teatral como un dispositivo vivo, como acontecimiento que se constituye en “un ser del estar-acontecer en el mundo” (Dubatti, 2011a, p. 14) y, además, se produce en una territorialidad geográfica con tensiones históricas y agenciamientos locales específicos (Tossi, 2011, p. 32) podemos afirmar que en las creaciones teatrales se elaboran significantes que se pueden ubicar en mesetas instituidas, líneas duras, que se encuentran en relación con signos contextuales formados a priori a partir del deseo del Otro. Esto es que la creación de determinados recursos textuales y escénicos siempre tiene alguna impronta relacionada con el lugar de origen y con la tradición del o los creadores. Pero también hay mesetas flexibles y líneas de fugas que permiten el cimbronazo de lo regional. En el caso de las creaciones de Luis Palacio, los significantes regionales siempre están presentes como marcas desde las cuales se revaloriza y se critica la región.

En *La Humedad de tu cuerpo* se parte de la creación de situaciones locales contemporáneas que tienen que ver con la pobreza, los punteros y las cartas al gobernador y con noticias popularizadas cercanas, donde se tratan temas de por sí

incómodos, como la muerte, la crueldad y el crimen, desde la risa a partir del humor negro (Flores, 2014, p. 142). Un significante inicial que podemos ubicar dentro del segmento de línea dura es ‘cartas’, en función de que es una costumbre preponderante sobre los pedidos al gobernador en San Luis que respondía o responde a un acto demagógico. Desde la construcción de este significante y su desarrollo, surgen los significantes como ‘necesidades básicas’, ‘baños químicos’ y ‘cal’, que son las líneas de fuga que van construyendo un relato sobre la pobreza, el erotismo y el asesinato en un contexto de caudillismo peronista. Otro significante que se coloca en la línea dura es el modo de hablar, la clásica ‘tonada puntana’ y sus modismos, que se convierten en el marco de la historia donde transitan estas líneas de fuga.

Lo regional es una constante en las producciones de Palacio en la mayoría de sus obras. Palacio se ríe y disfruta con presentar personajes, temas y situaciones ‘chuncanas’, de hecho, la sala actual donde presenta sus obras se denomina ChuncaníaTeatra. El trabajar con marcos referenciales propios produce en la estética generada por el autor una situación de familiaridad con los espectadores de Villa Mercedes y San Luis que les resulta atractiva e identificatoria. Pero, por otro lado, cuando sus producciones son presentadas en otros contextos, observamos también un acercamiento de los espectadores a partir de la necesidad de conocimiento.

*Justo Daract*, desde su nombre, es un significante que refiere un pueblo dentro de San Luis. Pero además podemos hablar de un significante con una impronta regional que ubicamos en la meseta de la línea dura y que tiene que ver con los medios de comunicación: ‘la radio’ –con el nombre del programa LRSAA, clara referencia a la familia que tiene el poder en San Luis desde el comienzo de la democracia– es por donde fluyen los otros significantes como ‘éxito’, ‘salvación’ y ‘poder’. En la entrevista, Palacio (2015) nos cuenta la importancia de la radio en Villa Mercedes y su relación con el poder a partir de lo cual decide la necesidad que el derrotero de los personajes tenga como recorrido importante ‘la radio’.

Los objetos y el vestuario son seleccionados cuidadosamente por parte de Palacio, por este motivo el significante ‘casete’ acompañado del texto del comienzo de la obra *Chico Folk* tienen una fuerte posición en el segmento de la línea dura, ya que se instituye como el “comienzo del camino” real en la obra. Si bien Palacio titula como *comienzo del camino* el recorrido de Chico Folk, el cual como proceso identitario es muy claro, lo que le da el sentido de lo regional son los ‘casetes’ que el autor explica que son grabaciones de su abuelo y tonaderos amigos realizadas en asiduas reuniones

(Palacio, 2016b). Los demás significantes en *Chico Folk* son líneas de fuga que resignifican el “ser” de la región desde su elección de género.

En *Villa Presunción* un significante inicial que resalta como un evento localizado y dentro de una segmentación recodificada es ‘agua’ que aparece en relación con otros significantes que los podemos ubicar en líneas flexibles o variables como son ‘agua contaminada’, ‘río’ y ‘desaparición del agua’. La relación del agua con los otros significantes que se conforman como líneas de fuga como ‘pueblo’ e ‘investigadores’ con funciones conectoras permite ubicar la historia en relación con un momento determinado de Villa Mercedes con problemas de contaminación del agua.

### **Características preponderantes en la poética de Luis Palacio**

Teniendo en cuenta la compleja dinámica de la *poíesis* en el acontecimiento teatral generado por Palacio a partir de los tópicos que destacamos y el análisis de la estructura, trabajo y concepción de sus producciones, estamos en condiciones de realizar una síntesis de algunas características recurrentes en su poética que identifican procedimientos y temas desarrollados en sus obras entre 2003 y 2017.

En cuanto a los procedimientos de trabajo y construcción de las puestas en escena, es destacable mencionar que, en su mayoría, comienzan con un esbozo o mínima estructura dramática que luego es puesta en funcionamiento, puesta a prueba y modificada a partir del trabajo con los actores en la escena, teniendo en cuenta el contexto de producción.

En cuanto a la estructura dramática inicial de las obras analizadas, es notable observar que, en la mayoría de ellas, las ideas para el relato surgen tanto de experiencias vividas, como a partir de otros relatos y noticias que se convirtieron en populares. *Justo Daract* es un pueblo que Palacio conocía por su padre camionero y que sufrió muy fuertemente la desaparición del ferrocarril en los 90. La primera estructura de *Bingo - Teatro, Pedazos de labios en las tazas* es el resultado de su propia experiencia en algunos momentos vividos durante su formación en Buenos Aires. El comienzo del trabajo de *La humedad de tu cuerpo*, en cuanto a la fábula, está relacionado con algunas noticias que se hicieron populares en la ciudad de Villa Mercedes, “un caso que pasó acá por esos días: habían encontrado en un tarro de doscientos litros, un tacho lleno de cal, los huesos secos de un hombre, y la madre y la hija muertas las encontraron en una

cama, que se habían matado ellas dos” (Palacio, 2016), entre otras noticias que aportaron a la dramaturgia. Para el trabajo dramático de *Villa Presunción*, uno de los hechos que observó el autor es la contaminación del agua, noticia que corrió durante esos años en la ciudad de Villa Mercedes. Por último, la relación de los objetos, especialmente los casetes, con su tradición musical y las anécdotas de una persona del barrio de Palacio, fueron la base para la estructura dramática de *Chico Folk*.

En el encuentro de estas estructuras dramáticas iniciales con los actores, Palacio desarrolla diversas técnicas de actuación y momentos de investigación en la puesta en escena. En las primeras obras analizadas es relevante encontrar técnicas relacionadas al grotesco a partir de la caricatura y la burla (Pavis, 2015, p. 227) de prototipos cotidianos de San Luis con el objeto de lograr un equilibrio precario entre lo risible y lo trágico. Luego también podemos encontrar una investigación del cuerpo y la escena a partir del surrealismo, promoviendo una búsqueda para escaparse de la razón y la creación de una suprarrealidad (Breton, 2001: 44), y el teatro del absurdo, como lo desprovisto de propósito (Esslin, 1966, p. 1), en *Bingo-Teatro, Pedazos de labios en las tazas*. El trabajo con los objetos y su propio cuerpo en *Chico Folk*, lo realizó a partir de técnicas de la antropología teatral en relación con la acción extracotidiana desde el estudio de la pre-expresividad utilizando “presencia para representar su ausencia” (Barba, 1999, p. 34-36). Posteriormente, en sus trabajos escénicos, hay una búsqueda de algún tipo de hiper-realismo a partir de su investigación con la performance. Su interés en este último caso son las expresiones genuinas, con la consigna de generar un arte vivo estableciendo “una relación directa con los objetos y la situación de enunciación” (Pavis, 2015, p. 333) y atento a la vitalidad y al impacto de la escena en el espectador.

La conceptualización semántica de sus espectáculos a partir de la escena y el texto, promueven sentido hacia diversos tópicos orientados en diferentes direcciones. La mayoría de los personajes que plantea Palacio en sus obras se encuentran atrapados por sus deseos de búsqueda de una salida para sus existencias. La intención de ser alguien o de salir de una determinada situación que los oprime es un denominador común en la mayoría de las obras analizadas. Ricki y Nazareno en *Justo Daract* esperan salir de su pueblo con la esperanza de éxito a través de la canción, al igual que los personajes investigadores en *Villa Presunción* desean saber su origen a partir de las interpretaciones de otros personajes en relación a sus intrigas de poder, y por medio de la presunción de su origen poder desprenderse de sí mismos. Las mujeres de *Bingo - Teatro, Pedazos de labios en las tazas* quieren trascender por medio del arte, vivir más

allá de su muerte. *Chico Folk* quiere vivir con su elección de género fuera del prejuicio y la pacatería de la sociedad. Los personajes de *Verano en Tennessee* desean, mediante la terapia, encontrarse a ellos mismos y salir de su estado alienante. En *La Humedad de tu cuerpo* lo preponderante es salir de la pobreza.

Pero todos ellos encuentran paredes, obstáculos que no les permiten desarrollarse: en todas las obras aparecen momentos de imposibilidad que pueden generar cierta desesperación pero que, en vez de provocar desasosiego, en muchos casos llevan a la comicidad negra, al reír por no llorar.

Otra de las características recurrentes en las obras analizadas es el tratamiento de la comicidad. Desde la posibilidad de exponerse como sujeto a través de sus obras, Palacio, propone un mundo ridículo y absurdo. Un mundo donde la naturaleza del hombre no tiene ninguna explicación y sólo lo espera la muerte o el olvido, pero, sin dejar de reírse de este real sin solución. La existencia del hombre sobre la tierra es precaria y sin sentido, esta es la base del humor negro.

Seguramente estas características son las que han provocado que las obras estudiadas tengan gran repercusión y con muy buena afluencia de público en la provincia de San Luis y excelente aceptación a nivel nacional. Las temáticas desplegadas y las diferentes puestas en escenas, con sus diversas estéticas actorales y espaciales, para diversos propósitos, indudablemente son parte de una cultura regional.

En realidad, el teatro sabe desplegar un conjunto de resonadores –formales, temáticos, sensibles o conceptuales, líneas narrativas o sólo rítmicas, intensidades– que despiertan una memoria, que golpean en una conciencia colectiva ancestral que mantiene unido lo profundo la cultura argentina, sea local, regional, nacional o en sus vínculos continentales y mundiales (Dubatti, 2012, p. 256-257).

Actualmente parte de estas obras se siguen presentando en diferentes lugares: *Chico Folk* y *La humedad de tu cuerpo* junto a la banda *Aeronave*, realizaron funciones en Buenos Aires en un ciclo denominado Río Nuevo, Muchos Barros (flyer 1) en la sala Machado de la ciudad de Buenos Aires los días 20y 21 de julio de 2018; *Justo Daract* se re-estrenó con un nuevo elenco en la ciudad de Merlo, San Luis, el 25 de agosto de 2018 (flyer 2) y *Verano en Tennessee* sigue con funciones en la ciudad de Villa Mercedes y Merlo de la provincia de San Luis



Flyer 1



Flyer 2

El teatro de Luis Palacio mantiene sus propuestas siendo uno de los autores y directores protagonistas en la escena de San Luis, siempre cuestionando y proponiendo otras formas estéticas que involucren temáticas que lo acontecen, lo conmueven y lo provocan a realizar creaciones dramáticas y escénicas que representan en principio a su ciudad y luego a San Luis.





## BIBLIOGRAFÍA

- Argüello Pitt, Cipriano (abril/julio 2009) El nosotros infinito - Creación colectiva y dramaturgia de grupo. *Picadero Instituto Nacional de Teatro* 23, 3-5.
- Aristóteles (1966). *Poética*. España: Editorial Aguilar.
- Alegret, Mauro Alejandro (diciembre 2016). La creación colectiva en el teatro de Córdoba. *Telón de Fondo* 24, 110-128. Recuperado de <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero24/articulo/629/la-creacion-colectiva-en-el-teatro-de-cordoba.html> (5/07/2018)
- Artaud(1990). *El teatro y su doble. El Pesanervios*. Buenos Aires: Editorial Fahrenheit.
- Barba, Eugenio (1986). *Más allá de las islas flotantes*. México: Colección escenología.
- Barba, Eugenio (1999). *La canoa de papel*. Buenos Aires:Catálogos.
- Barthes, Roland. (2013). *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidos.
- Bataille, George (2007). *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquest editores.
- Bouko, Catherine (2010). *Theatre et réception: Le spectateur posdramatique*. Belgium: Europena Interuniversity.
- Breton, André (2001). *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Casini, Silvana y Nicolás Sánchez Harriet (2018). *Entrevista realizada por Alberto Palasí por la obra Villa Presunciónel 7 de junio 2018*. Villa Mercedes: Inédito.
- Cassirer, Ernst (1998). *Formas Simbólicas III*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castoriadis, Cornelius (1983). *La institución imaginaria de la sociedad, vol. 1*. Barcelona: Tusquets.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2006). *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles (1995) *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.
- \_\_\_ (2005). *Lógica del Sentido*. Paidos España. Ibérica.
- \_\_\_ (2008). *Dos Regímenes de locos (textos y entrevistas – 1975-1995)*. España. Pre.Textos.
- Del Huerto Moreno, María (octubre 2016). El Teatro Independiente en la Postdictadura argentina: crisis y reformulaciones. *Argus-a, Vol. VI Edición n° 22*. Recuperado de: <http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/el-teatro-independiente-en-la-postdictadura-argentina.pdf> (10/6/2018)
- De Marinis, Marco (1982). El Texto Espectacular. En: De Marinis, Marco. *Semiótica del teatro*. (pp. 60-70). Milán: Bompiani.

- \_\_\_ (1990). La semiótica y las posibilidades de las nuevas teatrologías. en De Toro, F. (Ed.) *Semiótica y Teatro Latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.
- Derrida, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- De Tavira, Luis (2003). El espectáculo invisible – Paradoja sobre el arte de la actuación. México: Ediciones El Milagro.
- Dip, Nerina (2010). *Solo en la Escena*. Buenos Aires: Cuadernos del Picadero. INT.
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- \_\_\_ (2008) *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- \_\_\_ (2010a) *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- \_\_\_ (2010b) Herramientas de Poética Teatral: concepciones de teatro y bases epistemológicas. *Revista Texturas*, 9/10 (9), 341-352. doi: <https://doi.org/10.14409/texturas.v1i9/10.2891>
- \_\_\_ (2011a). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Gráficos Digitales Avanzados.
- \_\_\_ (2011b). Dramaturgia(s) y nuevas tipologías del texto dramático. *Saquen una Pluma Dramaturgia Rodante*. Recuperado de <https://saquenunapluma.wordpress.com/2011/09/05/dramaturgias-y-nuevas-tipologias-del-texto-dramatico-por-jorge-dubatti/> (24/05/2018)
- \_\_\_ (2011c). El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia*, 11-12, 71-80. Recuperado de <http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia11-12/indice.html> (1/05/2018)
- \_\_\_ (2012) *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- \_\_\_ (2014) *Filosofía del Teatro III. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- \_\_\_ (2016) Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. *Cena*, 19, 1-17. Recuperado de <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/65486/37728> (6/02/2018)
- Duran Manso, Valeriano (2011) La complejidad psicológica de los personajes de Tennessee Williams. *FRAME, Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad*

*de Comunicación, Sevilla, España, 7, 38 - 76* Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3616713> (10/5/2016)

- Eco, Umberto (1965). *Obra Abierta*. Barcelona: Seix Barral.
- Esslin, M. (1966). *Teatro del absurdo*. Editorial Seixbarral. Barcelona. En línea en Cátedra Historia de los Medios y el Espectáculo, Teoría Literaria, recuperado 05/04/2018. <http://historiamedios.com.ar/pdf/teatrodelabsurdo.pdf>
- Fenoy, Liliana (Dir.) (2008). *El Espacio textual (Entre literatura, psicoanálisis y filosofía)* Gaquez, G., Simón, G. y Loza, M. (coordinadoras). Buenos Aires. Alcion Editora.
- Flores, Ana Beatriz (Coord.). (2014). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Fos, Carlos (2012). En los laberintos de la cartografía teatral argentina, Mirna Capetinich, Historia del Teatro en Chaco (1900-1967). *Telón de Fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 16, 486-490. Recuperado de <http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero16/articulo/461/en-los-laberintos-de-la-cartografia-teatral-argentina-mirna-capetinich-historia-del-teatro-en-chaco-1900-1967--resistencia--libreria-de-la-paz-2012-288-p-isbn-978-987-1671-53-3-.html>
- Foucault, Michel (2008). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Freud, Sigmund (2008a). *La interpretación de los sueños (Primera Parte) (1900)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- \_\_\_ (2008b) *La interpretación de los sueños (Segunda Parte) (1900-1901)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- García, Carlos Dante (2013). Presentación de “Qué es la lengua”. *Lectura Lacaniana*. Recuperado de <http://www.lecturalacanianana.com.ar/doc.php?doc=342> (2/3/2015).
- Heidegger, Martin. (2010). *Hölderlin y la esencia de la poesía en su Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. México, Fondo de Cultura Económica.
- Irazábal, Federico (abril/julio 2009) De la creación a la técnica. *Picadero Instituto Nacional de Teatro* 23, 3-5. *Picadero INT*, 23, 6-8.

- Izcovich, Luis (2010). *El misterio del cuerpo hablante*. Fondazione Lucio Fontana. Recuperado de <http://www.champlacanien.net/public/docu/3/rdv2010pre1.pdf> (2/03/2015)
- Jakobson, Roman (1977). *Ensayos de Poética*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Lacan, Jacques (1982). *Seminario 20: Aun*. Buenos Aires: Paidós
- (2007) *Seminario 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.
- (2002) *Escritos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- (2010). *Seminario 1: Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós.
- (2014) *Seminario 6: El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós.
- López Gutiérrez, María de Lourdes y María Teresa Nicolás Gavilán (2016). El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario. *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, 6(1), 22-39. Ecuador: Facultad de Comunicación. Universidad de los Hemisferios.
- Lucero, Cynthia (2016) *Entrevista realizada por Alberto Palasi por la obra La Humedad de tu Cuerpo, 18 de junio de 2016*. Villa Mercedes: Inédito.
- Massota, Oscar (1995). *Lecturas de Psicoanálisis. Freud, Lacan*. Buenos Aires: Paidós.
- Mel Gowland, Natalí (2011). El teatro de Tennessee Williams: Un juego de contraposiciones. *Actas de las X Jornadas de Literatura Comparada. Asociación Argentina de Literatura Comparada*. La Plata: CONICET. Recuperado de: <http://xjornadaslc.fahce.unlp.edu.ar/>. (4/06/2015).
- Meyerhold V. E. (1972) *Textos Teóricos – Vol 1*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Molinari, Beatriz (2009). Roberto Videla. En el LTL “no había gallitos”. *Picadero*, 23, 9-10. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.
- Mounin, Georges (Dir.) (1982). *Diccionario de lingüística*. Barcelona: Editorial Labor.
- Musitano, Adriana (Directora) (2017). *El nuevo teatro cordobés - Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba (TEUC), Libre Teatro Libre (LTL), La Chispa 1969-1975*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba e Instituto Artes del Espectáculo. Universidad Nacional de Buenos Aires. Libro digital, PDF Archivo Digital: descarga y online.
- Palasi, Alberto y Fernández Grimberg, Marcela (2007). La Voz y el fenómeno: Performance. *Actas I Jornadas Internacionales de Calidad Vocal en la Comunicació. X Jornadas Foniátricas: Investigar y Transferir para una mejor calidad de vida*. San Luis: Universidad Nacional de San Luis.

- Palasí, Alberto (2012). *Intervención del Símbolo visual en la puesta en escena teatral como constituyente de metáforas y nuevos símbolos. Análisis de la obra Las Islas de Alejandro Tantanian*. San Luis: Inédito.
- \_\_\_ (2016) Re-sonancia: el eco de la enunciación en el análisis del acontecimiento teatral en M. van Muylem (compiladora) *Paisajes dramaturgicos, Ensayos de Teatro comparado*. Córdoba: Colección Papeles Teatrales. Editorial Filosofía y Humanidades. UNC.
- \_\_\_ (2017) Vectores deseantes y configuración simbólica en puestas del TEUC, 1970 y 1973 en A. Musitano (Directora) *El Nuevo Teatro Cordobés – 1969-1975 – Teatro, Política y Universidad*, 162-19. Córdoba, Buenos Aires: Ed. IAE y Ed. Filosofía y Humanidades UNC. Argentina, Instituto de Artes del Espectáculo.
- Palacio et al (2017) *Verano en Tennessee*. Villa Mercedes: Inédito. Cedido por los autores.
- Palacio, Luis, Verónica Castillo y Cynthia Lucero (2018) *Entrevista realizada por Alberto Palasí por la obra Bingo-Teatro, pedazos de labios en las tazas, 25 de abril de 2018*. Villa Mercedes: Inédito.
- Palacio, Luis (2003). *Justo Daract, Una serie de Teatro*. Villa Mercedes: Inédito. Cedido por el autor.
- \_\_\_ (2007). *Bingo – Teatro, Pedazos de labios en las tazas*. Villa Mercedes: Inédito. Cedido por el autor
- \_\_\_ (2009). *La Humedad de tu Cuerpo*. Villa Mercedes: Inédito. Cedido por el autor.
- \_\_\_ (2010). *Villa Presunción - Capítulo 1*. Villa Mercedes: Inédito. Cedido por el autor.
- \_\_\_ (2011a). *Villa Presunción - Capítulo 2 - Montoya y las crónicas de Mabel*. Villa Mercedes: Inédito. Cedido por el autor.
- \_\_\_ (2011b). *Villa Presunción - Capítulo 3 - Ese musical horrible*. Villa Mercedes: Inédito. Cedido por el autor.
- \_\_\_ (2012). *Chico Folk*. Villa Mercedes: Inédito. Cedido por el autor.
- \_\_\_ (2015). *Entrevista realizada por Alberto Palasí por la obra Justo Daract, 20 de junio de 2015*. Villa Mercedes: Inédito.
- \_\_\_ (2016a). *Entrevista realizada por Alberto Palasí por la obra La humedad de tu cuerpo, 18 de junio de 2016*. Villa Mercedes: Inédito.
- \_\_\_ (2016b) *Entrevista realizada por Alberto Palasí por la obra Chico Folk, 18 de junio de 2016*, Villa Mercedes: Inédito.

- \_\_\_ (2018a) *Entrevista realizada por Alberto Palasí por la obra Villa Presunción, 7 de junio de 2018*. Villa Mercedes: Inédito.
- \_\_\_ (2018b) *Entrevista realizada por Alberto Palasí por la obra Verano en Tennessee, 7 de junio 2018*. Villa Mercedes: Inédito.
- Pavis, Patrice (1993). Le jeu de l'acteur: explications de gestes ou vectorisation du désir? *Protée*, 21(3), 56-68. Recuperado de [https://constellation.uqac.ca/2349/1/Vol\\_21\\_no\\_3.pdf](https://constellation.uqac.ca/2349/1/Vol_21_no_3.pdf) (27/05/17)
- \_\_\_ (1999). Vectoriser le désir. Réflexions sur une analyse impossible. *Protée*, 27(1), 9–16. Recuperado de [https://constellation.uqac.ca/2368/1/Vol\\_27\\_no\\_1.pdf](https://constellation.uqac.ca/2368/1/Vol_27_no_1.pdf) (27/05/2017)
- \_\_\_ (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_ (2015). *Diccionario del Teatro, Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_ (2016) *Diccionario de la Performance y el teatro contemporáneo*. México: Editorial Paso de Gato.
- Pellettieri, Osvaldo (2004). Nuevas tendencias en el teatro argentino. *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, 43, 33-49. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=990208> (21/03/2018)
- \_\_\_ (2005). *Historia del teatro argentino en las provincias. Vol. 1*. Buenos Aires: Galerna.
- \_\_\_ (2007). *Historia del teatro argentino en las provincias. Vol. 2*. Buenos Aires: Galerna.
- Pigna, Felipe (2013). *Los mitos de la historia argentina 5 – De la caída de Perón al golpe de Onganía*. Buenos Aires: Editorial Planeta. Editor digital: sydePub base r1.0. Recuperado de <http://escuelasuperior.com.ar/instituto/wp-content/uploads/2017/04/Los-mitos-de-la-historia-argentina-5-Felipe-Pigna.pdf> (5/05/2018)
- Robledo, Mariel. (2014). Resonancias de la interpretación o la interpretación como Resonancia. *Resonancias, Revista de Psicoanálisis del Nuevo Cuyo*. 1, 72-77.
- Rodríguez, Franklin (1990). Apuntes para una poética del Teatro Latinoamericano. En F. de Toro (Editor) *Semiótica y Teatro Latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.

- Rosenzvaig, Marcos (2014). *Breviario de estéticas teatrales*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Ruffini, Franco (1978). *Semiotica del testo. L'esempio teatro*. Roma: Bulzoni, 1978.
- Saez, Liliana (2010) Mitos y Verdades - I´not there. *El Espectador Imaginario. Revista de cine - Críticas, tráilers, sinopsis, análisis de películas*. Aula Crítica, Escuela de crítica cinematográfica. Recuperado de <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/abril-2010/criticas/im-not-there.php> (10/06/2018)
- Salman, Silvia (2004). Lo singular en la resonancia. *Virtualia – Revista digital de orientación lacaniana*, 10. Recuperado de: <http://virtualia.eol.org.ar/010/pdf/ssalman.pdf>. (2/03/2015)
- Sánchez Harriet (2018) *Entrevista realizada por Alberto Palasí por la obra Verano en Tennessee, 7 de junio 2018*. Villa Mercedes: Inédito.
- Sánchez Usón, María José (julio-diciembre 2015) Orfeo en el discurso artístico: la pervivencia de un arquetipo. *Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas*, 4 (8). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5236582> (20/3/2017)
- Santos Sánchez, Diego (2009). El análisis del texto y los estudios teatrales. *Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 23, 134-148.
- Saussure, Ferdinand de (2005) *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Scheinin, Norma Adriana (2008). En los límites de la tensión dramática. En O. Pelletieri (Ed.) *Perspectivas Teatrales*. Buenos Aires: Galerna.
- Taylor, Diana y Marcela Fuentes (Edits) (2011) *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de cultura económica.
- Teit, Mara (2017). Teatro Representacional – Teatro Performático ¿Versus qué? *Revista picadero*, 39, 9-19. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro. Recuperado de <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/198/Revista%20Picadero%2036.pdf> (15/06/2018)
- Tossi, Mauricio (2011). *Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán 1954-1976*. Buenos Aires: Dunken.
- Trastoy, Beatriz y Perla Zayas Lima (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Valenzuela, José Luis (2009). *La risa en las piedras. Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: Colección Estudios Teatrales, Instituto Nacional de Teatro.

Williams, Tennessee (1984). *Piezas cortas*. Madrid: Alianza Editorial

\_\_\_ (1999). *Un tranvía llamado deseso; Lo que no se dice; Súbitamente el último verano*. Buenos Aires. Losada.

\_\_\_ (2016). *El Zoo de Cristal*. Buenos Aires. Losada

### Material electrónico

Acuña, Javier (director) (4/5/2018) *Alternativa Teatral. Alejandro Zingman*(versión electrónica) Argentina: Alternativa Teatral. Recuperado de <http://www.alternivateatral.com/persona693-alejandro-zingman%20Recuperado%2004/05/2018>

Acuña, Javier (director) (4/5/2018) *Alternativa Teatral. Nelida Laza*. (versión electrónica) Argentina: Alternativa Teatral. Recuperado de <http://www.alternivateatral.com/persona9206-nelida-laza%20Recuperado%2004/05/2018>

Acuña, Javier (director) (4/5/2018) *Alternativa Teatral. Villa Presunción – Capítulo 1* (versión electrónica) Argentina: Alternativa Teatral. Recuperado de <http://www.alternivateatral.com/obra19241-villa-presuncion-capitulo-1>

Acuña, Javier (director) (4/5/2018) *Alternativa Teatral. Villa Presunción – Capítulo 2* (versión electrónica) Argentina: Alternativa Teatral. Recuperado de <http://www.alternivateatral.com/obra20319-villa-presuncion-capitulo-2>

Acuña, Javier (director) (4/5/2018) *Alternativa Teatral. Villa Presunción – Capítulo 3* (versión electrónica) Argentina: Alternativa Teatral. Recuperado de <http://www.alternivateatral.com/obra21325-villa-presuncion-capitulo-3>

Arte Gráfico Editorial Argentino S.A (1996-2017) *Murió Arturo Berenguer Carisomo*. (versión electrónica) Argentina: Clarín Digital. Recueperado de [https://www.clarin.com/sociedad/murio-arturo-berenguer-carisomo\\_0.BkxN6-yk8hl.html](https://www.clarin.com/sociedad/murio-arturo-berenguer-carisomo_0.BkxN6-yk8hl.html)

Chuncanía. com (02/2018) *Chuncanío*. (versión electrónica) Argentina: Chuncanía. Recuperado de <http://chuncania.com/diccionario-chuncanio-colaborativo/page/2/>



enfilme (3/03/2018) *15 características esenciales de las Road Movies*. (versión electrónica) México: En Filme. Recuperado de: <http://enfilme.com/notas-del-dia/15-caracteristicas-esenciales-de-las-road-movies>

Film affinity (2002-2017) *Orfeo Negro*. (versión electrónica) Argentina: Film affinity, Recueprado de <https://www.filmaffinity.com/ar/film172778.html>

Itaú Cultural (2011). *Enciclopedia Itaú Cultural Teatro* (versión electrónica) Sao Paulo: Ministerio de Cultura de Brasil, Recuperado de [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=280](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=280)

La Unión (11/06/2018) *Función de “La Noche del Cabrito”*. (versión electrónica). Argentina: La Unión digital.com.ar. Recuperado de <https://www.launiondigital.com.ar/noticias/159437-funcion-noche-del-cabrito>

## Videos

El Público Arteatro (2006) *Bingo-Teatro Pedazos de labios en las tazas*. Villa Mercedes: El Público Arteatro (DVD)

Palacio, Luis (18 de abril de 2018) *Verano en Tennessee-Trailer*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=TAvyvBgPRA0>

Palacio, Luis (3 de marzo de 2016) *Chico Folk*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=46yeQZ2hd5A&t=11s>

teatrovillamercedes (10 de septiembre 2010) *La Humedad de tu cuerpo de Cynthia Lucero y Luis Palacio.wmv*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=pA8PUGj4LXc&t=1s>

teatrovillamercedes (15 de febrero de 2009) *Teatro Justo Daract de Luis Palacio*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=rilww4hlMxk>



## **ANEXOS**



## **TEXTOS DE LAS OBRAS**



## Justo Daract, Una serie de Teatro

### A modo de introducción:

Justo Daract es un pequeño pueblo de San Luís, Argentina. La ciudad está ubicada a orillas de la ruta que comunica varias provincias argentinas y conecta al país con otros de Latinoamérica.

### PARTE I

#### Lobo y cordero

#### Personajes:

Nazareno..... Cantante de Justo Daract

Ricky ..... Cantante de Justo Daract

Isa ..... Cantante de Justo Daract

Nelly ..... Maestra

Lali ..... Amiga de Isa, Hija de Nelly

*“Lobo y Cordero” está narrado por Nelly, Ricky y Lali. Los otros personajes colaboran con la narración oficial, hasta que en un momento el conflicto es tan fuerte que es inevitable escuchar la voz de Nazareno como narrador. La estética de “Lobo y Cordero” tiene mucho de Pop Art.*

*Tres ambientes.*

*Un baño. Una carnicería. Un escenario circular multiuso.*

*La gente entra a la sala los cuerpos de Nelly y Ricky muertos en el escenario multiuso. El grito estrepitoso de Lali anuncia que la gente puede entrar a la sala. Se ubican los espectadores.*

### PRÓLOGO

**Lali:** Esta es la historia de un pobre hombre que no tenía nada más que sueños que se desvanecían en un papel glasé que no tenía en su vida escolar, de guardapolvos blancos que usaron sus siete hermanos. Les voy a mostrar la vida de Nazareno. El menor de siete hermanos varones, ahijado del Intendente. Yo les voy a desnudar a Nazareno.

**Ricky:** Esta es mi historia. Yo pude cambiar mi vida. Esta es mi vida, de pobre tipo que pudo acabar con los sueños que crecían en un papel glasé color oro que tenía en mi vida escolar, de guardapolvos blancos, de tela plastificada que usé sólo yo: el sobrino del Intendente de Justo Daract. Yo me voy a desnudar.

**Nelly:** Esta es la máquina de hacer historias, la máquina que construye hombres. Donde se construyen los sueños que quizás se desvanecen con el tiempo. Aquí nacen los viejos rencores, amistades, amores. Yo soy Nelly, maestra de tercer grado C. Segunda madre de Nazareno Cruz y Ricardo Castillo. Los voy a des... Bueno, no hay por qué desnudar a nadie.

*Presentación kitsch de serie de fines de los años setenta.*

**OFF:**

Compañía ..... presenta una obra de Luis Palacio: *Justo Daract*: una serie de teatro...Parte 1: "Lobo y Cordero". Con las actuaciones estelares de ..... Lobo y Cordero.

## **INFANCIA 1**

**Lali:** Diez años antes.

**Nazareno y Ricky niños:**

Quiero ser  
Quien se entregue siempre por la patria  
Quiero ser  
Ese prócer que no teme a nada  
Ser, del blanco el azul  
Y ver salir el sol  
En mi cielo, el sol  
Mi bandera.  
Voy a luchar  
La patria cuidar  
Con mis glorias  
Y mis laureles  
Mi banderita cuidar.

**Nelly:** La compusieron ellos dos solitos. Estaban creando algo extraño. La escuela entera se emocionaba al escuchar cómo recitaban sus versos. Eran especiales.

**Lali:** Diez años después.

## **LA CARNICERÍA**

**Ricky:** ¿Qué te doy?



**Nazareno:** Lo de siempre.

**Ricky:** Picada.

**Nazareno:** Hoy no ensayamos. Porque hay algo que solucionar. Tenemos que hablar de Isa.

**Ricky:** Iso. No hay nada que solucionar. Se fue, dijo que se iba de Justo Daract. Dejó de existir.

**Nazareno:** ¿Seguro que no la echaste? (*Ricky se enoja*). Dame media docena de huevos.

*Ricardo le rompe los huevos en el pecho.*

**Ricky:** Cuando Nazareno se iba se dio cuenta que le había envuelto los huevos en el diario y se volvió.

**Nazareno:** ¡Mirá!

**Ricky:** Un anuncio decía que vendría a la radio del pueblo un buscador de talentos.

## ***LALI Y MAMÁ***

*Lali está escuchando la radio mientras prepara su suicidio.*

**OFF:** Comprá el nuevo long play de Camilo Sesto. (*Cambia de emisora, vuelve a intentar suicidarse*).

**Lali:** Más mierda.

**OFF RADIO:** Llega la música de la mano de El lobo, con este tema que se titula *Lánzame allí estaré*.

## ***CANCIÓN DE EL LOBO***

*Música de "Llámame, allí estaré" de Gloria Gaynor y Letra de Luis Palacio.*

### **Coros:**

Lanzaré

Y la cadena tiraré

Comeré

Mi hueco de alma llenaré

En el delirio de mi frustración

Depresivo por ser como soy

Un relleno de dulce con alma  
Canto al mundo mi asquerosidad  
Mi verdad grito al vomitar  
Mi boca lanza  
Lanza, lanza, lanza.

**Lali:** La letra me impactó tanto que me llegó al corazón. Me di cuenta que había encontrado por quien vivir y por quien tener trastornos alimenticios. ¡Sí!..., por el Lobo, iba a vivir por él. Así que comencé a informarme. Pero se sabía muy poco de ese morocho que me volvía loca. No, el no es el responsable de mis problemas de... eso lo tengo muy en claro. Les presento a Mamá.

**Nelly:** ¡Qué vida de mierda que me hacés vivir! Vengo de todo un día de trabajar, de tener un trabajo falto de todo tipo de cariño, y vos me recriminás que no estoy en tus intentos de suicidios. ¿Qué mierda querés comer? ¿Aire? La vida no es color de rosa, hay grises también. Uno más uno suma dos. Yo sujeto, vos predicado. “Mami debe ser ayudada por Lali a salir de este momento y luego estaremos bien”. Vos tendrías que haber sido hija de Hugo, mi primer novio. ¡Cómo no te cagué, en vez de tenerte!

**Lali:** Allí mamá se dio cuenta de mis trastornos alimenticios. De mi problemita.

**Nelly:** ¡Y dejá de comer! ¿Estás de engorde para el asado? Así no vas a conseguir marido nunca. Y yo no te pienso mantener toda la vida. *(Se escuchan los ruidos de vómitos. Nelly reacciona y empieza a quebrarse)*. ¿Cuánto hace que no comés, hija?

**Lali:** ¡Si como mamá, y mucho!

**Nelly:** *(Reacciona muy enojada)*. Yo voy a hablar con tu padre. Te vas a tener que ir con él porque yo no aguanto más, bastante tengo con uno.

**Lali:** ¿Qué no aguantás más?

**Nelly:** A los hijos..., no puedo.

**Lali:** Yo soy tu hija, los otros no. *(Cambio)*. No dejé que las cosas avancen y llamé a mi amiga Isabel. Entonces me fui a vivir a su casa porque para ella la vida, además de grises, tenía una gran gama de matizados rosas. Isa me acunó en su casa. Isa era de carne... y mucho hueso, no sabía de frivolidades. Ella era especial, sensible, tenía lo mejor de un hombre y lo mejor de una mujer. Ella me hablaría del sentido de la vida, de cosas profundas.

## **PRESENTACIÓN DE ISA**

*Suena el himno gay disco de los 70's, 80's.*

**Isa:** *(Se da vuelta como diva de los años 70's). ¡Flash! Con Lali somos amigas porque nos conocimos en un grupo de autoayuda para trastornados por el tema de los alimentos. (Se dan vuelta, vomitan).*

**Lali:** Con ella nos entendíamos muy bien porque:

**Isa:** ... “la vida no es sólo espinas”. Hay rosas de todo tipo.

### ***MONÓLOGO DE ISA***

*Suena “Quiero ser tu sombra” por Los Fronterizos. En otro lugar Ricky y Nazareno hacen playback.*

**Isa:** Yo puedo volver loco a un hombre cuando me lo propongo, sólo es cuestión de un motivo, y una frustración es más que un motivo, es más que un vestido rojo lleno de plumeti y canutillos, es más que una operación, que me cortaran la carrera fue lo peor que me pasó. ¿Era tan imposible que Nazareno y Ricardo me dejaran cantar vestida de mujer? De tanta tristeza, me volví fanática de cada estrella pasajera que aparecía. Al principio sufría porque no las conocía, después porque me desilusionaban y por último porque desaparecían como toda estrella pasajera que se extraña y deja un vacío enorme que ni dos siliconas, ni un kilo de masas finas pueden llenar. Veía brillar las estrellas para olvidarme cómo día a día se apagaba mi brillo.

*Terminan el playback.*

### ***EN LA PUERTA DE LA AUDICIÓN***

*Nazareno barre en la puerta de la radio. Ricky lo interrumpe.*

**Ricky:** Hace mucho que no vas por casa.

**Nazareno:** Estuve estudiando con la señorita Nelly. Me va a conseguir una vaca en España.

**Ricky:** Beca, se llama beca. ¿Te dio de comer?

**Nazareno:** Tenía mucha hambre.

**Ricky:** ¡Te olvidaste de todo!

**Nazareno:** No me hablés así.

**Ricky:** Había mucho entre los dos más que amistad.

**Nazareno:** Entre los tres.

**Ricky:** Los dos.

**Nazareno:** No me vengás con esas boludeces.

**Ricky:** Ahora son boludeces.

**Nazareno:** Antes también lo eran.

**Ricky:** ¿Eran?

**Nazareno:** No se puede volver el tiempo atrás.

**Ricky:** Sí se puede. Pero nadie te dijo que volvieras.

**Nazareno:** No me siento bien, cuando estoy con vos ya no es como antes.

**Ricky:** Te ponés en víctima y la pasás bárbaro corderito.

**Nazareno:** No hablés así Lobo malo.

**Ricky:** ¡Hacé algo, no dejés que armen tu historia!

**Nazareno:** Yo ya intenté armarla una vez y vos la borraste por un capricho. Además, ¿para que querés que la arme? Mirá, siempre hiciste lo que quisiste y mirate, ¿hasta donde te llegó la culta rebeldía?

**Ricky:** ¡La culta que me parió!

*Suena "Manteniéndose vivo" de Bee Gees, los otros bailan a contraluz.*

### ***MONÓLOGO DE RICKY 1***

**Ricky:** Nazareno y yo éramos un dúo de música. Nos juntábamos a cantar en bares, clubes, sueños. En cualquier lugar. Estábamos enojados entre nosotros porque alguien, una mujer o un hombre, pretendía formar parte del dúo, o sea, que dejaríamos de ser un dúo para ser un trío. O dos dúos. Yo sentía mucho miedo, nos había costado mucho lo poco que habíamos logrado y en Justo Daract éramos famosos. Teníamos un plan de estrategias para cumplir los objetivos que eran los gerundios: cantar, comer y vivir. Habíamos ideado una gira por Villa Mercedes, San Luis Capital, Vicuña Mackenna, Laboulaye y Junín. Me acostaba a dormir y no soñaba con la gira pero en vez de contar ovejitas contaba Kilómetros. Villa Mercedes 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8...

**Lali:** Diez años antes.

### ***INFANCIA 2***

**Nelly:** ¿Ocho por ocho?

**Nazareno:** mmm... mmm... (*Ricky levanta la mano*).

**Nelly:** ¿Ocho por dos?

**Nazareno:** mmm... mmm...

**Ricky:** Dieciséis.

**Nelly:** ¿Ocho por ocho?

**Nazareno:** No, no sé.

**Nelly:** Entonces, hoy no te voy a clasificar por las tablas.

**Ricky:** Pero hoy había lección de matemática. Y la señorita Nelly dijo que esta nota iba a la libreta.

Pero yo no estudiaba para la nota. Yo estudiaba para ser rico. Eso quería ser cuando fuera grande. Después mis objetivos cambiarían.

**Nelly:** Qué rica redacción Ricky. ¿A ver la tuya, Nazareno?

**Nazareno:** Ayer vino una chica al barrio como todos los años, vino una chica que estudia para asistente social, no era la misma chica, era distinta. Mi tío se enojó mucho porque ellas nos preguntaban muchas cosas y todas nos faltaban.

**Nelly:** Yo sé que soy la culpable de lo que será mañana. Pero ayer no soportaba ver a ese niño varón que le faltara de todo. Muy bien, Nazareno, tenés un diez en matemáticas.

### ***ISA Y LALI INVESTIGAN***

*Isa y Lali cantan y coreografían “Lanzare” de Nazareno.*

**Lali:** Decime si no es un sol/Te amo Nazareno.

**Isa:** Yo también te amo Nazareno. ¿Nazareno? ¡¿Ese falsete?!

*Isa se pasea de un lado al otro, está muy inquieta: llora, come, va poniéndose violenta con Lali.*

**Isa:** Los temas que acabamos de escuchar son de Nazareno Cruz.

**Lali:** Sí, Nazareno Cruz, el Lobo. Decime si no es un sol.

**Isa:** No, no puede ser. ¿A ver una foto?

**Lali:** Isa tranquilízate. ¿Querés que vomitemos?, Ah todavía, no comimos.

**Isa:** ¡Leé qué dice en esa tapa!

**Lali:** Nazareno Cruz, el Lobo. Producciones mi bandera. (*Lali llora*).

### ***MONÓLOGO DE ISA 2***

**Isa:** ¡Yo sabía! Lo de la audición fue todo un invento de esa zorra. La señorita Nelly armó todo el circo para que lo eligieran a Nazareno y llenarlo de frustración a Ricardo. Toda era una maniobra de ella para sacarnos del camino a Ricardo y a mí. Ella les llenó la cabeza, les infló el ego. Pero no se va a salir con la suya. “**Los Sistema Solar**” volverán a cantar juntos.

### ***MONÓLOGO DE RICKY EN LA AUDICIÓN***

*Suena “Tragedy” de Bee Gees.*

**Ricardo:** Fuimos a la audición en la radio. Como siempre estaban allí: el Intendente; la Reina de Justo Daract, que por cierto era mi novia y también hija del Intendente; y dos conductores de una radio de San Luis. (*Aparecen esos personajes de la segunda parte*). Hice el calentamiento vocal, la elongación, ensayé mi canción una y otra vez. Podía ver la cara de todos mientras ensayaba, ellos sabían que yo iba a quedar, yo iba a ser el elegido, el iluminado. Salió el porteño, nos miró a todos y lo señaló a Nazareno que estaba barriendo la radio. Nazareno se resistió pero al final lo convencieron “todos” de que audicionara” ... ¡y quedooooooooooooooooó”!

### ***PACTO DE NAZARENO Y NELLY***

*Vals de música de película. Isa de espaldas con un paraguas, piloto, y anteojos de sol. Ricky también con piloto.*

**Nelly:** Esta es tu oportunidad de ser un gran hombre. Ya no más hambre. Ya no más frío.

**Nazareno:** Por ahí si le digo al porteño de que armemos un dúo, un trío con Isolino quedaríamos los tres contentos.

**Nelly:** No, rotundamente, no. Ellos pueden llegar a ser mucho. Ricky tiene talento, está capacitado y en permanente formación. Isolino a esta altura debe estar travestido y puede llegar a triunfar vendiendo su cuerpo o haciendo líos como todos los travestis. Vos, no. Vos sólo sos morocho y viril. No tenés talento. No vas a tener otra oportunidad. No la desperdiciés.

**Nazareno:** Pero señorita Nelly, usted lo dijo, Ricky estudió mucho. Se merece todo esto mucho más que yo.

**Ricky:** ¡No te das cuenta de que con esto podemos salir al frente! (*Nelly lo abraza*).

**Nazareno:** ¿Ese es su plan?, ¿no? Por eso jodió tanto. Desde chiquito no me dejaba respirar. Tuve ahogos sabe, por culpa de usted tenía ahogos en las noches. ¿Por qué, qué quiere de mí? Todo el pueblo dice que usted quiere mi cuerpo.

**Nelly:** Hijo, yo con mi sueldo de maestra no puedo mantener a mi hija Lali. ¿Cuántas veces te saqué de la miseria y puse un plato más en mi mesa de tres patas? Ahora soy yo la que necesita de tu ayuda.

**Nazareno:** ¿Y cómo la puedo ayudar yo?

**Nelly:** Sos duro, ¡eh! No cambiaste nada. Dejándome administrarte.

**Nazareno:** Bueno, está bien. Usted me administra por un tiempo, pero después desaparece de mi vida. Estoy harto de que me persiga y no me deje hacer nada por mí. Yo no quiero estudiar más. ¿Por qué lo hace? ¿Por qué me persigue?

**Nelly:** No podía decirle mi secreto, ni explicarle por qué no podía vivir sin él.

**Nazareno:** Entonces quedamos así, que usted se agarra la parte que le debo y desaparece de mi vida. Hacemos de cuenta que nada pasó.

((((((((((((((El vals crece))))))))))))))

*Isa se da vueltas, simula chocarse con gente mientras intenta ocultarse.*

**Lali:** Pasó mucho tiempo, varios días. Y mamá no tenía noticias mías, mejor dicho, yo no tenía noticias de ella. Me habían pasado muchas cosas internas movilizadoras. Hasta descubrí que Nazareno, ¡era mi dios!

**Nelly:** Dios es con mayúscula.

**Lali:** ¿Dios tiene acento?

**Nelly:** *(Desde donde está bailando con Nazareno)* No.

**Isa:** El tiempo pasó. Nazareno había desaparecido. Algo olía a podrido en Justo Daract. Entonces me mantuve escondida. Dejé en suspenso mi operativo que titulé: “Sistema solar volverá a cantar”. Me escondí porque en el pueblo se corría el rumor que Isolino, que es mi nombre de varón, había vuelto a Justo Daract con su sueño cumplido de convertirse en una mujer.

**Ricky:** Alguien le había pagado las operaciones para convertirse en toda una mujer.

**Isa:** Lo cual no era absolutamente cierto, porque mi sueño era ser mujer, pero lo más importante era: mostrarme al mundo como tal. Me fui de Justo Daract a esconderme en tierra de nadie. Fui a Villa Mercedes.

## **REENCUENTRO DE RICKY E ISA**

**Ricky:** ¿Isa?

**Isa:** ¡Ricky! *(Se abrazan, se emocionan y cantan “El paraíso eres tu”. De repente Isa le pega una bofetada, se abofetean toda la escena casi automáticamente, el peinado de Isa se desvanece).*

**Ricky:** Isa, yo te busqué por todas partes. Te quería avisar, pensé que te iba a encontrar cuando vino el porteño, pero no estabas.

**Isa:** ¿Que hacés acá en Discolandia? En la sección tropicales; que bajo caíste.

**Ricky:** Vine a comprar unas cosas para la carnicería. Y no me resistí a pasar para ver si estaba el nuevo long play de Nazareno. ¿Y vos qué hacés acá, no estabas en Buenos Aires?

**Isa:** Me encontrás de rebote. Vine a ver a “La amiga” al registro civil por el tema de los documentos falsos. Una cola de dos horas, y eso que tengo mis contactos.

**Ricky:** Estás muy linda.

**Isa:** Lo que me dijo Ricky me afectó. Pero era más grande mi objetivo: Los sistema solar volverán a cantar juntos. Pude haberlo involucrado, pero preferí librarlo de ésta. Estás extraño.

**Ricky:** Tengo la sensación de que se va a acabar el mundo.

*((((((((((((((El vals crece))))))))))))))*

*Nazareno se despide de Nelly, en el camino se cruza con Ricky que va hacia Nelly. Nazareno y Ricky sólo se miran.*

## **NELLY Y RICKY CARA A CARA**

*Nelly tiene un pedazo un tarro de mermelada y un cuchillo para abrir el tarro. Le da el cuchillo a Ricky. Está mucho más concentrada en sobrealimentarse que en escuchar a Ricky.*

**Ricky:** Me quiero morir.

**Nelly:** Yo he sentido eso varias veces.

**Ricky:** El porteño ni siquiera me escuchó.

**Nelly:** Ya van a venir las oportunidades.

**Ricky:** Yo ya le di muchas oportunidades a la vida.

**Nelly:** Ya vendrán tiempos mejores.

**Ricky:** La tormenta vuelve, siempre vuelve.



**Nelly:** Ya vendrán las vacas gordas.

**Ricky:** Y ya no tendré la carnicería.

**Nelly:** Creo que tenés que dejar de ir tras utopías.

**Ricky:** No sé para qué estudié y me preparé tanto.

**Nelly:** Quizás no sea lo tuyo. Esta charla ya la hemos tenido antes.

**Ricky:** No, no puedo dejar de hacerlo, si yo no canto y bailo me vienen como músicas a la cabeza.

Hasta el ruido de la máquina de cortar costeletas se me hace melódica.

**Nelly:** Ricky, esa es la música de hacer aeróbic del gimnasio del lado.

**Ricky:** No me entiende, escucho música en todas partes.

**Nelly:** Son los auriculares.

**Ricky:** Señorita Nelly, ¿usted me quiere o me quiere ver destruido?

**Nelly:** Me estás ofendiendo.

**Ricky:** Usted no logra entenderme. Reina que no aparece. Extraño a Isa.

*Lali llama a Isa.*

**Lali:** Isa, Nazareno “El Lobo” canta en Justo Daract. ¿Además, sabés qué? Era alumno de mi mamá. Y tenía una banda con un joven carnicero del pueblo y un chico de quien no se supo nunca más nada. Por supuesto que lo dejé todo en manos de Isa, quien me convenció que volviera a vivir con mi mamá.

## **LA ENTREVISTA**

*Isa con anteojos de sol baila al inicio de un programa de radio. Lali y Ricky escuchan el programa en sus respectivos espacios.*

**Isa:** Sean bienvenidos a la batidora. El programa que te pone a punto. Hoy con nosotras Nazareno “El Lobo”. Buenos días, Nazareno.

**Nazareno:** Bueno días.

**Isa:** ¿Cómo encuentras a tu pueblo, luego de haber grabado en Córdoba y de haber recorrido otros paisajes, como Mendoza, etc.?

**Nazareno:** Me siento con mucho orgullo, ya que me costó mucho estar donde estoy, y a pesar de que no me olvidé de mis raíces me gustaron mucho los alfajores Guaymallén y los vaqueros Wrangler, que por cierto este mes están de oferta en tiendas El Molino.

**Isa:** Qué interesante, me gustaría que hablemos de tu pasado. Tu presente sabemos es exitoso y prometedor. Pero ¿qué recuerdos tienes de tu pasado?

**Nazareno:** Tengo muchos recuerdos.

**Isa:** Hablemos de Sistema Solar.

**nazareno:** *(Se pone nervioso, entra en una especie de trance. Comienza hablándole al micrófono y luego habla al Público, esto enfurece a Ricky, Nelly y Lali quienes gritan al Público que no lo escuchen).* Sistema Solar, Sistema Solar, Sistema Solar era el nombre del grupo que teníamos con Ricky e Isolino. Y se disolvió porque según la señorita Nelly con nosotros dos sobraba, que éramos los únicos y no necesitábamos de terceros. ¿Por qué todos hablan a Público y yo no? ¿Por qué todos cuentan su verdad? Mi verdad, yo lo único que quiero es encontrar a mi verdadera familia...

**Isa:** Vamos a los llamados al aire.

**Ricky:** Habla un conocido que pregunta si ya se olvidó de sus amigos y de los pactos que hizo en su juventud.

**Nelly:** No se olvidó, sólo que la vida lo obligó a cambiar de senderos para buscar nuevos horizontes. El hombre a veces es remanso y otras, viento furioso. Unas veces es Cordero y otras Lobo.

**Isa:** Vamos a otro llamado

**Lali OFF:** Habla Lali; hola ma, quiero saber si Nazareno va a cantar en la escuela 11 o en la 3.

**Nazareno:** Hoy en la 11, mañana en la 3.

**Isa:** ¿En que estábamos? Ah, en Sistema Solar. ¿Es posible que cantes con los Sistema Solar en este regreso?

**Nazareno:** A mí me, a mí... me...

**Nelly:** Nos tenemos que ir.

**Nazareno:** Los espero esta noche.

**Isa:** No contestó, hice lo imposible para que conteste, pero no contestó.

**Nelly:** La cuestión en la radio se puso fea. No sé por qué, pero sentía que nos teníamos que ir. Además, esa chica, la conductora, tenía una voz que me parecía familiar. ¿Puede ser que hayas ido a la escolita 11 en el turno mañana?

**Isa:** Le dije que no. La muy yegua reconoció mi voz. No, yo estudié en Buenos Aires.

**Nazareno:** Vámonos señorita Nelly, me siento raro.

**Isa:** Pero no se pudieron ir. Se tuvieron que quedar. Una manada de fanáticos, entre ellos Lali, estaban en la puerta. El pueblo en las calles lo aclamaba.

**Lali:** Déjenme entrar.

**Isa:** Si entraba Lali se iba descubrir mi gran mentira.

**Nelly:** Si entraba Ricky y se enfrentaban se iba a descubrir mi verdad.

**Lali:** Me merezco entrar, tengo los cupones.

**Isa:** ¡Saquen los parlantes que Nazareno va a cantar desde aquí, desde la radio su nuevo éxito!

## **FINAL**

*La sombra de Nazareno, Isa se acomoda como una corista. Ricky y Lali en el público.*

**Nelly:** ¡Hoy Justo Daract se viste de fiesta! ¡Que suenen los panderos! ¡Que se alcen la bandera, Daractenses! Tiemblan remolonas las fieras del bosque porque hoy hay luna llena. Cantando el hit “Aullido de amor”, El Lobo Nazareno Cruz.

*Ricardo desde el público dispara a Nazareno.*

**Ricky:** Se acabó, yo soy el cordero Ricky, el cordero de Dios. No bajen las banderas a media asta. Vamos señorita Nelly, improvise un discurso de presentación para mí.

**Nelly:** Ricardo me estás defraudando lentamente. Eras el modelo de niño.

**Ricky:** ¡Se acabó mierda!

**Nelly:** Cuidá tu vocabulario.

*Ricky dispara a Nelly.*

**Ricky:** Sesenta y cuatro Señorita Nelly, ocho por ocho sesenta y cuatro kilómetros de Justo Daract al centro de Villa Mercedes.

**Nelly:** Lali si estás en casa escuchando la radio. Nazareno es tu hermano. Nos escapamos porque nos perseguían por gremialistas. Lo tuve que entregar en adopción para protegerlo.

*Ricky le pega otro tiro.*

**Lali:** Pero yo no estaba en casa. Estaba ahí observando cómo mi hermano se moría a unos pasos de mí. Mi mamá no me importaba porque yo la maté hace mucho tiempo. Lo que me importaba era Nazareno.

**Ricky:** Ahora es Ricky, ¡el cordero rico!

**Isa:** Tirá el arma Ricardo, tirá el arma. Arruinaste mi plan; en el medio del show de Nazareno sonaría nuestra música, hasta le cambié las partituras a los músicos. Si el público nos aceptaba triunfábamos los tres. *(Mata a Ricardo)*.

**Ricardo:** Perdoname Isa.

**Isa:** ¿Creo que ya nos desnudamos todos, ¿no? *(Se pega un tiro. Entra Hugo, el padre de Nazareno)*.

*Se encienden las luces de un camión que estaba oculto en algún lugar del teatro.*

**Hugo:** Hijo, te busqué por todo el país y te encuentro ahora muerto. Maldito el autor que me manda al final de la tragedia.

*Suena “Quiero ser tu sombra” instrumental. Los tres muertos comienzan a resucitar de nuevo, esta vez mucho más muertos que antes.*

**Hugo:** Les vamos a contar la historia del país de los ciegos donde las paredes no hablan nunca, murmuran. Hay más frustración. Hay más manipulación. Les vamos a contar un cuento: En el país de los ciegos.

**TELÓN**

## **PARTE II**

**En el país de los ciegos**

**Personajes**

Hugo..... Sindicalista que busca a su hijo  
Show y Business...Conductores de radio amarillista  
Intendente.....de Justo Daract, ex-montonero  
Reina..... Hija del Intendente  
La amiga..... Amiga de Reina

*Estética road movie y western. Todo es sepia.*

*Tres ambientes. Un camión. Un estudio radial. La ruta, que se creará por los actores al desplazarse por la sala.*

## **RADIO 1**

**OFF:** Transmitiendo desde San Luis capital para toda la provincia: Radio LRSAA, un mundo aparte.

**Conductores:** Bienvenidos a “El país de los ciegos”. El programa que te ayuda a encontrarte.

Quienes les hablan: los hermanos Show y Business. ¿Quién quiere ver hoy?

**Hugo:** Hugo.

**Show y Business:** Hugo, contame, te escucho, te oigo, me entrego a vos.

**Hugo:** Quiero encontrar a mi hijo.

**Business:** ¿Sabés su nombre?

**Hugo:** Eh...

**Show:** ¿Cuántos años tiene?

**Hugo:** Veinte.

**business:** Me lo vendieron como un caso conmovedor.

**Show:** Pensé que era una criaturita.

**Show y Business:** ¡Sáquenlo del aire!

**Show:** ¿Qué otra cosa hay?

**Business:** Un producto, necesitamos un producto.

**show:** La Reina de Justo Daract.

**Business:** La hija del Intendente de Justo Daract.

**Show:** ¿La reina de Justo Daract es la hija del Intendente?

**Business:** ¿Y qué hace acá?

**La Amiga:** Está en la gira del reinado de la primavera.

**Business:** Aire.

**Show:** Estamos con...

**Business:** Reina. La nueva reina de Justo Daract.

**Reina:** *(Lee todo lo que tiene que decir, La Amiga le dicta).* Buenos días, me encuentro muy arrogante de estar en tu emisión radiofónica y me siento alabada de ser la nueva Emperatriz de Justo Daract. Me llena de júbilo llevar estas prendas que las subsiguientes tiendas me han

donado: tiendas “Laurita”; zapatería “Pie Plano”; perfumería “El aroma”; mercadito “Los juglares” y “Farmacias del Cóndor” fundada en 1940.

**Show:** Que la saquen del aire.

**Business:** ¡Ya!

**Show:** Estoy cansado que me traigan gente tonta o avivados.

**Business:** ¿Qué, no hay términos medios en San Luis?

**Show:** ¡Gente Mediocre!

**Business:** ¡Necesitamos mediocres!

*Hugo en su camión*

**Hugo:** Esa fue la primera y última vez. La última vez que hice pública la búsqueda de mi hijo. Soy Hugo, teníamos veinte años y un montón de ideas para cambiar el mundo. Luchar contra la injusticia. Defendíamos los derechos de los trabajadores. No queríamos regalos ni limosnas de nadie. Queríamos un trabajo digno. Nelly esperaba un hijo mío. Corría el mes de mayo, mi hijo nacería el 25. Fui a comprar los pasajes. Volví y ya no estaban más. Por eso hoy en la radio decido suspender mi búsqueda y visitar a un viejo amigo de la ciudad de Justo Daract, una localidad de la provincia de San Luis a la que no vuelvo desde hace veinte años. Era una sensación extraña porque tenía ganas de descansar en Justo Daract, pero al mismo tiempo sentía que Nelly y mi hijo Nazareno me necesitaban más que nunca y que me estaban esperando.

**Nazareno niño:** ¿Papá?

**Hugo:** Me desperté varias noches soñando con el grito de un bebé que lloraba en una cuna toda pintadita de leopardo.

**La Amiga:** Ese día conocí el amor de mi vida, quien me iba a decir que acompañar a mi mejor amiga, Reina, iba a confluír, converger, en mí tanta pasión. Conocí lugares míos que desconocía, ignoraba. En ese momento, el mundo nació, comenzó a girar para mí y en el centro de mi galaxia, vía láctea, estaba Hugo. Comencé a revelar, descubrir, cosas mías que estaban ocultas: lo mejor de mí y lo peor.

**Reina:** Yo lo vi a Hugo ese día en la radio tan mal y él me vio tan mal a mi, llena de...

**La Amiga:** Rencor, frustración...

**reina:** Frustración, sí, frustración. Que me vi en sus ojos.

**La Amiga:** Reina estaba mal porque Ricky la ignoraba, estaba cansada de ser la Reina de Justo Daract, pero por sobre todas las cosas estaba asqueada de ser la reina de papá.

**Reina:** ¿Nos llevás a mi amiga y a mí? Vamos a Justo Daract.

## **RADIO 2**

**Business:** Conseguí un mediocre.

**Show:** ¿Quién es?

**Business:** El Intendente de Justo Daract.

**Show:** ¿Qué tiene de interesante?

**Business:** Aspecto de Che Guevara... barba... ojos claros y un bulto interesante.

**Show:** Comentalo al aire.

**Business:** Nuestro próximo invitado, un personaje polémico: militante de la izquierda.

**Intendente:** ¡Orgullosa!

**Business:** Amante de los burdeles.

**Intendente:** Yo las llamaría reuniones políticas.

**Business:** No se le conoce ningún amor.

**Intendente:** He sido siempre un solitario.

**Business:** Aunque se lo vinculó con un joven homosexual del pueblo.

**Intendente:** Pero yo vine a preguntar por el paradero de mi hija...

**Show:** Sí, Reina estuvo aquí con su hermana.

**Intendente:** Ella es hija única.

**Business:** Vino con una extraña.

**Show:** Lo último que se supo es que habló con un forastero.

**Business:** Que buscaba a su hijo desaparecido.

**Intendente:** ¿Qué quieren decir?

**Show:** Yo nada. ¿Usted tiene algo que decir?

**Intendente:** Que yo no sé quiénes son todos esos desconocidos.

**Business:** Estamos hablando de un secuestro entonces.

**Intendente:** Mi hija una desaparecida.

**Show:** Usted afirma que su hija está secuestrada.

**Intendente:** No, yo...

**Show:** Algo habrá hecho.

**Business:** Se solicita el paradero de la menor Reina de Justo Daract.

**Show:** Desaparecida hoy a la mañana, de la Radio "Mundo aparte".

**Intendente:** Tendría que dar parte a la policía.

**Show:** No. Podrían tomar a su hija como subversiva.

**Intendente:** Debo dar parte a la ley.

**Show y Business:** Nosotros somos la ley.

**Intendente:** (*Tapa el micrófono*). Discreción. Juguemos al secuestro, pero con discreción.

**Show:** Sabemos por fuentes cercanas verdaderas...

**Business:** ... y fidedignas, que el secuestrador viene de Mendoza.

**Show:** Quien obtenga algún dato del paradero de la Emperatriz de Justo Daract...

**Business:** ... será recompensado con una orden de compra en supermercados...

## **REINA Y LA AMIGA EN LA RUTA**

*Reina orina.*

**Reina:** Puedo ser libre eternamente.

**La Amiga:** Hasta que lleguemos a Jota De. (*Justo Daract*).

**Reina:** Cuánto se tarda para comprar choripanes. Fijate, ¿hace señas, no?

**La Amiga:** Hace señas obscenas, quiere decir que están los choripanes.

**Reina:** Hacelo que se demore.

**La Amiga:** ¿Por qué?

**reina:** ¡Hacelo, que se demore!

**La Amiga:** Para qué.

**reina:** Qué importa. Vos hacé que se demore. (*Se incorpora*).

**La Amiga:** No logro entenderte Reina, me desconcertás. ¿Para qué querés que haga demorar a ese desconocido?

**Reina:** Para mí. Hacé que se demore o le digo a mi papá que te saqué el sueldo de privilegio que tiene tu familia por no hacer nada.

**La Amiga:** Mal agradecida.

**Reina:** Dale.

**La Amiga:** Lo hice, pero no por ella ni por mis padres. Lo hice por mí. No sé muy bien por qué, pero yo tampoco tenía ganas de llegar a Jota De.

**Reina:** (*Traduce*). Justo Daract.

**Reina y la Amiga:** Las dos queríamos detener el tiempo.

**Reina:** Y yo quería quedarme un segundo nada más con el viento rozándome la cara. ¡¡¡¡El viento me gritaba: ¡¡¡¡Libertad!!!!



## ***EN EL BAR***

**La Amiga:** Hugo.

**Hugo:** ¿Qué pasa?

**La Amiga:** Te mentí.

**Hugo:** ¿Por qué?

**La Amiga:** Porque yo sé dónde está tu hijo. Lo supe desde el primer momento en que te vi, pero como todos los tímidos tenemos secretos yo me guardé los míos para este momento de la obra.

**Hugo:** ¿Vos te das cuenta que lo que me estás diciendo puede cambiar el curso de esta historia?

**La Amiga:** Yo creo en el destino.

**Hugo:** Yo no. ¿Qué sabés?

**La Amiga:** Justo Daract es chico y siempre se sabe todo. Sobre todo, las irregularidades.

**Hugo:** No entiendo.

**La Amiga:** Chismes; cuentos; patrañas; habladillas; invenciones; embustes.

**Hugo:** ¿Y qué tiene eso que ver con mi hijo?

**La Amiga:** Hay una maestra en el pueblo, se llama Nelly.

**Hugo:** Nelly, mi Nelly.

**La Amiga:** Liza Minnelli no, Nelly. No me obligués a hacer chistes estúpidos. Nelly siempre tuvo una relación extraña con sus alumnos. Especialmente con uno de ellos: Nazareno Cruz, quien aparentemente es huerfanito. Eso es falso; aparente; inexistente; ilusorio; fingido; supuesto; artificial; ¿imaginario? Detrás de toda esa gran mentira está el padre de Reina, mi amiga.

**Hugo:** ¿Cómo se llama ese hombre?

**La Amiga:** Américo Vespucio.

**Hugo:** Pero eso es falso; aparente; inexistente; ilusorio; fingido; supuesto; artificial; ¿imaginario?

**La Amiga:** Exactamente. Su verdadero nombre, mejor dicho, su seudónimo es: El “vos” Gutiérrez.

**Hugo:** La vocecita, Intendente.

**La Amiga:** ¿Los conocés?

**Hugo:** Si, éramos hermanos en nuestra lucha por un trabajo digno.

**La Amiga:** Él es hijo de un antiguo Gobernador de San Luis. En Justo Daract lo saben todo pero se hacen los que no ven.

**Hugo:** Nelly, Vocecita y Nazareno. Ahora entiendo por qué desaparecieron. Vamos ya a Justo Daract.

*El camión se va sin ellos).*

## **REINA LIBRE**

*Acaba de robar el camión de Hugo.*

**Reina:** ¡Uy! Me siento libre como el sol cuando amanece yo soy libre, como el mar. Jamás pensé que me iba a liberar de vos papá autoritario; demagogo; psicopedagogo. ¡Soy feliz!

## **RADIO 3**

**Show:** Llueven los llamados por el paradero de Reina Vespucio. Recordamos que ella es una mujer bella. ¿Quiere hablar, señor Vespucio?

**Intendente:** Señor secuestrador: si usted nos escucha, por favor, soy capaz de pagar lo que no tengo por ella. Le entrego mis miserias; los campos; la fábrica de telas; la curtiembre.

**Business:** Sus plantaciones.

**Show:** Así que recordamos que la policía ya está buscando a los secuestradores de Reina Vespucio. Según el identikit el hombre es de piel morocha, ojos grandes y barba; de unos cuarenta años y su cómplice una joven de anteojos grandes, pelo lacio con cara de inteligente.

**Business:** ¿Seguro que es una mujer? (*Show lo mira*).

## **HUGO Y LA AMIGA EN LA RUTA**

**Hugo:** Ella no es tu amiga. Vos la secuestraste. ¿En qué me metiste?

**La Amiga:** No, no la secuestré. Soy su amiga, sólo que yo mentí en casa y piensan que estoy en Villa Mercedes trabajando. Pero yo estaba en Justo Daract oculta, investigando para mi tesis sobre esta maestra y su hijo.

**Hugo:** Tengo muchas ganas de verlo.

**La Amiga:** Ojalá que llegués a tiempo porque Isa; mi amiga el travesti, tiene un plan para Nazareno. Isa es capaz de cualquier cosa.

**Hugo:** Entonces tenemos que llegar cuanto antes.

**La Amiga:** Sos lento igual que tu hijo.

## **LA RADIO 4**

**Show:** Se solicita el paradero de la menor Reina Vespucio, secuestrada hoy a la mañana y que debería estar hoy a la tarde en el recital que dará “El Lobo” Nazareno, en la localidad de Justo Daract.

### ***REINA VIAJA***

**Reina:** Ricky debe estar muy mal y yo haciéndome la libre. Ricky es mi novio, un excelente cantante de Justo Daract. Ricky esté muy triste porque se siente traicionado por su amigo Nazareno, y extraña terriblemente a su amigo Isa, un travesti a quien yo tengo unos celos terribles. Muchas veces le pedí a Ricky que nos fuéramos lejos pero no podía. Él quiere ser profeta en su tierra, tierra en la que me siento cada vez más asfixiada. Por eso los voy a pasar a buscar, y voy a robarle toda la plata de la caja fuerte de mi papi para convertirlos en estrella a Ricky a su amigo el travesti.

### ***LA RADIO 5***

**Business:** ¿Se manejan algunas pistas del paradero de la reina?

**Show:** Efectivamente, se los vio en el bar “El Paraíso”, parece que el secuestrador bajó a comprar comida.

**Business:** Tengo entendido que no es un bar sino un cabaret.

**Show:** Podemos afirmar que el secuestrador obligó a la joven a ejercer la prostitución.

**Intendente:** No, mi hija una mujerzuela.

**Show:** Desaparecida y mujerzuela.

**Business:** Se abren nuestras líneas, la pregunta de la hora es:

**Show:** ¿la prostitución se ejerce por presión?

### ***NOCHE***

*La amiga y Hugo caminan mucho, con luces y música. Atardece.*

**Hugo:** ¿Cómo te llamabas?

**La Amiga:** ¿Te dije que Nazareno canta?

### ***PLAYBACK (UNIÓN DE LAS 2 PARTES)***

*Aparece Isa haciendo un playback de la canción “Quiero ser tu sombra” por Nacha Roldán. Show y Business cargan un arma que llevan a Justo Daract. Viajan a Justo Daract. La escenografía o iluminación de “Lobo y Cordero” comienza a hacerse presente. Reina mete cosas en sus valijas.*

**Reina:** Traté de hablar por todos los medios con Ricardo, pero no me escuchó, sólo dijo...

**Ricky:** No quiero tu ayuda ni la de nadie. La música me ayuda. ¡La música me acompaña!

**Reina:** Hablé con Isa, la amiga de Ricardo y amante de mi papá.

**Isa:** Yo puedo odiar a un hombre, sólo es cuestión de tener un motivo, y una frustración es más que un motivo para odiar.

**Reina:** Por suerte minutos antes del recital de Nazareno vino papi que me había estado buscando por la ruta.

**Intendente:** Malcriada, ¿te das cuenta de lo que pudiste ocasionar? Estuviste a punto de arruinarme. Invertí en horas de peluquería; me hice un estudio de los genes para que me salieras perfecta, para que me sirvieras; te inventé un nombre para que fueras una trepadora, para que fueras como la Reina Isabel y mirá lo que me hiciste. No fuiste capaz de quedarte en la ruta, de auto secuestrarte, perdiste más tiempo, ya iban a venir los medios nacionales. Hasta el ejército estaba de mi parte. Iba a ser el nuevo Che, el “Vos” ... el “Vos” Gutiérrez.

**Reina:** Libertad, quiero libertad.

**Intendente:** ¿¡En este país!?! Andate a España, entonces.

**Reina:** Vos me prometiste que iba a ser tu reina, papi.

**Intendente:** Llevate todo y desaparecé Zulema. Antes que aparezcan Show y Business, desaparecé.

**Reina:** No puedo, mis ojos no ven más allá de los límites de Justo Daract.

**Intendente:** Que empiecen a ver por qué de ahora en más para vos estoy ciego.

**Reina:** ¿Y qué significa eso?

**Intendente:** Que se acabaron los fondos para vos hijita.

**Reina:** *(Reina se desespera).* Papá mirame.

**Intendente:** *(Pelea como un niño).* No te miro, oscuridad. Oscuridad para vos.

## ***RADIO EXTERIORES***

**Show:** Estamos transmitiendo desde exteriores.

**Business:** Desde la puerta de la Radio Libertad.

**Show:** Vinimos aquí en busca de noticias del secuestro.

**Business:** Está a punto de cantar Nazareno “El Lobo”.

**Show:** Los secuestradores están en prisión.

## **PRISIÓN**

**La Amiga Y Hugo:** Dejanos salir.

**La Amiga:** A mí no, déjenlo salir a él. Tuve que mentir para que lo dejen salir. (*Actúa mal*). Yo soy la culpable del secuestro. Los tenía secuestrados a los dos, déjenlo salir. Jamás pensé que ayudar al amor de mi vida me iba a costar tanto.

## **FINAL (DE “LOBO Y CORDERO”)**

*En esta oportunidad se ve que Show y Business le entregan un arma a Ricky. El resto de la secuencia es exactamente igual. La sombra de Nazareno, Isa se acomoda como una corista. Ricky y Lali en el público.*

**Nelly:** ¡Hoy Justo Daract se viste de fiesta! ¡Que suenen los panderos! ¡Que se alcen las banderas Daractenses! Tiemblan remolonas las fieras del bosque porque hoy hay luna llena. Cantando el hit “Aullido de amor” de “El Lobo” Nazareno Cruz.

*A partir de aquí sólo se ven las acciones. Los personajes no hablan. Ricardo desde el público dispara a Nazareno.*

**Ricky:** Se acabó, yo soy el cordero Ricky, el cordero de Dios. No bajen las banderas a media asta.

Vamos, señorita Nelly, improvise un discurso de presentación para mí.

**Nelly:** Ricardo, me estás defraudando lentamente. Eras el modelo de niño.

**Ricky:** ¡Se acabo mierda!

**Nelly:** Cuidá tu vocabulario.

*Ricky dispara a Nelly.*

**Ricky:** Sesenta y cuatro, señorita Nelly. Ocho por ocho, sesenta y cuatro kilómetros de Justo Daract al centro de Villa Mercedes.

**Nelly:** Lali si estás en casa escuchando la radio. Nazareno es tu hermano. Nos escapamos porque nos perseguían por gremialistas. Lo tuve que entregar en adopción para protegerlo.

*Ricky le pega otro tiro.*

**Lali:** Pero yo no estaba en casa. Estaba ahí observando cómo mi hermano se moría a unos pasos de mí. Mi mamá no me importaba porque yo la maté hace mucho tiempo. Lo que me importaba era Nazareno.

**Ricky:** Ahora es Ricky, ¡el cordero rico!

**Isa:** Tirá el arma, Ricardo. Tirá el arma. Arruinaste mi plan: en el medio del show de Nazareno sonaría nuestra música, hasta le cambié las partituras a los músicos. Si el público nos aceptaba triunfábamos los tres.

*Mata a Ricardo.*

**Ricardo:** Perdóname Isa.

**Isa:** ¿Creo que ya nos desnudamos todos, ¿no?

*Se pega un tiro. Entra Hugo, el padre de Nazareno.*

**Hugo:** Hijo, te busqué por todas partes y te encuentro ahora muerto. Maldito el autor que me manda al final de estas tragedias.

*Silencio. Mucho silencio.*

**Show:** Cuatro muertes en Justo Daract.

**Business:** Un auto secuestro.

**Show:** Un padre sufriendo.

**Business:** Han muerto.

**Show:** Dos cantantes.

**Business:** Un travesti.

**Show:** Ex mujer del Intendente.

**Business:** Y una maestra.

**Show:** ¿Es acaso el reflejo de esta sociedad donde los valores mueren día a día?

**Business:** ¿O es acaso una clase de instrucción cívica?

**Show:** Y con estas imágenes cerramos el programa de hoy de: “El país de los ciegos”.

**Hugo:** A mi amigo del alma: el Intendente, por saber todo sobre mi familia y ocultármelo, lo condeno a quedarse sin su hija. Me la llevo a recorrer el país junto a Lali, la hija de Nelly y hermana-fanática de Nazareno. En cuanto a la Amiga de Reina, ya está pagando por hacerme ciego.

## ***FINAL FINAL***

**Show:** Tenemos un llamado al aire.

**Business:** Desde la penitenciaría de San Luis.

*Se abre la luz y se ve a La Amiga que está con el Intendente de Justo Daract.*

**La Amiga:** Quiero solicitar el tema “Quiero ser tu sombra” y dedicárselo a tres personas que van viajando por la ruta hacia quién sabe dónde. Y recordarles que los voy a encontrar como sea y voy a tomar venganza en nombre mío y del país de los ciegos.

*Suena la Música instrumental de “Quiero ser tu sombra”. Reina maneja; Hugo ciego; Lali viaja contenta, mientras sale proyectada en voz o imágenes la dedicatoria final del director y los créditos.*

**Voz del director:** Dedicamos esta obra a los que son movidos por el deseo, a los que ven en países de ciegos, al cine y a nosotros.

## ***TELÓN***

**Luis Palacio, diciembre de 2003**





**Bingo-Teatro**  
**Pedazos de labios en las tazas**

*A Andrea*

***Personajes***

Yo ..... director, autor, señora con turbante.  
Perpetua..... mujer- obra de arte del poeta.  
Banina .....Artista Plástica.  
Daniela.....la bolillera-ex mujer de la vida.  
Carmen Miranda ..... Madre de Perpetua  
Orfeo.....Padre de Perpetua  
Arturo.....Poeta Marido de Perpetua  
Sirenita..... Hermana de Perpetua.  
Cartoneros -Doctor- Locutora- Metáfora- Comparación

***Mitología de Perpetua***

**Yo:** Perpetua es hija de Orfeo negro que es un dios, con Carmen Miranda que es una diva, tiene una hermana que es Ariel la sirenita de Disney. Cuando Carmen Miranda se va, abandona a Perpetua con su padre que es el mar, el mar se muere. Perpetua es encontrada en Punta del Este.

Perpetua es la única humana de la familia.

El mar enojado con su hija por su condición de humana, antes de morir la arroja y la condena al surrealismo. Perpetua subsiste porque su hermana Sirena le trae marineros muertos para alimentarse. Perpetua no se los come, le festeja su cumpleaños a cada uno de ellos. Así que Perpetua se cría alimentada a base de cocos. Su hermana encuentra en el Titanic una escritura de su padre donde dice que Perpetua sobrevivirá al surrealismo, si se casa con un hombre que venga del mar.

Allí es donde aparece la figura de Arturo que es humano y porteño, él es alfabetizador y es amante del realismo; rescata a Perpetua. Un día deciden morir como Romeo y Julieta, pero Perpetua se arrepiente a último momento porque quiere morirse luego de haberle festejado el cumpleaños a su marido.

La mitología dice que Perpetua se irá con todo su mundo surrealista el día que en un Bingo se entreguen todos sus bienes materiales.

*Teniendo en cuenta que se conocen las bases para concursar en un bingo: Las escenas sucederán en los intervalos del juego.*

*Banina agoniza en la cama de un hospital. Al lado la Bolillera en camisón. Perpetua en los pies de la cama abrazada a una pierna ortopédica.*

*Un monstruo de seis patas, Perpetua, La bolillera y Banina abrazadas, muy fuerte*

**Bolillera:** Querido Diario hoy inauguramos el Bingo.

**Banina:** A las reuniones de Perpetua, van señoras con turbante sin tutores.

**Perpetua:** Llevan regalos a los muertos.

**Bolillera:** Después te invitan a tomar té

**Banina:** Las señoras toman té, dejan

**Las tres:** Pedazos de labios en las tazas.

**Perpetua:** En las reuniones de Perpetua

**Banina:** Hay un teatro... y un cuadro sin terminar.

*Hágase Carmen Miranda y un músico. Las tres mujeres se ubican en el bingo. Háganse cuadros y esculturas por todas partes.*

*Los cartoneros ofrecen los cartones en venta por las mesas*

*Perpetua sube más bella como nunca jamás ha estado. Tiene un vestido plateado comprado en la mejor boutique de avenida de mayo. Tiene la seguridad que dan los años. Sus ojos brillan. El sonido está perfecto, el trompetista a tono comienza a interpretar A Mi Manera, ella se quiebra, pero los ojos le siguen brillando.*

*Mira la inmensidad del anfiteatro, alguien se asoma por su hombro. Le dice algo, ella sonrío. Cada vez brilla más de lo bella que está, brilla tanto que explota.*

*Desde sus pedazos trata de reintegrarse, los pedacitos de brillos están por todas partes.*

*Un gran caño la va juntando, como quien junta un termómetro roto. La trompeta sigue.*

*Ella se incorpora.*

**Perpetua:** ¿Es necesario que se rían de mí de esa manera?

Tengo un poema para ustedes.

Lo acabo de escribir mientras me juntaba en pedacitos y mientras escuchaba la canción de cuna que me cantaba mi padre el bosanovo:

Soy muy humilde

Modesta

Bella

Tengo una sonrisa que me da un aire.

Tanto que con el recuerdo de la felicidad hoy soy feliz.

Conocí playas, mares, montañas con faros en el medio de la lomadita, allá en Córdoba  
en la sierra.

Soy tan feliz que necesito que no te burles de mí

Joven

Tengo cosas que podrías envidiarme

Un árbol de la felicidad

Y una cabina londinense donde llamo para desear buenas suertes a los que quiero

Quiero gritarle al mundo que he amado

Con mi sexo y con cada órgano de mi cuerpo

Que me he llenado de tantos ti que no me acordé quién era.

Me pasa un mundo moderno cuando salgo de la cueva

Mis amigas van muriéndose de jóvenes

Cada vez más fértiles

Sin hombres

Así que no te burles por favor no te burles.

*(canta) Maia tan bonita maia...*

m

m

m

m

**Bolillera:** Querido diario: hoy mi niño cumpliría 5 años. Cada segundo que pasa de este día, quiero hacer que termine mi mundo sin final. Hoy vino Pepe al Cabaré y me dijo que estaba bárbara. Que me veía mejor, que le gustaba verme pintada cantando porque así parecía no existir ese pasado. Hoy volví a acostarme con Pepe, no me cuidé...

### *Exteriores*

#### **Banina:**

No todo es teatro. Está la cortina de plástico en la verdulería y una mujer detrás de ella. La señora agachada en posición leudal agarrando el pepino feminista. Hoy parece que todo es histeria.

Artículos de limpieza (pausa) a la izquierda verdulería

En el frente un cielo con dos barrotes de durmientes sin columnas que lo sostengan.

No bueno, faltan algunas cosas el horno, la térmica, la Terminal, el saludo.

Insisto, no todo es teatro. Rascacielos de casitas bajas. Centro en penumbra.

Máscara circular de un metro cuarentón.

Un montón de sillas apiladas, desplegadas como maquetas de la Antejito<sup>1</sup>.

Soñé con una cama grande blanca, una mesa de noche y día, sobre la valija antigua cubierta con un manto rojo y Borges que para los yanquis es ciego.

Estaban los afectos y bien, acomodados como en una revista "Living", con la paz que puede reunir cualquier acto religioso o vertical por más autoritario que fuera.

Se dice tan poco y tan nada que la mirada del perro de peluche me dice: Pobrecito no sabe hablar.

Su corazón tirado, aplastado por la mentira

Frívola kermés sobre sillones de Leopoldo sesenta y nueve, el puto.

---

<sup>1</sup> Revista infantil de distribución mensual.

El Bizarrón va a salir a bailar, creo que con la flaca de la peluca y el vestido de tripas gordas. Allí hay un problema intestinal de polleras.

Lo vi al Chico Cibrian que estaba seco.

**Bolillera:** Exceso de pasta laza.

**Perpetua:** Se me pasan los ratos para hablar y después lleno de palabras y parábolas, lugares o espacios artístico culturales.

**Banina:** Detrás de la puerta el edificio se ve chiquito y no puede observarse, ni siquiera un albañil.

La libertad del piano, recital para la más amada del amado. El teclado lleno de teclas de diente podridos, miedo a la sonrisa que no existe viendo a Biondi, preocupan los problemitas, no quiero generarme, aunque el amor diga lo contrario.

Lo blanco produce miedo por los rituales, el placer da miedo más que el resto, hijo el *dotor* que puede ser regla de tres simple. Un triángulo común.

Que no hay sangre sin vena en el crepúsculo. Total, estamos para eso, para *alluviar* los males de las frases trilladas.

*Banina con un pie en el más allá*

**Banina:** Perpetua: Estoy indignada por haberme hecho donar un cuadro, que diste en sorteo en la última reunión, tuve que disimular pero no era emoción lo que sentí fue mi Preinfarto.

*Perpetua enciende las velitas del árbol genealógico.*

**Banina:** Garabatos, dijo el doctor del corazón. Pero te perdono porque no estoy para llevar rencores conmigo a ese lugar lleno de rayas y formas cubistas, aunque prefiero el naturalismo. Ese lugar lleno de calas y girasoles que cantan ópera, donde no duelen las hinchazones de piernas. Allí se pueden tener todos los hijos del mundo que se quiera, sólo hay mujeres delante y ningún hombre atrás. Allí bailan “Los arturos”.

**Perpetua:** ¿hay o no hay hombres?

**Banina:** Los arturos ya no tienen sexo.

Me voy Perpetua. Quiero escuchar el tiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii de los hospitales norteamericanos.

Antes de irme deseo que te quedes con el cuadro. No, el de los tulipanes no. Sí, tu retrato con Sombrero de Carmen Miranda.

Adiós, me voy, viendo lentejuelas blancas. En un vestido de novias que hubiera usado con todo el amor del mundo. Blancas transparentes, translúcidas color aire. Pero no esos rojos que pinta la NASA. Color aire impío de partículas de tierra.

Adiós Perpetua. Quiero ser un himno con palabras extrañas como: Loor, astral, radial. Quiero que mi rostro esté iluminado de grises, que me hagas una foto pixelada. Y cuando suene el teléfono de la cabina londinense a las 5, estaré con el té y las masas dulces.

**Perpetua:** se eternizó el arte.

**Banina:** no olvides mi cumpleaños. Adiós.

**Perpetua:** Tiros

Así se traza  
Del pecho a la espalda  
Se queda allí  
Recorre construyendo  
Hace su camino  
Sales salado  
Sin alas.

**Bolillera:** No hay ciudades

Donde se pueda lamentar  
Haber perdido el sabor

**Banina:** Ya ha muerto todo

Todo está dicho  
Muramos entonces.

**Perpetua:** Cualquiera puede ser, por qué tengo que ser yo.

Hay un afuera que no me recorre, que me resbala.  
Arde, no duele.  
Hay tuertos y reyes.

**Banina:** La muerte no se apodera de nada

Hace lo suyo

Cada cual a su juego  
El Origen de La ironía  
Es algo violento y filoso fo.

*El músico, va transformándose en Orfeo Negro,  
Carmen Miranda vestida de veintes  
Orfeo Invade*

**Banina:** He aquí el concepto de extracotidianidad, el concepto se funda desde el vamos en el caracol marino, taí se va cuando quiere taí, el tema me enloquece, me llena de alegría...

**Bolillera:** Querido diario: Creo que Pepe me ha contagiado Sífilis, porque fue con el único que no me cuidé. Pepe en su intento de darme vida me da muerte. Adjunto análisis.

*Daniela se viste dentro de una cabina Londinense, cae una leve llovizna, sobre la cabina.*

**Bolillera:** Me gusta Daniela Romo<sup>2</sup> por su nombre y por las letras de sus canciones, me gusta más que las mexicanas Pandora, pero ella no las escribe, las escriben dos hombres y no sé cuál escribe, no sé si es como Blas Parera<sup>3</sup>.

**Bolillera:** más acá siempre más acá.

*La Bolillera saca el bolsito de color verde, le da vuelta sobre el bolillero, caen cajas de preservativos. Encuentra una crema Hinds que se coloca. Hay olor a látex y a crema Hinds. Se pone en la cara la crema.*

*Banina mira a la Bolillera.*

**Bolillera:** Es más fuerte que yo.

---

<sup>2</sup> Cantante y actriz mexicana de música melódica, la Bolillera hace constante referencia a sus canciones.

<sup>3</sup> Autor del Himno Nacional Argentino

*Perpetua baila con un libro, Banina le alcanza el librito a la Bolillera.*

*Así parece tranquilizarse.*

**Bolillera:** ¿Desde qué te vi, que me pasó?: Mi identidad te di...

*La Presencia: Banina sostiene a la Bolillera*

**Banina:** la tinta se borra porque no es tinta, es ferrite, es grafito.

**Bolillera:** Querido diario: El lápiz se transforma en birome luego en maquillaje para escribir en mi cara, las letras de las que habla Perpetua, estamos hechos de humano y de poeta. Noticias, *(pausa)* y hoy el diario no hablaba de mí. Un diario personal. A mí lo que me cagó fue el Sindicato Argentino de Meretrices. Si un nombre da lo mismo que otro, no da lo mismo el oficio. Además, lo mío, fue un oficio profundo orificio.

De mí burlate sí querés. Pero esta vez la puta es la buena.

*Perpetua musita una especie de llamado de atención y Banina tose sangre*

**Perpetua:** ¿esas palabras forman parte del lenguaje?

*Perpetua se tilda diciendo colores de los libritos, colores de rouge y hace las combinaciones que se logran con los pedazos de labios y el rouge.*

*Reflexiona la artista.*

**Banina:** Se pinta con el corazón. El tiempo pinta que va a cambiar. Conozco los túneles, las profundidades, sé cuándo el viento es sur, pero sé que el viento no sólo pasa para mí por acá, pasa por más allá también.

*(toca una pintura)* A mí no me hace falta música.

*Señala las obras. Perpetua anda con un ventilador echando aire por todas partes)*



*Silencio*

*Banina se saca el turbante, tiene el cabello hermoso que le cae y cubre la parte de atrás de la silla de ruedas.*

*Entran dos enfermeros que traen un monitor y se lo colocan a Banina.*

*Perpetua y la Bolillera discuten en Portugués.*

*Las acciones de la Bolillera son automáticas*

**Bolillera:** Así que me das otra oportunidad o estoy frita. Una empanada frita. Gordita con ampollitas. (*Se vuelve ciega*). La Sífilis ataca en cualquier momento, pero se va cuando quiere, no hay cosas que no pueda el amor.

*Perpetua ata a una actriz con el cable del árbol genealógico y la convierte en sirenita. La sirenita reemplaza a la Bolillera, la sirenita como habla en sireno, griego o portugués es traducida por su hermana Perpetua.*

*La Bolillera hace el calentamiento vocal*

*Perpetua habla en griego.*

*Banina retoca a Carmen Miranda.*

*Perpetua se abraza a esa imagen que es su madre. La insulta. Le echa en cara que la dejó sola por amor.*

*La madre no la entiende y le contesta en canción.*

*Perpetua nunca alcanza la imagen de su madre.*

*Carmen canta A Mi Manera*

**Bolillera:** Habíamos quedado en que no los tocarías más. Que estaban listos.

**Banina:** la obra de un artista nunca está lista. La obra es lo que al hombre es un buen pedazo de torta de chocolate, le llena el alma y le destruye el hígado.

Aquel amor mío, Sergio, el de mi primaria; el de la secundaria, Sebastián. Si hubiera terminado el secundario hoy sería abogada. Pero soy bolillera.

Mira queeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeel día que de mí te enamores yo voy a ser feliz y con puro amor<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Fragmento de De mi te enamores, Canción interpretada por Daniela Romo.

*Se prepara, siempre se prepara*

**Banina:** ...y el amor. Es indispensable el amor para un artista. El amor es lo que mueve el centro de la obra de arte. Lo oscuro de un amor te hace crecer y ¿lo claro de un sentimiento?

A mí el amor me hizo envejecer.

**Bolillera:** habíamos quedado que ese tema no lo íbamos a tocar.

*Arturo sale por debajo de telón de fondo, enrosca las telas al mejor estilo oriental. Las enrosca de atrás y la exhala hacia delante. Sale Carmen Miranda que todavía no está vestida con las frutas en la cabeza.*

**Banina:** El cubismo: las partes de la figura pueden reflejarse de muchas maneras, senos, colas.

Triángulos en las almas existenciales. ¿Cuadrados para los que no pueden observar una obra de arte? No nos hagamos yo sé que saben que la tele es cuadrada. Y aunque los tengan en pedacitos a todos, no es cubismo, es tele.

Pero el cubismo, y esto queda entre nos, es Política. Pero yo no les voy a llenar la cabeza contra nadie, no vaya a ser cosa que no los dejen venir más y sea lo que sea necesitamos de ustedes, esté o no esté Banina Bertoluchi.

*Perpetua bate palmas.*

**Banina:** Sigamos.

**Bolillera:** ¿Qué me pasó chicas?

**Perpetua:** fuiste arte tú.

**Banina:** Toulouse-Lautrec tenía sífilis y bailaba abrazado a las ruedas.

**Perpetua:** ¡Banina, sei brusera!

*Banina entra en coma de nuevo.*

**I• Cartón**

**Línea**

**La metáfora:** No trates de compararme yo soy la vida como es.

**La comparación:** intentas ser la belleza

**La metáfora:** te quiero tal cual eres.

**La comparación:** no podemos estar juntas ambas somos como del mismo género.

**La metáfora:** soy género, soy la muerte.

**La comparación:** hablas como la muerte.

**La metáfora:** la muerte es rosa.

**La comparación:** hueles como a Rosa

**La metáfora:** Soy rosa

**La comparación:** Cambias como el camaleón.

**La metáfora:** Soy color mujer

**La comparación:** te amo como los locos.

**La metáfora:** amar, es loco.

**La comparación:** ¿llegará nuestro amor a perdurar después de la muerte como los verononeses?

**La metáfora:** Soy extravagante Veronesa.

**La comparación:** te amo, eres como yo, pero distinta.

**La metáfora:** soy tinta.

**La comparación:** escribes mi destino como los dioses.

**La metáfora:** somos imposibles.

**La comparación:** He descubierto el amor envuelto en una hoja enrollada en el cesto de basura como se enrollan los amores del pasado. Hoy el mundo se mostró ante mí como un cesto de basura. Lleno de papelitos de amores como desechos, como desdichas.

**La metáfora:** hoy me fui de viaje en tu mirada. Por tus costas, de arenas movedizas.  
Hoy soy hoy, en rincones absurdos hoy.

**Locutora:** la metáfora y la comparación nunca pudieron comunicarse, aunque lograron comunicar mucho, de todo, la metáfora obstinada por compararse y la comparación por metaforearse se murieron de sobredosis de bosa nova.

**Perpetua:** ¿Qué nos quiso decir el autor con esto? Nos quiso decir que hay que mirar para ambos lados de la calle. Y pararse en el medio del tablado.

## *Cartón Lleno*

*Perpetua está de gasas.*

**Perpetua:** Arturo era un hombre que no podría describirse con palabras si no con acciones.

La acción de escribir, la acción de hurgarse la nariz, la acción de amarme. La acción de quitarse la bata y colgarla, la acción de dejar la canilla abierta en su intento de llevar el mar a casa.

También puede describirse a sí mismo como el hombre que tiene un aire.

La hartura de Arturo era muy grande yo nunca le alcanzaba.

¿Cómo puede hartarse de ese modo?

Cómo puede hartarse de ese modo me pregunté mil veces.

Arturo me daba puros, señores. Debía vestirme para ellos.

Ninguno de ustedes lo conoció como yo. O tal vez alguna amiga quizás ...Que coloqué el puchero mil veces porque el señor no traía comida, sin embargo ¿Hoy están por mí?, ¿Por qué soy Perpetua la siempre tuyísima? Arturo, mi Arturo el más mío de los míos. El más Arturo de los arturos.

Quise tener muchos hijos contigo pero nunca fue el momento.

Después pasó todo. Pisó todo.

Quise bailar mil tangos, pero no tenías pierna.

Oh, maldita pudrición que te lo llevaste todo amputado de a poco, ¿Por qué no violentaste su muerte?

Oh, anestias y peninsulitas que me hiciste escucharlo gemir, y mis oídos no reconocían su placer.

Oh muerte... lo llevaste

pero lento

muy lento

más lento

Stop.

**Bolillera:** Querido diario: hoy voy a arrancarte; te voy a arrojar al aire. El diario será de ahora en más el poema de Perpetua.

**Perpetua:** Que el amor sea tuyo compañera.

**Bolillera:** No la entiendo a Perpetua

**Banina:** No hay que entender. Hay que dejarse llevar.

**Bolillera:** Explicámelo en criollo.

**Banina:** La obra es para que se sienta. Cerrá los ojos.

**Bolillera:** ¿Qué me vas a hacer?

**Banina:** mirá eso.

*Carmen no responde.*

**Bolillera:** ¿el arte está lejos de mi alcance?

**Banina:** Abrí la cóncava y la convexa, abrí esos poros. Absorbed, absorbed, absorbed.

*Carmen canta "Tristeza".*

**Banina:** Lo lograste. Es juego linda.

*Bailan.*

**Bolillera:** Pero hay que apostar.

**Banina:** Algo puedes ganar.

**Bolillera:** Si te esfuerzas, lo lograrás.

*Banina flota.*

**Banina:** Daniela. Lo Pensé bien y creo que no quiero vivir más.

*Banina Cae*

**Bolillera:** Se nos va. ¡Hagan algo!

*Perpetua viste el salón con espuma de carnaval.*

**Bolillera:** Sabés lo que yo le hice a una persona que me hizo lo mismo que vos. Agarré una tijera así de grande y le corté el alma de a poco.

*Banina queda en coma nuevamente*

*El aquí ahora es cuestión de vida o muerte*

**Banina:** De eso hablo de una cuestión de vida o muerte. De algo que no sé qué va a ser, nada más que eso.

Los colores se apagan de lentos a Stop. Los lugares se van acabando y renovando en la vida del telégrafo. Tic tac. Voy a mandar un telegrama que diga: “Estoy por morir”, a cada uno de ustedes, y más vale que respondan. Porque el día que yo muera, voy a ser responsable, pero me los llevo conmigo a ese lugar donde reina la muerte, o los dejo acá, total estarán muertos, pero entretenidos. Ayer cerró una casa de arte, puede ser que, por dos facturas importantes, una: el ego, la otra: la ignorancia, aunque suene tajante.

Si no veo respuesta de tu parte. Yo me corto las venas ... ¿y a ver si llueven penes así? No pasa nada sin arte no hay nada. Él cocina bien, ella es una buena jugadora.

Pero ¿qué se gana con eso?

**Bolillera:** Trescientos Pesos.

**Banina:** No soy Beby no pido una familia normal. No soy Nelly enseñándote lo que tenéis que hacer. Soy Banina Bertoluchi.

*Banina saca una nota que reparte entre los presentes que dice: construyamos un espacio, juntos con la firma de Perpetua y algunos artistas; la lista se sacará todas las funciones.*

**Banina:** Con el Negro de la caja negra de la pared donde me veo chiquito.

La tendencia se destruye cada dos años, ese es el plazo. ¿Vos querés destruirme?, bien, hazlo .

¿Pero qué te haces?, ¿Quién sos vos?, ¿Quién soy yo?

Para poner juramentos y niveles, para hablar ahora que comí un pedazo de pan. Yo, que me voy a acostar para no pasar más frío. La antropología está más allá del



*Las mujeres bailan*  
*Daniela Romo Canta*

**Bolillera:** ¿Un beso vale lo que un peso?

**Banina:** Veo veo,

**Perpetua:** ¿Qué ver?

**Banina:** Nada.

**Perpetua:** Siento.

**Bolillera:** ¿Qué ver?

**Banina:** La nada

**Perpetua:** Toc

**Bolillera:** ¿qué toco?

**Banina:** una cosa gigantona. Creo que una poronga.

**Perpetua:** Se foi todo al carajo chei.

**Bolillera:** Toc toc quién es

**Yo:** Pimpinela, que es una flor hermafrodita que crece al sur de Italia, tiene dos sexos y los colores flor son, rojo y negro. ¿Te cerró?

**Bolillera:** Sí, la puerta en la cara, la cerró la yegua, su mujer. Me pegó un portazo.

¡Silencio, Silencio! Estoy llegando a la elevación, a la madurez.

¿Alguna pregunta?

(*Continua*) Ochenta y ocho (*le sale un ochenta y ocho maduros*).

**Bolillera:** Buenas noches (*se va*)

**Todos:** Oh insensatez

Insectates

Inyectates cosas raras

Para crear

¿Eso es verdad?

Es un gran contendooooor

Traed a los que contiene

Es un gran envergadoooor.

*Banina vuelve en sí.*



**Banina:** concluyo, esto es un espacio que contiene locos. ¿Esa es la función? Nosotros... ¿estamos a dispuestos a morir así? Pero si llevan un pedazo de mi alma, que no sea por culpa, si no por responsabilidad.

¡BINGO!

### *Subasta de cuadros*

**Banina:** He llegado a esta altura de mi vida, en que mi cuerpo envejecido decreció, por ello puedo decir que, aunque no vendí ningún cuadro, valió la pena vivir. Igualmente, no voy a poder vivir tranquila ya lo sé. Pero es necesario que la obra de un artista vaya con el público para toda la vida. Aunque esté en el living o en cualquier galería parisina (*Banina prende un cigarrillo*). Yo te desafío muerte y lo desafío a encontrar en las obras los pedazos de cuerpos mutilados. Me quedo. No vendí ningún cuadro. Me sumo al Pozo... el cuadro es una sucesión de valores materializados. El color es valor. Valor debéis tener al mostrar lo que veis del mundo. Os ha llegado el momento de reflexionaros. ¿Cuál de ellas ha gustado o ha producido el más escamoso rechazo?

**Perpetua:** Soy tu inspiração. Eterna musa hija de Carmen Miranda. Estoy azulada. Mi parte humana representa la insatisfacción. Estoy bien chicas-Orgullosa de ser Perpetua hija de un género musical. Eu sou feliz.

**Bolillera:** No hablen en difícil, que no las entiendo

**Banina:** Y pensar que dejan un pedazo de labio en nuestras tazas. Exijo que se entre en la dictadura de arte. La disciplina y la muerte de los saberes preconcebidos por esta dictadura. Exijo matar ideas y construir nuevas. Que la muerte y caída de nuestros ídolos. El cantor, el que fuera, sea reemplazado por el único destructor de la obra maestra que soy yo.

Después de salir de aquí haced examen de conciencia, y que se refleje en sus actos. ¿Cuántas veces participáis de un acto cultural? No, cultural en serio, donde se queman almas e ideas y vos te fumás el humito de los restos de nuestra miseria. No miremos atrás. Miremos las obras y escuchemos que nos dicen. Ellas hablan por los pueblos. Cratos, preguntémonos qué quiere decir cratos. Preguntémonos. Somos libertinos pasivos. No hacemos nada con ella. Nos roban todo. ¿Y yo qué hago? A mí no me roban nada porque sólo tengo el pincel y si no tengo pincel pinto con caca. -

**Bolillera:** ¿Y pintaste alguna obra que hable del amor?

**Banina:** El amor, de él se desprenden todos los sentimientos.

**Bolillera:** Siempre sos tan profunda. Vos habrás amado con mucha pasión **Banina**. Las envidio chicas, son tan pasionales.

**Bolillera:** Largamos.

**Banina:** No, pará un poquito. Aguantátela que ahora te toca a vos.

**Bolillera:** ¿Qué?, yo ya sé que me pasa.

**Banina:** Te cerrás a que te pueda ayudar.

**Bolillera:** Pero ¿quién te crees que sos? ¿De una raza superior? La pasaste, seguro. Pero eso no te da derecho a creer que tenés la verdad. Que ves más allá de acá. Te crees que la gente “común” no es capaz de pensar de y por qué vive. Yo me lo pregunto. Si no me hubiera equivocado mil veces hoy no estaría acá. No me subestimes y no me encasilles en ningún tipo. Vos y yo somos humanos. Confieso que por momentos la realidad me ciega. Pero no creas que no soy capaz de pensar en el cambio y también me siento atada de manos. Y no te ataques. Atacate.

¡Morite todo lo que quieras! No me vas a conmové.

**Perpetua:** Soy el proceso que hace la tela desde ser hilo a la primera prenda.

Desecho, requecho y después...almohadón

Qui mi va culiando, mi va culiando, mi va culiando.

**Bolillera:** Llevando Perpetua, en castellano es llevando.

**Perpetua:** Culiando, llevando, es lo mismo.

*Perpetua va hacia Carmen Miranda. Perpetua saca de atrás del telón un paquete de harina leudante.*

**Carmen Miranda:** Perpetua... algo tenía que comer.

**Perpetua:** mam

**Carmen Miranda:** Shhhhhsssshshshshshshshshshshshshshshshshshhhhhh.

*Perpetua boquea como un pez. El mar llena la sala de juegos.*

**Perpetua:** Oh, el poema, como enseña el poema. Sumergidas las burbujas pasan y hacen vestidos que hacen llorar al que menos siente. Miren mi boca como habla. Por ustedes. ¡Qué ruido! Mi boca...miren mi boca. (*Perpetua exhala*).

“coração governador del verdadero amor  
Corazón mi compañero en la alegría y el dolor  
Ah felicidad que apurada corres  
La esperanza es siempre lo último que muere”<sup>5</sup>

## **2° Cartón**

### **Linea**

**Bolillera:** Vegetales que abren sus ramas ramonas

¿Para qué?

Para que vos te encierres en sí misma

¡Te ocultes! en tu pelo

No, Chiquita, acabo de descubrir que no sos quien osamentabas ser.

sacáte el turbante, deja el estado vegetativo que hay ruidos en la heladera, son los cubitos que gustan whisky. Queremos whisky, Queremos show y **Perpetua**: ¿Eu que les voy a dar?, a los whiskys que esperaron tantas noches.

Cada vez suena más lejana la bosanova y el pentagrama. ¿Quién me regala música? Quién ¿Para qué?, ¿A quién está dirigido?, ¿Por qué fallan los misterios?, Quién es la beneficiaria de este proyecto al azar. ¿En qué andan los sentimientos?, ¿En avión o en colectivo?

Escucho la urraca y los gatos que gritan como bebés humanos y el grillo metálico y pesado con Festilindo<sup>6</sup> de fondo.

Voy a cerrarte la puerta, la voy a cerrar de una vez.

y voy a dedicarte un poema...

Dos Puntos, me indican que algo importante está por seguir. Tres puntos o suspensivos, como lo dice la palabra, indican suspensividad. Cuatro cuaternas, cinco puntos, Quintina.

**Bolillera:** Chicas Juguemos al Bingo.

A ver... qué número te tocó

**Banina:** A mí el catorce

**Daniela:** No des vuelta qué te toca. Yo lo leo.

---

<sup>5</sup> Fragmento de Heart, canción interpretada por Carmen Miranda.

<sup>6</sup> Programa de música infantil

Todo da vueltas.

Vomito el grito que me tragué en el almuerzo.

Los chinos cocinan fideos de arroz por contradicción.

Fui al Tenedor Libre y le di al alcohol

- ¿Algo para agregar? Seguimos. Treinta y ocho.

**Perpetua:** ¡Línea!

**Banina:** Escribí, yo lo leo.

Mátame suavemente

raspándome la Barbarie

Mátame la colección de Barbies.

**Bolillera:** El 99

**Perpetua:** Eu, lo leo.

Nunca me faltes

últimamente me faltas

Eterno...

veremos en el Futuro

**Bolillera:** Te excediste, una prenda.

**Todos:** Eltur-bante, eltur-bante, eltur-bante

*Cae el cabello de Banina sobre toda la sala*

Bueno no era para que te ofendas

**Bolillera:** Treinta y ocho,

**Perpetua:** yoyoyoyoyoyoyo cartón lleno.

A quien corresponda:

Mis muy señoras mías. A través de la presente dejo constancia que dono los perfumes y las toallas y los repasadores con las iniciales A, al club Almafuerte.

Quiero dejar escrito por mi máquina de escribir, ante este escribano competente, que estos objetos obtenidos con afecto, no merecen ser premios consuelos, si no los primeros premios, pero como las motos, autos o quinientos pesos son los primeros premios, puesto que no ignoro la realidad de los clubes; deseo que sean regalados como premios con los poemas que adjunto, creados en nuestra lotería literaria.

Por último, recomiendo:

- El jabón -terna.
- El pañuelo-cuaterna
- La colonia Golbert pino-Quintina.
- La cigarrera y el encendedor con alcohol de quemar ya lo doné al museo del Ferrocarril.

## **2° Cartón Lleno**

**Voz de Orfeo negro:** Perpetua, Tienes que seguir con ellos para salvarlos del amor, hacerle honor a tu nombre, Perpetuizarte.

**Perpetua:** feliz cumpleaños padre.

*Perpetua arroja un polvo con olor a hierbas tropicales, luego tira lentejuelas transparentes.*

**Perpetua:** las cenizas de mi amado con escamas de mi hermana.

*Suena el teléfono de la cabina londinense, se enciende la luz del árbol genealógico Perpetua se viste más Perpetua que nunca jamás ha estado.*

**Perpetua:** me acaban de avisar que es la hora del sorteo de la bolsa con los papelitos que dicen amor. Desearía festejarles el cumpleaños a todos: pero debería a esperar a no verlos para eso. (*bromea*) OH dioses estoy maldita. ¿Por qué nací hija del mar y no de un albañil? ¿Por qué mi madre fue Carmen Miranda y no Amelita Baltar?

*Mientras realiza el sorteo*

**Perpetua:** El día que Arturo llegó a la costa tenía un traje marrón y no hablaba portugués.

Buscaba su tío para festejarle el cumpleaños, además de gente para alfabetizar, su tío es de capricornio. Le tendí la mano para ayudarlo a bajar de la balsa, supe que el era el hombre porque tenía olor a mi padre.



*Alguien tiene todos los cartones, se pasa la lengua por el labio superior, nadie lo nota.*

**Bolillera:** La luz se ha apagado, sé que un artista se va y otro se queda.

Sé que irse purifica las almas que buscan blanquearse sus pieles negras, sacarse lo que la raza les ha dado.

El equilibrio constante presiona

Pero no quiero

Tengo los cartones, pero prefiero que el premio se lo lleve otro más lejos.

En la lejura inconmensurable de los adioses.

Hoy voy a sortear las partes de mi ser

será el premio consuelo...yo

Para que se lleven mis sueños donde quieran

Quienes quieran

Para que no me encuentre entre redes del cariño

Para que sea sujeto y objeto de decoración de otros

Hoy Perpetua quiere que la lleves a tu casa

Al lado de los textos escritos en las noches solitarias

Al lado de los más cursis

Al lado de los sueños

Hoy Perpetua decide vivir por nosotros

Ha llegado el nuevo sacrificio.

*La Bolillera comienza interpretando A Mi Manera, sigue todo el elenco al mejor estilo de final de Comedia musical. Sale un coro, ranas, muchas sopranos, tenores, barítonos, contraltos, director, invitados. Cuerpo docente, público en general.*

*La cabina londinense se pone gris.*

**Telón**

**Luis Palacio, noviembre de 2007**





## La humedad de tu cuerpo

### **Personajes**

*Pirata: Madre de Paloma esposa de Raúl.*

*Raúl: Marido discapacitado de la Pirata a causa de sus extravagantes juegos sexuales.*

*Paloma: Hija adolescente de La pirata y Raúl.*

*(Se sugiere que La Pirata Y Paloma sean interpretadas por la misma actriz.)*

*Los temas de Paloma San Basilio sonarán a lo largo de la puesta, Parece que le gusta a la Pirata, por eso su hija se llama Paloma.*

*Un grabadorcito del que suena La Fiesta terminó de Paloma San Basilio*

*Mientras entra la gente a la sala o casa, La Pirata reparte papeles y les solicita a los invitados, a su reunión política (los espectadores), que escriban las necesidades básicas de una familia.*

*Raúl está escondido multado por La Pirata quien no lo deja mostrarse.)*

**Raúl:** Pooooooooobre mi caballo bayo...pobre. ¡Pirata, Dejame salir!

**Pirata:** Buenas Noches, gracias por venir a mi reunión. Necesito que escriban las necesidades Básicas de una Familia:

- 1.- los alimentos
- 2.-el techo
- 3.- los útiles para la escuela.

### *Apagón*

*Luz sobre: el sillón rojo.*

*Luz sobre los azulejos verde agua y blancos que en algún momento tuvieron ese frescor.*

*Luz sobre la cal.*

*Las luces bajan y queda solo iluminado el sillón rojo.*

**Pirata:** Fui al acto de inauguración que se llevó a cabo en la plaza San Martín, con motivo del sesquicentenario de la fundación de la ciudad de Villa Mercedes. Inauguraban un obelisco gigante.

Bajo el monumento, de un lado estaban los del peronismo peronista, los del populismo populista y el Partido Coraje social del otro lado estábamos nosotras con las vecinas del barrio, con las que minutos antes, escribíamos las cartas de las necesidades básicas de nuestra comunidad barrial. Ni bien la Diputada: La Karina Arenas, que tenía un sobretodo rojo volado por un viento empeñado en descubrir ese pene gigante, Mira para arriba, cuando Cae la tela, le zampe el kilo de cartas, en el bolsillo a la Diputada.

Estaba lleno de políticos todos me conocían. De repente me tocan el hombro (*Canta*)

El Chololo, El Chololo, el Chololo Olagaray

el Chololo, El Chololo, intendente municipal.

¿Qué haces Chololo? ¿Te acordás cuando juntos compusimos el tema de la campaña?  
¿Ahora que andas haciendo? –Me ofrecieron estar al frente de un puesto en San Luis Música–.

¿Tenés Cincuenta Pesos? No traigo plata a los actos Pirata. ¿Veinte pesos entonces? El Chololo se va.

Yo estaba desesperada, se me bajó la presión, si estábamos en la lona. Escucho que me gritan del otro lado –¡Hija de puta ¿no pensás saludar a tu hermana?!– Era La Beba, la intendenta, mi hermana. ¡¿Y vos que no me pones las cloacas?!

–Hacete un baño químico–, me dijo, yo te mando la cal. –¿Y cómo me hago un baño químico?–,le pregunto– decile a la Paloma que se meta en la página Web, de la intendencia, tenemos página web, Juntamos 0,50 centavos cada municipal y armamos la página Web– Y se fue diciéndome –[www.cuidemosnuestrascloacas.com.ar](http://www.cuidemosnuestrascloacas.com.ar)– ¡Pará!, le grito, ¿no tenés 20 pesos? –No. Tengo 15, pero devolvémelo mañana, mandámelo con el Chico de la cal–.

Yo me alcé con los 15 pesos, en casa no teníamos ni que comer, estábamos en la lona, y me choco con una Gorda. –¿Cyberiana, no me conocés? – Era mi amiga, la Casina. ¿Que Haces Casina?. Y le cuento yo acá ando en la lona. –No te preocupes vamos al Casino, Yo soy la reina del Casino, por algo me dicen la Casina–. Llegamos y nos ubicamos en un rincón con un vaso de whisky. –Mirá esa es... ese juega y nunca saca, vamos esa–. Meto el billete, en cuanto toco, la máquina, gira: Banana,(*pausa*) Banana(*pausa*), Banana (*pausa*), Banaba (*pausa*) Banana, Banana, saqué cuatrocientos. En eso pasa mi amiga la Calculadora, sacame cuentas Calculadora:

- Para un pedidito de cien pesos ¿qué es un pedidito de cien pesos hoy?, nada,
- Cincuenta le debía a la Jorge, del mes de la comparsa para la Palomita,
- Y pago la luz el cable, el agua, lo productos y me quedaba un restito.

Jugatelo, me dice la Casina, así me recompensas.

Jugué diez ... Meto el billete. Banana, banana, banana, Kiwi, pera, sandia. Nada que ver Casina.

Jugué 20 ...

Perdí todo...

### *Pausa*

Raja de mi vista Casina, Me fui desolada, pasé por la plaza, pero solo quedaban los volantes, papelitos celestes, blancos, y el obelisco inaugurado. Junté unos volantes de campaña, por ahí, si reparto me dan 50 pesos.

Volví a la casa y le conté a la Aurora, la vecina: Mirá Aurora, mi hermana, la intendenta nos va a mandar la cal para que nos hagamos un baño químico, la Paloma me busca en el google, las instrucciones.

Me doy vuelta y lo encuentro al Raúl como un vegetal mirándome. No se ustedes con sus maridos, pero para mí... Es un peso el Raúl para mí.

*La Pirata se va, entra Raúl, por otra puerta con un juguete, el caballo bayo. Raúl tiene aspecto de 38 largos, pero se nota que faltan algunos jugadores. Se sienta como a estudiar. Entra Paloma. Suena Fiesta de Paloma San Basilio. Paloma ensaya la coreografía de la comparsa, la energía es opuesta a La Pirata, su madre, pero son muy parecidas.*

**Raúl:** ¡Paloma Bajá esa música que papá está estudiando!

**Paloma:** ¡Oh papi, no me dejás ensayar nunca! Tengo presentación el 13, el 14 y el 15 de febrero en la comparsa. Y te tengo dos sorpresitas.

**Raúl:** ¿Cuáles Paloma?

**Paloma:** Paloma bailará, sola en la comparsa, la Jorge echo a todas las chicas.

**Raúl:** ¿Y la Micaela?

**Paloma:** ¡Si choco el mortadela Papá!

**Raúl:** Hijo Puta mortadela, no presta plata nunca.

**Paloma:** Yo vengo de ensayar, la Micaela se retiró por que la buscó el Mortadela, yo la sigo en la bici a la Micaela y el Mortadela le gritaba a una chica no sé qué y le tiraba besitos. Freno porque veo una zanja, el Mortadela, se choca con un camión y se le sale la rueda, se mete debajo de un San Juan Mar del plata, esquiva a una señora, da vuelta, da vuelta, da vuelta.

**Raúl:** Hace trompo.

**Paloma:** Se choca a las mujeres de seguridad comunitaria que están en la terminal, y se mete donde estacionan los colectivos. Yo me bajo de la bicicleta, y voy a verlo al Mortadela que estaba sangrando. Y...

**Raúl:** (*la Corrige*) Buenas tardes, señor Mortadela, Paloma educada.

**Paloma:** No, no le dije así.

**Raúl:** (*Insiste*) Buenas tardes, señor Mortadela, Paloma educada, ¿Como encuentra usted hoy?

**Paloma:** Buenas tardes, señor Mortadela, ¿Como se encuentra usted hoy? (*pausa larga*). No me contestó.

**Raúl:** Mal educado Mortadela, hijo puta, no presta plata a papá.

**Paloma:** No, este re grave. Tenés que ir a verlo. Entonces vino la Jorge en el cuatriciclo, y dijo –Vos vas a ser la reina–.

**Raúl:** ¡Yo te voy a ver con el caballo Bayo!

**Paloma:** Por eso, me tenés que dejar ensayar, porque bailo el 13, 14, 15 en Naschel.

**Raúl:** Papá tiene una idea, toda princesa tiene su caballo. Paloma entra en el caballo de papá. ¡Entra la reina Paloma en el caballo bayo de Raúl!

**Paloma:** No, no hay palenque en Naschel.

**Raul:** Vamo a Naschel a comer lechón.

**Paloma:** La otra sorpresita es que te prepare fideos.

*Siguen hablando del accidente y discutiendo de la comparsa mientras Paloma trae los fideos, recién hechos, debe salir vapor.*

**Paloma:** Te traje la comidita.

*Raúl prueba la comida y no le gusta. En su inocencia no puede esconder que no le gustan los fideos.*

**Raúl:** Estoy lleno Paloma.

*Discuten. Paloma entra en crisis.*

**Paloma:** Comé papá.

**Raúl:** Están pegados esos fideos.

**Paloma:** ¡Come papá!

**Raúl:** ¡No sabes cocinar!

**Paloma:** ¡Si se cocinar!

**Raúl:** ¡No sabes cocinar! ¡Están todos pegados los fideos!

**Paloma:** No están pegados los fideos.

**Raúl:** Están pegados los Fideos.

**Paloma:** ¡No están Pegados los Fideos! ¡¡¡¿Dónde ves pegado los fideos vos?!!!

*Paloma se termina de sacar de los nervios y arroja los fideos contra la pared de azulejos.*

**Paloma:** ¡¿Dónde ves pegados los fideos, vos?!

*Paloma llora, Raúl le pega unos chirlos, luego se sienta en el sillón arrepentido del maltrato a su hija.*

**Raúl:** ¡Paloma no contesta a papá! ¡no te voy pagar nada la comparsa!

*Corte brusco de Paloma, como si se tragara las lágrimas.*

**Paloma:** Viene la cal.

*Paloma se va y se escucha que habla con el chico de la cal, mientras discute con su padre cada vez menos hasta que entra La Pirata.*

*Se iluminan las bolsas amenazadoras.*

*Entra la pirata que coloca un casete, “No llores por mí argentina” interpretada por Paloma San Basilio, está en tetas vestida con una pollera echa con el plástico que cubrían la cal, es una versión de Evita Perón.*

*Raúl se coloca en la entrepierna el caballo de juguete y se convierte en su miembro, lo acaricia, lubrica escupiéndolo. La pirata canta y cambia algunas partes de la canción)*

*El juego sexual consiste en vestirse de Evita y hacerle sexo a su marido cada vez más violento. La escena crece, Raúl tiene miedo. La Pirata le arranca el caballo de juguete (el pene) a su marido. Raúl Grita hasta que se desangra sobre la cal.*

*El casete sigue, Ahora “Por culpa de una noche enamorada” de Paloma San Basilio. Va hacia la cal para el baño químico, lo llena de cal para secar sus huesos como quien hace dulce de zapallos, a él y a su caballo Bayo.)*

*Sale de escena la Pirata, queda la Luz, con el resto de canción de Paloma San Basilio.*

*Llega Paloma.*

**Paloma:** Mami, tomame las medidas para el traje de la comparsa. Dijo la Jorge que mañana le mandes la plata de la cuota.

Mami, el papi se quedó dormido arriba de la cal, Mami, el papi se quedó dormido en la cal.

*Paloma entra a sacarse prendas y La pirata se apodera de la escena. Transición lenta de la actriz.*

**Pirata:** Tu padre no se durmió en la cal.

*Suena “Porque me abandonaste” de Paloma San Basilio.*

**Pirata:** Voy a Secarte Raúl, como los políticos a mi pueblo, secar la humedad de tu cuerpo.

*Las luces van apagándose mientras la actriz, gatea recorriendo cada parte de la casa. La actriz queda completamente desnuda hasta que se crucifica en su sillón rojo.*

***Telón***

**Luis Palacio, noviembre de 2007**





## Villa Presunción - Capítulo 1

### **Personajes**

*Montoya/ Mabel*

*Roberto/ El Piojoso*

*Charo Ruiz/ Rosa Camargo*

*Monja/Mujer embarazada*

*Cura: Walter Camargo*

*Fausto/el almacenero*

### **Prólogo. Vizcacha.**

*Presentador en off: el Ballet Ka Gua Sa Ki de jóvenes presuntinos, presentan la “Danza de la Vizcacha”.*

#### **1. Presentación**

*Entrada del cura con el elemento flauta, el resto situados en escena en personajes de pueblo*

*Salida de los personajes por detrás del cura y Roberto se sienta.*

#### **2. Curriculum**

**Roberto:** ¿Nacionalidad?

**Montoya:** Argentina. Edad 35,

**Roberto:** ¿Estado Civil?

**Montoya:** Dudoso. DNI? 223994949,

**Roberto:** ¿Estudios cursados?

**Montoya:** Curso intensivo de masturbación para adultos, generalmente con mayores de 21

**Roberto:** ¿Experiencia Laboral?

**Montoya:** Como censista del bicentenario.

**Roberto:** ¿Otros Conocimientos?

**Montoya:** Trabajadora Social, con máster en enfermedades psicosomáticas

**Roberto:** ¿Nombre Completo?

**Charo:** Charo Ruíz,

**Roberto:** ¿DNI?

**Charo:** 28202020,

**Roberto:** ¿Edad?

**Charo:** Treinta y pico,

**Roberto:** ¿Estado Civil?

**Charo:** Indefinido

**Roberto:** ¿Dirección?

**Charo:** Tucumán 1150, teléfono: 4388484,

**Roberto:** ¿Estudios cursados?

**Charo:** Talleres en porcelana fría, confección de picos y pala y jardinería,

**Roberto:** ¿Experiencia laboral?

**Charo:** Promotora de Cocodrilo Dance.

**Roberto:** ¿Otros conocimientos?

**Charo:** Post grado de pedagogía en la Universidad Nacional de Cuba

**Roberto:** ¿Nombre completo?

**Fausto:** Fausto Pérez.

**Roberto:** ¿DNI?

**Fausto:** L. E, 3239495

**Roberto:** ¿Edad?

**Fausto:** Mas de cuarenta,

**Roberto:** ¿Estado Civil?

**Fausto:** Solterón.

**Roberto:** ¿Dirección?

**Fausto:** Lote 22,

**Roberto:** ¿Teléfono?

**Fausto:** No tengo.

**Roberto:** ¿Estudios cursados?

**Fausto:** Lector aficionado y contorsionista.

**Roberto:** ¿Otros conocimientos?

**Fausto:** Ingeniero Civil.

**Roberto:** ¿Experiencia laboral?

**Fausto:** Construí una torre en París.

**Roberto:** ¿Cuál es su objetivo en esta investigación?

**Todos:** ¿Yo? Sí vos ¿Yo? ... ¿Quién yo? Sí vos...

**La Montoya:** ...

**Charo:** Porque me enteré de que en este pueblo nace una penca exótica con la cual se puede preparar una crema especial dispara el rostro. -

**Fausto:** Y principalmente porque hoy en día las familias están ensambladas resulta que uno tiene los hijos propios más los tuyos y los nuestros y eso incide en el cambio climático.

*Entrevista a Roberto por parte de los investigadores.*

**Fausto:** ¿Vos?

**Roberto:** ¿Yo qué?

**Charo:** Vos, ¿Nacionalidad?

**Roberto:** Argentino, DNI? 3243535,

**Montoya:** ¿Viajes al exterior?

**Roberto:** A España y a Villa la Quebrada.

**Montoya:** ¿Alguna dificultad?

**Roberto:** ¿Porque lo decís?

**Montoya:** ¿No sé, defectos?

**Roberto:** ¿Porque lo decís?

**Charo:** ¿Estudios cursados?

**Roberto:** Post grado en ...

**Fausto:** ¿Experiencia laboral? ...

### **3. Informe del grupo en general**

**Montoya:** Villa presunción 17:45 pm: Cuando llegué al pueblo encontré todo muy raro un ambiente oscuro y frío.

*Repentinamente se cae el libro de Fausto*

**Montoya:** ¿Que fue eso?

**Fausto:** ¿Nada, fuiste vos?

**Montoya:** ¿Quién fue?

*Fausto recoge el libro nadie se hace cargo de la acción.*

**Charo:** Cuando llegué al pueblo me dirigí hacia la fuente de la plaza, desde allí pude ver la iglesia, dicen que desde atrás de la iglesia sale un camino hacia la montaña, donde se ha visto caminando al cura y cargando baldes llenos de agua.

**Fausto:** En el pueblo nada se sabe a ciencia cierta, y sobre todo cuando se habla del cura todo es un enigma a resolver, se vive continuamente en el misterio.

**Roberto:** Estaba muy conforme con las personas convocadas para la investigación, han superado mis expectativas.

**Montoya** sobre la relación del grupo: En el grupo las cosas no estaban bien, no había buena onda entre los integrantes.

#### **4. Escena Velorio**

*Aparece el cura que los lleva al Velorio*

*Llantos lamentos, e hipótesis sobre las causas de la muerte del curandero en idioma presuntino, Marchas Peronista hacia adelante atrás radical. Salida del cura.*

#### **5. Investigadores-Aparece la monja.**

**Montoya:** Se dieron cuenta que hay alguien nuevo en el grupo me pregunto ¿quién la habrá enviado?

**Roberto:** Preguntas, realicemos el cuestionario a la monja.

**Montoya:** ¿Puntilla o Encaje?

**Monja:** Ninguno de los dos.

**Montoya:** ¿Blanco o Negro?

**Monja:** Blanco.

**Montoya:** No me gusta.

**Charo:** ¿En Barco o en avión?

**Monja:** En Barco.

**Charo:** ¿Sin medias o medias de encaje?

**Monja:** De nylon.

**Charo:** No me convence.

**Montoya:** Agregá: a mí tampoco:

**Fausto:** ¿Vacío, medio vacío o medio lleno?

**Monja:** *(Se queda).*

**Fausto:** ¿Ketchup o salsa golf?

**Monja:** ¿Tengo que contestar?

**Fausto:** No me gusta nada la monja.

**Roberto** pasemos a las pruebas, dale Montoya empezá vos. Hermana venga señala ¿voy o vengo? Pregunte ¿vas o venís?

*La monja no hace nada*

**Roberto:** Dale Fausto seguís vos.

**Fausto** Pisa pisuela color de ciruela vía vía en este tren si te gusta bien y sino también ...

No lo sabe la monja.

**Roberto:** Dale Charo tómale las medidas.

**La monja.** ¿Es necesario?

**Charo:** Sí. Proyecto Numero 1 examen de medidas psicofísicas, perímetro del cráneo, busto, cintura,

**Roberto:** tómale las caderas.

**Charo:** Glúteos duros Longitud de la pierna. Examen psicofísico aprobado

**Roberto:** Preguntas, desaprobó en un 80%. Pruebas desaprobó en un 90%.

**Todos:** Gran hermana no estás en el sillón.

**Monja:** Están seguros de la decisión que van a tomar, saben porque yo estoy acá, soy una enviada del obispado, mi presencia en esta investigación hace que ustedes tengan un incremento en sus honorarios de 1000 pesos mensuales.

*Roberto acomoda números*

**Todos:** Gran hermana estas en el Sillón, La Paz este contigo Y con tu espíritu (*la paz entre los personajes*).

## **6. Canción del Oso**

**Todos:** Yo vivía en el bosque muy contento, caminaba caminaba sin cesar, las mañanas y las tardes eran mías y a las noches me tiraba a descansar, pero un día vino el hombre con sus jaulas.

## **7. Confesionario Personajes del pueblo**

**Roberto:** Confesionario Presunto 1

**Charo:** Él es un hombre fuerte, el almacenero del pueblo, sonriente, a todos les da la posibilidad de comprar en su almacén, factura con el hambre del pueblo, audaz, el me hace feliz, esta bueno, su panza es hermosa...

**Roberto:** Presunto 2

**Montoya:** Ella es mística, misteriosa bella...

**Roberto:** Presunto 3

**La Monja:** La política, desenfadada carismática, devota del clientelismo político, de discurso en discurso.

**Roberto** Presunto 4

**Fausto:** Ella es nueva en el pueblo, no deja títere sin cabeza, está en cinta pero no se sabe quién es el padre, ni ella lo sabe.

**Roberto:** Presunto 5: ¿quién describe al piojoso?

*Todos se miran y se hacen los desentendidos, Se para y se describe, asimismo.*

**Fausto:** Es oloroso tiene pediculosis, me siento identificado con ese personaje.

## **8. Baile del Pasado**

*Cantan la intro del Pasodoble gato Montés*

*Baile bailarín, con la nueva del pueblo embarazada, el cantinero les ofrece vino y hacen ademanes del embarazo de la puta.*

**Charo:** ¿Te pasa algo?

**Montoya:** No ¿por?

**Charo:** Solo te preguntaba.

## **9. Tortas Flamencas**

*Charo y La Montoya bailan el canon de fantasía Flamenca donde demuestran su atracción.*

## **10. Visión de la monja**

**La monja:** ¿Que están haciendo con ese tul? ¿Qué hacían?

**Charo:** que te dije que no. (*La Montoya disimula*).

**La Montoya:** Jajajaja nada jajaj

**Fausto:** Para cuando terminan los trámites de la silla de ruedas, hace falta más solidaridad en el grupo.

**Roberto:** ¿Que hacían? Empecemos con el informe.

**Fausto:** Antes de empezar: ¿Cuándo nos pagan este mes? No tengo ni para el desodorante, tengo uno a bolita que lo tuve que mojar para que gire

**Charo:** Sí, hoy tuvimos que juntarnos a comer fideos porque no teníamos nada. -

**Roberto:** No me remitieron los fondos avancemos con la investigación.

*La monja comienza sentirse mal Grita se revuelca.*

**Roberto:** alguien que ayude a la monja.

**La Montoya:** estoy con diarrea, vine media floja de vientre.

**Fausto:** yo me paralizado antes estas cosas que la ayude Charo.

**Charo:** yo no me animo, La Montoya golpea a la monja

**Montoya:** Hija de puta me querés cagar el papel, vos no estás más grave que yo.

**Fausto:** ¿Y cuándo se despierta la monja?

**Monja:** Ahora, tuve una revelación ... estaba bebiendo agua

**Roberto:** ¿Quién?

**Monja:** el cura, estaba tomando agua, lo vi.

## 11. Cámara

*Roberto sostiene la cámara nadie quiere ayudarlo.*

**Roberto:** Empecemos con el informe del baile, pero la cámara esta fuera de foco. ¿Quién puede acomodarla?, yo no puedo. ¡Que alguien agarre la cámara!

**Fausto:** No tengo ganas, anda vos.

**Charo:** Dale filma vos Roberto tengo calor

**La Montoya:** filmame este perfil, que tengo medio paralizada la cara.

**Fausto:** Montoya ¿se te va un ojo?

**Montoya:** Puede ser un poco.

**Charo:** Hace la cámara más al costado seguimos fuera de foco.

**Roberto:** Hijos de puta ayuden.

**La monja:** Y si vamos a comer unos bizcochitos, si dale, chau.

**Roberto:** No me dejen solo (*Los insulta*).



*Se van a comprar bizcochitos.*

## **12. Campaña Política.**

*Discursos políticos de Mabel y del cura con presencia de los presuntinos. La monja Chusmea los papeles en el sillón. - Informe.*

*Primero hace el discurso Mabel que se emociona al ver la respuesta de los presuntinos. El cura no tiene la misma repercusión que Mabel.*

**Charo:** ¿Qué haces con los papeles de Roberto?

**La Monja:** Nada

**Roberto:** ¿Dónde están mis papeles?

**Charo:** Tus papeles están desordenados, me parece que alguien los está desordenando.

**La monja:** Va a haber un aumento en el salario.

**Charo:** Pero y los papeles.

**Roberto:** Continuemos con el informe:

**Montoya:** Se va la monja, Fausto se va la monja.

*Poema a Mabel, se va la monja definitivamente.*

**Montoya:** Informe: Roberto no puede asumir la gestión la política.

*Sigue la Montoya a la monja.*

**Montoya:** La política, fue la ganadora de las elecciones el escrutinio avanzaba y ella eufórica por el triunfo.

**La monja:** me voy

**Fausto:** El box de la política era un jolgorio, le había sacado un amplio margen al cura, que no lo votó ni la madre.

**La Monja:** Me voy

**Charo:** (*a Mabel*),

Mabel la más querida,  
Mabel, la más audaz,  
ella brillaba en día del acto  
a la sombra de los arboles  
florecidos en primavera  
Vestidos de rosa,  
la gente la aclamaba parada  
Sobre el verde pasto de la plaza,  
Ella indiferente,  
la gente pedía por ella,  
la gente la alzaba  
recorriendo las veredas de la plaza

*Mabel la alzada. Poeta Presuntina: Rosa Camargo.*

**La monja:** Me voy (*Ahora si se va la monja*)

**Roberto:** Mientras la Monja no lograba la despedida cinematográfica. Seguíamos con el informe. Sin embargo, ella Mabel, nunca iba a poder asumir su gestión, algo inesperado iba a suceder, una enfermedad la iba a destruir.

**Roberto:** Seguíla Montoya (*pausa*) para Montoya. ¿Qué hacemos?

**La Montoya:** Charla informal de los investigadores.

### **13. Charla informal carta de la monja y sacada de Charo**

**Roberto:** Voy a leer la carta de la monja, tuve que ausentarme por un viaje a las islas canarias por lo que no pude concretar el informe de la campaña política, pero debo decir algo de la Montoya, me sorprendió como acudía a la casa de los familiares de la política a hacer las entrevistas para esta investigación

**Charo:** ¿La vieron a la Montoya?, ¿la viste por donde se fue? vos sabes algo? ¿se fue atrás de la monja? ¿seguro que llevaba el tul en su maleta?

**Fausto:** Charo, Charito

**Charo:** No me digas Charo, ¿dónde se fue la Montoya?, ¿díganme donde esta?

**Roberto:** Charo.

**Charo:** Les dije que no me digan Charo, ¿¿!!donde esta??!! Montoya y el tul que paso?, es que la amo a la Montoya. Montoya te amoooo, me acuerdo cuando nos enredábamos en ese tul.

#### **14. Transa de Fausto con Roberto.**

**Fausto:** Roberto me canse, es hora de que hablemos de cómo van a seguir las cosas, saquemos los trapitos al sol, me canse de tus órdenes sin réditos, que Montoya esto, charo esto que el otro el pelotudo de Fausto, no se acabó

**Roberto:** ¿De qué me hablas?

**Fausto:** De que a partir de ahora las cosas cambian en esta investigación quiero más plata, tengo que ganar más que el resto, imbécil, que te crees pajero del orto, si sos un inválido impotente, hijo de una gran puta, pedazo de sorete oloroso porque no informas a la gente la verdad. Decime que me vas a dar más plata a cambio de que no hable

**Roberto:** No sé de qué me hablas

**Fausto:** me rompiste el libro que compre en la fábrica del libro, me sacaste la página ahora ¿cómo se porque página iba?

**Roberto:** Por la 235

**Fausto:** ... Y como sabés, que sabés por qué párrafo si no lo tenía marcado, y me enferma leer dos veces lo mismos a no decirle a la gente

**Fausto:** Informe N° 15 porque tanto análisis sobre el agua, que si es h20 o si le agregas otra consonante a la formula.

*Roberto se pone de pié golpea a Fausto y lo manda buscar un café.*

**Roberto:** a partir de ahora fausto gana además de su sueldo el 50% de mis honorarios.

*Aparecen demás integrantes.*

**La monja:** la Montoya a desaparecido. -

**Charo:** no Montoyaaaaaaaaa

**Roberto:** ayuda a Charo

*Aparece el cura en una escena en paralelo y se suicida con el tul de las tortas flamencas.*

## **15. Muerte del Cura.-**

**Luis Palacio, noviembre de 2010**

## Villa Presunción - Capítulo 2

### Montoya y Las crónicas de Mabel

#### *Personajes*

*Montoya*

*Mabel, la política.*

*Cura Walter Camargo*

#### **Escena 1**

*Llega Montoya se saca los anteojos, vuelve luego de ser mandada por Roberto a seguir a la monja.*

*Se acuesta a dormir y luego entra en una especie de crisis obsesiva.*

**Montoya:** Día uno: El pueblo es pobre, está desbastado, llevo a la primera casa que me toca visitar. Hay una mujer en el lugar, que viene a traerme un vaso de agua, es un líquido amarillento, oscuro lo tira vuelve y me dice que esa no es el agua coloca en la mesa un vaso de agua limpia. Entonces....

Continuo con la investigación... la mujer que se para delante mío y sonrío, le faltan dos dientes de adelante, es morocha. Cuando empiezo hablar con ella, comienza a hablar sobre ciertos mitos del pueblo, entonces esta mujer me habla de una tal Mabel. Mabel está en la foto, sale gesticulando, haciendo gesto de una manera muy exagerada, en la foto observo también el lugar, la casa está bastante ajada. Me lleva a un lugar que es la habitación dice que esa fue la habitación de Mabel. Mabel falleció el 9 de julio de 1962 que era el día en que iba a asumir como intendenta, pero no me dice los motivos, pero sí dice que detrás de todo esto hubo una mano negra y muy peligrosa. Entonces es Mabel, es Mabel la persona que quiero investigar, el personaje del pasado al que quiero investigar.

#### **Escena 2**

*Montoya va transformándose en Mabel, La política y se sube a un pedestal.*

*El cura comienza a golpear el tacho en que se sube Mabel y grita: ¡Fuera Mabel!, se mezcla con las voces de los investigadores, se atormenta y cae, se duerme.*

*Voces en off.*

### **Escena 3**

*Montoya encuentra la Biblia del cura, la revisa y encuentra una carta que ha sido escrita por el cura, donde descubre que Mabel y el cura se conocen*

### **Escena 4**

*El cura lee la carta en otro lugar*

### **Cura**

Querida Mabel:

Estoy cansado, agotado, un agotamiento que me lleva a pensar que no es posible llegar a un buen puerto con lo nuestro. No puedo esperarte más. Y dudo que sea un sentimiento noble el que te lleva a trabajar por tus ideales políticos, más bien es tu egocentrismo. Además, en aquella misión en la que terminamos muy dañados, deje de creer en vos como la líder de nuestro partido. y hoy...cansado de esperarte dejo de creer en vos como mujer, A partir de ahora mi refugio será la religión, pero dudo que deje de amarte.

Tuyo como de Dios

Walter Camargo-4 de junio de 1963

### **Escena 5**

**Montoya:** Documento dos: la biblia del cura, cedida por el museo de Villa Presunción,

Documento tres: una carta donde le escribe a Una tal Mabel y hablan de otra mujer llamada Luisa.

Observación: El cura y Mabel, se conocían.

### **Escena 6**

*El cura y Mabel son presos políticos de una revuelta donde Luisa fue la más dañada, están en unas pequeñas ventanas.*

**Cura:** Mabel, donde estas, donde estas. Respóndeme Mabel, Mabel: ¡Walter!

**Montoya:** los agarran y los llevan de prisioneros, los amenazan con enterrarlos vivos, estamos hablando del triunfo del peronismo. Ellos militantes de la oposición, hacen el trabajo de campo, una mujer, Mabel, hacía el trabajo sucio. Torturaban a los jóvenes peronistas. Walter, el astuto: era un gran manipulador, una joven actriz Luisa Ferreira, era la infiltrada.

En la asunción de Juan Domingo los ingenuos militantes se infiltran y son descubiertos, en una fiesta privada. Los torturan, y los condenan al exilio, Se supo que Walter Camargo, se refugió ya convertido en Sacerdote en el Pueblo de Villa Presunción. Causalmente Mabel, La alzada se presentaba como intendenta de Villa Presunción en la lista del partido peronista. Dicen que los tres se encontraron en Villa presunción y Luisa Ferreira, La mujer embarazada dio a luz Roberto a dos hermanos mellizos.

## **Escena 7**

*Llamado de silla de ruedas*

*Conversación telefónica, sobre la silla de rueda*

**Montoya:** Hola, si mira ¿con Bienestar estudiantil de la universidad nacional de San Luis?, Soy Montoya, si nombre Montoya Elisabeth sí.

Nosotros pertenecemos al subdepartamento de investigación, yo llamaba para preguntar por qué nosotros estamos investigando y el coordinador de la investigación si, Roberto Edgar Volcán, está necesitando una silla de rueda, yo ya presente los papeles, vengo reclamando hace dos semanas y nada, o me dicen que no hay novedades, que no está la silla de rueda yo ya fui personalmente, nosotros ahora estamos en Villa Presunción. ¿Como no te va a figurar en el sistema?, está al límite de San Luis y La Pampa. San Luis o La pampa. Bueno si, pero dame una fecha concreta, ya me dijeron que iba a estar para ahora, porque bueno te cuento que hasta ahora lo estamos trasladando nosotros y nosotros trabajamos para el estado no tenemos por qué estar con esto, no tenemos por qué estar renegando con la silla de rueda de uno de los integrantes. Nosotros no podemos seguir esperando, si nosotros no recibimos la silla de rueda de Roberto, nosotros esto lo vamos a llevar a los medios, vamos andar en los

medio por qué no puede ser, nosotros pagamos la obra social y la obra social nos tiene que dar si o si las silla para Roberto. Ah, ¿cuándo depositan los honorarios de este mes, porque acá estamos muy carentes de insumos.

Disculpame, ¿con quién estoy hablando?, a Marian, te acordás de mí, si Montoya, cursamos juntas Mujer 4, si en trabajo social. Bueno espero tu llamado.

## **Escena 8**

*Encuentro de los dos en el agua*

*Mabel llega cual Sofia Loren a confesarse al tacho de 200 litros.*

**Mabel:** Walter, wáter.

**Walter:** ¿Qué haces acá?

**Mabel:** Vos me mandaste a llamar.

**Walter:** ¿A qué viniste?

**Mabel:** A sacarte ese disfraz.

**Walter:** En esto me convertí esperándote.

**Mabel:** Quedamos en ocultarnos.

**Walter:** Y encontrarnos.

**Mabel:** Sácate ese disfraz- saquémosle el jugo a este pueblo y huyamos.

**Walter:** No puedo- soy de este lugar.

**Mabel:** Pero están muertos de sed y solo hay un hilo de agua.

**Walter:** Hay un rio que vos no ves y yo sí. Amo el rio como te amo Mabel.

**Mabel:** Dame una prueba de tu amor.

**Walter:** Cinco años esperándote, ¿no te parecen suficientes?

## **Escena 9**

**Montoya:** ¿Quién? Hola, Charo: No encontré otro modo de despedirme de vos, sé que me hubiera encantado corresponderte, pero no pasó.

Tengo que confesarte que uno de los motivos por los que me fui detrás de la monja era para tomar aire y poder tomar esta decisión.

He llegado a un momento en el que no puedo seguir más, con nada (*se quiebra*).



La Montoya segura es una mentira que no puede sostenerse más.

Quisiera que todo esto termine bien para todos, que el escritor nos dé el destino que nos merecemos. Me siento entre la desesperación y la desesperanza, No siento más que el deseo de indagar en esta maldita Villa Presunción y no encuentro el rumbo. Tengo armas por momentos y después las pierdo, parece que olvidara donde dejo mis propios recursos para salvarme. Hasta acá llego mi suerte. Yo no puedo luchar más.

### **Escena 10**

*En un video se la ve a Montoya cuando es enviada por Roberto a seguir La monja.*

### **Escena 11**

*Los dos en una cama que al mismo tiempo representa una tumba.*

**Mabel:** ¿Como llegamos a esto?

**Walter:** ¿A estar muertos?

**Mabel:** A exprimirnos.

**Walter:** A secarnos.

**Mabel:** Esto no es lo que fuimos.

**Walter:** Te sentí distante el último tiempo.

**Mabel:** Quizá tengamos que aprender a ser feliz, el uno sin el otro.

**Walter:** ¿Sólo porque a vos se te ocurra meterte una vez más en negocios turbios?

**Mabel:** Sabes con la inocencia que trabajábamos con Luisa, y teníamos ideales, ¿o no queríamos aires nuevos?

**Walter:** Pero los ensuciaste mandándola a aquella misión. Ahora hay agua verdaderamente limpia ¿y también la vas a contaminar?

**Mabel:** Te juro que lo hago por amor.

**Walter:** Pero tenés la maldad en tu alma.

**Mabel:** Nadie tiene la maldad en su alma.

**Walter:** Porque siempre lo arruinas.

**Mabel:** ¿Por qué no me dejas demostrarte cuanto te amo? Se cuanto amo a este pueblo.

**Walter:** Cuando llegué acá, y me bañé por primera vez en ese río, comencé a limpiarme.

**Mabel:** Mabel la sucia.

**Walter:** Walter el Astuto.

**Mabel:** Ya sé que pretendes ser el intendente del pueblo.

**Walter:** Es para proteger el agua.

**Mabel:** De vos protégela. También te lo digo desde mi amor. Yo ya estoy enviada de poder, pero vos con poder sos mucho peor que yo.

**Walter:** El agua me va a proteger.

**Mabel:** Donde estaba el agua cuando perdimos a Luisa.

**Walter:** Ahora es presente.

**Mabel:** Un presente en el que vos y yo estamos.

**Walter:** Mabi, necesitamos vencer la ambición para protegernos. Renunciemos a ser los candidatos.

**Mabel:** Yo creo en el cambio para este pueblo.

**Walter:** Bajémonos los dos.

**Mabel:** Sacate el disfraz Walter. Es inevitable, vos no querés el agua para curar.

**Walter:** Ok. yo lo que quiero es poder.

**Mabel:** Ok. Yo también quiero poder.

## **Escena 12**

*Montoya está en crisis porque piensa dejar el proyecto de investigación*

## **Escena 13**

**Cura:** Montoya, tenés que volver, Roberto te necesita.

**Montoya:** pero todavía no termino de develar por qué Mabel no puede asumir.

**Cura:** ¡Tenes que volver!

**Montoya:** Pero ayudame.

**Cura:** A eso vine.

**Montoya:** Abandoné a un líder, le mentí a Charo para sacar información.

**Cura:** has hecho que Mabel y yo nos volvamos a encontrar. Y que se repita una vez más la ambición y que nuestro amor siga eterno. Gracias.

**Montoya:** ¡Vas a descansar en paz ahora?

**Cura:** No creo.

**Montoya:** pero ya descubrí tu misterio.

**Cura:** Esto es solo un acantilado en un océano de oscuridad.

**Montoya:** Contame quién fue, ¿Por qué no pudo asumir Mabel? ¿Quién mató a tu amada?

**Cura:** El poder la volvió ambiciosa, no tuve otro remedio. Gracias Montoya.

**Montoya:** Vas a seguir vagando, perdiste tu entrada al paraíso.

**Cura:** El paraíso es la vida, así con dificultades, después hay recuerdos vagos.

#### **Escena 14**

*El cura mata a Mabel*

#### **Escena 15**

*Montoya se prepara y vuelve.*

*Telón*

**Luis Palacio, julio de 2011**



## Villa Presunción - Capítulo 3

### Ese musical horrible

#### *Personajes*

*Charo Ruiz / Rosa Camargo*

*Nativo / El intendente*

*Luis Palacio / Cura: Walter Camargo*

*Fausto / El almacenero*

#### **1. Visión de Nativo. Muere Roberto**

*En escena Roberto comienza a toser y se muere envenenado, lo último que se escucha es que llama a Nativo.*

#### **2. El sillón vacío- cuadro musical- Charo y Fausto**

**Charo:** Siéntelo

**Fausto:** No debería. No es mi lugar.

**Charo:** Te lo has ganado.

**Fausto:** Su fuerza me atrae.

**Charo:** impresionante

**Fausto:** Que me atrapa y me enloquece.

**Charo:** Todo se ha dado para que reines en él.

**Fausto:** Él se ha muerto

**Charo:** El destino te ha dejado su lugar.

**Fausto:** EL milagro del cura, se ha dado.

El lector aficionado ahora tiene su sillón.

*Música y baile.*

**Fausto:** ¿Y la monja?

**Charo:** Yo me ocupé de ella no te preocupes.

**Charo:** Hoy la suerte se ha echado. El poder te ha sido dado.

**Fausto:** ¿Estaré alucinando?, Con esto siempre he soñado.

**Charo:** Ya no temas siéntate, al poder entrégate.

**Fausto:** Ya no escucho más mi voz.

**Charo:** Siéntate en el sillón.

**Fausto:** Ahora yo soy y el líder.

**Charo:** Y yo soy tu mano derecha. ¿Quieres que te haga los trámites de la silla Roberto?

**Fausto:** Imbécil, Yo puedo caminar.

### 3. Llega Nativo

**Charo:** ¿Y usted quién es?

**Nativo:** Yo soy Nativo.

*Fausto se levanta del sillón inmediatamente.*

**Fausto:** El hombre al que llamaba Roberto antes de... (*Charo lo interrumpe*)

**Charo:** Partir

**Fausto:** Siéntese.

**Nativo:** Aquí estuvo sentado mi hermano. Puedo sentirlo. ¿Ustedes quiénes son?

**Fausto:** Vamos a armar el sistema, la modalidad de esta investigación es que cada investigador mientras va avanzando en el proyecto Villa Presunción va contando sus avances del proyecto. Yo soy Fausto Pérez, investigo al almacenero del pueblo.

**Charo:** Yo soy Charo Ruiz investigo a Rosa Camargo, poetiza y mujer vidente.

**Fausto:** Vos podés investigar al intendente de Villa presunción.

**Charo:** Todos investigamos al cura.

**Charo:** Nosotros con un sistema de avanzadas técnicas teatrales podemos ponernos en la piel de los personajes a investigar. Con esta capa me convierto en Rosa Camargo.

**Fausto:** Yo sin la capa soy el almacenero del pueblo.

**Nativo:** Yo con este carrito seré el Intendente.

**Fausto:** Y este actor es el cura.

**Nativo:** ¿Y cómo funciona el sistema?

**Fausto:** Simplemente diciendo: Nos remontamos a Villa presunción logramos saltar la línea de tiempo. ¿Pero antes de avanzar en la investigación contéstenos quién es?

#### 4. Nativo cuenta su Niñez y a qué vino

*Proyección de ilustraciones en blanco y negro.*

##### **Nativo:**

Yo soy Nativo  
Vengo de la tierra  
De la pacha mamá  
Soy su hijo antes que todo  
Mis hermanos de la tierra eran todos  
Pero yo soy Nativo, hermano de Roberto  
De niños jugábamos en la tierra  
Los elementos nos acompañaban.  
Los cinco que eran nuestros  
Exploramos siempre  
Roberto vio la luz antes que yo  
Yo Nativo, Roberto el trepador  
Admirado por todos por treparse en los algarrobos  
Pero el destino, lo marca el ritmo universal  
Y el destino de Roberto lo subió a ese árbol  
Los dos subimos a ese árbol y el cayó  
Paralítico quedó  
Pensativo se volvió  
Un obsesivo del saber  
Por el mundo viajó, siempre con su sillón  
Se resistía a la silla de ruedas  
Un día decidió, volver al lugar donde fuimos abandonados  
Y vino a Villa presunción a encontrar algún resto de nuestra madre  
Aquella mujer embarazada  
Cuyos hijos en su vientre, hijos de una violación  
Fuimos abandonados y criados por la mujer misteriosa  
Y por el almacenero del pueblo

Yo tuve una visión donde lo vi pidiendo ayuda  
Aquí estoy para terminar de cumplir con su misión

## **5. PASADO- Reunión en el pueblo**

**Charo:** soy Charo Ruiz que continué con la investigación de Villa Presunción.

Yo Charo Ruiz, investigo a la mujer misteriosa descubro que el día del Velorio por agosto de 1957, donde se cantaron la marcha peronista y radical... Velaban al intendente del pueblo, que había muerto de una muerte misteriosa. En la siguiente escena veremos cómo sucedieron los hechos según mi punto de vista:

### **Cartel: Junio de 1957**

*Reunión cumbre están en escena el almacenero, el Intendente, la mujer misteriosa (Rosa Camargo) y El cura. Video.*

**Intendente:** Los he mandado a llamar porque son las personas más importantes de Villa Presunción.

**El cura:** Aquí falta Mabel, la alzada.

**Rosa Camargo:** Mabel no puede asistir por que está realizando su gira por las escuelas.

**El cura:** ¿qué es lo tan importante que tiene para decirnos?

**Intendente:** Yo siempre he confiado en ustedes, a vos (al almacenero) te he visto progresar desde niño, a vos Rosa te he consultado por mi futuro, siempre has sabido decirme que ven tus ojos más allá de este mundo y vos Walter has logrado llenar con tu bondad el agua de este río, pero ha pasado algo desde hace un tiempo. Me ha llegado el rumor que Mabel, los está convenciendo para que pidan mi renuncia al cargo de intendente antes de los dos años que me quedan gobernando.

**Rosa Camargo:** Tengo que decirte que no vas a llegar a cumplir tu cargo...algo va a pasar.

**Walter:** Desde mi parte como la institución a la que represento quiero que te quedes tranquilo que voy a velar por el bien de las aguas del río.



**El almacenero:** Nosotros con Rosa tenemos una propuesta que te habíamos hecho antes. Yo no quiero que mi mujer siga dando clases de lengua cuando tiene todo un futuro como vidente, quiero otro futuro para mis hijos

**Cura:** No tenés hijos todavía.

**Almacenero:** Vos Walter te fuiste del pueblo y volviste muy distinto, ¿no tenemos derecho a querer progresar?

**Walter:** Lamento decirte que tus visiones no funcionan sin el agua del río.

**Intendente:** Te recuerdo que tus visiones comenzaron cuando te salvamos la vida...por aquella operación que parecía dejarte ciega.

**Cura:** Tía (*a Rosa*), por favor desistamos de la idea de comercializar el agua.

**Almacenero:** ¡Es progreso!, ¡te opones al progreso del Pueblo!

**Intendente:** Nos oponemos por miedo, no vez lo que ha hecho la ambición de poder de Mabel.

**Rosa Camargo:** ¿Que sea mujer?, ¿eso te molesta Osvaldo?

**Intendente:** La Chica embarazada me habló de su pasado y que permitió que abusaran de ella y no hizo nada.

**Rosa Camargo:** Entrega la intendencia antes por favor te lo pido...veo cosas horribles en tu futuro.

**Cura:** No vamos a creer en mitos paganos.

**Intendente:** No pienso renunciar. Y seguí con tus poemas Rosa Camargo que vas por buen camino.

**Almacenero:** Acabas de dividir el pueblo en dos, vos no renuncias yo no dejo de comercializar el agua.

## 6. Nativo Investiga

**Nativo:** ¿Sabían que son sospechosos del intento de homicidio de Roberto Edgar Volcán?

**Charo:** Cubriré mi rostro con una bufanda y un gorro tejido al croché hasta demostrar que yo no soy ninguna culpable.

**Fausto:** Tengo una coartada, ese día yo estaba en estado de lucidez

**Charo:** Caminare por las calles con la frente bien alta

**Nativo:** Se están yendo por las ramas quiero saber quién es el responsable de la muerte de mi hermano.

**Fausto:** Charo, no voy a permitir que te imputen un crimen que yo cometí. Ese día él estaba en el sillón, yo lo aborrecía, le tenía un profundo odio, no sé bien que lo descompuso, pero si estoy seguro que en un rapto de locura algo hice para ese desenlace.

**Nativo:** A ver, repasemos.

**Charo:** Reconstrucción del hecho, yo desde la puerta los veía trastornados que dementes pensaba, como podían estar haciendo eso, dos seres humanos por favor y trate de relajar, Pero en realidad todo empezó esa tarde cuando estaba de compras en una liquidación de cuero de nobuck, en Alteza creo

**Nativo:** ¿Crees o estas seguras?

**Charo:** Me dirigí a la plaza del Mercado, vi pasar a la monja en una motocicleta amarilla que ya no paga patente, pensé en seguirla pero un olor me atrajo.

**Nativo:** El olor.

**Charo:** Sí, me atrajo el olor a café... entré a esa cafetería y recordé: ¡Que hartos paquetes de Nugatones que me he comido! Mamá compraba en mi infancia con el sueldo de mi padre que era ferroviario.

**Nativo:** Al punto Charo

**Charo:** Basta de seducirme, decime que tren pasa por tu cabeza que no podés entender que la gente muere todo el tiempo.

**Nativo:** El olor.

**Fausto:** Estaba muy enojado entonces le pegué con el libro que tenía en mi mano, le pregunté que está investigando sobre el agua, por que vi unos papeles que hablaban de la contaminación del agua en Villa presunción. Y sobre las causas religiosas y científicas de esa contaminación.

**Nativo:** ¿Vos quedaste con el corazón roto?

**Charo:** Si Montoya se había ido, ella era la mano derecha de Roberto y mi amada. Pero ¿de qué me hablas Nativo? ¿Qué estas sospechando Nativo?

**Nativo:** Nadie sospecha de nada todavía, simplemente mi intuición me dice que estamos a punto de encontrar la verdad.

**Fausto:** Son momentos culminantes.

**Charo:** ¡Basta Fausto ya sé que sos vos el que tira el libro!

**Nativo:** A ver.

**Charo:** Yo no sé qué hacía el mientras estaba de compras en el pueblo, solo tuve el gesto de comprar un humilde cafecito para servir café turco.

**Nativo:** Café, ¿de qué café me hablan?

**Charo:** Ah claro, yo sé que querés de mi... querés este cuerpo, esta teta, este papo

**Nativo:** Me fui un poco del tema, hay un lapsus di tempus que no cierra.

**Charo:** ¿Un lapso?

**Nativo:** Montoya se fue vos estas mal y te vas al pueblo a comparar unas botas, te tomas el colectivo de línea, el que pasa cada una hora. ¿Desde Villa Presunción a Mercedes, tuviste dos horas de viaje?... Y vos en ese tiempo Fausto ¿estuviste discutiendo con Roberto sobre las irregularidades de la investigación aproximadamente 5 horas?

**Fausto:** ¡Sí, habrán pasado tres horas que discutíamos!

**Nativo:** Conociendo a mi hermano, en esa fracción de tiempo debería haber realizado al menos un cambio de pañales

**Fausto:** Es cierto en 5 horas nunca se cambió el pañal.

**Nativo:** Es el olor.

**Charo:** Bueno ahí compre el café, no controle la fecha de vencimiento en todo caso, la cafetería es la responsable.

**Fausto:** Yo le pegue con el libro y creo que le di en la nuca, tuvo el tiempo suficiente para tomarse el café después del impacto del libro, volvió la monja dijo: La Montoya ha desaparecido.

**Charo:** Claro bailemos se ha esclarecido, este cuerpito bailar.

**Nativo:** ¿Quedo algún detalle? ¿Algún cabo suelto? No sé porque mi intuición me dice que...

**Charo:** Ya está quedado claro ellos discutían, yo preparaba el café vi como Fausto lo golpeaba con el libro de la segunda guerra mundial tapas duras editorial Santillana, y no se cambió el pañal, yo lo escuchaba gritar basta Fausto déjame cumplir con mi sueño déjame volver a caminar.

**Fausto:** Ahí él me dice basta, cállate pelotudo, me golpea y se para... tu hermano caminaba...su invalidez fue una farsa, no te diste cuenta de que en el capítulo Uno se paró, y yo termine con un moretón en el rostro.

**Nativo:** Fausto esta alucinando una vez mas, quiere decir que en su estado de no subirle agua al tanque, no pudo haber matado a nadie quedas vos ...Charo como la asesina tirana vos sos la mala.

## **7. Charo canta la gran tirana**

## **8. Pasado 2- Crimen del intendente**

**Fausto:** Soy Fausto, voy a pasar mi parte de la investigación, el cuerpo del Intendente apareció flotando a orillas del rio: el Hilito en agosto de 1957. ¿Pero quién fue?, quien violentó a Osvalgo Gaitán, ¿quién mató al intendente?

*Es de noche*

*Rosa Camargo termina de atender a su ultimo paciente, cruza por el medio del campo llega al cementerio y se encuentra con el intendente hacen el amor arriba de una tumba. Video.*

**Intendente:** Desafiamos a la muerte.

**Rosa Camargo:** No la desafiamos, está haciendo lo que tiene que hacer.

**Intendente:** Nunca me dijiste que veías en mi muerte.

**Rosa Camargo:** Será de noche.

**Intendente:** Si...una noche cálida.

**Rosa Camargo:** Y yo presencio tu muerte.

**Almacenero:** (*grita*) ¡Rosa!.

**Rosa Camargo:** Lo siento mucho.

*El intendente intenta escapar, pero El almacenero lo alcanza pegándole varios tiros.*

*Cuadro en el que Montoya se despide.*

**Charo:** La monja, Fue la monja.

**Nativo:** Imposible, mi madre que ahora se desvela esperando que mi hermano reaccione de ese coma, estuvo protegiéndolo...porque conoce del agua que se bebe en este pueblo. Fuiste vos Charo.

**Charo:** Yo estaba muy mal...Montoya me había dejado ...La monja volvió con un mensaje de Montoya, este mensaje...

**Voz de Montoya:** Hola, Charo: No encontré otro modo de despedirme de vos, sé que me hubiera encantado corresponderte, pero no pasó.

Tengo que confesarte que uno de los motivos por los que me fui detrás de La monja era para tomar aire y poder tomar esta decisión.

He llegado a un momento en el que no puedo seguir más, con nada (*se quiebra*).

Quisiera que todo esto termine bien para todos, que el escritor nos dé el destino que nos merecemos. Me siento entre la desesperación y la desesperanza, No siento más que el deseo de indagar en esta maldita Villa Presunción y no encuentro el rumbo. Tengo armas por momentos y después las pierdo, parece que olvidara donde dejo mis propios recursos para salvarme. Hasta acá llego mi suerte. Yo no puedo luchar más.

**Charo:** Estaba llena de desdicha, sabía lo que tu hermano era para la Montoya y solo tuve que hurgar en mis plantas...preparé un café en el que vertí ese líquido para dormirlo y decidir qué hacer con el cuándo despertase.

## **9. Bailan Padam padam, se la llevan presa.**

## **10. Ellos toman San Pedro**

*Quedan Fausto y Nativo una vez más.*

**Nativo:** Tenemos que hablar de tus alucinaciones.

**Fausto:** Charo, me suministraba mis dosis diarias de San Pedro, así podía mantenerme dormido, yo pensé que podía controlarme, aquella droga que me era tan placentera en otros lugares, en este pueblo me volvió un ser oscuro.

**Nativo:** Quiero probar entonces...quiero ver si el poder de este pueblo es real. ¿Como tengo que hacer?

**Fausto:** Primero tomar el San Pedro y luego beber del Agua de Villa Presunción.

**Nativo:** Había una flor.

**Fausto:** Que feo es esquiar en verano.

**Nativo:** Una colmena no vive por si sola.

**Fausto:** Soy un ratón en una casa limpia sin recovecos... Como me gustaría...

**Nativo:** De vez en cuando me pongo magenta y fucsia y azul y algunas veces me pongo otoño

**Fausto:** Estoy asfixiado teniendo sexo. No me pares ahora.

**Nativo:** Quiero ser un caballo, por su libertad, su virilidad, su muerte.

**Fausto:** La falta de aire del dolor en el cuello de la asfixia.

**Nativo:** Y otra vez...un caballo

**Fausto:** Me miró las manos primero, tenía tierra en las uñas. Se habrá dado cuenta. Un pueblo venido abajo no quedaba la arquitectura original. ¿Para qué volver?

**Nativo:** Tiene que ver con la genética creo, ¿cuál fue la fuerza que me trajo a este lugar?

**Fausto:** Hablamos mucho... teníamos un número limitado de planetas y ahora hay muchísimos más.

**Nativo:** Una vez me pico una hormiga

**Fausto:** Yo le tengo alergia al tomate...

**Nativo:** Se me callo septiembre (*se le cae un cuadro*)

**Fausto:** Con lo que cuesta mantener una casa. Esta horrible esto ponele más sal. Ayer me teñí el pelo. ¡Sos pelotudo cagaste en el bidé!

**Nativo:** Tráele los cubiertos.

**Fausto:** Yo no sabía que había orégano. Mañana traigo la sonrisa.

**Nativo:** Te lo digo por última vez...Infeliz infeliz...

**Fausto:** Bitsi bitsi araña...

**Nativo:** Estuve con tu hermana...Es amiga de una hormiga Y con tu tía. Yo siempre veía cuando el corría.

**Fausto:** Vuela vuela... No te hace falta equipaje.

**Nativo:** El resorte me da en el orto

**Fausto:** Es incomodo

**Nativo:** Y parece que nos va a acompañar siempre.

**Fausto:** ¡Rompele... si hace falta!

**Nativo:** Es como entrar para volver a nacer. Es un asco. La imagen del sillón con el libro

**Fausto:** La limpieza del lugar Tengo ganas de una pizza fría. ¿Me vez? Es la primera vez que me pasa

**Nativo:** No sé qué me pasa

**Fausto:** Creo que estoy nervioso

**Nativo:** No, así despacito.

**Fausto:** ¿Me ves? ¿me ves?

**Nativo:** Me causa gracia discúlpame.

**Nativo:** *(el habla por teléfono)* que vergüenza... ¿Y estas cadenas?

**Fausto:** ¿Me ves? ¡Mírame...yo todos los días te miro y vos no me querés mirar!

**Nativo:** Yo te miro cuando dormís, Aunque sea de reojo mirame. Por arriba del hombro...

**Nativo:** ¿Sabes qué? tenía clavo o una roseta ... me molestó todo el camino la tenía en el pie. ¡No, quería mostrarles a mis compañeros! Me sangra el talón...

**Fausto:** ¿Por qué no me querés mirar?

**Nativo:** No te miro porque sos feo. Es difícil estar acá el con una percha que taladra...

**Nativo:** No sé cómo fue tarde cuando volvía de caminar

**Fausto:** Hice el breack en la misma esquina de la melancolía ¡Córtala!, ¿Por qué no me querés mirar? Yo todos los días te miro y vos no me querés mirar *(Mientras juega con la taza)*.

Llegaba a un momento que cada cosa que me dijera me ponía mal

Si me decías hola porque me decías hola

Si no me saludabas era peor...

Me sentía horrible.

Sentía la lastima de todos.

Nativo-yo siento olor a mierda.

Mucho olor a mierda. Y me gusta.

**Fausto:** Estaba en la miseria en mi propia miseria -pero un día dije basta

**Nativo:** El olor a mierda se mezcla con el perfume, lo comparto con ustedes que tienen ese olor a mierda y perfume.

**Fausto:** Mi música, mis películas

**Nativo:** ¿Para qué les enseñe como convivir conmigo Adorándome? Soy la parte de tu dios que menos te gusta, soy egoísta...me creo el más especial del mundo y no puedo controlar mis más bajos impulsos. De vez en cuando olor a jardín y después ese olor a mierda y después vuelve a ser mierda.

**Fausto:** ¿Es el San Pedro o el sillón lo que nos enferma?

**Nativo:** Es el agua que tomamos todos los días.

**Fausto:** El cura en sus apariciones gritaba: se van a morir todos envenenados.

**Nativo:** Cuando mi hermano se cayó de aquel árbol. Yo empecé a sentir el olor a mierda.

**Fausto:** A veces de eso se trata de cambiar la fragancia... eso me parece.

**Nativo:** ¿Y quién dijo que quiero cambiar la fragancia?

**Fausto:** Nos remontamos a Villa Presunción.

**Nativo:** No aun no.

**Fausto:** ¡Sé que es la última vez, por favor no me detengas!

### 11. Fausto canta *Don't stop my now*

### 12. PASADO 3- El final

*En escena el cura, el intendente. Video.*

**Rosa Camargo:** Walter, necesito tú ayuda, vos sabes que yo te di asilo en el pueblo y nunca los entregué a ninguno de los tres, ayúdame que parezca que la muerte del intendente fue un accidente.

**Charo:** Walter Camargo, el cura ayuda a borrar las evidencias del asesinato del intendente. En su velorio, para hacerlo parecer neutral deciden cantarle las dos marchas, la peronista y la radical.

**Fausto:** Rosa Camargo colabora en la campaña política de Mabel la alzada, escribiéndole poemas obsecuentes, la muerte del intendente les dejó el camino libre a Mabel la alzada y al cura Walter Camargo, para pelearse con urgencia por la intendencia.

**Nativo:** La noche del velorio el almacenero del pueblo va a una kermesse donde bailan pasodobles, se pelean por la mujer embarazada. Esa Noche, el almacenero del pueblo, decide casarse con la Mujer embarazada, mi madre y la de mi hermano Roberto, la que luego será la Monja.

**Nativo:** Ahora estoy yo a cargo de la investigación Nativo Volcán y no voy a parar hasta descubrir que sucedió en Villa Presunción.



El mal empezó a existir cuando se dio cuenta que el bien tenía todo el poder ilimitado

### **13. Entra el cura y canta *Like a Prayer* de Madonna**

*Aquí se proyectan imágenes de los capítulos anteriores, mientras los personajes bailan alrededor del sillón, se proyecta una imagen del sillón prendiéndose fuego e imágenes de los personajes del capítulo anterior.*

***Telón***

**Luis Palacio, agosto de 2011**



## **Chico Folk**

### **Estampa teatral moderna**

#### ***Personaje***

*Chico Folk*

#### **Principio del camino**

##### **Cruzar la estación**

Se abre la puerta de una casa de un barrio de la periferia Mercedina.

Zapatos de mujer y piernas afeitadas.

Una calle desolada.

Ella comienza a avanzar, se coloca la cartera y camina pequeña en un marco otoñal con olor a pobreza. Serán tres cuadras hasta llegar a las vías.

En la primera cuadra, unos perros intentan morderla, uno más ensañado que otro, solo dos perros echados no reaccionan, uno de ellos levanta la cabeza, ella los mira, como pidiendo auxilio. Un perro se ensaña con su pollera, mezcla de primera comunión con oferta de tela de gran tienda de los setentas. Mira a los otros perros que no hacen nada.

En la segunda cuadra, arbolada, unos niños apedrean, y le gritan con sus vocecitas de futuros falsetes: Puto. No hay adultos, solo niños.

En la tercera cuadra unas ventanas. Sigue caminando con su cartera, alguna cortina que se cierra, algunos ojos que miran alienados detrás de vidrios manchados de cotidiano.

Cruza la estación de trenes sin precipitarse, muy tranquila, hombres de las fuerzas armadas, armados, la miran. Se miran. Sus ojos recuerdan el camino hasta la estación de trenes. En su recuerdo no hay perros, no hay insultos de niños ni cobardes detrás de las ventanas solo algunas flores que saludan a las flores de su vestido.

#### **El chico Folk Canta Soy**

Soy algo que no quieres ver en mi

En la tormenta miles de voces

Son las que me quieren definir

Eso no soy yo.

Acomo el cogote viejo avestruz  
Quiero enfrentar la superficie  
Hay un viento frío que se mete en mí  
Karma de esta vieja y nuevas pieles.

Soy, menos de lo que calculas soy  
En la llanura de mi propia voz  
Viento que no me deja existir.  
Quiero ser quien soy

Arriba el telón, Ojos guillotina.  
ruidos me despiertan con el día.  
Entro en ese caos, aunque me resista  
Saturó el silencio con más ruido

Conozco esa voz  
Creo es mi voz  
Esa es mi voz

O el modo que tengo de mostrarme  
En forma de sonido  
Calla ya tu voz  
Calla esta voz  
Escucha el amor  
Que hay dentro tuyo  
Que está dentro de mí.

### **Cuadro de la memoria-casetes**

Voy buscando desesperadamente, entre los escombros,  
Diseño todo el tiempo objetos para almacenar recuerdos.  
¿quiero más recuerdos?  
La herencia es recuerdo  
¿Cuál es la función de la memoria?, ¿Cuál?

*Junta los casetes mientras canta “Mi amor en una tonada”*

La memoria me aliviana, y me previene de las equivocaciones

El recuerdo castigo me detiene y me genera peso.

La memoria tiene el peso que me identifica.

Traigo el sabor de la ausencia

Trenzado en el duro rodar hacia el duro rodar hacia el fin del camino.

Trasnochado peregrino...

Vuelvo al nido que una mañana dije adiós

### **Zamba**

Quiero que me invites a una peña que toquen folklore solamente y correr el riesgo de morirme de aburrimiento

Quiero que me agites el pañuelo, para que sin querer te robe un beso.

Quiero que nadie baile zambas si no es por amor, y que no bailen cuecas si no hay intenciones de cortejo sexual,

Déjenme a mí la zamba, aunque sea un pata dura.

Quiero llenar de soniditos cada mirada no correspondida.

Dejar que los silencios se acomoden en esos espacios incómodos

Quiero alargar el cortejo, no coronarte con pañuelos, seguir mandándote señales...

Quiero cantar una canción con aires de zamba de mi pobre corazón.

Voy a la última frase

La que concluye diciendo

Que no fue nada lo nuestro

De golpe así me despierto

Para despintar paisajes

Separar el sol del cielo

Llenar de arrugas mi cara

Camino de un sufrimiento

Aquí el final del poema

Agua que limpias historias

De-construyendo misterios  
Quitándome oscuros velos

Imaginarios senderos  
Soñando besos ajenos  
Me confundo en seducción  
No puedo serme sincero

No es que le falte abrazo  
Al corazón de esta zamba  
Sobra amor y sobra pasión  
No encuentra nido en tu alma

Aquí el final del poema  
Agua que limpias historias  
De-construyendo misterios  
Quitándome oscuros velos

## **Pombero**

### **Mitos y mentiras**

#### **Chico Folk:** Leyenda del Pombero

*Chico Folk se convierte en Pombero, juega que tiene un gran miembro de tela.*

Yo era muy pequeña, muy pequeña, habré tenido alrededor de 13 años más o menos, lo más pequeña que puede ser entrando a la vida adulta.

Un día perdida en el medio del bosque, en un sueño de duendes que vivían dentro de sapos verdes, grandes escuerzos dientudos, primos hermanos en la familia de anfibios de las víboras.

Ninfas y hadas, me envuelven en un sueño etéreo y sexual.

Me coloca la mano en la boca, me lastima todos los sexos, la boca la vagina, la oreja, el ombligo, toda me lastima,

*Yo lloro* y me pregunto si vale la pena el sufrimiento, pero sigo poniendo resistencia, para que el haga su magia, siga arrancándome las carnes.

La sangre, materia fecal, gérmenes y enfermedades venéreas se hacen uno en mí , luego la asfixia, los cabellos, transformándose en algas y mi cuerpo en camalote, son esas plantas flotantes, allí misma yo, me hundo.

Acabo de tener sexo con el gran Pijon, y no es una violación Fui sacrificada por el pombero.

Pombero, mito popular del litoral argentino.

### **Soy rebelde porque el mundo me hizo así...**

*Está en un cajón peruanillo inventado.*

Un Obrero se levanta a tomar el colectivo para ir a la fábrica y carga su teléfono o su mp3 de música para sentir un rato más que puede escuchar música y no ruidos fabriles que al cabo de un rato su inconsciente hará que estén sin darse cuenta que lo están aturdiendo, como aturde el pensamiento de la frases hirientes que le dijo su amigo del alma.

Una ama de casa levanta el teléfono, y atiende a los cobradores que le dicen que su vida se va a acabar si no paga las deudas, escucha a su hermana reclamando lo mala hija que ha sido por no visitar esta semana a su padre en el geriátrico, todo mientras prepara la comida y se viste para ir al trabajo.

Un psicólogo luego de discutir con la maestra sobre la falta de atención de su hijo, sentir a sus colegas hablándole de la importancia de la formación profesional, y renegar con la obra social que no le paga, escucha con atención a su paciente número 10.

Una estudiante, luego de terminar de cursar por tercera vez didáctica de la botánica, encontrar en el sistema que quedó libre en tres materias, fotocopiar un libro de 450 páginas cuando la beca de fotocopias solo cubre, 200, comer un sanguuche y dos bizcochos con mate, Cuida a un niño mientras recuerda, que una compañera del secundario le dijo que estaba gorda.

Un juez, luego de recibir la notificación del divorcio de su ex que aun ama, de visitar a su padre en el geriátrico que por cierto lo confundió con un viejo amigo del club, espera en un corte de ruta, producto de una manifestación, mientras piensa que debe juzgar a un adolescente que se robó tres jeans y un par de ojotas último modelo.

Un joven policía, sube al colectivo sin pagar el boleto, lee y contesta los mensajes, que le escribe su pareja, mientras le entra una llamada por teléfono de la madre planteándole que no le gusta ese amigo que tiene con quien comparte hasta su cama, llega a la comisaría tienen la orden de reprimir una manifestación.

El hijo de la ama de casa y del obrero, sale de su sesión de psicoanálisis, donde le cuenta lo difícil que se le hace terminar una carrera universitaria en la que no cree, y de su preocupación por los trastornos alimenticios de su compañera de la facultad, se va a una manifestación, porque quieren darle 20 años de prisión a un joven que se robó unos pantalones para ir al acto de fin de año de la escuela y a una ojotas para su hermana que anda descalza.

El obrero, para el despertador y sigue durmiendo.

EL ama de casa manda a su hermana a la mierda.

El psicólogo suspende los turnos una semana por licencia psiquiátrica.

La estudiante organiza una asamblea para plantear lo de las becas al centro de estudiantes.

EL hijo deja Agronomía y estudia educación especial.

El policía se atrinchera para no ir a reprimir a la marcha.

EL juez llora en pleno juicio.

Todos son considerados Rebeldes.

## **Domingo**

En la noche donde salen los amantes

Cacería de los más bajos placeres

Escondido en los días sin finales

Digo y miento con mis deseos banales

Otra noche me declaro la tristeza

En silencio si me encuentro con tu ausencia

La mentira que respiro a cada instante

Me confundo con sudores de mutantes.

Soy esa imagen que no tiene nada

Ni sonido ni presencia sin la voz que llama



Esta puta ausencia no la cura nada  
Ni una voz ni una receta no me sirve nada por hoy.

Esta noche me declaro la tristeza  
Frente al bar mirando tras de la ventana,  
Viendo como todo el mundo se embriaga.  
Y restarle al día al menos la mañana.

No hay amaneceres para este domingo  
Ni un almuerzo ni un espíritu me llama  
Pierdo la noción tiempo espacio mundo  
Quiero estar en soledad no quiero amigos, por hoy.  
*Luego limpia todo Suena un Vals*

**Chico Folk:** ¡Oh no he caído en el estereotipo!

### **Estereotipo**

### **!!!Elección de la Donosa!!! / Cumbia yo mañana**

**Locutor:** Muy buenas noches todos los presentes, vamos a proceder a la elección de LA DONOSA, como cada año en la fiesta provincial de la tradición damos galardón a las hermosuras que homenajean a la belleza con el simple hecho de existir.

Y esta noche tenemos la suerte de elegir solamente entre tres de los exponentes que representan a nuestra provincia.

Adelante las representantes:

**Locutor:** La representante del departamento Pringles se llama:

**Nailen:** Nailen Diaz,

**Locutor:** Nailen baila folklore argentino desde

**Nailen:** Los 4 años.

**Locutor:** Nailen realiza:

**Nailen:** Murales autóctonos donde reflejo nuestra flora y nuestra Fauna.

**Locutor:** La representante del departamento Cabral se llama:

**Jenny:** Jenifer López.

**Locutor:** Jenifer López, que curioso. Jenny baila folclore desde:

**Jeny:** Los 3 años:

**Locutor:** Cual es tu hobbie J. L. ¿te molesta que te digamos Jey Lou?

**Jenny:** por favor...Mi hobbie es entonar las canciones e himnos patrióticos.

**Locutor:** Y la representante de las chacras es

**Carmen:** Carmen Wails

**Locutor:** ¿Carmen baila folclore desde?

**Carmen:** Que estaba en el vientre de mi madre. Mi hobbie es hacer cálculos con las comidas típicas según las cantidades de personas

**Locutor:** A ver si yo te digo: 11 personas., ¿cuántas empanadas son?

**Carmen:** Son 23 docenas de empanadas si son de buen comer.

**Locutor:** Somos 8 con mis amigos, ¿cuánto tenemos que comprar de asado?

**Carmen:** A razón de medio quilo por cabeza tenemos que comprar 16 kilos de asado.

**Locutor:** ¿Y la ganadora es?...

### **No me vas a sacar a bailar**

No me vas a sacar a bailar

Pese que para ayornarme me prestaron ropa

Pese que hacerme el rarito me queda tan bien.

Pese que ya me aprendido los pasos de moda

Me hice el mejor amigo del mejor Dj.

No me vas a sacar a bailar

No me vas a intentar conquistar

No me vas a encarar cuando pase por la ropería

No me vas sacar a bailar

Hoy vas a hacerte el intelectual

Todos quieren ser lo que no son y la culpa no es mía.

Pese que cuando nos vimos no nos faltó nada

Y nos hundimos en una cadena de e-mails

Ahora ya no me das bola das vuelta la cara no me querés ver  
Te depilaste los besos que deje en tu piel

No me vas a sacar a bailar  
No me vas a intentar conquistar  
No me vas a encarar cuando pase por la ropería

Si mi fe mueve montañas  
¿Por qué no mueven tus pies?  
¿Por qué no logro menear tus caderas a un ritmo más cool?  
Yo soy un pollo al espiedo, merodeándote la luz.  
Malgastaste el sudor de tu frente.  
Me quede marchito, gaste las canciones de mi repertorio  
Dedicándolas al peor avestruz.

No me vas a sacar a bailar  
No me vas a intentar conquistar  
No me vas a encarar cuando pase por la ropería

No me vas a sacar a bailar  
Hoy vas a hacerte el intelectual  
Todos quieren ser lo que no son y la culpa no es mía.

Como una loba. Aúllo por las noches encendida

**Adiós**

*Vuelve a su guitarra y se va, vuelve probar arpeggios.*

**Telón**

**Luis Palacio, diciembre de 2011**



## Verano en Tennessee

### **Personajes**

*Ágata / Amanda / Enfermera*

*Tom / Seb Williams / Doctor Williams*

*Ana / Clara / Nieta Yolanda*

*Guille / George / Abuelo*

*Entra el público, Amanda, Clara y George están haciendo el recorrido para llegar a La Tennessee (secuencia- hasta que ingresa todo el público y suben al barco). Llegan. George es el primero en llegar.*

**George:** La Tennessee

**Clara:** En decadencia (*busca donde dejar los escritos*)

**Amanda:** La Tennessee (*destapa los cuadros de la pared*)

*Los tres recorren el espacio, reconocen la casa y balbucean sobre la Tennessee.*

**Amanda:** ¿Qué hora es?

**Clara:** las 17

**Amanda:** la hora de la limonada (*sale hacia la cocina, llama a clara*) ¡clara la limonada!  
(*clara sale hacia la cocina*).

*Entran Clara y Amanda*

**Amanda:** ¡¡Hay si estuviera Seb!!

**Clara:** lo único que sabemos de tu hijo es su ausencia

**George:** el plomero.

### **DÍA 1**

*Transformación de los personajes: George en Guille, Clara en Ana y Amanda en Ágata. Durante toda la obra van cambiando de personaje según sea el momento Tennessee o Presente.*

**Ágata:** Presente (*se sienta en la mesa*).

**Ana:** Presente.

**Guille:** Presente.

**Ágata:** ¿Hola cómo están?

**Guille:** Bien.

**Ana:** Bien.

**Ágata:** ¿Porque no se presentan?, Guille.

**Ana:** Ahh ¿se conocen de antes?

**Guille:** Si la idea del proyecto es de los dos. Soy Guille director de teatro, estoy acá para trabajar un bloqueo creativo, con una obra que dirigía “Lluvia lluvia”

**Ana:** Dos veces lluvia.

**Guille:** No sé si el mejor trabajo.... Sobre Tennessee Williams.

**Ágata:** ¿Y vos? ¿Porque estas acá? No estabas en la lista.

**Ana:** Vi un cartel en la puerta.

**Guille:** (*Mirando a Ágata*) pusimos un cartel?

**Ágata:** ¡No!

**Ana:** Le pregunte a la secretaria y me anote.

**Ágata:** De casualidad estas acá. Y ¿cuál es tu problema a tratar?

**Ana:** La fuerza del deseo. Me pasa algo en el cuerpo....

**Ágata:** Bueno la dinámica va a ser abordar los conflictos a través de improvisaciones sobre Tennessee Williams

**Guille:** La madre, la hija

**Ágata:** Para el hijo falta Tom que avisó que se incorporaba en el próximo encuentro. Bueno para comenzar, para romper el hielo vamos a contar una anécdota feliz.

**Ana:** ¿Había que traer una anécdota escrita?

**Ágata:** No, lo estoy pidiendo ahora. (*Dirigiéndose a Ana*) ¿querés comenzar vos?

**Ana:** Sí.

**Guille:** En el cartel decía.... ¿Te acordás cuando fuiste feliz?

**Ana:** *(Cuenta anécdota, mientras Tom que está en el público comienza a realizar comentarios)*

**Ágata:** ¡Eso es feliz!

**Ana:** ¿Y vos porque venís?

**Ágata:** Se me murió el perro. Les propongo un ejercicio *(los invita a pasar al espacio)*.

**Guille:** Trabajemos los personajes de “Háblame como la lluvia”. Vos sos Clara, yo soy George.

**Ágata:** Son una pareja a punto de separarse.

*Transformación de los personajes: Ana en Clara y Guille en George.*

**Clara:** Nosotros no estamos bien. Y vos no hablas. Me gustaría saber qué te pasa. *(Tom interrumpe desde afuera acotando)*.

**George:** Me sacas las palabras.

*Vuelven a los personajes anteriores.*

**Ágata:** *(Va aportando datos hasta que corta la escena)* Hasta acá está bien, suficiente, gracias.

**Guille:** ¡Como que, hasta acá, porque cortaste justo!

**Ágata:** Porque fue suficiente gracias, hasta mañana.

*Ana y Guille salen. Ágata queda acomodando el espacio, pone música.*

## **DIA 2**

*Llega Guille seguido de Ana. Ágata les propone ir entrando en calor para abordar el primer ejercicio, progresivamente van entrando en personajes*

**Amanda:** *(evadida, recuerda, se ríe...)*

*George y Clara están en la playa, coquetean, juegan.*

**Clara:** ¿Como me hacías cuando era chica?

**George:** No eras tan chica

**Clara:** ¿Qué edad tenía?

*Amanda comienza a observar el coqueteo, no le gusta.*

**Ágata:** Presente.

**Guille:** ¿Porque cortaste otra vez?

**Ágata:** Para mí fue suficiente.

**Guille:** Pero podría haber seguido.

**Ágata:** Hubieras seguido.

**Guille:** No porque lo cortaste.

**Ágata:** ¡Basta de controlar!, ¿para qué coordino?, ¿por qué cuestiones todo el tiempo?

Bueno pasemos a otro ejercicio

**Guille:** Porque no vemos a la madre y a la hija

**Ágata:** Ok, dale.

*Clara está en el sillón, Amanda toma limonada.*

**Amanda:** Ya tendría que hacer efecto.

**Clara:** Mamá tengo frio.

**Amanda:** ¡No es para tanto!, deja de temblar. *(Golpean la puerta, Amanda hace oídos sordos. Los golpes se hacen cada vez más fuertes, Amanda abre la ventanita)*

**George:** Dejame pasar.

**Amanda:** ¡Para qué querés pasar, mira lo que le hiciste!

**George:** Los escritos, quiero ver a Clara.

**Amanda:** Este no es el momento, ándate George.

**Clara:** *(A los gritos)* George, George.

**Amanda:** *(Cierra la ventana, se sienta en la mesa, toma una pastilla)*



**Ágata:** Presente.

**Ana:** Presente.

**Guille:** Presente.

**Ágata:** Hasta mañana. Mañana charlamos sobre lo que paso hoy

**Guille:** ¿Cómo hasta mañana? ¿No vamos a hablar de lo que paso?

**Ágata:** Mañana hablamos de lo que pasó.

*Todos salen de escena*

*Entra Seb, pone música, fuma y baila*

*Detrás de escena Clara, Amanda y George, escuchan música, se pregunta de dónde viene.*

*Entran a escena*

**Amanda:** *(gritando de alegría)* Seb....

*Clara y George se miran.*

**George:** Ahí está tu hermano.

*Clara corre hacia Seb, Amanda va hacia George*

**Amanda:** ¿No estás contento?, ¿qué es esa cara? ¿Dónde está el George que yo conozco?

*Va a buscar a Seb, a la vez que Clara a George. Amanda toma de la mano a Seb y comienza a correr. Clara coquetea con George, cuando Amanda los ve...*

**Ágata:** Presente.

**Tom, guille y Ana:** Presente.

**Tom:** Hola

**Ágata:** Hola Tom, ¿nos querés compartir porque estas acá?

**Tom:** Sí, vine porque todo el mundo me pregunta si soy gay por mi voz

**Ana:** ¿y sos gay?

**Tom:** No, ¿vos? ¿Ustedes son gay?

**Ana:** *(Se ríe)* no sé. Me da lo mismo.

**Guille:** Sí, yo sí.

**Tom:** Entonces es un grupo de gay.

**Ágata:** No, yo dije que no.

**Ana:** ¿No sos gay? ¿Tenes pareja hombre?

**Ágata:** Ya dije que no.

**Guille:** ¿Qué está pasando entre ustedes dos? Parece una discusión de pareja.

**Ágata:** No me parece que el primer día que esta Tom tengamos este tipo de discusiones.

Con ustedes dos siempre lo mismo. Ana me tenés cansada.

**Guille:** Ya estamos en hora.

*Salen todos*

*Entra Ágata con la máquina de escribir. Acomoda el espacio. Todos llegan tarde. Ágata enojada*

**Tom:** Hola perdón por la tardanza... que linda que estas.

*Entran Guille y Ana.*

**Ágata:** Tarde, todos llegaron tarde, esto así no puede seguir. Comenzamos con una actividad.

**Guille:** Perdón por la tardanza

**Ana:** Sí perdón. ¿ya comenzaron?

*Ágata los invita a pasar al espacio les muestra la limonada y los vasos para que lo utilicen Seb y Clara en pose, cuchichean. George lee, música de fondo.*

**George:** ¿Todo bien?

**Clara:** Estamos en los Pulitzer. vos lees los premios, gana él.

**George:** Bien, leo... acá está el acta, hay buena estrella.

**Seb:** Dale tío.

**George:** *(Sigue leyendo, cuando nombra al ganador, Clara y Seb desarmen la pose).* En el día de la fecha se resuelve por unanimidad entregar el premio Pulitzer por su trabajo ininterrumpido y por las ventas de las obras teatrales escritas a Artur Miller.

**Clara:** ¿Porque Arthur Miller?

*Seb enojado intenta darle un beso a George, se pone a escribir.*

**George:** Porque hace 4 años que no escribe, manda cosas que no sirven para nada.

**Clara:** ¡Qué enojado que estas!

**George:** No estoy enojado, pero no escribe nada de nada, estamos viviendo de “De la noche imposible” la última novela que publicó La editorial.

**Clara:** ¿y qué escribió quién?

**George:** Vos.

**Clara:** Y porque me siguen negando.

**George:** Decisión de tu madre.

**Clara:** De mi madre y quien más, acaso no te fuiste esa noche, parecías estar muy de acuerdo con todo, porque yo sí me acuerdo *(se queda lloriqueando)*.

*Ágata corta la improvisación.*

**Ágata:** Presente, stop. ¡¡Bravo!! *(Aplaudes irónica)*

**Ana:** ¿En serio estuve bien?

**Guille:** ¡Qué buena escena!

**Ágata:** Sí muy bien, hagan lo que quieran (Ana y guille conversan a la vez), ven no escuchan, están hablando a la vez, siempre hacen lo mismo. Esto así no puede seguir más, me tiene saturada.

**Tom:** *(Que seguía escribiendo como Seb)* presente.

**Ágata:** ¿Y vos porque te pusiste a escribir, que te pasa?

**Tom:** Creo que no me está haciendo bien la terapia.

**Ágata:** Porque decís eso, yo creo que estas en una bisagra importante.

**Guille:** ¿Y eso, quién lo escribió?

**Tom:** (*Silencio*) es una novela.

**Ágata:** ¿Sí? ¿Podemos ver de qué se trata?

**Tom:** Bueno... (*relata*) Somos todos ancianos menos vos (*dirigiéndose a Ana*). Un hospital. El consultorio médico del doctor Williams. La enfermera hace que ingresen los primeros y únicos pacientes del día.

*Se transforman en los personajes de la escena que relata Tom.*

**Dr.:** Tomale los datos querida (*ingresan el abuelo y su nieta*).

**Enfermera:** Por acá querida, decime cómo te llamas. Tu nombre querida.

**Dr.:** Pase abuelo, pase.

**Abuelo:** (*Con la billetera en la mano*) está muy enferma, siempre estuvo enferma , enferma pobrecita.

**Dr.:** Aja...bueno vamos a ver que tiene

**Enfermera:** dr venga esta imposible la nena

**Dr.:** vaya a verlo por favor

**Abuelo:** (*tirado en el piso simulando un ataque*).

**Enfermera:** ¿qué le pase abuelo, que tomo, no se muera acá por favor?

**Abuelo:** Se me bajo la presión (*la enfermera lo asiste, se retira a buscar algo, el abuelo se escapa*).

**Todos:** Presente.

<p><b>Ágata:</b> (<i>Dirigiéndose a Ana</i>) y esto que acabamos de ver ¿qué es? Te paso a vos y no me lo dijiste, que pretendes Ana, que estás buscando con todo esto.</p> <p><b>Ana:</b> Y de lo otro no vamos a hablar, Clara está enamorada de George, Seb está enamorado de George. Todos amamos a George y ¿vos a quien amas?</p>	<p><b>Guille:</b> Está buenísima la novela, es muy Tennessee.</p> <p><b>Tom:</b> Te gusta de verdad, gracias (<i>Tom le toca la pierna</i>).</p> <p><b>Guille:</b> Como Tennessee Williams que era escritor.</p> <p><b>Ágata:</b> Un escritor gay.</p> <p><b>Tom:</b> (<i>Le corre la pierna a guille</i>) bueno</p>
---	--

	¿vas para el centro? Te llevo.
--	--------------------------------

**Guille:** Voy más lejos pensaba tomarme un taxi.

**Tom:** No hay problema, te acerco.

**Guille:** ¿Cortamos acá?

*Guille y Tom se van juntos, Ana se suma y vuelve porque se olvidó las gotas*

*Ágata se queda sola con el celular*

<p><b>Ana:</b> Me olvide las gotas.</p> <p><b>Ágata:</b> ¿Hasta cuando vas a seguir con esto?</p> <p><b>Ana:</b> ¿Con quién te estás escribiendo? ¿Dónde dormiste todas estas noches?</p> <p><b>Agata:</b> ¡Te volviste loca!</p> <p><b>Ana:</b> Vos me estas volviendo loca. Sé que pasas las noches acá adentro, ¿quién más viene a dormir con vos? Te estás acostando con Guille. Ah, no, ¡es con Tom el nuevo! ¿Por eso entro no?</p> <p><b>Ágata:</b> Me estas acosando, te metes en mi trabajo. ¿Me estás investigando Ana? ¿Qué es lo que quieres? ¿Qué buscas?</p> <p><b>Ana:</b> <i>(Se acerca y le arrebató el celular)</i> ahora sí que me voy a enterar de todo. A ver, a ver, a ver... mmmm</p> <p><b>Ágata:</b> Basta Ana, dame el celular por favor. ¿Qué quieres que te diga?</p> <p><b>Ana:</b> Nada, voy a ver todo acá. ¡Ah! Mira</p>	<p><b>Tom:</b> Pasá este es mi apartamento</p> <p><b>Guille:</b> Un pequeño apartamento en el centro.</p> <p><b>Tom:</b> ¿Querés tomar algo?</p> <p><b>Guille:</b> No, no, gracias</p> <p><b>Tom:</b> ¿Fumar algo?</p> <p><b>Guille:</b> ¿Algo como qué? ¡¿No me vas a hacer fumar manzanilla?!</p> <p><b>Tom:</b> ¿Sabés armar?</p> <p><b>Guille:</b> Sí, yo armo</p> <p><b>Tom:</b> Tengo una tuca, pero quiero probar uno tuyo. Sentate acá</p> <p><b>Guille:</b> ¡Tengo un dolor de rodilla!</p> <p><b>Tom:</b> ¿Te duele acá?</p> <p><b>Guille:</b> No, ahí no. Más abajo, la rodilla.</p> <p><b>Tom:</b> ¿Te ayudo con unos masajes?</p> <p><b>Guille:</b> ¡Pará no me toques la pierna!</p> <p><b>Tom:</b> Es un masaje.</p> <p><b>Guille:</b> No, para, no quiero coger</p> <p><b>Tom:</b> ¿Quién quiere coger? ¿Qué te pasa?</p>
--	---

<p>la turríta...Cuantas conversaciones. Y ¿este quién es? Mira que rubio bonito, aja hombres mujeres, todo vos ¿no?</p> <p><b>Ágata:</b> Es mi trabajo Ana, son pacientes, son actores (<i>se ríe nerviosa, a la vez lloriquea</i>)</p> <p><b>Ana:</b> (<i>la acorrala</i>) ahhhhh ¿y esto? ¡¡Fábrica!!! Sexo grupal, sos insaciable, toqueteas por todos lados y ¿con este rubio cuantas veces te viste? ¿Te gustó? ¿Estas contentas ahora?</p> <p><b>Ágata:</b> Basta, estás loca. (<i>lloriquea</i>) dame el celular (<i>sale corriendo, riéndose-cambia de ambiente</i>)</p>	<p><b>Guille:</b> Y me estas tocando la pierna. Igual, cero drama.</p> <p><b>Tom:</b> Te viajaste mal. ¿Qué te crees? ¿Que soy puto? Igual estoy necesitando hacer otras cosas.</p> <p><b>Guille:</b> Hacé teatro.</p> <p><b>Tom:</b> ¿Qué me ves actuando?</p> <p><b>Guille:</b> ¿Por qué no?</p> <p><b>Tom:</b> ¿Qué? ¿Porque tengo facha me estas diciendo?</p> <p><b>Guille:</b> No necesitas ser lindo para hacer teatro. Che me tengo que ir.</p> <p><b>Tom:</b> Bueno chau, nos vemos en teatro.</p>
--	---

*Entran Amanda y George*

**George:** Tengo un comprador para la Tennessee.

**Amanda:** ¡Noo!, tenemos que encontrar una solución.

**Seb:** Tengo la solución para salvar la Tennessee.

**Clara:** ¿Qué se te ocurrió?

**Seb:** Hay un cliente.

<p><i>Amanda y Seb pasan al otro ambiente.</i></p> <p><b>Amanda:</b> Seb, querido ¿qué te pasa?</p> <p><b>Seb:</b> ¿Por qué?</p> <p><b>Amanda:</b> Estás acá en el cuarto</p> <p><b>Seb:</b> Nada Amanda solo que tengo la</p>	<p><i>George y clara en el río, se besan, arrumacos.</i></p> <p><b>Clara:</b> ¿Vos sabes lo que pasó? Por todo lo que pase. Yo no decidí nada. Porque te fuiste, me dejaste. Yo quería la vida con</p>
--	--

<p>solución para la Tennessee.</p> <p><b>Amanda:</b> ¿Qué hijo?</p> <p><b>Seb:</b> Hay un cliente Amanda.</p> <p><b>Amanda:</b> Ahh para vos y tu hermana, que bien.</p> <p><b>Seb:</b> Nos quiere a los tres.</p> <p><b>Amanda:</b> Noo, hijo ya no estoy para eso.</p> <p><b>Seb:</b> Sí Amanda sin vos no hay contrato, solo queda convencer a Clara.</p> <p><b>Amanda:</b> Bueno vamos a hablar, va a decir que sí.</p>	<p>vos y me aniquilaron el ser. Estuve sola, sola todo este tiempo, te necesité, necesitaba tus abrazos y no estabas. Busque respuestas a todas las preguntas que tenía y todavía no las encuentro. Solo hay insultos de mi madre. Y ahora qué... Te tengo frente y no puedo odiarte</p> <p><b>George:</b> Cuando me desperté en la cama, ya no estabas. Querías irte de allí.</p> <p><b>Clara:</b> Entró al departamento con su llave. Llegó sin avisar. Me sorprendió. Trajo unos teses con donas, yo tenía mucha hambre, un té, creo que así me durmió. Vos roncabas. Cuando desperté estaba atada de pies y manos, era la Tennessee, por lo que alcancé a ver por la ventana. Mi cuerpo enajenado. No era mío. Quería gritar y vos no estabas a mi lado, ella dijo que no ibas a venir</p> <p><b>George:</b> Yo me desperté en la cama y no estabas, te busqué por todas las playas del lugar, pregunte por Ana Jones el nombre que te ibas a poner en tus novelas. Agarre el rastrojero y llegue a la Tennessee estaba todo cerrado, todo trabado. Esperé afuera. Tuve miedo. Me fui. Perdón.</p>
---	--

*Amanda y Seb se dirigen hacia el ambiente de adelante para convencer a Clara. Se encuentran con la escena entre Clara y George; se miran, dicen "Presente".*

*Ana dice Presente saliendo de la situación porque se empieza a ver afectada*

**Ana:** Presente. No voy a venir más. Esto es cualquier cosa. No se entiende nada acá. Ustedes están allá del otro lado, él y yo acá. No se sabe quién es quién. Al final yo vine a buscar claridad y termino cada vez más confundida.

**Tom:** ¡No! No estoy de acuerdo. Yo creo que la terapia nos está haciendo re bien. A mí por lo menos creo que me está sirviendo. Es más, les quería agradecer.

**Ágata:** ¡Será porque no te tomas nada en serio! ¿Por qué tanta resistencia Ana? Justo ahora.

**Ana:** ¡Ah! Mira quien habla de resistencia. Si vos nunca dijiste nada. Nunca escuchamos a Amanda.

**Tom:** Es verdad, nunca escuchamos a Amanda.

**Guille:** ¿Qué tiene para decir Amanda, Ágata?

*Ágata ya está en Amanda, responde desde ahí.*

**Amanda:** ¿George quién es Ágata? *(risas)* ¡Sos loco George! Cambiarme el nombre, jaja.

*(Se para, va hacia el sillón).*

**Amanda:** Los mejores años de mi vida los pase en esta casa. Los árboles sus sombras, sus frutos, sus flores. Tardes bajo el limonero peinando a Clara, podía estar horas cepillándose el cabello, a ella mucho no le gustaba, pero ¿qué iba a hacer? Yo disfrutaba de la brisa golpeando mi rostro, cerraba los ojos y me dejaba llevar, me iba muy lejos... a aquellas tardes de verano donde la casa se llenaba de colores, pinceles, lienzos. Todos los cuadros de la casa los pintó el hombre más bello y atractivo que conocí, su cuerpo, su aroma, su piel. Durante esos días andábamos desnudos por la casa, no hacíamos tiempo a vestirnos. Este lo pinto con sus manos, pintaba el cuadro y me pintaba a mí, pintaba el cuadro me pintaba a mí... Y luego corríamos por la casa *(empieza a correr como si ese hombre la siguiera... feliz alegre jocosa)*

**Tom:** Che se me hace tarde, ya se pasó la hora. Yo me voy.

**Guille:** Vayan, vayan, yo me quedo, ¡qué buena escena!

**Ana:** No, vámonos todos. ¡Ágata vamos!

**Guille:** No, dejá. Quedate tranquila, yo cierro, anda.



**Ana:** *(Contrariada se va, sale preocupada, se quedará en la calle esperando que salga Guille para volver a entrar, como no sale nunca vuelve a entrar enojada)* bueno, no sé, me voy. Chau.

*Guille registra en el cuaderno.*

*Salen todos... Amanda sigue corriendo hasta que en unas de sus vueltas entra con Seb, dan dos vueltas hasta que Seb la agarra, la besa, juegan.*

**Seb:** ¿Quién es mi papá?. Mamá, decime quien es mi padre.

**Amanda:** ¿Mamá? *(ríe, se empieza a confundir, quiere salirse de los brazos de Seb)*

**Seb:** ¿Mamá quien es mi padre?

**Amanda:** Presente *(Ágata se sienta en la mesa, confundida).*

*Entra Ana, dice Tennessee, pasa directamente a Clara en la escena con Seb planean algo.*

**Seb:** Ya está todo listo, ya está el arma. Una bala para cada uno. Una esquirra ... muerte cerebral en el acto.

**Clara:** ¿Dónde está el arma?

**Seb:** En el auto.

**Clara:** ¿A qué hora?

**Seb:** A la madrugada, mientras duerme. Ya esta no hay de qué preocuparse.

**Clara:** ¿Y George? ¿Él que va a hacer? ¿Lo viste? ¿hablaste?

**Seb:** El me dio todo.

**Clara:** Pero si son 3 balas falta una, ¿George que piensa hacer?

**Seb:** No se... no me importa. Dijo que venía para la cena.

**Clara:** Ok.

*Presente. Todos en la mesa.*

**Tom:** *(dirigiéndose a Ágata)* ¿Estas bien?

**Ágata:** *(se ríe)* Sí estoy bien

**Tom:** Ayer parecías confundida, nos fuimos y vos seguías....

**Ágata:** *(Ríe)* por favor confundida, estoy muy bien. Voy a buscar limonada (*cuando vuelve se confunde y se sienta en la butaca vacía*). ¿Ustedes cómo están? ¿Ana?

*Carla canta a capella "Day is done" de Nike Drake*

*Empieza la confusión de los personajes, Yuxtaposición.*

*Amanda Limonada y Baila sensual.*

*En la playa George y Seb.*

*Seb cigarrillo y seducción grupal. Pelea con el cigarrillo en la puerta.*

*Trio sado- Guille túnel.*

*Ida de Tom- Túnel de Seb.*

*Juego de Ana y Ágata.*

*Juego con Luz.*

*Juegos de puerta.*

**Seb:** ¡Abrí Ágata!, soy Tom.

**Guille:** Somos nosotros Ágata abrí.

*Entran en la sesión.*

**Tom:** Venimos a hacer una propuesta.

**Guille:** Nos queremos casar.

**Tom:** Una boda de cuatro y nos vamos de luna de miel a Valpo.

*Silencio, advierten que Ana esta con los libros en la panza.*

**Guille:** ¿Qué tenés ahí?

**Ana:** Libros historia información datos de todo.

*Saca la cara fotocopiada de Guille.*

**Ana:** Guillermo, Repositor de supermercado, Padre abandonico, donante de semen, 5 hijos. 20 de junio. 17 hs. encuentro en la plaza, Sarmiento con Ágata. Intercambian papeles. Ella se encargará de coordinar los encuentros, el imprimirá los afiches. Tan entretenidos estaban que no imprimieron los afiches que yo si imprimí. ¿Te acordás cuando fuiste feliz? Interacción aproximada 45 minutos.

Tom, estado civil, concubinato. Oficio, duplicador de patente, desarmadero, ilegal, pirata de asfalto. Tres salidas de la cárcel. En el último mes tiene 5 encuentros nocturnos con Guille. Historial de llamada, Arroja 2758 llamadas perdidas de Yolanda Drake.

Ágata, no puedo decir nada de Ágata, estuvo encerrada los últimos 45 días. Solo salió a ver a su terapeuta. No se registran llamadas telefónicas, ni visitas, ni vida amorosa. Por eso el 15 de abril de 2017 a las 23.50. Ana, su pareja asesina a los integrantes del grupo terapéutico.

*Amenaza con el arma.*

**Ágata:** Presente.

*Telón*

**Creación Colectiva, junio de 2017**



## **ENTREVISTAS**



## Entrevista a Luis Palacio por la obra *Justo Daract* (2003)

20 de junio de 2015

**Palasí:** ¿Cómo nace la idea de *Justo Daract*?

**Palacio:** La primera idea fue hacer una especie de musical sobre un pueblo, primero porque era fanático de *Chicago*, el musical. Un día charlando con Javier (Vivas) me dice, “bueno, si fuese Chicago cómo sería un musical de acá de San Luis, un musical de gánster y todas esas cosas”, eso fue lo primero. Entonces empecé a pensar en Justo Daract, el Pueblo, esta cosa de lo abandonado, un pueblo que se hizo por el ferrocarril. En realidad, estaban los talleres, más allá de que en Mercedes también estaban los talleres, pero parece que lo fuerte estaba en Justo Daract.

**Palasí:** En la obra hablás de que es un pueblo central, ¿cómo es eso?

**Palacio:** Varias cosas fueron, lo primero fue el musical, después también eso, me llamaba la atención. Mi viejo es camionero, me llamaba la atención de que acá había un límite, él me decía eso, “porque acá pasás para Chile si venís de Buenos Aires, y lo mismo del otro lado”. Yo fantaseaba con la idea, bueno si ahí ha sido un lugar de control, y sí, también estaban las estaciones del tren, ya en Mercedes es diferente, entonces pensaba que podría haber quedado varada gente de distintos momentos políticos queriendo exiliarse o escaparse dentro del país. Van zafando y quedan ahí varados. Logran cruzar y algo les pasa, y quedan varados en el camino también.

**Palasí:** Hacés una comparación con *Hamlet*: “Dinamarca huele a podrido”, “Justo Daract huele a podrido” ¿Por qué lo pensaste así?

**Palacio:** Bueno, también Justo Daract es como el fantasma de Villa Mercedes o el fantasma de San Luis, porque es un pueblo donde parece que no pasa nada, pero pasa de todo, pasan muchas cosas, no en el real, en la obra estoy hablando, metafóricamente. Pienso en todas las cosas políticas que se van gestando, y que a veces desconocemos, me parece que tiene que ver con eso y en esa tranquilidad de pueblo en realidad todo pasa por debajo, pero sí la comparación está creo que en el reino ¿no?, y que la maestra está tapando todo, la señorita Nelly va tapando todo, pero de repente empiezan a correrse las cosas de lugar y Ricky se va enloqueciendo a lo largo de la obra, una especie de Woyzek, un personaje que sí me ha influenciado mucho, y Hamlet me

encanta. Pero creo que es eso, lo político, “algo huele a podrido” es que “está por destaparse la olla”.

**Palasí:** ¿Hay una metáfora política en Nelly?

**Palacio:** Sí, sí, en esa maestra, aparte, disfrazada de buenas costumbres y de cosas...

**Palasí:** En la obra hablás mucho del éxito, la pelea por el éxito entre Ricky, Nazareno e Iso, aunque Iso tiene otra búsqueda, otros intereses, o Isa... ¿Qué es el éxito? ¿Por qué el éxito en un pueblo? ¿Cómo lo ves?

**Palacio:** El Éxito... En ese momento se estaba desarmando el grupo que armamos con Javier (Vivas) y estábamos así en un momento de desafío de uno al otro con muchos fantasmas alrededor.

**Palasí:** ¿Podría compararse con el éxito en Villa Mercedes?

**Palacio:** Sí claro, Nosotros veníamos de hacer *La aparecida embarazada* que era lo fuerte que anduvo muy bien y en ese momento, cuando yo estaba haciendo *Justo Daract*, con Javier estábamos tratando de remontar la amistad, y decíamos, pero bueno, qué onda, qué paso... Aparte era una época de mucho Reality Show, de planteo de éxito, y de formatos viejos que volvían, volvía el concurso, volvía la oportunidad.

**Palasí:** ¿Se podría decir que en ese contexto ustedes ironizaban sobre el éxito?

**Palacio:** Sí, a parte nos atravesaba, en ese momento teníamos veinte y pico de años, artistas del pop (risas) si... y andábamos por todos los castings y el éxito en ese momento era una salvación, salvarse de un destino. De repente cuando nos vinimos de allá (Buenos Aires), yo ya me había decidido por el teatro, Javier tenía que rendir para recibirse de Profesor viste y era qué pase algo que nos salve... y nos terminamos volviendo de Buenos Aires. Antes de *Justo Daract* estuve dos años más o menos, buscábamos laburo como actores y formación... me formé y laburé bastante en cuestiones independientes, lo que pude... conociendo, y también para mí implicaba cambiar la visión, creo que con *Justo Daract* eso me sucede. Algo que hoy venía pensando también, como empecé a ver el éxito desde otro lugar, esto que era el éxito, en la oportunidad, creo que está más vinculado al deseo.

**Palasí:** ¿Cuántos años tenías cuando estrenaste?



**Palacio:** Y... estrenamos ¿en el 2003 o 2004? Esa es la duda que tengo y... tenía 24 o 25 años. Tenía 25 y empecé a vivir, a reaccionar cuando empecé a hacer teatro. La hice cuando cursaba en el Instituto de Formación Docente (Profesorado en Teatro que se dictaba en Villa Mercedes), es más, la escribí en la compu de IFDC. En el 2000 volví yo, 2002 fue *La aparecida embarazada*, 2003 creo que *Beby, la candidata*, sí 2004 fue esto.

**Palasí:** ¿La dirigiste vos o con Javier?

**Palacio:** La dirección es mía, con Javier siempre dialogábamos, tirábamos ideas de cosas.

**Palasí:** ¿Ibas a decir algo más?

**Palacio:** Me acordé de un acontecimiento que había pasado en ese momento, mientras yo hacía *Beby la candidata* pasó eso posta en el pueblo, que se armaron dos bandos de público cuando se separó *La aparecida embarazada*, cuando se separaron los grupos, se armaron dos bandos, el público era el mismo que disfrutaba de vernos pelear. A tal punto que... Mucho quilombo había, un quilombo que nos empezamos a posicionar ideológicamente. Cuando nosotros nos vamos del Galpón Cultural, donde había gente de distintos palos ideológicos, y cuando nosotros nos fuimos de ahí se dividieron los grupos.

**Palasí:** ¿El Galpón Cultural era de ustedes?

**Palacio:** No, no, trabajábamos ahí, en el Galpón estaba Luis Cadus, Claudia Ferreyra, que es artista plástica, ellos coordinaban eso, estaba la mujer de Cadus, Cristina Vargas, que era actriz y estaba en *La Aparecida embarazada*. Ellos venían con todo el laburo de militancia desde los 80 y los Galpones Culturales toman un formato que se hace en toda Latinoamérica, digamos de militancia de izquierda. Y empieza a ser fuerte lo del teatro y el galpón quiere que nos identifiquemos con su impronta ideológica, entonces al mismo tiempo se da que Javier se va del grupo a Buenos Aires a estudiar. Estábamos terminando de hacer *La aparecida embarazada* y yo empecé a hacer *La Beby...*, a ensayarla con los chicos. Abrimos la sala por eso, porque queríamos trabajar nuestro discurso ideológico desde el teatro, encontrarlo desde ese lugar, no desde un partido o de un lineamiento. No les gustó nada, entonces qué pasó, esa gente quedó medio enojada. Javier y yo formábamos parte de *La Oveja Negra* donde estrenamos el primer

espectáculo en teatro cuando volvimos de Buenos Aires, porque ellos hacían radio. Entonces ahí fue separar, así. Javier dijo: “yo quiero hacer teatro clásico, formarme por ese lado, hacer toda esa línea”. Y yo le dije que tenía ganas de investigar. Y ahí fue eso... los grupos más el entorno, y eso fue *Justo Daract*, Ricky y Nazareno y creo que desde ese lugar Isa es el deseo puro, la que dice bueno.... vamos a hacer teatro.... Nosotros somos esas dos travestis en uno, que tiene todo Isa, no se cuestiona ni el talento ni el éxito, solo quiere cantar vestida de mujer. Javier fue a ver la obra y me dijo “y yo quién soy” (risas). Porque empecé a jugar a eso, de repente había peluqueros que estaban del lado de uno o de otro, los peluqueros se ocupaban de propagar teorías, viste, quilombo, y eso hacía que el público se interese también.

**Palasí:** ¿Los viejos teatristas de Villa Mercedes qué decían de todo esto?

**Palacio:** Ellos tomaban partido, Pato (Patricio Torne), en *Justo Daract*, ya estábamos peleados con el Pato, el grupo *El Público* ya estaba peleado, resulta que sucede, es importante saber estas cosas, que yo tomé un taller con Jorge Díaz, en Córdoba, lo conocía más o menos, y sucede que cuando nosotros abrimos la sala el Pato estaba preparando el homenaje para Jorge Díaz que hacían en Mercedes, donde venía su grupo. Dentro del grupo que organizaba estaba la mujer de Cadus que se había enojado con nosotros y no quería que se hiciera en *La Aparecida*, la sala nuestra, el homenaje, entonces nunca confirmaron la fecha. Con el Pato estaba todo bien mientras éramos pichoncitos. Pasó que nosotros teníamos el estreno de *Beby la candidata*, ya planeado, difundido y todo, se les cae el lugar donde lo iban a hacer (el homenaje) que era la municipalidad, que creo que era el lugar donde estrenaron *Circus* de Jorge Díaz, y como última opción van a nuestra sala y... teníamos función... El Pato dijo: “pero yo soy Patricio Torne. ¿Quién te crees que sos?” ... Por eso te digo que la obra habla de todo eso también... Por eso la radio...

**Palasí:** Te iba a preguntar eso también, ¿cuál es el papel de la radio en la obra?

**Palacio:** ¡Claro! Entonces se enojó Patricio dijo “¡no cuenten más con la radio de la Universidad!” que era donde nosotros hacíamos la difusión. Y tuvimos que salir a buscar nuestra propia difusión... y nos peleamos con Patricio. De hecho, cuando lo corrieron de la radio no estuve así en ninguna, porque me pareció muy pelotuda la posición que tomó antes, muy desde un ego estúpido.

**Palasí:** ¿Cuál es el común denominador de cada personaje y qué los diferencia?

**Palacio:** Me parece que Ricky es la escuela, en todos los aspectos, la formación, es el mejor alumno como se ve en la obra, y Nazareno es un cantor de barrio, no busca la oportunidad, lo impulsa Nelly como un modo también de protegerlo, de encontrar un vínculo, porque el planteo en la obra es que él ya terminó la escuela, entonces es cómo aprovecha algo de lo que tiene él.

**Palasí:** ¿y Nelly?

**Palacio:** Nelly es mi señorita Nelly, de tercer grado, era una yegua, yo lo trabajé, así como esa señorita Nelly potenciada, aparte eso también tiene que ver con algo, tiene que ver con mis fantasmas. Yo iba con un compañero de colegio, el Oscarcito Acosta, mi mamá y la mamá de Oscar competían y nos hacían competir a nosotros. Yo cantaba, hacía de todo, bailaba y todo, pero el otro era más bicho y la Nelly, lo iba acomodando al otro, porque era el mejor alumno, entonces yo estaba como diciendo: “pero si yo canto, porqué va él”, ese es Riki, “¿Pero si yo... ¿Por qué está él?” Aparte, en esos momentos eran los Reality Show, viste, inventar gente de la nada. ¡Y es cierto! Cualquiera puede cantar, cualquiera puede actuar, puede hacer lo que quiera, pero el tema es la escuela, que Ricky, la formación. Había un tema que usábamos “Quiero ser tu sombra” (Letra Zulema Alcayaga y música: Hector Quattromano) que es un himno cuyano, con ese enseñan a tocar la guitarra. También el crecimiento, dejar de ser adolescente, empezar a ser adulto, eso es la obra también. Esa cosa de jugar, de los chicos que eran un trío, que también tomé una cosa de una orquesta de Justo Daract que se llama *Los Planetarios* por eso se llaman en la obra *Los Sistemas solares*. Es una orquesta de Justo Daract de los 70 que cantaban temas de *Los Moros*, *Los Iracundos*.

**Palasí:** ¿Cuándo fue el estreno de la obra y cuántas funciones hicieron?

**Palacio:** Eso no lo tengo bien claro, sé que estrenamos a principios de año, marzo largamos la sala con esa.

**Palasí:** ¿Cómo fue el estreno?

**Palacio:** Un público como muy fiel, hicimos un preestreno para ver cómo funcionaba el mecanismo de la obra, de repente, en la sala, la primera parte tenía un frente y en la segunda parte, el público daba vuelta las butacas. Hacíamos la primera y segunda parte

juntas con un entreacto donde salía la gente y cambiábamos de lugar las sillas. Cuando empieza la segunda se prenden las luces del camión. Al final de la primera, cuando llega, se prenden las luces del camión, eso estaba rebueno. Como era una *roadmovie* iban por toda la sala, la sala era *Oxido*, entonces tenía un arriba, un abajo y alrededores. Había varios niveles, como los boliches, había un lugar donde se para la gente a mirar para abajo, un lugar para el Dj... Todos esos lugares estaban en la obra. Todos lugaritos con distintos niveles. De la escalera bajaba y había una prolongación del escenarito mayor que era donde estaba Nelly, ella no salía de ese espacio, sólo cuando va a la radio. En el centro estaba el escenario mayor, eso unía las dos partes. Trabajamos con Diego Arrieta, Cesar Fascio y sus amigos artistas plásticos del IFDC, alumnos del IFDC. Diego Arrieta era Nazareno, un artista talentoso e investigamos juntos y de repente estábamos horas en el teatro hablando sobre historia del arte, comparando... mientras pintábamos una pared, mientras armábamos una escenografía, y nos intercambiábamos cosas. De repente el me hinchó las pelotas hasta que me dijo: “Vos tenés que conocerlo al Paco Giménez”. Lo conocí al Paco, algunas cosas se dieron y otras porque el Diego me hinchó las pelotas. Volviendo: Funciones hicimos un montón, bah, montón, aproximadamente 20 funciones. Hicimos también en Merlo y en San Luis para la Fiesta Provincial del 2004. El problema era la puesta, acá no había salas de esas características, la tuvimos que adaptar y hacer frontal. Es que *Justo Daract* es la sala de *La Aparecida*. Necesitábamos un rectángulo y niveles, difícil de conseguir. En ese momento el teatrista se tenía que adaptar a lo que había, y se me complicaba bastante con los espacios.

**Palasí:** ¿Cómo respondía el público?

**Palacio:** Al público le encantaba, de hecho, había gente que la veía varias veces. Primero éramos 11 o 12 actores y después terminamos siendo 6 actores haciendo la 1 y la 2 y ya no funcionaba igual, porque antes lo interesante es que aparecían los personajes y se iban cruzando, decían y quién es este y en la segunda cerraba la historia. Lali es muy importante en la obra.

**Palasí:** ¿Qué me decís del camionero?

**Palacio:** Uhhh.... ¡El camionero era tratar de entender ese hombre! (el padre de Palacio) ¡Por qué llegaba tarde siempre a todo! Lo senté que lo vea, vio la obra y bueno, él hacía, así como chistes, de las obras que había visto, obviamente, decía que era la que

más le gustó. ¿Qué te gustó de la obra? El camionero decía (risas), ¡él era un héroe!, él jamás vio todo el mambo que yo veía.

**Palasí:** ¿De dónde surge la idea del sindicalista?

**Palacio:** Armando el paso del tiempo de la obra, el entorno, las circunstancias dadas, había que encontrarle en la dramaturgia estos dos padres, cómo llegaron a separarse los padres de Nazareno, que son una trinidad con el Intendente. Los tres militaban, eran peronistas, de ahí venían y después sindicalista que se camufla de camionero. Es re gracioso, porque en ese momento Moyano no tenía la presencia que tiene ahora. Yo investigué sobre los momentos, cuando se formaron los sindicatos, cuestiones de la juventud peronista, todo el mambo de lo previo. Entonces la historia previa del personaje era esa ¿no? Que el tipo se camufla de camionero y en realidad anda tratando de armar su equipo de nuevo, eso no se ve en la obra, pero eso es un subtexto. Se viste de melodramático de todo ese mambo. O.... estaban las dos, en realidad convivían las dos.

**Palasí:** La imagen del Intendente, esa imagen de exmontonero, traicionero, corrupto ¿Cómo ves vos eso?

**Palacio:** Y era lo que estaba viendo yo en esta gente ¿no?, esa generación. El Galpón Cultural tenía un subsidio de Canadá, En el Galpón no teníamos ni estufa y el chabón se construyó una mansión. ¡Se construyó una mansión con el subsidio de Canadá para El Galpón Cultural, entendés! Y Claudia Ferreyra que era la directora se cagaba de hambre la loca, ¡iba a laburar gratis! A pintar gratis, a darle talleres a los chicos. El Galpón era bárbaro por eso, porque le daban talleres a todo el mundo y de repente los chicos después tenían su única comida. Laburaba *La Luciérnaga* de Córdoba también ahí. Entonces era eso, eran empresarios que no les importaba nada más que eso. Yo sentía que esos personajes tenían ese fantasma (montoneros) que no querían ser, pero finalmente terminaban usando esas herramientas para... Después, me quedó muy fuerte, así puntualmente, esta anécdota: de un loco que era montonero y que en un momento, un 24 de diciembre, va a visitar a la familia (esto me lo contó su hermana que era la madre de una novia actriz que yo tuve) aparece camuflado de ciruja, de repente el ciruja termina con ellos comiendo, pasa la cena, claro, el tipo se relaja, se hacen las doce de la noche, y los fuegos artificiales, y la mina vio cómo se transformó su hermano en ese momento. Que ella no creía que su hermano era montonero y esas cosas. Se transformó

en una situación violenta, terminó tirando la mesa armando todo un mambo así porque escuchó los ruidos de los fuegos artificiales.

**Palasí:** Pero ironizás mucho, o sea es totalmente corrupto el Intendente, es más quiere que su hija siga desaparecida para aprovechar la prensa.

**Palacio:** Bueno, es que me parece eso, la caída de los ídolos. Él cree que todavía es posible la revolución desde ese lugar. Quiere armar quilombo, está planeando algo, si él tiene el arma. Hay acciones que ahí no se notan, no están escritas en la obra, pero el arma la pone el tipo, el Intendente. Y es eso, un tipo que termina enfermándose de poder. Eso sería el Intendente. Que después lo desarrollamos más en otras obras.

**Palasí:** Entre las dos partes hay una diferencia de estructura muy grande, en la 1 es más fragmentada en función de los raccontos y la 2 es lineal, se desarrolla suceso a suceso.

**Palacio:** Estaba planteado así, lo que yo hice con la obra, escribí todo junto, todas las escenas juntas y después separé las estructuras de acuerdo con las estéticas. En un momento dije: Qué hago con esto... No tenía computadora, hasta hacía poquito tenía que escribir a máquina, entonces tenía que organizar eso y dije bueno, a ver, separemos, y ahí apareció esa estructura. La segunda es como un epílogo, de hecho, cuando la veían los que sabían me decían que tenía más onda la primera, era más fuerte.

**Palasí:** ¿Por qué decís que la estética de la primera parte es pop art y la segunda parte es *road movie western*?

**Palacio:** Y la primera es Almodóvar, la segunda es Kusturica como influencias fuertes, por eso el cine, y nos parecía que esos dos directores sintetizaban mucho de nuestra identidad. Una tiene de *Esperando la Carroza* si se quiere, pero era un grotesco la primera parte. La segunda no era tan grotesca, si bien tenía una actuación así, era más realista, era gitana.

**Palasí:** ¿La elección de la música cómo fue?

**Palacio:** Eso fue un capricho... es la música de mi adolescencia, los años 70 me encantaban, viste que hubo un revival de los 70. A parte en ese momento estábamos descubriendo internet, entonces le podías pedir a alguien que te baje una lista de temas. Un tema con el que largué la obra fue uno de *Village People* que me inspiró para la primera parte, es “sólo nos importa la música”, era eso, a la “gente lo único que le

importa es la música” creo que la letra dice algo de eso. Yo veía unos directores de Buenos Aires, a Santiago Calvo, un loco que cuando yo encontré el video después, porque primero escuché la música y después encontré el video, y encontré puntos de unión, era un loco que laburaba sobre género, también trabajaba cosas del relato que iba y que volvía. De hecho, me animé a hacer cosas después de verlo al loco hacer esas cosas también. El tema ese de Village People, viste que las versiones discos eran largas, hay unas versiones larguísimas, entonces pensé en esa estructura de relato épico que podía tener la obra, una explosión en algún momento, ¡ese hijo de puta!, entendés, como los niveles. Y la música disco lo que tiene es que orquestada entonces tenés todo. La segunda tenía música *Gipsy y Jazz*. Creo que también tenía el *Libre* de Nino Bravo.

**Palasí:** ¿Escribiste primero la obra y después la llevaste a escena?

**Palacio:** Sí, se transformó mucho cuando la llevé a escena, en la puesta se armó *Justo Daract*.

**Palasí:** ¿Hubo propuestas de los actores?

**Palacio:** Mirá, yo empecé a escribirla en la segunda mitad del año del 2003 y llegado diciembre entre Mauro Cuello y Diego Arrieta que eran los que hacían los personajes, probamos escenas y ahí me cambió toda la historia, cuando los vi en acción a Ricky y a Nazareno. Ya sabía quién iba a hacer más o menos que personaje de los del grupo. Por ejemplo, Lali está escrito para Juliana Saravia, no lo hizo ella, el camionero sabía que iba a ser Vena, entonces también lo pensaba eso. Sí modificó un montón. Los personajes en la puesta se llamaban Liz y Taylor, no se llamaban Show y Bissnes. Después lo cambié porque me parecía que era un robo de otro director y no respondían a la lógica, no eran dos divos de cine, eran dos empresarios de radio. Y sí la radio era Torne y el negro Leguizamón que eran como los dos fuertes de la radio en Mercedes en ese momento.

**Palasí:** ¿Era muy fuerte la radio en ese momento?

**Palacio:** Sí, y todo el circuito ese que se describe en la obra que existía, escuchábamos un hit en la radio y después los comprábamos, se encontraban en las disquerías. Mercedes es re musical. ¿Sabés qué pasaba con esos dos también? Eran dos periodistas que denunciaban, los locos empezaron a hacer periodismo político, más comprometido y eso a mí me parecía interesante, estaba peleado con Torne pero lo escuchaba siempre.

**Palasí:** Hablás de la mediocridad de Justo Daract, ¿sólo es de Justo Daract?

**Palacio:** ¡Noo!, pobre pueblo, una vez fue uno de Justo Daract vio el primer parte y se fue, “Justo Daract” es lo que Mercedes no quiere asumir de ello. Hay una puja entre la gente de Daract y Mercedes, pero en realidad es Mercedes. Daract tiene algo de *road movie*, la imagen que tenía de Justo Daract es médanos. Y la mediocridad es el teatro, la estupidez. De última con Javier nos sacamos el jugo desde la competencia y desde el resto sentía como el conformismo, diciendo: “no podemos hacer más que esto”.

**Palasí:** ¿Y la referencia metateatral?

**Palacio:** La primera alusión metateatral es la del autor al final de estas tragedias, ahí me reconozco como autor, porque antes no me reconocía como autor.

**Palasí:** ¿Por qué la dedicatoria?: Dedicamos esta obra a los que son movidos por el deseo, a los que ven en países de ciegos el cine y a nosotros.

**Palacio:** Viste que la primera se llama Lobo y Cordero y la segunda En el País de los Ciegos, eso tiene que ver con un profe de teatro, bardero, interesante, Fernando Chipola, me dijo: “Y en el país de los ciegos, el tuerto es rey” Bardeando peleando por chat con el profesor y a mí me resonó eso y quedó eso, pero bueno sí, evidentemente, somos los tuertos reyes. Pero al mismo tiempo es lo que hay. El tuerto que es rey es Nazareno, que en su gira va hasta Mendoza, Junín, Laboulaye, no llega a Buenos Aires (risas). Y el cine porque Mercedes no tiene una tradición de teatro fuerte, hay mucho italiano por el tema de la estación de trenes y mucho cine, o sea... yo quería trabajar en el cine cuando era chico, yo vi cine, no vi teatro, vi cine. Veíamos cine, todos nos juntábamos a ver cine y las influencias son de cine, no de teatro.



**Entrevista a Luis Palacio, Verónica Castillo y Cynthia Lucero por la obra *Bingo Pedazos de labios en las tazas* (2005)**

**25 de abril de 2018**

La modalidad de la entrevista en principio fue ver el DVD de la obra, realizado por Luis Palacio, en ese momento hubo comentario de los participantes. Luego se realizaron preguntas concretas.

**Durante el visionado del video**

**Palasí:** ¿Qué tema es ese?

**Palacio:** *Mañana de carnaval de Orfeo Negro*<sup>1</sup>, la película

**Castillo:** (Refiriéndose a la obra en DVD) ¡Estaba orgásmica todo el tiempo Daniela! ¡Era insoportable! Como que no dejaba nunca de trabajar (risas) ¡Trabajaba las 24 horas del día!

...

**Palasí:** ¿Esa es Banina no? ¿Siempre está al borde de la muerte?

**Palacio:** Sí, porque se está por inaugurar el *alumbriismo*<sup>2</sup> cuando ella se muera, está por suceder algo en el arte importantísimo. En realidad, muere toda las veces, en cada escena.

**Entrevista propiamente dicha**

**Palasí:** Luis, ¿Vos escribiste la obra? ¿Hay modificaciones al ponerla en escena? ¿Hay improvisación en escena?

**Palacio:** Yo estaba haciendo la beca de dramaturgia con Alejandro Zingman y venía escribiendo un teatro muy realista. Después de eso habíamos hecho un intento de

---

<sup>1</sup> *Mañana de Carnaval* es un tema de la película *Orfeo Negro* de 1959, título original: *Orfeu Negro*, una coproducción francesa-italiana-brasileña, dirigida por Marcel Camus en base a la obra de Vinicius de Moraes. Ambientación del mito griego en el carnaval de Río de Janeiro. La bella Eurídice visita la ciudad brasileña en vísperas de su famoso carnaval, invitada por una prima que vive en los arrabales. Hasta allí llega en un tranvía cuyo conductor, un guitarrista llamado Orfeo, queda prendado de sus encantos. Sin embargo, su relación se verá empañada por las sospechas de su celosa novia. Ganadora –nada menos– que del Oscar a la mejor película extranjera y de la Palma de Oro en el Festival de Cannes (Film affinity, 2002-2017)

<sup>2</sup> Palacio le llama *alumbriismo* al nacimiento del arte.

creación colectiva ¿Te acordás? (dirigiéndose a Castillo) *La obra número seis* que nunca salió y después *La Bingo*. Los textos los iba escribiendo y los íbamos probando.

**Castillo:** Claro, porque en realidad él (por Palacio) había escrito mucha cantidad de texto. Y la primera vez que empezamos a ensayar, la obra tenía los textos en crudo, los ensayos eran en *El Refugio*, estábamos como empezando a armar y cerraron el lugar, se cortaron los ensayos, y en ese período de improvisaciones y cosas, es ahí cuando vos (Palacio) después terminaste de escribir, termina darle el formato a la obra y quedaron esos textos que era la versión más larga. Entonces a partir de esos textos ya con todo el formato de la obra es cuando empezamos a ensayar con el grupo. Estuvo esa primera parte con muchos textos y después una segunda parte con la obra que iba. Después como se hacía muy larga, tres horas, comenzamos a cortarla, a sacarle texto y se jugó más en las improvisaciones, en las cuestiones que iban saliendo.

**Palasí:** ¿Improvisaban mucho en escena?

**Castillo:** No, era más que todo las presentaciones de los personajes, la parte de la subasta que salen cuestiones de improvisación. La otra parte del texto de la obra estaba clara, para nosotros, no sé para los demás (risas). Para el que veía la obra sí, pero tuvo como esas varias etapas.

**Palacio:** Sí, igual en la investigación había mucho de interpretación del texto, de lo que investigábamos, no es que hacíamos mesa. Decíamos, bueno, “hoy trabajamos esta escena” y era eso, investigar horas y horas de probar y probar con Andrea (Gallardo) y con otros más, porque éramos más al principio.

**Castillo:** Éramos como siete más o menos.

**Palasí:** ¿Hay un procedimiento surrealista en la escritura? ¿de escritura automática?

**Palacio:** Sí, sí, Básicamente lo que existía era la Perpetua real, hay una Perpetua Flores que existe, una poetisa, ese es el principio de todo. Es de Buenos Aires, una poetisa del Barrio de Monserrat, que tenía un centro cultural y aparte era mujer de ese escritor, Arturo Berenguer Carisomo<sup>3</sup>, el tipo escribía obras de teatro para los colegios. Por eso

---

<sup>3</sup> Arturo Berenguer Carisomo realizó entre otras obras *La noche quieta* (1941), *La piel de manzana* (1949, Premio Nacional), *Hay que salvar la primavera* (1954), *Los héroes deben estar muertos* (1957), *Cenicienta calza el 34* (1959), *Hotel de ilusos* (1974) y *Vuelve la Bella Durmiente* (1977). En el terreno de la investigación literaria publicó *Teatro de cámara y Crítica dramática* (1934); *Las ideas estéticas en el teatro argentino* (1947) y *Las máscaras de Federico García Lorca* (1950). Vinculado al mundo académico, conferencista y periodista especializado en literatura argentina y española, Berenguer

la escena de la Metáfora y la Comparación tiene esa cosa tan didáctica. Yo estaba actuando en Buenos Aires en una obra del marido, entonces nos llevaron a un homenaje del Arturo. Ahí apareció todo un mundo muy fantástico, muy surrealista. Perpetua nos había invitado a todos los que estábamos en esa obra a presenciar un homenaje a su marido muerto. Ahí aparece un trompetista que toca *A mi manera*, por eso *A mi manera* está en la obra, y muchos personajes, mucho turbante, mucha peluca, gente muy grande, pero muy rara. Que yo miraba con una mirada muy... juzgándolo, de algunas cosas me cagaba de risa, era re prejuicioso, me burlaba mal. Pero más allá de eso era fantástico el mundo, más allá de la burla no se podía creer las cosas tan extrañas que había en esa reunión.

**Palasí:** ¿Había como un mundo surrealista?

**Palacio:** Sí, sí, todos hablábamos de eso, me llamaba la atención ese mundo surrealista. Porque, vamos a la segunda parte, a la segunda vez nos dicen “che vamos a ir al cumpleaños del marido de Perpetua”, “¿Cómo? si está muerto”, viste, por eso en la obra Perpetua le festeja el cumpleaños. Claro, yo en ese momento no entendía bien que pasaba, pero era un grupo de artistas que estaban ya de vuelta. Ya en el homenaje aparece una artista plástica en una silla de ruedas y sortean un cuadro.

**Palasí:** ¿Vos fuiste a varias reuniones?

**Palacio:** Sí, claro, ya a partir de la segunda no la queríamos perder (risas), Estaba Javier (Vivas) en Buenos Aires y... “¡Vamos!” (risas)..., bueno, era un centro cultural chiquito, un sucuchito, en un garaje que entrabas y era... hermoso, tenías una barra y había un árbol que parecía como un árbol genealógico con fotitos desde Verónica Castro hasta artistas que habían pasado por el país, colgados en ese árbol, ¡Surrealista! ... Y había una cabina londinense, de hecho, nosotros la quisimos hacer, y Franco (Ciracussa) la hizo en Telgopor horrible. Entonces ahí queda dando vuelta lo de Perpetua y después, cuando tengo lo de la beca escribo varios textos al Ale (Zingman) el me da estos ejercicios de escritura automática y le muestro varios, entonces me dice “no... me parece que acá hay un mundo, en esta Perpetua Flores”. De hecho, el Ale después encontró un libro, Marisol se la cruza a la Perpetua Flores, se empezaron a dar varias cosas. Ahí empezamos a escribir los textos. Ah y en la segunda reunión apareció

---

Carisomo fue designado en dos oportunidades como decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en los años 1955 y 1976 (Arte Gráfico Editorial Argentino S.A, 1996-2017)

un cuadro, en un momento la Perpetua Flores pide aplausos, silencio todo ... bueno... ella ahí homenajea a su amiga la artista plástica que dice que el cuadro no lo pudo terminar y lo muestra porque era una fibra fácil, y el cuadro estaba nada más dibujado el contorno, algunas partes pintadas, el sombrero de Carmen Miranda y era un cuadro que la artista plástica le estaba regalando a Perpetua Flores. Y como a la artista plástica la internan, porque estaba mal, por morirse, ella, Perpetua Flores, dice, “yo acá les pegué unas lentejuelas como para terminarlo” ... y ahí nos sirven a todos sanguchitos, cosas, pero las tazas donde servían ya tenían, además de labial, porque no sé, había pocas tazas o qué, tenía como fragmentos de pedazos de comida, no sé pero daba la sensación como si hubiesen dejado un pedazo de algo, entonces de ahí viene lo de *Pedazos de labios en las tazas*.

**Palasí:** ¿Por qué un bingo? ¿cómo se les ocurrió un bingo?

**Castillo:** En realidad se da todo cuando cerramos la sala, nos trasladamos a otra y quedamos ahí como boyando, se había cerrado otro espacio, el nuestro, entonces estaba todo ese planteo del arte y lo del bingo era un poco por esta idea del espacio lleno de casinos.

**Palacio:** Sí eso es lo que surgió del grupo me parece

**Lucero:** Se abrían en todo momento tragamonedas.

**Castillo:** Claro se abrían en todo momento tragamonedas y casinos, acá en Mercedes que es una ciudad chica, bueno en San Luis en general, y se habían cerrado un par de espacios de arte y era, un poco, el planteo que sostenía la obra. Entonces, bueno, el juego y el arte. No me acuerdo cómo surge la idea de jugar al bingo exactamente, pero sí estaba esta idea del juego, el juego y el arte. Bueno, por ahí el bingo era como lo más concreto para hacer durante la obra.

**Palasí:** Hay tres personajes característicos: Banina, la Bolillera y Perpetua. ¿Cómo ven el rol de cada una de ellas? ¿Por qué una artista plástica, una ex-prostituta y una poetisa?

**Lucero:** El personaje de Daniela era una mezcla, de prostituta o ex-prostituta con personaje televisivo, con conductora de tv también, no sé, tiene como varias características, es hueca. Se conocen, se hacen amigas y, en realidad, ella sostiene el bingo y, pareciera ser, que el resto vive del bingo porque los cuadros no se venden, la

subasta no se realiza. Era raro también el lugar de las artistas, como muy conservadoras juzgándola, juzgando el lugar de la prostituta, pero a su vez estando ahí y alimentando el juego, porque se supone que el público llega por eso, y de hecho mucho público llegó a la obra a jugar al bingo, que no sabían que era una obra de teatro.

**Castillo:** Claro era *Bingo-Teatro* entonces era la primera palabra la que quedaba, ¡ah! ¡Bingo!

**Lucero:** Daniela era el personaje también más común.

**Castillo:** Sí era la que no era artista, porque las otras dos eran como las intelectuales, las que estaban en otro mundo y ella era la otra, entonces había una cuestión de, bueno, “ella se ocupa de estas cosas tan vulgares o más materiales y el resto nos ocupamos del mundo del arte”, era como poner esos dos parámetros.

**Palacio:** Como que se juntan las tres casi por conveniencia, se encuentran en el hospital, esa era como la previa de los personajes que decíamos, Daniela tiene sífilis, entonces se conocen ahí como las tres a punto de morir o una de ellas a punto de morir, y ahí se terminan como juntando.

**Palasí:** ¿Eso era parte del subtexto de la obra? ¿Se reunían por la sífilis?

**Lucero:** Sí es como que las junta la enfermedad.

**Palacio:** Como que se conocen en crisis las tres entonces salen a flote con el bingo.

**Lucero:** Claro Daniela deja la prostitución.

**Castillo:** Claro en el caso de ella era como la posibilidad de dejar de trabajar de prostituta. En el trabajo de las improvisaciones, más allá del mundo que cada uno iba construyendo para armarlo, había mucho trabajo profundizando en cada escena ese otro mundo que no estaba dentro de la obra. Fueron muchos meses ensayando, trabajábamos una escena y era investigar sobre eso.

**Palasí:** ¿Hay alguna crítica hacia ese mundo intelectual?

**Castillo:** Sí, yo lo percibía así, nosotros estábamos estudiando en esa época, estábamos que terminábamos o no, yo no me sentía parte, no me gustaba todo ese mundillo tan intelectual y elitista donde parecía: “yo soy el que sé de arte y este no”.

**Palacio:** De hecho, nosotros éramos como unos improvisados, no éramos intelectuales.

**Castillo:** Éramos como los del trabajo más empírico, entonces supongo que todo este mundo más intelectual y con una formación más desde ese lado...

**Palacio:** Claro, acordate las previas anteriores a este movimiento. Esto era 2006, 2002 la Aparecida Embarazada, pero hasta ese momento el teatro *under* era de la Universidad, acá, en esos años yo veía producciones del Pato (Torne) de todo ese grupo ¿no? Después también nosotros cerramos el espacio, pero La Oveja (Negra) abrió un restaurant ahí al toque, entonces era como raro porque nosotros hacíamos todo un laburo para que la gente le dé un valor al arte y de repente era como encontrarte con ese discurso de que “gracias a que ustedes comen nosotros hoy vamos a poder construir un teatro”, refirme ese discurso. Por eso cuando dicen “él cocina bien, ella es una buena jugadora que va a ganar con eso” pone en juego “qué tenes que tener para que el arte funcione: comida, un casino o el hecho espectacular en sí, esas dos cosas era como lo más fuerte.

**Palasí:** Ustedes hacen una subasta de cuadros real de Franco Siracussa. ¿Cómo llegan a la subasta de cuadros?

**Castillo:** Estaba un poco el planteo del juego y el arte, en este caso los cuadros representaban el arte y la subasta era, bueno, si estamos jugando por plata o por un premio entonces podemos intentar y ver si llevamos y consumimos arte. Aparte viendo una obra de teatro independientemente, pero después nos empezamos a plantear esta idea de que la subasta era real, era real para nosotros, pero para el público era un elemento más de la obra, era difícil salirse y decir “haber acá esto es una subasta en serio, ¿quién se lleva las obras?”, creo que un par de veces entendimos que quedaba esa dinámica en la obra, si en algún momento alguien se acerca, porque al principio era casi hasta doloroso ver que nada o sí jugaban y se reían.

**Palacio:** Hubo una cosa medio extraña en ese momento, había una galería de arte ¿se acuerdan? Ahí en la Sociedad Vasca y había todo un manejo con el arte medio extraño. Como que los artistas exponían, alguien curaba esa galería, pero en realidad los cuadros no los compraba nadie, había algo de eso también, era como una crítica a eso también, porque fue todo ahí, al toque.

**Lucero:** Arrieta llevaba sus cuadros ahí.

**Castillo:** Estaba esa idea de que para nosotros la subasta era real, pero quedaba como un elemento más de la obra. Que tranquilamente podía ser así, se nos acabaron los premios del bingo, bueno, vamos a entrar a subastar las obras que están. Tiene sentido desde ese lugar.

**Palacio:** Por otro lado, me parece que la subasta de cuadros como las presentaciones son parte de la creación colectiva. Creo que para mí *La Bingo* es la primera creación colectiva que nosotros hacemos. Mas allá que los textos los escribí yo, no es lo más fuerte de la obra. Hay una construcción colectiva. Por ahí descansábamos en la palabra nada más, pero el trabajo de creación colectiva estaba en todo, en la construcción de la puesta, en ir a buscar los auspicios, salir a pegar afiches.

**Lucero:** También, creo que en algún momento lo charlamos a esto, que sea Daniela la que dirija la subasta no era muy creíble tampoco. Desde el mismo lugar que hacía y armaba el bingo, subastaba los cuadros, creo que se generaba esa energía irreal.

**Palasí:** pero es la que vendía, vendía su cuerpo y vendía los cuadros.

**Lucero:** Pero no es creíble para la gente que ese personaje estuviera subastando cuadros de arte.

**Castillo:** Sí, pero ahora, pensándolo, a años de distancia, también podría haber tenido un sentido porque ella maneja la parte comercial del arte. Era la que era capaz de vender lo que muchas veces los artistas no pueden. Pasa que los artistas recurren a curadores y a otros que haga ese trabajo de vender el arte. Aparte el vender el arte parece que sigue siendo como una cosa, así como que te está sacando un pedazo y cuando es parte del trabajo, porque uno quiere vender, pero no venderse, entonces es como una maraña.

**Palasí:** Sí, hay un tema de ustedes con la obra...

**Palacio:** A mí me parece que es parte del happening de la obra, la subasta es una necesidad grupal, de repente, que pasaba con el arte. Nosotros tenemos mucho contacto con el arte, con artistas plásticos... vos pintás, los chicos, Diego que se había ido hace poquito del grupo también... la música.

**Palasí:** Una frase que me llamó la atención “No todo es teatro” ¿Con que tiene que ver? ¿Qué les parece?

**Castillo:** Creo que había una cuestión más personal.

**Palacio:** ¡ah! Había otra cosa con “no todo es teatro” ... Había una frase, te acordás, como “todo lo llenaste de teatro”.

**Lucero:** pero eso fue después...

**Palacio:** ...Tiene que ver con la relación con el afuera. Creo que tiene que ver que nosotros teníamos la sala, incluso después sin sala, estábamos dedicados bastante tiempo a hacer teatro.

**Castillo:** Teníamos como una vida dedicada, muchas horas y creo que era como un poco “salimos un rato al mundo” y “no es sólo es teatro”.

**Palacio:** O abrías la puerta y decías ¡ah!... mirá otro mundo...

**Castillo:** O todo lo mirabas con esos ojos, ah. mirá esto puede servir para tal cosa...

**Palacio:** Yo tengo la imagen de estar ensayando en la sala, o estar arreglando algo y que pase una marcha de docentes por la esquina, cosas así.

**Palasí:** ¿Las escenas están divididas por el juego?

**Lucero:** Sí claro. Se suceden varias escenas y hay un juego, otras más y así.

**Castillo:** Aparte como de por sí había textos o cuestiones de la obra, desde la versión más larga que era bastante fragmentado, entonces el juego era como, “bueno acá cierra”... incluso cuando empezamos decíamos “bueno en qué momento vamos a poner el juego” entonces, volvíamos a ver el texto y ... “esta escena es como una unidad” y... “acá puede haber un corte”, eso lo fuimos viendo de acuerdo a cómo era la dinámica de cada escena. Eso tuvimos en cuenta cuando hicimos esa reducción de escenas y quedara esto.

**Palacio:** Había varias, había dos escenas que quedaron afuera: una era un cuento que era tipo coro griego.

**Palasí:** ¿Hay una relación de la poetisa con lo griego?

**Palacio:** sí a través de Orfeo Negro. Que era la música que estábamos escuchando en ese momento, que circulaba entre nosotros, la música de la película Orfeo Negro. En la mitología de Perpetua es donde sale todo y lo que sale es el mundo de ese momento.

**Palasí:** ¿Pareciera que ustedes tienen un manifiesto? ¿Cuál sería ese manifiesto?



**Lucero:** Creo que, en ese momento, ese manifiesto habla de lo que estaba sucediendo, ellos estaban quedando sin la sala o ya se habían quedado o sin la sala, se llena de casinos, la gente no asiste a las obras de teatro ni a los espectáculos, de hecho, a la obra la van a ver porque es un bingo y mucha gente cae confundida. En un momento en el que era muy poquita la gente que participaba de las movidas culturales en Mercedes, la obra y el grupo es parte de un proceso, hoy va un poco más de gente al teatro o a escuchar música. En ese momento no pasaba nada, mucha televisión. Es más, yo asocio a veces al personaje de Daniela ahora más a lo televisivo que a la prostitución o las dos cosas juntas. El manifiesto tiene que ver con empujar al otro, como la empujan a Daniela porque no es artista, porque no sabe nada de arte y no consume arte, creo que empujan al público a ese lugar.

**Palacio:** esto también de la posición del arte, no solo como una posición burguesa del arte. A mí me quedó resonando esto del Galpón Cultural donde daban talleres a los chicos de la calle que no tenían ni qué comer y el problema era que había un trabajo y una discusión entre el tema del taller y la necesidad de comer. Lo primero que necesitan es la comida, la merienda a la tarde. Entre invertir en arte y en darle de comer a la gente o laburo posta, era el laburo para que coman. Había mucha hambre también, en los barrios la gente se cagaba de hambre. Entonces era esa posición del artista de “yo tengo la verdad y el arte salva al mundo” pero también hay como poco de ensuciarse las manos ¿no?

**Castillo:** Había una cuestión no romántica de creer que con el arte vamos a salvar el mundo.

**Lucero:** Sí y a la vez juzgan a su compañera de ser prostituta, es una mezcla también entre lo discursivo que queda bonito para el arte, pero después las miserias que tenemos adentro también.

**Palasí:** ¿A dejarse llevar como dice el texto?

**Lucero:** Sí

**Palacio:** Sí, hay escenas que son escritura automática y hay otras que son críticas concretas que antes eran discutidas y que iba la escribía y la traía después a la escena. Hay un par de escenas. Esa escena de explicar cómo puede funcionar una obra de arte, porque yo creo que había mucho cuestionamiento.

**Castillo:** También esta cuestión que nos preguntábamos, cuestiones que no quedaban claras o que no se entendían, entonces bueno a veces, a lo mejor, no es sólo entender si no dejar que las cosas pasen por otro lado que no sea solamente lo intelectual, tus sentidos, que viste, que percepción, independientemente de que si es lo que el actor quiso decir, pero dejarse penetrar por la obra, “me sentí mal” bueno o “no me gustó” o “me pareció raro”.... Es tan fuerte la necesidad de entender intelectualmente: qué quiere decir eso, que se van perdiendo otras cosas, entonces creo que en ese momento es se entiende o no se entiende, lo más probable que no, pero...

**Palacio:** Claro, además de repente la obra es puesta en un contexto como el IFDC (Instituto de Formación Docente), que estaba el Profesorado de Teatro y que de repente era como desde la Institución, en un momento quisieron agarrar al grupo para que forme parte y después como fuimos claro en decir “no nosotros hacemos teatro aparte de la institución” viene después de eso todo una persecución intelectual por decirlo de alguna forma, como desde los espacios todo el tiempo cuestionar, cuestionar, esto no es arte, y este teatro no se hace así, y esto no, era como re fuerte y nosotros íbamos a las clases, también teníamos de compañeros a gente que de repente no entendía, que te tenías que ir cinco minutos antes para ir a dar clases de teatro, un taller a maestras, cosas así, o pelear porque el IFDC nos ceda el espacio dos horas para hacer una pasada, una ensayo antes del día del armado. Esas luchas que sucedían con el arte y a nivel provincial porque las políticas de teatro no existían en ese momento.

**Palasí:** ¿Algo más que ustedes les interesen decir de la obra?

**Palacio:** Una cosa que me acordaba hoy, que era gracioso, una crítica que había escrito cuando fuimos a Misiones que hablaba de los cubos de Dalí y del cubismo y los cubos. Pero una cosa es hablar del cubismo, otra del cubo del televisor, pero en la crítica hablaba de los cubos de Dalí. No hablaba de cubismo. Las lecturas, al tratarse de arte... Como director sentía que el mundo surrealista es más fuerte que lo que teníamos armado de la obra o a partir de su lectura, de lo que pasaba. Pero para mí esa puesta no refleja ni la cuarta parte del mundo que sucede en los personajes.

**Castillo:** Es como que se ve más simple y sintética

**Palacio:** Hay cuestiones que desde la palabra no reflejan el surrealismo. Ponele en el relato de la mitología de Perpetua lo que nosotros estamos haciendo con los cuerpos no llega a lo que el texto va contando: el surrealismo con la sirenita de Disney, del Titanic,

de Carmen Miranda y todo esa mitología de Perpetua; es un cuadro surrealista que en el teatro lo que sucede es otra cosa, que nos conecta con el público, que hacemos que llegue desde otro lugar, pero ese mundo, me acuerdo que como director decía, hay una parte de todo esto que es imposible, tanto como explicar una obra de arte si vamos al caso. Por los cuerpos, un cuerpo es un cuerpo. Los elementos surrealistas están puestos en la teatralidad de la intervención de los cuerpos, es como nuestro surrealismo teatral, como que tal vez los textos son más surrealistas de lo que es en escena. La metáfora y la comparación me parece que la escena más surrealista de todas y que logra un surrealismo que sentís que sí se hizo materia, porque no había modo de representarla, te acordás que no fuera con las manos. Porque los otros son realistas los personajes, incluso en el mismo texto, Daniela es realista, Perpetua es realista por más que tenga esa mitología.

**Lucero:** Esta bueno pensar como habíamos encarado todo el laburo, los lugares donde la hicimos, las fichas que te caen, el proceso, como si la obra viviera por si sola.

**Castillo:** Pasa que fue en un momento puntual de nosotras como grupo y toda la situación del contexto, entonces por ahí pesamos si la hacemos hoy que sentido o desde qué lugar se podría plantear cuando, por ejemplo, hoy en Mercedes hay más espacios de arte hacia donde moverte, quizá el sentido de la obra hoy sería otro. Creo que se podría plantear la cuestión explorando más el mundo de los personajes que por ahí todo ese planteo de fondo, quizá el bingo no tendría sentido hoy.

**Palacio:** O más, porque se llenó más de casino.

**Castillo:** Claro, pero no sé si planteado así. Como el juego versus.... Porque el que va al casino va al casino, no creo que valla estar viendo si hay algún espectáculo. Al que le gusta el casino va al casino y punto. Y además hay más espacios, ¿se acuerdan cuando hicimos la obra en ese espacio que parecía una iglesia?

**Palacio:** ¡Ah! creo que era una iglesia evangélica.

**Castillo:** Claro ese pueblo que eran como 50 habitantes y había, no sé, una iglesia por manzana más o menos (risas). El escenario parecía un escenario de iglesia, altísimo, era como un templo.

**Palasí:** ¿Cuántas funciones hicieron aproximadamente?

**Lucero:** ¿Treinta y pico?

**Palacio:** Para mí cincuenta.

**Castillo:** Sí por ahí...

**Palasí:** ¿Recorrieron muchos lugares?

**Lucero:** Sí, hubo varios viajes

**Palacio:** Hicimos el litoral, Corrientes, Misiones y Entre Ríos

**Castillo:** También fuimos a Formosa... En San Luis un monton de veces.

**Palacio:** Río Cuarto

**Castillo:** También Santa Fé, en Rufino.

**Lucero:** en Concarán, San Luis.

**Castillo:** Mar del Plata.

**Palacio:** Una temporada, hicimos cuatro funciones, alquilé un teatro en una temporada de verano.

**Lucero:** ¿Esas fueron las últimas funciones de la *Bingo*?

**Palacio:** Después hicimos acá, volvimos y fue un éxito, hicimos Panacea (San Luis) y acá (Villa Mercedes) en La Mesa está Servida, ahí estuvo rara pero linda, esas dos fueron las últimas.

**Palasí:** ¿Y el grupo?

**Palacio:** Ahí es donde comenzamos a laburar con Cynthia (Lucero)

**Lucero:** Claro, fue la primera actuación, hicimos algo antes, pero eran laburos para el IFDC.

**Palasí:** ¿Los tres estuvieron estudiando en el IFDC teatro?

**Lucero:** Yo un cuatrimestre, no más. Coursaba en el horario que tenía los ensayos de *La Bingo*, había decidido dejar el IFDC para ir a los ensayos y Luis (Palacio) me decía, recuerdo eso, “andá a cursar” y yo lo había decidido, y no volví más, no me gustó. En el grupo encontraba un lenguaje que para mí era todo nuevo, muy interesante, en ese momento le ponía mucha ficha, sin tener mucha idea de teatro.

**Castillo:** Nosotros ya nos conocíamos en el IFDC, éramos compañeras y Luis abrió la sala y me sumo yo un año después y a la negra la vimos después.

**Palasí:** ¿Ustedes conocían a Franco Siracussa?

**Castillo:** Del IFDC él iba a Artes Visuales.

**Palasí:** ¿Como le ofrecieron lo de vender las obras en “La Bingo”?

**Palacio:** Lo de la subasta salió ahí, sí sabíamos que tenía que haber mucho arte, y veníamos trabajando con músicos...

**Lucero:** Claro, participaba un saxofonista

**Palacio:** La idea era que sea un proyecto multidisciplinario.

**Palasí:** Estaba totalmente enfocada en el arte la obra, la mirada de todos estaba puesta en hablar de arte.



## Entrevista a Luis Palacio por la obra *La humedad de tu cuerpo* (2007)

18 de junio de 2016

La entrevista se realizó antes de una función de *La humedad de tu cuerpo* en la sala Chuncanía Teatra perteneciente a Luis Palacio.

**Palasí:** ¿Cuándo se estrenó *La humedad de tu cuerpo*?

**Palacio:** La Humedad... la estrenamos en junio de 2006. La estrenamos en un lugar que era una casa, que, si bien no la hacíamos en la cocina de la casa, siempre tuvo como una cosita así de representación del dispositivo de mentirita, de ficción, digo de mentirita porque se nota que esa pared está pintada, no tiene intenciones de querer parecerse, sólo de hacerse pasar.

**Palasí:** ¿Cómo surge la idea?

**Palacio:** Nosotros veníamos de hacer *Bingo-Teatro, Pedazos de labios en las tazas* con Cynthia (Lucero), con Andrea, con Vero Castillo, Franco, entonces surgió en un momento que se imposibilitó salir, aparte... bueno, no me quiero ir por las ramas, pero estaba complicado, estábamos en pareja con Andrea entonces costaba seguir con la *Bingo*.... Más allá de eso, yo venía investigando un poco sobre los textos de Ricardo Bartís, sobre el libro *Cancha con Niebla* de Dubatti, las entrevistas a Bartís y todo eso, y un poco las formas del Sportivo Teatral y algunos ejercicios que me había pasado un profe del Instituto de Formación Docente (IFDC), Fernando Cipolla, eso desde lo teatral. Y después desde lo que es el discurso, veníamos haciendo un Show con la negra (Cynthia Lucero) que se llamaba *Tributo Romántico* que era con canciones románticas y teníamos ganas de meternos más en... no sé si en un mercado... o a trabajar en los boliches gay, hacer un trabajo específicamente para eso porque *Tributo Romántico* estaba pensado para bares, hasta la estructura del espectáculo funcionaba en bares, ya en boliche a las 2 de la mañana o 3 y... hace un playback u otro tipo de cosas. En *Tributo*... también estaba Vero Castillo, ella se bajó, entonces comenzamos a trabajar en dúo con la negra. Habíamos pensado en un show en que iba a ver otro actor más que iba a ser el policía. También teníamos anécdotas de lo que era el trabajo político en los barrios por parte de mi mamá, de mi familia y de lo que veía la negra en el barrio, a partir de eso también investigamos sobre cuestiones que empezaron a resonarnos cuando empezamos a armar la historia, había un caso que paso acá por esos días: habían encontrado en un

tarro de doscientos litros, un tacho lleno de cal, los huesos secos de un hombre, y la madre y la hija muertas las encontraron en una cama, que se habían matado ellas dos. La hija era adolescente. Fue juntar cuestiones de cosas que hablaba la gente por esos días y experiencias, escenas fuertes también a nivel familiar habíamos pensado, meter todo lo que teníamos ganas de hacer y, Cynthia, entre todas las cosas, también planteo el tema del desnudo.

**Palasí:** ¿Cómo se planteó el tema del desnudo?

**Palacio:** Y ella quería desnudarse, no importaba cómo, no importaba que se justificara en la obra o no. De hecho, esa imagen estaba, la imagen de ella recorriendo los muebles de la casa desnuda, esa imagen que hemos planteado. También la casa estaba muy parecida a acá (Chuncanía Teatra), pero había escombros, la casa donde hacíamos la obra, entonces daba como un dejo de ruina cuando ensayábamos.

**Palasí:** La negra recorriendo la casa desnuda ¿Es la primer imagen que plantean?

**Palacio:** Como imagen sí. Hay un trabajo desde la performance, primero está la imagen después ponerle el cuerpo, está la sensación. En este caso era eso. La imagen de ella caminando desnuda entre los muebles de la casa.

Bueno... entonces empezamos a armar esa historia y a probar los monólogos, a jugarlos. Un momento donde también Cynthia viajaba a Mendoza, estaba entrenando con Juan Comotti, en ese momento, él estaba con Pompeyo Audivert haciendo una versión de *La Boda* de Brecht, cuento esto porque me parece que toda esa cuestión de teatro influyó en el trabajo. Y bueno, así juntando todas esas historias y lo que había de vestuario, reciclando todo.

**Palasí:** ¿A partir de ahí sale una historia concreta?

**Palacio:** Estaban planteadas las escenas, el relato completo de la obra, la dramaturgia, se fue armando en las funciones. Las canciones hacen el relato, el narrador de la obra para mí son las canciones de Paloma San Basilio. Que también vino la Cynthia con el disco y dijo, “mirá escuchá este disco, tiene que estar ahí”. Había hecho ya una preselección de música, la primera era *No llores por mí Argentina* y *Porque me abandonaste*, estábamos entre las dos canciones, y cuando buscamos en el disco encontramos otras más y notábamos el fanatismo de las mujeres estas militantes por esas cantantes, esa generación de mujeres.



**Palasí:** ¿Cuáles son las canciones entonces?

**Palacio:** Son cinco, *No llores por mí Argentina*, *Porque me abandonaste*, *Por culpa de una noche enamorada*, *Fiesta* y *La fiesta terminó*. Las canciones esas armaron la estructura de la dramaturgia. Porque con *La fiesta terminó*, cuando entra la gente, vienen a esa reunión política de barrio, que también eso fue adaptarnos al lugar, porque la gente iba a entrar sí o sí si llegaban tarde, como sucede acá. Por más que la dramaturgia luego la asumo yo, la construcción de la obra fue a la par con Cynthia y hay gente que se iba sumando, de hecho, están sus primos que hacen fotografía y que gracias a las fotos de la obra que hicimos 15 días antes del estreno, para la gráfica y la prensa, se terminó de armar lo que era la escenografía de la obra. Teníamos una buena diseñadora que es la que hizo el diseño ese de las tetas en la pared, entonces se fueron armando ahí también los íconos. Del mismo modo todo funcionaba, así como una creación colectiva.

**Palasí:** La obra fue elegida para representar a San Luis en la Fiesta Nacional de Teatro del 2009. ¿Cómo fue esa experiencia?

**Palacio:** En el Nacional tuvo una crítica buena, la sensación que tuve es que, si bien la obra tuvo aceptación, sentimos que se hizo una lectura como superficial en la crítica escrita. Yo sentí que nos trataron desde un lugar que se subestimó un poco el trabajo. Cuando dijimos que nos íbamos a presentar a la Fiesta Provincial de Teatro dijimos que íbamos a ajustar algunas cuestiones que tienen que ver con el código de teatro, entonces armamos una puesta, porque teníamos claro por qué queríamos ir al Nacional. Queríamos llegar al Nacional de Teatro y que se conozca otra campana de la realidad política de San Luis. Teníamos una responsabilidad adquirida porque cada uno quiso, o cada colectivo quiso pero que la sentíamos necesaria. Notamos la llegada que tenía la obra porque la estuvimos haciendo antes en giras, metiéndoles funciones en Córdoba, en Mendoza. Entonces decimos “bueno... qué de todo esto”, si bien habla de un lenguaje regional, qué de todo eso forma parte de esta especie de fábula. Nos parecía que la fábula era lo que más le quedaba a la humedad, porque de repente encontrábamos que el Chololo o la Garay ya tienen nombre de político de pueblo argentino. Y si no, dentro de todo lo que se va contando en la obra, sobre todo en el monólogo de la pirata al principio, forma parte de ese mundo fantástico donde tiene un amigo que se llama Mortadela y tienen una amiga la Casina y aparece otra amiga la Calculadora.

**Palasí:** El tema de las cartas, de los pedidos ¿es muy característico en la política puntana?

**Palacio:** Pasó desde la primera función que ya las cosas se empezaron a dar así en el juego previo, entonces dijimos bueno, nos juntamos por las cloacas... En el monólogo ella (Cynthia – la Pirata) contaba que le entregaba la carta a esta mujer en el saco rojo, y esa era una dinámica que la conocíamos, yo lo conocía por mi vieja y por mi tía, que era bueno... entre todas las estrategias que hacían, si el político no les daba la audiencia, en el acto era el momento de escracharlo también. Decirle: “hey loco ¡no estás viniendo a las bases!”, “acá me estás abrazando” ... y ese era el nivel de escrache, esto de operar en el pueblo, el militante también medio vándalo, “le vamos a meter el sobre sí o sí”. Había un personaje que no es Karina Arenas es Berta Arenas, pero como sonaba mejor Karina Arenas... Andaba con sobretodo, entonces pensábamos en eso ¿no? Se había inaugurado también el obelisco, un monumento al Sequicentenario (de Villa Mercedes), era un obelisco cubista. Es muy malo en realidad, está en la plaza del Mercado, hay una fuente, en Urquiza y Pedernera...

**Palasí:** Hay desesperación también por no conseguir lo que se pide....

**Palacio:** Lo que se demuestra es que de repente como ella, como esa familia que está ahí, hay otras familias también ¿no? Que para cada familia esa necesidad era importante. Suele pasar eso, llegar a la clasificación de las necesidades fue también función a función, “bueno, que necesitan, una puerta, bueno, pero eso es primario secundario, ¡allá dice que no tiene que comer!”. Lo de las cloacas fue al principio, y ahí sí donde empieza a operar el juego de la dramaturgia. Ya sabíamos de que iban a terminar secos. Se iba a llamar *Negros tus cabellos húmedos tu cuerpo*, antes de que aparezca Paloma San Basilio y jugar con el concepto de la humedad y cuando se seca eso, cuando se seca la materia.

**Palasí:** ¿En qué caso se seca la materia en *La humedad de tu cuerpo*?

**Palacio:** Y tenemos el exceso de humedad en Paloma, de la adolescente que va a la comparsa, que está toda hormonada, ahí a full. Después ellos dos que se ve que ya están en un proceso de deterioro. Nosotros trabajamos internamente la idea de que estos personajes tenían juegos sexuales, de hecho, está cuando termina arrancándole el pene al marido es como el final de una sucesión de juegos donde ellos juegan a ser Eva Perón

y Perón. Era un Perón planteado que venía de este show. Del show que pensábamos para boliches gay con *No llores por mí argentina* y pensamos en tetas, la Eva Perón en tetas, no daba la negra para Eva Perón ni iba a dar, la Eva Perón negra (risas). Y ahí se fueron armando todo ese objeto. A partir de ahí se plantea un juego sádico entre ellos. Lo que sucedía era esto de cómo los tiempos se van adaptando en las dinámicas políticas. Los personajes vivieron la opulencia de los noventa, hicieron todo, pasaron los ochenta, tuvieron la opulencia de la industria, eso en las obras que trabajamos con los grupos están en el presente político y usan todo lo que se les brinda, no ponen su moral, de hecho en *La humedad de tu cuerpo* eso pasa también, la discapacidad de Raúl viene de picanas que le hacía ella, esa es una historia que tenemos nosotros, entonces fue quedando así de a poquito, ella lo castigaba, lo picaneaba, se castigaban, así se iban mutilando de a poquito por eso el termina así. Termina dándole las herramientas para degradarse, le dan la cal para un baño químico, con muy pocas herramientas para hacer ese baño químico y la cal está ahí, sirve para secar lo estético, entonces fantaseamos con eso, es el final de aquella imagen que planteamos de la madre y la hija muertas en la cama y los huesos del tipo en la cal.



## Entrevista a Cynthia Lucero por la obra *La Humedad de tu Cuerpo* (2007)

18 de junio de 2016

La entrevista se realizó antes de una función de *La humedad de tu cuerpo* en la sala Chuncanía Teatra perteneciente a Luis Palacio.

**Palasí:** ¿Cómo nace la obra?

**Lucero:** La obra arranca con la posibilidad de un unipersonal que dirigiría Luis (Palacio), esa fue como una primera idea que yo en el tiempo no la recordaba y Luis la tenía más presente. Nos juntamos en la Rivera, en ese momento vivía ahí, y arrancó... en 2006... 2007 me parece... sí, invierno, me acuerdo del frío yendo a ensayar, o un otoño, una cosa así. La obra arranca con los relatos. Los dos pertenecemos a Villa Mercedes, somos criados acá en la ciudad, los dos de barrios de la periferia, yo soy del barrio San Antonio y Las Mirandas que son barrios viejos de la ciudad. Bueno y él del barrio Belgrano. De familias pobres o de un contexto de laburantes, de obreros y amas de casa o señoras de la limpieza. Y ahí empiezan a salir los relatos porque nos damos cuenta de que el contexto de nuestra niñez o adolescencia transcurre en lugares muy parecidos. Y comienzan a salir los relatos ¿no?, empezamos a construir esa pirata.

**Palasí:** ¿Esa pirata está muy relacionada con el peronismo no?

**Lucero:** Es la noción que nosotros teníamos, porque también nos trasladamos a la imagen y a la sensación que nosotros teníamos de las mujeres, de las punteras políticas en los barrios, que en ese momento, uno después de grande se da cuenta cómo es el funcionamiento, ahí se empieza a construir, en esas mujeres que militan para darle de comer a sus hijos y para ver de toda esa tajada que pueden tomar para sus familias y para ayudar al resto también, con todo lo que implica eso también. Ahí se empieza a armar ese personaje casi como fundamental en la historia. También del recuerdo de las cartas, y ahí nacen las cartas de las necesidades básicas. El escuchar que en tal acto político viene el gobernador, los pedidos: en tal acto público está el gobernador, el secretario, el funcionario tal o el funcionario cual, que hasta el día de hoy sigue sucediendo. Pero en ese momento era más frecuente, esperar esos momentos para llegar con el pedido personal o del barrio. Hay de todo, después hay un caso que ella, esta pirata, pierde uno de sus ojos en una pelea con él. Son todos como mensajes internos para nosotros, para la construcción de la obra. Esa historia sale de una historia real, hace

unos años un caso donde el marido, medio esquizofrénico, luego de una cena a su mujer la agarra con una tijera, la mujer pierde el ojo y él se termina matando después. Ese relato se metió en la obra. Después hay otro que se menciona: en el horario de trabajo, en esos primeros años, una pareja está teniendo sexo oral y a ella le da un ataque de epilepsia y ... bueno, ¿una cantidad de relatos alrededor de eso no?

**Palasí:** En *La Humedad*... hay una estructura familiar. ¿Tu personaje como lo ves vos?

**Lucero:** La pirata es un personaje que como es manipulado, aprendió a manipular, está la representación del llanto en la pobreza.

**Palasí:** ¿Alguna relación con Eva Perón?

**Lucero:** Hay relación, es el poder en la mujer, no sé si la pirata tiene como una relación política ¿no? ... Más bien me parece que es la figura de la mujer que tiene poder en ese contexto de fuerza, de luchar por el resto, de hacerse cargo de muchos.

**Palasí:** ¿Hay una cuestión perversa?

**Lucero:** En algún momento charlábamos que la sexualidad que se plantea en la obra, desde el desnudo y desde la preadolescente que es la hija, la paloma, está presente, porque existe esa sexualidad que al pobre se le quita, o que no existe, es parte de la intimidad, son sus juegos sexuales, una gran trampa. Por haber andado en los barrios en los últimos tiempos con algunas organizaciones, laburando, tirando una onda, o lo que sea, te da esa sensación que no hay un cambio, que esa red que se genera entre la política y ese barrio es muy fuerte. La obra es un estado psicológico todo el tiempo, un estado de fabular mucho. Una trampa, fue fuerte hacer también las funciones acá (Chuncanía Teatra). Creo que en Villa Mercedes es como la función más periférica de las que habíamos hecho, porque corres la cortina y ves... su propio barrio. En un momento que hacíamos una actividad en una plaza del barrio Güemes y salió la puntera que vivía en frente de la canchita y que su poder, digamos, era el cuidado de esa canchita que era una tierra desierta con dos arcos, pero ella mandaba ahí. Se iba a hacer lo que se decía, se jugaba cuando quería, y eso. Mi amigo que me acompañaba, que ha venido muchas veces a ver la obra estaba sorprendido de la similitud de esa señora con la pirata. Y en un momento ella apoyada en la escoba barriendo, sale su hija, porque la viene a buscar su amiguita, son preadolescentes, para ir a bailar a la comparsa a San Luis, en ese momento estaban en pleno carnaval, , la pasaban a buscar en una tráfico y ...

ella medio que la peleaba a la hija y... decía que no iba a ir, quería hablar con nosotros, y la hija medio que la interrumpía, entonces, bueno una similitud... y la nena se terminando con esta amiga a esa tráfico que la pasaba a buscar para ir a bailar porque la madre la deja ir. Pero fue como revolver un montón de sensaciones y ver la obra ahí viva también... en esas calles de tierra.





## Entrevista a Luis Palacio por la obra *Villa Presunción 1* (2010), *2* (2011) y *3* (2011)

7 de junio de 2018

**Palasí:** ¿Cómo nace *Villa Presunción*?

**Palacio:** Villa Presunción se realiza a partir de un taller de teatro de un grupo que se quería armar, porque había varios que querían hacer teatro, Lorena (Gallardo) había vuelto de San Luis y me dijo “quiero hacer teatro”, que venía de trabajar con vos (en una puesta en escena de Marat/Sade estrenada en 2002). Mauro (Cuello) estaba viviendo con Verónica (Castillo) y dijo, “bueno yo también me apunto”, dijo “che... si hay obra... lo que sea”. Antes de eso surgió con el Chavo y el Diego Arrieta de juntarnos para una obra y juntar un poco de esta experiencia, como Diego había estado en la otra etapa del grupo, queríamos compartir un poco, seguir haciendo teatro, una búsqueda más desde el cuerpo, desde lo físico, ya veníamos inclinándonos más a eso. Con José (Salinas) veníamos de hacer *Woyzeck*, en la Universidad Nacional de San Luis, en la FICES, una versión, y de ese grupo que en ese momento se disolvió, estaba La Edison como espacio de trabajo y la Silvana Casini andaba dando vueltas por ahí por La Edison y el José, “entonces yo también y llevo mi amigo Nico” (Nicolás Sánchez Harriet). Laura Domínguez también quería hacer teatro, entonces les dije que podía armar un taller los sábados a la mañana. Antes hubo una previa con algunos donde, me parece, surgió la idea de trabajar el cura Brochero, o Diego lo trajo en su impronta, José empezó a trabajar la imagen de un cura flagelándose y un tipo pensando en las sierras a partir de improvisaciones que tenía como consigna trabajar las sensaciones físicas, la incomodidad jugando con la estructura de las máquinas teatrales. Como en *Hazme una Flor* la estructura de la obra ya estaba armada, entonces comenzamos a jugar con la estructura desde la improvisación y ahí surgieron esas dos imágenes primeras. Después probamos unas improvisaciones con Nicolás, con Silvana y otras chicas más y de repente ya estábamos ensayando.

**Palasí:** ¿Cuándo se va escribiendo la obra?

**Palacio:** Con las improvisaciones, aparece la idea de este pueblo, Villa Presunción, y Mauro era un poco el encargado de llevar la dramaturgia de la obra, desde la improvisación, con textos bastante pensados, con notas mentales. Después el venía y proponía. Porque en realidad surgió esto de *Villa Presunción, tierra de espinillos y caldenes*, ese iba a ser el nombre de la obra, entonces la idea era que el pueblo se llame

Villa Presunción porque todo se presume, era jugar con eso. Eramos fans de *Lost* con Mauro.

**Palasí:** ¿Cómo surge la idea de la presunción?

**Palacio:** Creo que surgió por esto del río, lo que siempre me llamó la atención es el río “El hilito” que es el de Villa Presunción, como que pudo haber sido un río caudaloso, pero decís “bueno ¿qué pasó con el agua?”, era jugar con eso. Habíamos estado trabajando en un taller de dramaturgia sobre el agua, en Formosa, y que no se escribía sobre eso, sobre el tema “agua”. Y en la FICES, en ese momento andaba circulando en la Universidad investigaciones sobre la contaminación del agua en Villa Mercedes, habrías la canilla y salía el agua oscura, decías “tenemos un río y mirá el agua de mierda que estamos tomando”. Fue como un planteo de todos y dijimos “sí hablamos del agua”. Entonces apareció la idea de un cura llevando agua en un pueblo, al toque apareció la idea del Morro, dijeron “Villa Presunción es el Morro”, porque el Morro es chiquito, pero tiene como unos rinconcitos que si vos te metés encontrás mundos, trabajar con la geografía.

**Palasí:** ¿Cuándo se estrenó?

**Palacio:** En diciembre de 2010 se estrena el *Capítulo I*, el texto lo fuimos armando, cuando se estrena cada capítulo el texto se va modificando. El guion que tenés vos es el del ensayo, primera, segunda corrección, son como pre-textos para los ensayos. Era como para tener una guía.

**Palasí:** ¿Cuántas funciones hicieron?

**Palacio:** Habremos hecho 15 de la 1 y de la 2 y 6 o 7 de la 3. Porque era mucha producción el musical. Fueron entre San Luis y Villa Mercedes. No salimos de San Luis porque tampoco estaba el deseo, era un grupo que sólo quería hacer teatro.

**Palasí:** ¿Cuáles fueron las mejores funciones?

**Palacio:** Cuando hicimos los tres capítulos juntos en el Instituto de Formación Docente Continua (IFDC) en el 2011.

**Palasí:** ¿Por qué tres capítulos?

**Palacio:** Cuando estábamos empezando, cuando estábamos probando improvisaciones, en un momento digo “che y ¿si en vez de colgarme con esto laburamos *Justo Daract?*”,

le dije a Vero. Sentía como una energía grupal copada, salvando las diferencias, que me hacía acordar en algún punto a ese grupo de La Aparecida, de las salas, la de *Justo Daract*. Le digo “por ahí da para laburar lo de la serie”, como el taller era de dramaturgia total, hablábamos mucho de la obra, y la idea en el taller era que salgan producciones. Todos tenían ganas de hacer obras, también la idea era empezar a ejercitar la dirección, con Verónica compartimos más la dirección de las obras, por más que ella no figure como directora, hacía la asistencia de dirección, pero casi una codirección, sólo que no se quería comprometer con el grupo. Entonces salió lo de los capítulos en otra obra, el mismo taller de teatro iba produciendo el 1, el 2 y el 3. Tuvo esa dinámica realmente el taller.

**Palasí:** ¿Por qué a vos te interesan los capítulos?

**Palacio:** Me parece que la estructuración en capítulos organiza más el relato como una novela, yo venía viendo una obra en saga que se llama  *Casting*  que era para niños prodigio, en Buenos Aires, es donde me sentí identificado, con esa dramaturgia que cuenta como se le canta y tiene la libertad de hacer saltos en el tiempo. Los capítulos al estar separados permiten que haya un bache que oxigena y permite se conecten desde otro lugar los capítulos.

**Palasí:** En Alternativa teatral decís “capítulos que serán en distintos formatos afines al teatro, radio, cine, performance” ¿Qué intención tenías con esto?

**Palacio:** Yo quería experimentar distintos momentos, habíamos pensado cinco capítulos. Me parece que había una visión didáctica, pedagógica en ese momento. Estaba dando clases también en La Rivera, muy conectado con las clases, tomaba clases con Rubén Szuchmacher, viajaba y me habría mucho la cabeza. Era sobre todo una cuestión de experimentación, poder pensar que, si vamos a hacer un grupo, transitar diferentes formatos que nos refresquen. Y, por otro lado, una historia tan larga, también había como una estrategia de darle respiro a los espectadores con la historia. También la máquina teatral a nosotros nos venía bien, pero sentíamos que necesitábamos una cosa más aristotélica de organización del relato, como que era muy surrealista la máquina teatral para hablar de cosas que no se hablan, más metáfora acá, hasta Villa Presunción llegamos, el resto es más o menos lo mismo, el río, agua contaminada, el poder, el desvío del río, eso es como lo más fuerte que pasó, eso eran los puntos de partida.

**Palasí:** ¿Qué es el idioma presuntino?

**Palacio:** El idioma presuntino es como un pre-chuncano, es gutural, surgió de las improvisaciones, usábamos de trasfondo un contexto, año cincuenta, peronismo. Un poco el cine argentino, fantaseábamos, el de Leonardo Fabio o la imagen que tuviesen del cine argentino.

**Palasí:** ¿Cuál sería el concepto de ese idioma en la obra? ¿Por qué hay un idioma anterior?

**Palacio:** En la dinámica de la obra se da que van al pasado, y deben estudiar algo que desconocen, que no tiene un idioma específico, y que ese idioma anterior, que tampoco tenía una forma, era el pre chuncano. Se presume que pueden haber hablado así. Después se toma esa presunción, se la deja y aparece otra.

**Palasí:** ¿Por qué Mabel la alzada?

**Palacio:** Porque la alzan, además Silvana es muy intensa para actuar, tiene mucha energía, “¿qué le pasa a está alzada?”. Una cuestión de los dichos del pueblo.

**Palasí:** ¿Cómo era la puesta en escena de cada capítulo?

**Palacio:** El primero iba a ser teatro de los 90, estábamos en el 2010, ya habían pasado 20 años, y yo sentí en ese momento como una presión de responder a un canon de teatro. Es increíble la dramaturgia de Spregelburd, por ejemplo, fascinante el mundo ese, pero también es cierto de que hay otros modos de arribar o de abordar las mismas cosas, otras fórmulas también si se quiere, era jugar un poco con esas fórmulas.

Con respecto a la puesta en escena, el capítulo 1, público de los dos lados, de un lado el sillón con los investigadores, y en la otra punta el cura que se aparece, el pueblo en el medio, como que, desde los investigadores, que a su vez usan el teatro como técnica de investigación, como que se van transformando en esos monstros y en el medio son los presuntos, muy primitivos.

**Palasí:** Entonces la puesta en escena era una Pasarella con público de los dos lados

**Palacio:** Sí, era así

**Palasí:** ¿En el capítulo 2?

**Palacio:** Las puestas de los dos primeros capítulos no eran frontales, pero las adaptábamos en caso de que lo necesitáramos. En el capítulo 2 (la puesta en escena) era en diagonal, entonces trabajábamos un frente y el otro frente arriba del público, eso era

en La Edison, había dos ventanitas cuadradas donde, en un momento hacían de presos políticos, como que los habían metido en dos tumbas al cura y Mabel, tomando estas imágenes viejas, como que se habían venido épocas de revuelta, entonces los tenían en un cementerio, que los estaban apretando para que hablen. Porque surge, en realidad, la idea de investigar y terminan descubriendo, en el capítulo 1, que el cura se suicida. Cada capítulo tiene un descubrimiento, por eso la idea de la saga también. Como que la dramaturgia salga sola, nunca sale después. (risas).

**Palasí:** ¿La puesta en escena de la 3?

**Palacio:** La 3 era frontal, cuando trasladamos a todas al IFDC hacemos la 1 y la 3 frontales. La 2 en el IFDC la hicimos a lo largo. Íbamos cambiando la puesta de acuerdo con el espacio. La adaptación del espacio tenía que ver con lo geográfico. En Panacea quedó fantástica porque tenía esas piedras, ahí hicimos la 1 y la 2. Generalmente era la 1 pasarela, la 2 en ele y la 3 frontal.

**Palasí:** En Alternativa Teatral en la 2 decís como género que es una fantasía dramática ¿Cómo es eso?

**Palacio:** Que se yo... jugaba con los términos. Creo que había un estilo en la actuación del Chavo y Silvana, tomando un poco el romance del Aniceto y la Francisca, había visto hace poco *Aniceto* de Fabio, tomaba eso un poco. El teatro criollo... ¡eso!, el criollismo, esa cosa, pero no me salió me parece el termino (risas). Porque era medio antropológica también.

**Palasí:** En varias obras hablás de política con una interpretación del peronismo en *Justo Daract*, *La Humedad de tu cuerpo* y esta. ¿Cómo es esta cuestión política y Villa Presunción?

**Palacio:** En esta la que más metió la parte de la política, como personaje político, fue por el lado de Silvana, que fue la primera que propuso un personaje así, ella quería hacer de una candidata a algo. De hecho, usamos palabras como el box de la política, y box es de ahora, antes no sé cómo era. Todo sucede por el río en realidad, eso se va delatando a lo largo de la obra, en la 3 se ve la negociación que no se ve en la 1. Ellos son presos políticos de algún partido, que puede ser el peronismo o de una revuelta, porque ellos son de izquierda, tienen cosas más de comunistas los militantes estos. Son militantes guerrilleros, la previa del cura y de Mabel es esa, que eso se descubre en la 2.

La que está embarazada, en realidad está embarazada, en teoría de una violación y de ahí nacen los mellizos. Lorena hace la monja, es el único personaje que en las dos partes tiene una unión. La idea es que ellos, cuando todo lo de Villa Presunción pasa entre los 20 años, son muy pendejos cuando pasa eso. El relato sería más o menos que viven en otro lugar, no sé Ciudad, y en eso hay un paralelismo con los que se exilian en un pueblo. Y no es tan casual que se exilien en Villa Presunción, van al pueblo, no es que llegaron ahí de pedo, que lo descubrieron. Ahí está el misterio, no es que esté cerrado, no se sabe, parece que el río tiene poderes, es un poco como que de ahí se desvía, por eso lo de la fantasía, por ahí, pienso, como para traerlo de los pelos (risas). Ahí aparece el plano de lo fantástico. Después se justifican algunas cosas con esto de las visiones. Hay cuestiones del guion que eran ideas que no estaban desarrolladas. Esto sería más o menos previo a la dictadura, cuando pasa esto, en esos años. Quizá sería anterior al primer golpe de estado. En realidad, lo que queríamos trabajar era esto de los modos de hacer política. La negociación de poder sobre el capital y los intentos de conectar a la gente sobre decisiones que las personas no están implicadas realmente, donde el pueblo no está implicado y el que se entera se entera y el que no, no se enteró, esa es la visión de política abordada acá. Estaba sucediendo en ese momento, y creo que la crítica era a ese gobierno, a ese momento del kirchnerismo donde veíamos que en las bases estaban hechas sobre simientes que eran los mismos modos de política de siempre, era más o menos lo mismo. Después por ahí los chicos terminaron como..., o todos desde algún lugar terminamos como..., sintiendo que era lo mejor que estaba pasando dentro del último período histórico, de lo mejorcito, pero, en ese momento, no era para nada agradable ver que sucedían esas cosas, compañeros actores con unas convicciones tan radicales y pasaba que no era coherente, no había tal compromiso con el arte como lo vendían para afuera o había un compromiso con el arte pero hasta ahí no más y se estaban empezando a apoderar de las movidas culturales de barrio que tenían todos en esos momentos, Cynthia con Aeronave (una banda de música) laburando gratis en un descampado y era *Mercedes a la calle*, después ya era el Partido Encuentro en el km. 4 haciendo una actividad y de repente.... ¿Qué onda? Y te venían así despacito ... “Mirá si querés arrímate, puede haber un trabajo para vos”. Veíamos el clientelismo, empezamos a estudiar y vimos que son estructuras que se repiten, como las cuestiones estas de apriete, los aprietes políticos son tan firmes como alguien que te está torturando, como estar en una habitación con alguien que te está diciendo que no te va a dar un subsidio, ponele.

**Palasí:** ¿Cómo te definís vos en el teatro?

**Palacio:** Últimamente estoy flasheando con la Performance, me parece que aparece en mí el performer. Aparezco yo como diciendo “Bueno, acá estoy, esto está escrito por un autor”. Como desde alguna manera desnudar eso, hablamos de la máscara, diciendo “acá también hay alguien que se está mirando, no estoy solo mirando allá al otro, también me estoy mirando a mí”. También me veo como sujeto, acá en este contexto, como reproduciendo también algunas prácticas. Desde ese lugar. Después a nivel místico tenía etapa que me hablaban, bajaban mensajes. La segunda parte tiene que ver con una justificación de una separación mía con mi ex que había como una cuestión no resuelta, seguíamos con sexo, y creo que había una fantasía mística. Creo que la fantasía tiene que ver con el misticismo. Los disparadores de la escritura tienen como distintos canales, a veces viene como desde una escucha ancestral, si se quiere, lo metateatral como desde lo antropológico, esa sería la conexión. Tomar esto del actor chaman, actriz chamana. Creo que lo del trabajo antropológico desde el chamán, por eso buscar en este concepto del pre chuncano hay un apoyo en la antropología en la búsqueda, consciente desde lo que podíamos leer o intuíamos que podíamos llegar a hacer. Ponele que los primeros ejercicios de Grotowski están en un libro escrito, pero no sabíamos realmente como eran los ejercicios. Como se venía dando la formación al menos a mi generación y como que la antropología teatral era como que conectaba con el lado real de la ficción y ahí es donde la metateatralidad genera un espejo constante.

**Palasí:** ¿Qué más quisieras decir de *Villa Presunción*?

**Palacio:** Bueno, las tres iban a tener distintos formatos, la 1 es la que se mantuvo en el formato que iba a ser. El musical iba a ser el cuarto y el quinto en teoría iba a ser un largo o un medio metraje. El tres iba a ser performático, iba a ser el dos en radioteatro, pero al final empezamos a probar las escenas con los cuerpo y todos estos diálogos de Mabel iban a ser en radioteatro tomando a *Nazareno Cruz y el lobo*, pero al final tomó como cuerpo esa leyenda de Mabel la alzada. En la 1 cada uno investiga cada personaje, un personaje distinto, Roberto que estaba postrado en un sillón, no se sabe por qué exactamente investiga en el pasado un personaje que se llama El Piojosos, pero ese no lo desarrollamos más. Cada uno investiga un personaje que realiza el mismo actor que hace de investigador. Charo, que es una mina frívola, investiga a Rosa Camargo que es la tía de Walter que es profesora de lengua, que luego aparece en la 3, la que hace el poema, el primer registro que encuentran en la 1 es de Rosa Camargo que habla de

Mabel la alzada, que dice “el pueblo la alzaba”, por eso Mabel la alzada. Al cura lo investigan todos. El cura es la incógnita, ¿Por qué se aparece?, esa es la pregunta. En un momento la que lo ve es la monja, que es el personaje de la Lore. Toda esta mecánica no está muy clara en el texto porque era de la acción. Los cinco capítulos tienen que ver con una decisión de que sean los cinco momentos de la tragedia. La idea de que el último capítulo sea en audiovisual porque nos permitiría resolver muchas cosas. Igual pasa el tiempo y es como que todas estas preguntas, al pasar los años, los contextos con la distancia toman otra lectura, que si no lo situas en el año específico y el movimiento con nombre y título...

**Palasí:** Cuando vos pensaste en capítulos, a partir de pensar la posibilidad de volver a trabajar *Justo Daract*, que al final no se dio y decidieron trabajar otra cosa, que fue *Villa Presunción*, ¿Ahí vos pensaste en los cinco momentos de la tragedia o apareció después?

**Palacio:** Iban a ser cerrando lo que iba a ser el relato, después dijimos tienen que ser mínimo siete si es una saga, después dije “no, cinco momentos” porque venía trabajando esa estructura de antes. Es como la estructura que también se maneja en todos los guiones. Por ejemplo, en la serie *Lost* funcionó hasta la cinco, creo que fueron siete.

**Palasí:** ¿Por qué un Musical Horrible?

**Palacio:** Porque teníamos ganas de hacer un musical, queríamos bailar, divertirnos, y había que explicar cosas y cerrar cabos que habíamos abierto en la 1, y tratar de resolver la historia por las dudas que pase lo que pasó, que no se pudo hacer el cierre de la monja porque se fue Lorena... etc. La idea que en el musical estuviésemos más todos. Ahí nos apoyamos en la experiencia que cada uno tenía, Laura viene de la danza. Las canciones son clásicos del pop.

¡Ah! Lo performático fue la dos al final que ahí usamos agua, todo el tiempo había un chorrillo de agua que daba a un tacho de 200 litros donde se bañaban, también eso era una metáfora del río como que en un momento se lo tira al río.

El musical era horrible porque era toma la estética de los musicales de los 80 y un poco también asumir que nosotros no teníamos las herramientas técnicas para sacar en meses un musical, entonces era hacerlo horrible y tomar el género, el musical de horror, esa



cuestión de los 80. Trabajábamos también con Sebastián Isac, que es con el laburé *Chico Folk*, entonces hacíamos la producción musical.

**Palasí:** ¿En función de qué la 2 era performática?

**Palacio:** Porque más allá de la historia que se contaba el cuerpo tenía un compromiso político con la obra, con todo lo que se decía, aun cuando se dijese con errores históricos. En eso Silvana y José no tienen rollos, de hecho, José es performer, se le plantó al Alberto (Rodríguez Saa) en la Feria del Libro, como que tiene cosas así. La Sil tiene quilombo cada dos por tres porque interviene en un barrio desde el clown. El cuerpo corría muchos riesgos en la obra, los cuerpos, de hecho, trabajaban con agua fría en esta época del año. Para nosotros era un compromiso performático el tener que derrochar agua en una función de teatro, ya para nosotros era un costo emocional, pero se sentía desde el cuerpo, vos veías la obra, la Sil se metió en el tacho de 200 litros, subía, bajaba, se movían, hubo funciones donde se rompían los vidrios y seguían actuando entre los vidrios, se tiraban desde arriba sobre un colchón y a la Sil no le importaba dónde caía, en la 2 ¿no?. Y en la 3 pasa por un deseo de llevar el teatro a otro lugar también, yo creo que eso fue algo a nivel grupal definimos, decir “a ver... dónde vendría un musical horrible” y vendría al Amerian, ¿dónde se haría esta obra de teatro?, y en el Cine Centenario o el Amerian que es donde venían las obras comerciales. Entonces ahí estrenamos, alquilamos el Amerian y metimos 300 personas, estuvo muy divertido.



**Entrevista a Silvana Casini y Nicolás Sánchez Harriet por la obra *Villa Presunción*  
1 (2010), 2 (2011) y 3 (2011)**

**7 de junio de 2018**

**Palasí:** ¿Cómo ingresan al proyecto?

**Casini:** Tres o cuatro años antes de empezar con *Villa Presunción*, o con el grupo Los Presuntos, hacía técnica, me gustaba hacer técnica, y había estado haciendo técnica en *Tributo Romántico* y en *Gris* otras dos obras de Luis. Estuve también ayudando a Daniela Otta con *Ritorna*, donde también estaba Luis como asistente de dirección. Después surgió la idea de los que estábamos de hacer un grupo y empezamos con un par de proyectos que no se dieron, donde estaban Mauro, integrante también de *Villa Presunción*, Daniela Otta, Diego Arrieta, José Luis Salinas, Luis y yo. Tuvimos un par de ensayos, pero no prosperó la obra, entonces surgió a modo de taller a quién podíamos invitar para hacer una obra, que él ya venía escribiendo y que también iba a tener un poco de matiz colectivo, y ahí surgió invitar a Nicolás que somos amigos de muchos antes y el había invitado a Lorena Gallardo que la conocían porque habían actuado y había estado en San Luis también haciendo una obra. Empezaron a surgir nombres para hacer esta obra, que no sabíamos cómo se iba a llamar, pero sí teníamos ganas de hacer una obra que él había hecho un par de lineamientos de lo que podía tratarse, que era un pueblo, pero mucho no se sabía. La primera puesta en escena que íbamos a armar trataba como un pueblo, entonces ya veníamos como armando un poquito de los personajes, trataba de la historia de un pueblo, pero en un tren, una historia como medio rara. Después ya surgió ahí *Villa Presunción* el equipo ya ensamblado.

**Sánchez Harriet:** A mí me invitan Silvana y Luis a participar en principio de lo que era un taller de teatro, en ese taller surgió la idea de hacer una producción y de prontas a primera, sin haber hecho teatro antes en mi vida actué en *Villa Presunción*. Terminó siendo una saga con tres capítulos, tres puestas en escena que con las presentaciones nos llevó dos años prácticamente. Pero sí, en ese momento yo no tenía experiencias en el teatro y fue lo primero que hice.

**Palasí:** Contame algo con respecto a tu personaje, Fausto.

**Sánchez Harriet:** En la trama de la obra hay un líder de una investigación que convoca a varias personas que lo asistan en la investigación y a Fausto lo elige por su fisonomía

corporal, porque era un tipo robusto, que lo podía ayudar a trasladarse, el líder de la investigación es un paralítico. Hay todo el tiempo un uso y abuso del líder de la investigación para con Fausto, que no tiene muchas facultades intelectuales si no que es un tipo bastante torpe que en lo único que contribuye en la investigación es en asistir al paralítico, cambiarlo, darle de comer, trasladarlo, pero para que no sea tan evidente cuál es su rol en la investigación le hace creer que está encargado del área de logística y que, de repente, su hándicap intelectual da para algo más y empieza a ver ahí una relación fuerte con el líder de la investigación de despotismo y explotación en el primer capítulo y hacia el final de este capítulo se rebela mi personaje e intenta ser el nuevo líder de la investigación. El objeto simbólico del poder, un sillón donde se sentaba el líder de la investigación que en el tercer capítulo de la saga ese sillón está bajo el poder de Fausto. Son obras que las planteamos para poder verlas de forma independiente y a su vez que haya una continuidad, una correlatividad en los relatos. En la segunda la protagonista es Montoya que es el personaje de Silvana, ella se va a ser una investigación al pueblo, bueno ella lo puede relatar un poco mejor. Todos los actores tenemos dos personajes uno es un habitante del pueblo de Villa Presunción y el otro es parte del equipo de investigación que fue convocado y va a este pueblo al solo efecto de investigar qué está sucediendo con el agua porque, bueno en ese momento, acá en Villa Mercedes se habían hecho estudios desde la universidad sobre los componentes del agua y resultó que el agua estaba contaminada por las distintas industrias y demás, había toda una investigación de la facultad donde si vos bebías el agua a tal temperatura potenciabas los gérmenes en lugar de matarlos y esa agua generaba en los habitantes del pueblo malformaciones y defectos en el habla, en Villa Presunción, como una suerte de referencia a la ciudad de Villa Mercedes. Era una obra de teatro político, de denuncias de los sistemas, de lo que sucede con la politiquería, de los punteros políticos y toda esa cuestión, subsidios trabados, la burocracia. El almacenero era uno de los habitantes del pueblo que tenía más poder, se dedicaba a traficar el agua, el agua que tenía como una suerte de poderes o propiedades que podrían llevar a la cura de Roberto, que era el líder de la investigación, una hipótesis ¿no?

**Palasí:** Silvana contame de tu personaje.

**Casini:** Montoya era la mano derecha de Roberto, de esta persona discapacitada, muy correcta, disciplinada, no se permitía el desborde, siempre estaba en el eje central de la atención de Roberto, porque sabía que Roberto necesitaba de ella, pero su relación era

como muy prolija. Montoya es lesbiana, pero en la obra no se ve tanto, porque no se permite, Charo y Montoya están enamoradas, pero no se puede dilucidar si hay una relación porque no se permitía ningún tipo de desliz y menos delante de Roberto y estaba muy enfocada en lo que era la investigación. Ella investigaba a Mabel, la política, a esta candidata a intendente que era una puntera política muy conocida en el pueblo, en ese momento había surgido el kirchnerismo, estaba Néstor Kirchner como figura principal, y a mí me sirvió mucho conocer a Cristina, sus modismos y todas esas cuestiones. Buscaba como trabajar esto de Evita Perón y el kirchnerismo, obviamente en la figura de Cristina, de lo exagerado, lo popular y como que se estaba dando esa pincelada en Argentina, de lo popular y que el pueblo se acercaba a una figura política. Nosotros antes teníamos una intendenta que era la Beby, Beby Yañez de Pereyra, que se había robado plata, entonces también había un poco de esa figura, coimera, bueno, como dice Nico, estaba el tema de los subsidios que se le pedía a la municipalidad y nunca llegaba el subsidio. Bueno, y esta política (el personaje) era muy popular y tenía una oposición que era el cura del pueblo que algo sabía. Mabel era histriónica, divertida, sagaz, se animaba, audaz, interpelaba al público, se acercaba mucho al público, los otros personajes estaban más ligados a lo que era la escena en sí, este personaje se permitía como el desborde, la locura, el desquicio y era muy popular, era Mabel la alzada. Y el opositor era este cura que algo sabía de ella, entonces cuando este cura aparecía era como que Mabel se aplacaba porque tenía miedo de que hablara. Además, habían sido militantes mucho antes, en la juventud, habíamos sido presos políticos, torturados, secuestrados, habían sido montoneros. Nosotros lo tomamos de la dictadura, al marco político nunca se lo trabajó de época, pero sí, si lo teníamos que marcar era con la época de la dictadura, por lo que se decía, por cómo habían sido tomados a la hora del secuestro.

**Palasí:** ¿Cómo trabajaron los personajes y las escenas?

**Casini:** Yo soy payasa hace muchos años y trabajé mucho lo que era la máscara, me costó mucho trabajar las transiciones con el cuerpo porque sí la cara y la voz por ahí lo podía modificar entre un personaje y el otro, pero me costaba muchísimo las transiciones con el cuerpo. Trabajamos las escenas puntuales del texto contadas con el cuerpo, sin el habla. Trabajamos mucho tiempo solos con José Luis, que era mi compañero en ese momento, porque Luis (Palacio) estaba atravesando lo de su papá con problemas de salud, entonces nos dimos muchos permitidos a la hora de improvisar de

trabajar con el cuerpo del otro sin ningún tipo de tabú, había momentos que trabajábamos con el agua todo el tiempo, la obra transcurría con agua en escena todo el tiempo, por ahí de contar la respiración y saber cuándo va a decir el texto el otro, es como que nos permitimos mucho eso. Después cuando volvió Luis ya lo ensamblamos con el texto y con la historia en sí.

**Sánchez Harriet:** El almacenero era un personaje bien grotesco, Fausto también lo era, pero se acercaba más a un realismo, un grotesco mucho más matizado. Trabajábamos con improvisaciones, yo ahí no tenía mucha consciencia de las técnicas y demás. Era mucho trabajo con el cuerpo guiado y dirigido por Luis, que era el que hacía las marcaciones. Ya el tercer capítulo, sí tuvimos una contención, si se quiere, más técnica porque había un productor musical, era una comedia musical, entonces ahí tomé clases de canto, estuve yendo con Andrea Gallardo, que me asistió en toda la parte de la dicción, la respiración, la proyección, hicimos técnica popular de canto y preparamos las canciones que se eligieron en ese momento que creíamos que representaban el personaje y el momento que estaba transitando. En la primera, en *Villa Presunción I*, el lenguaje es más antropológico, entonces había muchas transiciones y escenas que se contaban con el cuerpo, donde no había un entendimiento de la palabra, si no que se apuntaba más a lo que se relataba con el cuerpo básicamente.

**Palasí:** Hay una propuesta de formatos diferentes para cada capítulo, en un principio iban a ser cinco capítulos, esto está dicho en Alternativa Teatral, cómo vivieron cada propuesta.

**Sánchez Harriet:** Intercambiamos un poco los roles entre la producción del grupo, empezamos a aprender este oficio de ser teatrista ¿no? A gestionar las locaciones para tomar las fotografías, a gestionar las salas, primero se estrenó el capítulo 1, después vino *Montoya y las crónicas de Mabel*, donde por ejemplo yo no participaba en el rol de actor si no que lo hacía en el rol de productor y nos encargábamos de distintas áreas, como la prensa, la difusión, el vestuario. Aprendimos ahí y se formó el grupo Presuntos. Bueno y con respecto a los formatos el 1 era más teatro, el 2 era más performático y el 3 un musical. En el tercero había un productor musical para el entrenamiento vocal, era más grotesca la propuesta, era una sátira de lo que es un musical. Usábamos música de Queen, de Madonna e instrumentales de los capítulos anteriores. No me acuerdo bien los compositores. Cantábamos en vivo, en inglés, eran *Don't Stop Me Now* de Queen, *Life's a Mystery* de Madonna y otro de Queen. Mi personaje en ese capítulo era adicto al

San Pedro, que es un cactus, entonces generaba efectos alucinógenos y, prácticamente, la mayor parte del capítulo era una alucinación del personaje.

**Palasí:** ¿En qué capítulos estuvo Montoya?

**Casini:** Estuvo en el capítulo 1 y el 2. En el capítulo 2 éramos 2 que habíamos empezado con José Luis, después por cuestiones personales lo hizo Luis (Palacio) al personaje del cura Walter Camargo.

**Palasí:** ¿A partir de qué trabajaste lo performático?

**Casini:** A mí siempre me gustó la performance. En realidad, era un drama, lo que lo hizo performático creo que fue los objetos, y la puesta en escena en sí. Al tener como componente el agua, era como que todo el tiempo nos modificaba, era como que irnos al agua era modificarlo por completo. La música también, no utilizamos mucha música, utilizamos dos temas, uno cuando íbamos al pueblo y el otro era cuando estaba el personaje de Mabel cuando iba el pueblo. Lo performático tenía que ver mucho con el cuerpo, muchas modificaciones corporales.

**Palasí:** ¿Qué perciben del trabajo con los compañeros?

**Casini:** Era una propuesta muy seductora y creo que cada uno que estaba en el grupo, sumaba a que se pudiera dar la obra como se dio. Tenían un poco de todos estos personajes, de nosotros mismos también.

**Palasí:** ¿y qué impronta aportaba el resto?

**Casini:** Yo creo que la frescura, la ingenuidad de sumarnos a un proyecto nuevo fue el motor. Veníamos de distintos palos, entonces acercarnos a un proyecto en común me parece que fue como nutrirse de lo que cada uno traía, ser disparatados. Por ejemplo, había un baile que era el Baile de la Vizcacha que era cuando arrancaba la obra, y era entregar lo que sabíamos hacer o lo que estábamos tratando de experimentar, entonces era como la soltura, era como que te cortaban la cuerda y decías “bueno ¡vamos a jugar!”, una cosa así. Creo que el grupo estuvo compacto, y cada uno pudo aportar sus herramientas de base, de donde uno viene. Hubo muchas ganas de hacer la obra. Inclusive nos quedamos con esa sensación del cuarto capítulo, y del quinto que podía ser cinematográfico, todos nos quedamos con qué más podía dar nuestro personaje, como dice Nico, todos estábamos como medios iniciados en la parte actoral, entonces

creo que hoy por hoy, si nos encontramos después, no sé, de siete años con este producto, se podría aportar desde otro lado.

**Sánchez Harriet:** Después, como dice Sil, había, distinto recorrido de los integrantes del grupo, estaba Mauro Cuello que para nosotros era la palabra autorizada en escena, en relación a la experiencia actoral, él venía de hacer varias producciones, estuvo en *Justo Daract*, en *Beby, la candidata*, en varias obras, ya hacía rato que venía trabajando y tenía el oficio más incorporado, él llegaba y calentaba, se tomaba su tiempo para el trabajo con el texto, y para nosotros era un coqueteo, era más lúdico digamos, porque como surgió de un taller, lo que de pronto nos fue formalizando en la propuesta y nos apuntó a profesionalizarse si se quiere, esta actividad, es la respuesta del público, porque fue un hito, o sea, fueron cualquier cantidad de funciones y temporadas, y la gente respondía muy bien.

**Palasí:** ¿Cuántas funciones recuerdan ustedes?

**Casini:** La Montoya tuvo 26 funciones.

**Sánchez Harriet:** En función a lo que aportaba cada uno, tiene que ver con el capital social y las profesiones que cada uno tenía. Por ejemplo, el Musical Horrible fue la primera obra de teatro under que llegó al American Palace Hotel. Fue un estreno con alfombra roja, con todos los brillos, el glamur habido y por haber, de Luis Palacio que trabaja otra estética, estábamos en gigantografías en el hotel, con luces, o sea jugamos a ser actores de Hollywood, la producción del vestuario era muy despampanante, capas, yabot, vestidos con brillo, bueno, después eso se caía a pedazos, porque no lo podíamos sostener, había una planta de luces con cuestiones aleatorias, máquinas de humo, eso lo sostuvimos en el estreno, que fue con bombos y platillos, y después venían el resto de las funciones y no teníamos ni la máquina de humo, ni las luces rítmicas, los micrófonos pasamos de tener micrófonos con cable que nos enredábamos, micrófonos de bincha que se sentía la respiración... En un momento había un solo micrófono con lo que habíamos hecho una partitura de movimiento para que ese micrófono fuera pasando entre los distintos personajes y cada uno pudiera cantar en su oportunidad porque en el musical cantábamos todos. Mal, obviamente, era Horrible el Musical (risas), pero bueno, era una sátira de jugar con esto, jugar a ser más de lo que uno tiene, o puede digamos ¿no? La obra la hicimos en distintos espacios, en Panacea, en el Auditorio Mauricio López, en Casa Azul, acá en el Boliche Don Miranda, que fue la primera



puesta original, que apuntaba un poco a recrear esta atmósfera ficcional, en La Edison, en la Sociedad Italiana. El estreno fue en Boliche Don Miranda. Después también en Todos los Fuegos, en el IFDC. Pasó por varios espacios. Lo más importante de esto es que a partir de ahí conformamos un grupo de teatro, seguimos produciendo, nos hicimos amigos entrañables todos los integrantes de la obra, o sea hoy por hoy nuestros amigos más cercanos son del grupo.

**Palasí:** ¿Dónde fueron los estrenos?

**Sánchez Harriet:** La primera se estrenó en el Boliche Don Miranda, la segunda en La Edison y la tercera en el American Palace Hotel. Cada una respetaba la puesta que tenía pensada para cada capítulo.

**Casini:** A mí me parece que es una obra que tiene que volver a estar en cartel.



## Entrevista a Luis Palacio por la obra *Chico Folk* (2012)

18 de junio de 2016

**Palasí:** ¿Cómo surge la idea de *Chico Folk*?

**Palacio:** Había varias necesidades encontradas. Una caja de casetes de grabaciones de cuyanos y artistas amigos de acá de mis abuelos que se juntaban a guitarrear, a cantar, a festejar y a todo, a encontrarse. Entonces tenía esas grabaciones con canciones que ni siquiera estaban editadas, canciones de repertorio cuyano, hasta de niños cantando, un soliloquio de algún borracho que quedó grabándose. Algunos casetes ya los había escuchado y otros no. Y bueno de repente sentí que había una parte de eso que ya lo tenía y otra parte que no me pertenecía, con la que no me identificaba culturalmente. Entonces no había modo de unir esa raíz folclórica, folclórica entre comillas, y no haber podido responder a eso. Porque en un momento era como una promesa de artista para la familia, de niño. Cantaba, actuaba, cantaba en *Festilindo* y las canciones de la Iglesia. Por otro lado, cuando iba a catecismo y eso, te estoy hablando entre los 7 y los 13 años, el folclore todo el tiempo ahí constante, como que me mandaban a folclore y zapateaba, pero me colgaba mirando cómo zarandeaban las nenas (risas). Entonces a raíz de ahí empecé a atar un poco de cabos y la identificación con cuál de todos los estereotipos.

**Palasí:** ¿En qué año se te ocurre la obra?

**Palacio:** Ah... y aparte quería hacer un unipersonal con contenido y que me salga porque no me venían saliendo, y tampoco quiere decir que *Chico Folk* me salió. Antes del fin del mundo, mayo... en mayo del 99, tiene como una esperanza de cambio.

**Palasí:** Hay un personaje mercedino en el cual te inspiraste ¿puede ser?

**Palacio:** Sí, sí, es que estrené la obra en plena investigación, en plena cocina. Era como bueno, estreno este año porque quiero vivir el proceso de la obra durante todo el año. Entonces arranqué, hice las pasadas completas, escribí el texto, y en el medio aparece el objeto de la pollera, aparece esta necesidad de homenajear a los personajes del barrio, no los personajes del barrio, sino a estos nuevos gauchos, diciendo, bueno, a ver... Estaba la imagen fuerte de la paisana, entonces a raíz de la paisana, de la elección de la paisana, de la donosa, empiezo a pensar en esta cuestión de lo difícil del travestismo, de travestirse, y lo difícil en épocas terribles y... siempre. Entonces me pasaba que cuando me colgaba acá me acordaba de cuando salía a caminar un loco de acá del barrio, que era el putito del barrio que se iba a caminar a veces vestido de mujer o no, tenía que pasar

las vías, la estación de trenes, y encarar para la vida. El texto (del comienzo) surgió porque un amigo me dice “hagamos algo”, un amigo transformista, había un concurso de cortos cuyo tema era “el color”, entonces empecé a trabajar sobre la pollera de Chico Folk y sobre la idea de este personaje que viaja en su identidad. Arranca describiendo que en la primera cuadro lo van a morder los perros, los chocos, en la segunda cuadro los niños lo insultan y en la tercera cuadro se cerraban las ventanas violentas, ignoraban dice el texto y es como un poco el recorrido de la mirada externa, como uno ve esa mirada. Caminaba por Pedernera, tres cuadros hasta la Calle Angosta y ahí se encuentra con un busto de Zabala y Alfredo Alfonso, dos guitarreros autores de *La calle angosta*.

**Palasí:** Hay un travestismo cuyano folclórico ¿este personaje era así?

**Palacio:** Y... sí, para mí sí. Vive acá a tres cuadros. Lo he invitado un par de veces a las funciones, que venga. Yo no sé si es para mejor o para peor...

**Palasí:** Eso lo hacía ¿en qué año?

**Palacio:** Y eso lo hacía desde que yo tengo uso de razón más o menos, yo tenía 6 años y ya salía él. Y hacen más de 30 años, '83, '84...

**Palasí:** ¿Qué influencia tiene eso sobre *Chico Folk*?

**Palacio:** Hay dos caminos, mi origen folclórico, los casetes y esto, el resultado se da en la penúltima escena cuando se presenta la reina donosa, como que hay una parte de esperar todavía que desde afuera caiga una especie de aceptación. Es en un futuro una chica trans que se va a una presentación, las tres son... no sé si trans, pero una más masculina con una cuestión más de mujer alemana, la del medio como más puta, la Jennifer Low.

**Palasí:** ¿En *Chico Folk* también hay un ser vos?

**Palacio:** Lo que sucede es que había, en el momento de plantearme la obra, una intuición porque la teatralidad pase por lo folclórico, entonces el efecto que había provocado el folclore en mí era de mucha distancia y de mucha mentira, porque lo que sucedía era que una cosa era lo que decían las letras, que lo que decían a veces quedaban en un mismo lugar, lo que más se percibía era el amor ¿no?, la expresión del amor y el resto era todo mentira porque entre la formalidad del compadre, le sacaba la

mujer al otro, el compadre entre “soy macho” y “no me la toquen” se hacía el boludo y la prestaba un rato, a su mujer y se armaba como todo un círculo.

**Palasí:** Hablaste del amor ¿qué hay del amor en *Chico Folk*? ¿Cómo es la relación con el músico?

**Palacio:** Con la música también. Se fue conceptualizando para poder ir cerrando también alguna herida. Hay de ir todo el tiempo buscando, como dice, “desesperadamente entre escombros”, intenta buscar entre los restos de todas estas cosas que hay, entre los restos de casetes que hay, y entre lo que se encuentra, primero es con un desamor. Está diciendo que, en todos los desamores de macho, de su construcción, como hombre encontraba siempre la ausencia. Que también habla en *Domingo* ¿no?, hay una ausencia siempre de algo, y en este caso la ausencia de lo masculino, del abandono. Me cuesta más la *Zamba* que *Domingo* en la obra, en términos escénicos. La *Zamba* tiene más un costo psicológico, un abordaje más psicológico. Era una situación que se repetía desde muy chico donde con los amigos llegamos a un punto que la amistad crecía desde las acciones y desde el amor, cariño que sigo teniendo, y de repente, en un momento se cortaba, había una distancia física notable a veces y a veces no, que donde esta dualidad, de este amigo medio femenino le permitía al otro aflojar en ese lado también. Después saliendo la puerta había una careteada tremenda. Entonces desde ese desamor es que nace esta *Zamba de los amores imaginarios*.

**Palasí:** ¿Ese tema lo compusiste vos?

**Palacio:** Sí, la letra, la música tiene un... digo arreglo porque la Marisol (Mediavilla) la arregló, la compuso, tenía como unas canciones que ella intentó encontrarle la melodía y darle una cadencia para que explote, más allá que en el relato de la zamba no termina de salir, lo único que sale a la luz es un silencio de parte del músico. Que también tiene mucho que ver lo de la música como el gran amor. Para mí la música es mi gran amor. Mi identificación con la tonada vino por lo romántico. Cuando empecé a ver que había una conexión entre la tonada y las canciones de donde viene el melodrama y las coplas de los juglares, digamos, ahí empecé a encontrarle una conexión. Ahora he encontrado una cosa más con la tristeza que en la obra no me animaba yendo al norte con la vidala, iba mimetizándome con el paisaje (risas).

**Palasí:** ¿Cómo son las partes de *Chico Folk*?

**Palacio:** Son Estampas, tiene que ver con la estructura de un cuadro folclórico, y al mismo tiempo el cuadro. La primera es *El principio del camino*, la segunda se llama *Memoria*, la de los casetes que ahora en la puesta nueva el objeto casete está mucho más presente. Después viene *La zamba de los amores imaginarios* y después viene *El pombero*.

**Palasí:** ¿Qué es *El pombero*?

**Palacio:** La otra cara del mito, ahí llegamos al folclore del macho patriarcal cómplice, de los abusos, sobre todo de los abusos sexuales. Antes había un texto corto ahí que hablaba de la iniciación y las tribus, sólo que lo saqué porque me parece que justificaba... no terminaba de cerrar, sobre un texto de Galeano que habla de la iniciación. Hay un despertar sexual y hay una violencia, un abuso del Pombero que puede ser un pescador, puede ser cualquiera. Está contado en primera persona de la víctima digamos, de la doncella, es una doncella, y ahí juego un poco con la mitología litoraleña. La investigación de la obra tiene esta metodología folclórica donde las historias van narrando. Yo me enteré, lo escuché dos veces, por gente de esa zona que decía que: “No, el mito del pombero es para justificar las chicas que aparecen embarazadas, adolescentes en los casos de incesto, entonces dicen nooo es hijo del pombero”, y todo el mundo sabe que no es hijo del pombero. Entonces la idea de esa escena es una explosión verborrágica, y tiene también una influencia del teatro de Urdapilleta, Tortonese, Copi, después leí *El Uruguayo* de Copi y dije ¡es el texto de *El Pombero*!

**Palasí:** ¿Hablame del trabajo con los objetos?

**Palacio:** Fue de explorar con los objetos sobre *El pombero* y el pa-pi-to-pa-pa del malambo, la idea era generar algún tipo de boleadoras y se fue armando. Sucede también algo en lo circense, son como lugares que me daban miedo de mi identidad, de mi construcción de la identidad, lo sentía como con distancia, la virilidad del circo. Ahora en los últimos años se fue dando que el circo se abrió, se expandió, también abrió su cabeza, pero era como muy así, esta la clasificación: el fenómeno... En *El pombero* los tacos son fundamentales, porque cuando se forman los testículos con los tacos se aploma, el peso lo dan los tacos, de hecho, me cuesta reemplazarlos porque no tienen el peso de esos huevos, son los huevos del macho cabrío, que es un burro, la poronga.

**Palasí:** Háblame de la estampa *La donosa*

**Palacio:** En la donosa, con el armado de las trenzas empieza como toda una previa a un festival, lo que sucede, un festival folclórico, la preparación de una presentación y la complicidad que sucedía. Este chico que se vestía de mujer tenía complicidad también, que un peluquero le ayudaba, que un vecino y que se yo, que alguien le hacía el aguante, entonces existía esa complicidad y el folclore tiene todas esas cosas. En *La donosa* hace como saltos así la obra en el tiempo... en chico folk pasa a ser otro personaje con un rasgo muy parecido. Entonces vuelve a vivir en ese personaje la pollera, toma vida de nuevo

**Palasí:** ¿En cuanto al vestuario hay como una relación entre la pollera y el chiripá?

**Palacio:** Sí, todo el tiempo, chiripá, poncho, pollera, el objeto. La tela era de un sillón y se transformó en pollera, una tela que yo la usaba en un sillón, pero era un cubrecama.

**Palasí:** Cerrás con *No me vas a sacar a bailar*. Háblame algo de ese cierre

**Palacio:** Uno de los que apareció para el cierre fue Dani Umpi, me lo pasó la negra (Cynthia Lucero) en *Los presuntos* y no le daba bola, tenía el disco, me lo habían pasado y empecé a investigar canciones del Indie, que había toda una tendencia del indie puto en algún lugar. Me parecía que era necesario una mirada más presente de la homosexualidad y *No me vas a sacar a bailar* dije ¡apa estamos ablando de los mismo!, de los amores imaginarios, ¡vamos a estar toda la noche tintin, guitarrita guitarrita y no va a pasar nada!, no ves que dice te vas a hacer el intelectual, esa es la relación del actor con el músico. Además, a lo largo de esa canción se va despojando de las exigencias, esto surgió en el último tiempo, va diciendo primero esa pollera es muy hippie te falta, y a lo largo de la canción ya va respondiendo en el mismo rap, chico folk le va respondiendo, después dice que la guitarra no suena, así se despoja de todo los prejuicios de sí.





## Entrevista a Luis Palacio por la obra *Verano en Tennessee* (2017)

7 de junio de 2018

**Palasí:** ¿Cómo nace la obra?

**Palacio:** La obra nace porque teníamos ganas de trabajar con un grupo de actores, entre los que estaban Nicolás (Sánchez Harriet) y Natalia Videla, con esta última habíamos hecho *Lluvia lluvia*, obra inspirada en Tennessee Williams. Esta obra era una performance como un pantallazo visual y que adentro tenía una pequeña obra de teatro que pasaba en una habitación. No sé si teníamos tan claro que en ese momento estábamos haciendo un poco de nosotros. Me habían quedado pendiente cosas para explorar sobre Tennessee Williams, hicimos también un intento de montar *Un tranvía llamado deseo*, porque antes de *Lluvia lluvia* y después, que cambiaban los actores, las actrices. Primero querían hacer una comedia los chicos, ellos se estaban juntando mientras yo me volvía de Catamarca. Yo venía de trabajar esa obra con *Egocéntricas*, que había como obras en paralelo, eran como varios relatos ahí y de *La noche del cabrito*<sup>1</sup>, donde el Beto (Alberto Moreno) había trabajado inspirado en algunas cosas de Tennessee Williams, de hecho, *La noche del cabrito* tiene en el nombre un extraño parecido con *La noche de la Iguana* de Williams. Bueno, cuando yo volví nos juntamos a trabajar, con Natalia siempre quedó pendiente profundizar sobre Tennessee Williams. Con ella lo fuimos descubriendo a medida que iba avanzando con *Lluvia lluvia*, digamos que el monólogo de Williams a mí me lo nombran en un taller de actuación, el *Háblame como la lluvia*, que son como dos monólogos que se van intercalando, casi ni se comunican, esa pareja que se está separando, decían que era uno de los monólogos que lograba más intimidad en la actuación. Cuando vine a Mercedes en otro taller de actuación, lo leí, vi que era más de mujer y quedó ahí el texto. Después apareció *El Zoo de cristal* que los encontré en internet, después leí esta obra que me parecía interesantísima pero muy densa. Se me hacía densa por el teatro que venía leyendo yo. Cuando vuelve a aparecer el monólogo de *Háblame como la lluvia*, los chicos terminan trabajándola para una materia del Instituto (IFDC) y le dan como una impronta absurda,

---

<sup>1</sup> *La noche del cabrito o la sirena varada* obra de Alberto Moreno que “cuenta una historia familiar centrada en los preparativos de la cena de navidad. Al transcurrir las horas los integrantes de la familia van armando el escenario en el que se producirá el encuentro forzado pero necesario. A medida que el calor se hace insoportable y los petardos se intensifican se producen otros estallidos vinculados con el pasado, los deseos, los ocultamientos, los recuerdos, el futuro incierto y los sacrificios de las víctimas propiciatorias”. (La Unión Digital del 26 de septiembre de 2015) ganadora de la XXII Fiesta Provincial de Teatro – Catamarca 2014.

después nosotros los trabajamos como teatro físico y la fragmentamos y armamos la perfo para eso, había visto *Un tranvía llamado deseo*, cuando veo *Todo sobre mi madre* de Almodovar. Entonces investigué un poco, sobre el mundo gay también, yo recién saliendo del closet en esa época. Entonces se armó *Lluvia lluvia*, Natalia se fue. A mí me había gustado mucho ese proceso. La puesta en escena de *Lluvia lluvia* fue de acuerdo a lo que yo veía que el relato iba necesitando. Pero no pudimos cerrar el proceso del todo.

Después con Natalia nos interesó retomar el universo Tennessee Williams, y Nicolás se copó ahí no más porque le encantó la estética, entonces el grupo decidió eso, Paula también tenía ganas de ahondar en Williams. Comenzamos a ensayar con Paula y Natalia y las propuestas que traía desde la dirección como que no terminaban de cerrar. Yo había vuelto de Catamarca y estaba bastante confundido en algunas cosas que no entendía por dónde mierda pasaba todo el mambo, como que desde algún lugar este laburo de investigación no iba. Nosotros cuando investigamos para corrernos del lugar formal de esto es teatro, esto no, pero parece ser que cuando se reciben esos trabajos, que nosotros los sentimos en jaque, a veces y hasta incompletos porque hemos decidido que así sea, porque lo que hemos tenido como completo no nos ha llenado. Se toma como que a las obras le falta. Entonces venía con esas cosas en la cabeza dando vuelta. Con lo de Egocéntricas (en Catamarca) yo sentía que ese grupo lograba algo desde la actuación, algo genuino donde vos decías “en este grupo podés plantear cualquier estructura que va a funcionar”, y era un grupo que, de repente sí se tenían que sacar los ojos para decirse las cosas crudamente, que eso es lo que le tememos todos los teatreros, por más que decimos que nos decimos todas las cosas de frente, y ellos la tenían clara. Claro ellos tenían una tragedia en el medio que era la muerte de un director, que eso los obligaba a tener propuesta como “bueno... odiamosnos...”. Yo sentía con Paula y Natalia que no se podían correr las cosas de lugar, entonces la locura del personaje de la madre de Tennessee Williams no explotaba nunca y Natalia al trabajarla desde *Lluvia lluvia* era como tener una fractura expuesta y no lo podía controlar, llegaba la emoción al desborde. Con *Lluvia...* ponele pasaba que ella quería llorar, siempre, porque le gustaba llorar en escena y nosotros estábamos investigando también las técnicas de actuación distintas, entonces, “que no llore... porqué tiene que llorar” y veamos qué pasa con esa emoción... Todo lo que no nos dejaban hacer en el IFDC, porque ahí sí te decían no llores, pero la emoción tampoco, entonces ya no sabíamos qué era actuar, entonces la Naty era mucha emoción y en los ensayos se quebraba y se quebraba. Había

algo del mecanismo de la obra..., sí hablamos de poder improvisar en clave de Tennessee Williams y que se yo, en eso más el Nico y la Paula estaban investigando más y yo. De ahí llegó diciembre (2015), horrible, tuvimos una reunión horrible porque dentro del grupo estaba Mauro (Cuello), entonces había que decidir entre todos el futuro de una obra que Mauro no cortaba ni pinchaba, y las chicas exigiéndome que yo me ponga a escribir un texto, lo que me parecía que nada que ver. Natalia dice que si hay texto vuelve y la otra actriz dice que sin texto se baja, que se había saturado. Y ahí se cortó todo, no sabíamos si íbamos a seguir. Después nos juntamos con Nicolás y empezó a funcionar la historia, Débora ya esta y se sumó a la improvisación, ella hacía la terapeuta, pero estaba desde afuera, era la terapeuta y los actores, todavía no se había hecho el sistema de presente ni nada. Deby dijo que sí, a sumarse a la investigación y la invitamos a Fernanda Soru, yo sentía que no daba para más el trabajo con Natalia, sentí que era algo arriesgado, que no iba por ahí la cosa. La idea era traspolar la Tennessee a algo contemporáneo y empezar a probar, jugar con la terapia, Fer (Fernanda Soru) también nos permitía a nosotros tener una percepción desde un espacio donde uno está en cierto modo analizándose. Y a trabajar con la mirada, como una cosa provocativa del otro de no te estoy creyendo nunca, entonces desde ahí iba como construyéndose esto, creo que el clima de no soportarse se iba dando solito.

**Palasí:** ¿Qué es el universo Tennessee?

**Palacio:** Un universo marca como el éter, una palabra que se la usa mucho en dramaturgia, y más en este tipo de dramaturgia. El universo de Tennessee Williams, para mí, es desde el humo de un cigarrillo hasta la locura, la familia, mi madre cada tanto le agarran como brotes, como que ella tiene un borde todo el tiempo con la locura. Yo creo que desde ahí está como esa identificación, con la locura ¿no? El universo de Tennessee Williams tiene todo eso, jazz, para mí el jazz, el río, el pueblo y el éxito que es algo que también inquieta, los mandatos. Hollywood, ni sabíamos que Tennessee Williams era un ícono de Hollywood.

**Palasí:** Con respecto a los integrantes, ¿después fueron ingresando más?

**Palacio:** Bueno, Marilina (Amaya) entra como dos meses antes del estreno reemplazando a Débora. Carla (Morales) entra en la misma época. De hecho, Carla entró y a los 15 días se va la Débora.

**Palasí:** ¿Cómo deciden la música de la obra?

**Palacio:** Primero comenzamos con un cd de Louis Armstrong. Carla canta uno de Norah Jones, canciones del folk, que es *Lonestar*, Estrellita, una letra muy de río, como que la estrella le va guiando y que sabe que esa estrella la va llevar a algún lugar, es el primero, cuando nosotros empezamos el viaje, un jazz clásico. Después una versión de *Toxic* de Britney Spears que se usa una versión de Jael Naim. Después apareció otra vintage y como que fusionamos un poco más el aporte de Carla. También *Cuando el día se va* (*Days is done* de Nick Drake), que es un poco la que define la ... pienso que ese tema apareció muy a lo Tennessee. Coincidió que los dos conocíamos ese tema. Es una secuencia larga con ese tema, como de 10 minutos, va el tema, se hace una pausa y sigue el tema. Una parte de *Cabaret*, ¡Ah! y *La Vie en Rose*.

**Palasí:** ¿Cómo definieron los diferentes momentos y los diferentes planos?

**Palacio:** En un momento íbamos de un plano al otro. Surgió lo de la terapia dentro de la improvisación y solo se fue armando, íbamos improvisándolo y dándole esa forma, pero, no estaba tan tajante, en algún momento se podía ir a la Tennessee y en algún momento no, y de esas improvisaciones iban quedando cosas en limpio, pero no descartamos nada hasta el final porque la idea era que tuviese como un tiempo más, como algo que se va escribiendo durante, pero había que organizar el caos, entonces decíamos “cómo cortamos, cómo decimos Tennessee, cómo hacemos para ir a la Tennessee y volver” porque era como que tenías que adivinar. Ahí surgió lo de “Tennessee” para entrar, pero para salir salíamos. El “presente” surgió porque una noche teníamos la necesidad de que el stop aparezca y pensar en que el “stop” es de teatro, es una palabra que quiere decir pare. Cómo hacemos para pararnos nosotros y ahí apareció lo del presente. Aparte una amiga me dijo que el teatro es un hecho que sucede siempre en pasado. Ahí fue como “bueno para el que lo está actuando está en el presente” no está en el pasado, entonces ahí está la palabra. Con respecto a los diferentes planos de actuación, Carla y Nicolás hicieron un trabajo bárbaro. Había que resolver la banda de sonido y estaba complicado eso, para mí era desde un principio una complicación, porque para mí lo musical es casi más importante que lo teatral, no sé si más importante, pero sí es esencial, además había un tiempo que marcar que era el tiempo del jazz. Tenía que ser alguien que cante jazz o algo negro, entonces la Carla ahí se sumó para eso, pero en un momento ¿qué hacía?, aparecía en un momento, dejaba de existir y no dejaba de existir cuando estaba al lado, y no sé si por mi percepción también, esto de los planos que habíamos trabajado en la otra obra, que eso dependía

más que nada del azar. La idea acá que la banda de sonido haga otra voz en el momento que se necesite, que marque el tiempo en algunos momentos que es necesario que la música lleve porque la acción... no sé duraría para mí tres horas sin la música. Si tenemos que respetar ese tiempo, el tiempo más vital de la improvisación, hay momentos que muere y muere, y a veces lo podés aceptar, pero es donde desde la convención teatral necesitamos que se defina. También nace desde una cuestión real y de experimentar con el espacio, vimos que era necesario ese aparte, que sucedan cosas del universo de Tennessee Williams al lado, como si los vecinos fueran esta pareja que se separaban de *Háblame como la lluvia* y aparte era como la necesidad de un ambiente real que no lo podíamos tampoco negar, tampoco se podía camuflar, de hecho la obra se estuvo pensando, la ensayamos en otro lado pero sabíamos que la íbamos a estrenar en la sala (Chuncanía Teatra). Creo también que en la obra tuvimos que afinar la escucha, en todo sentido, en la percepción. Entonces teníamos que escuchar, y al escuchar notamos que empezás a tener en cuenta ruidos que no tenías en cuenta comúnmente. Ahí es donde se hace necesaria la presencia de Carla, además.

**Palasí:** ¿Por qué tu personaje es un director de teatro como vos?

**Palacio:** Porque no tengo personaje (risas). Porque me parece que ese personaje desde algún lugar tenía que ser más equitativo, porque yo ya hacía el tío, George, y en ese personaje yo vengo a representar un poco lo que hacía Diego en la continuidad de la historia de *Lluvia lluvia*, vendría a ser como ese personaje. Entonces después yo no podía ser otra cosa que un director de teatro. Siempre sentí que tenía que ser así. Es muy loco porque lo que hablo de la obra yo siento que ya en el momento que se está actuando ya está representado, porque tampoco es así, en realidad no sé si hablo de mi en la obra, hablo como de un momento, creo que ese personaje es un director de un momento mío. Creo que tiene que ver con ficcionalizar el teatro y la homosexualidad. Con George empezamos así pero después terminó tomando más fuerza, es el hermano de Amanda, y un poco que hago de pusilánime por momentos, era el personaje, el pelotudo, es como si Mitch se rebela de *Un tranvía llamado deseo* y empieza como a soltar, y a soltar lo que no asumía la visión Hollywoodense de Mitch, yo creo que en teatro no ha sido tan pusilánime. Bueno Hollywood no quería mostrar otro aspecto más que un hombre bonachón que es traicionada por una loca. Bueno, la idea era ahondar y ver como este George va negociando con todo y como se va acomodando en una familia donde termina siendo de alguna manera esclavo de la familia, como que la historia

previa de George es como que es un criado de la familia, que era muy también de esa zona, y ahí quedó. Bueno y le quiere algo con la sobrina, era abordar un poco esas cosas comunes en las familias, más de la cuenta, de los permitidos de los tíos con las sobrinas, como que no todo el mundo tiene claro... “no si es el cariño del tío” y en un momento alguien se da cuenta que hay una complicidad con eso hasta tal punto que termina siendo como abuso sistematizado, se disfraza como un despertar sexual a los ponchazos.

**Palasí:** ¿Cómo definieron el espacio escénico?

**Palacio:** Bueno esa mesa queríamos usarla, esa mesa es la mesa de mis abuelos y uno de los bancos también, y el otro banco era el de la camioneta de mi viejo. La mesa estaba buena porque era lo que nos anclaba, probamos sin mesa y no funcionó. La mesa era como buen “acá esta la terapia” y esto de que cuando uno está en la mesa con la familia, en espacios así, no hay nadie observando, suceden en el teatro esas cosas, entonces tener alguien tan cerca era muy tentador, que eso sí lo tomé de *Lluvia*... que el público estaba muy cerca, entonces era como: la mesa es una mesa y los bancos son bancos, si después en algunos momentos se transforman es producto de la imaginación de la gente. En un momento sí comienzan a tener una dinámica en la escena del viaje, fue la que más trabajamos creo, había días que estábamos viajando, viajando y no llegábamos (risas). Y el espacio circular es por la mesa. La idea es que tuviera una puesta más laboratorio.

**Palasí:** ¿Por qué la escena de los viejos?

**Palacio:** Los viejos surgen porque era una escena que había escrito Nicolás antes, con este ejercicio de investigar sobre Tennessee Williams, él había propuesto, en la novela que estaba escribiendo, que había una cuestión con el aborto, con abortos clandestinos, con una cuestión más previa a Tennessee Williams, más de la etapa de Oscar Wilde.

**Palasí:** ¿Cómo fue la Fiesta Nacional de Teatro?

**Palacio:** Ahí es como se terminó de impregnar esta cuestión más de río, porque estaba al lado del Paraná la sala, entonces se veía en una ventanita los barcos pasar y bueno... En lo particular noto que se sostiene porque todo el tiempo tenemos que estar refrescándola, no pasándola, sino refrescándola, entrenando, generando situaciones. Me parece que más allá que está bueno ese sistema, desde algún lugar siento que la obra no está terminada, siento que siempre hay una vuelta de rosca que tal vez le falta y que

tiene que ver con las diferencias de compromiso con el teatro. Como que cada uno está comprometido de forma diferente. Como que es una obra que sólo se sostiene por el hecho de hacer teatro, sí tenemos como afinidades políticas con el grupo, pero yo siento que esa afinidad es como bastante frágil porque depende como de este momento. No es como en *La humedad* ... ponelo. Creo que acá es más performática y por momentos sí, para mí en lo particular es medio frívola.

**Palasí:** ¿Qué es lo performático?

**Palacio:** Es donde no está lo ficcional. No es tan distinta la pasión que le pone Fernanda a la hora de acompañar una chica para abortar. Ella hace performance, el compromiso con el cuerpo, ahí está lo performático, con su cuerpo de mujer y todo lo que implica, me parece que es cuando aparece más el compromiso político desde los cuerpos. En la no representación también, el entrenamiento es básicamente como sensorial, de performance. También en la obra hay bordes donde no sabemos quién somos qué. Hay una anécdota del Nacional que de repente la que hace de Clara, habíamos estado discutiendo después de la devolución, de cuando sonaba violento el feminismo, ahí hay como una comunicación con Fernanda donde por momento yo soy Luis y ella es Fernanda (Soru) y eso se traspola después, si bien la plantilla es ficcional, el resto de los elementos termina siendo real, por eso te digo que para mí como obra de teatro, no es que de acá a un tiempo vamos a seguir presentándola.





## Entrevista a Nicolás Sánchez Harriet por la obra *Verano en Tennessee* (2017)

7 de junio de 2018

**Palasí:** ¿Cómo te integras a este proyecto?

**Sánchez Harriet:** Luis convocó a una cantidad de actores, a mí y dos actrices más, una de ellas que había participado en una obra de teatro de hace 10 años atrás, sobre un texto de Tennessee Williams que se llama *Lluvia lluvia*, Paula Andrés que ya había trabajado conmigo en *Big Hamlet*, con la dirección de él. Empezamos a investigar sobre otros textos en principio y una de las posibles aristas para investigar o propuesta era Tennessee Williams porque Luis tenía la inquietud de profundizar aquel trabajo que en su oportunidad hizo sobre este autor. Así fue como descartando otros autores y avanzando en ver qué queríamos contar, qué estética queríamos trabajar y demás es que llegamos a Williams. Empezamos a leer en principio obras de él, leímos *El Zoo de Cristal*, *Súbitamente el último verano*, *La noche de la iguana*, *Un tranvía llamado deseo* y después la biografía de Tennessee Williams. Una vez que leímos todas esas obras decidimos crear una obra nueva donde se pudiera percibir el universo de Tennessee Williams. El proceso fue largo e interrumpido, porque en el medio del proceso se bajaron dos actrices. La propuesta desde el inicio fue trabajar en un espacio no convencional, una suerte de ruptura de lo más clásico y legitimado en el teatro, con una obra que no tuviera los tiempos reales del teatro y tampoco las puestas convencionales, con frontalidad y demás, si no que la propuesta fue trabajar distintos planos como una suerte de un lenguaje más cinematográfico, eso fue mutando igual, pero fue la idea de partida del proceso. A raíz de eso fuimos trabajando como una suerte de laboratorio de improvisaciones, de las improvisaciones que íbamos trabajando con la información previa que habíamos podido captar de Williams, hacíamos una reescritura de lo que surgía de esas improvisaciones.

**Palasí:** No sería una adaptación de obras de Tennessee Williams

**Sánchez Harriet:** No

**Palasí:** ¿Cómo lo definirías entonces?

**Sánchez Harriet:** Para mí Tennessee Williams fue un disparador de lo que termina siendo el producto final de *Verano en Tennessee*. Lo que busca justamente es que se perciba el universo de Williams, se genere esa atmósfera americana donde se vean

elementos y lenguajes similares a la poética que ha trabajado Tennessee Williams pero en una obra independiente. Por eso sí hacemos muchísimas referencias a ese universo, a la propia vida de Tennessee Williams, hay versiones si se quiere de escenas que están planteadas en otras de sus obras, pero son versiones muy libres, o sea, no vienen a ser adaptaciones, es un trabajo nuevo a partir de lo que el dramaturgo trabajó en sus propias obras. Investigamos también sobre otras puestas que se habían hecho de Tennessee Williams, bueno en Córdoba se está haciendo *Inside me* por una chica de acá de Villa Mercedes que es Eugenia Hadandoniou que trabaja en la Comedia Municipal de Córdoba y también hizo un trabajo de investigación sobre Tennessee, y está la versión de Romina Paula, *El tiempo todo entero*, que es una versión de *El Zoo de cristal* que también investigamos, leímos y tomamos como disparadores para adentrarnos en el trabajo.

**Palasí:** ¿Cómo fue la modalidad de trabajo en cuanto a lo dramático y la puesta en escena?

**Sánchez Harriet:** En relación a la puesta en escena había pautas de dirección, estaba claro trabajar en un ambiente rectangular con una diagonal y en distintos planos, o sea, una escena, una extra escena con un objeto con peso escenográfico que es una mesa, en el centro, y trabajar las distintas frontalidades, o sea, distintas perspectivas. Esas fueron pautas de dirección. En definitiva, una puesta circular donde el público tuviera que poner en jaque el deseo de lo que quería ver, tuviera que elegir, porque se plantean situaciones que suceden en forma paralela, de forma permanente, entonces el público debe elegir en donde pone el foco para decidir que se pierde del relato o lo que se va contando de la historia. Esas pautas fueron específicas de dirección en relación a la puesta en escena. Se fueron ajustando con el trabajo, con la potencialidad que nos ofrecía el espacio, esto se dio en la sala Chuncanía Teatra que es una sala independiente donde no hay escenario, ahí fue el estreno, la puesta original planteada para la obra y la que se busca respetar cuando uno sale del lugar, es como si fuera un teatro casero, un teatro en casa con los recursos que hay, con una iluminación realista mezclada con lo teatral, que busca generar algo onírico por momentos, hay una mezcla de lenguajes y de artefactos entre lo teatral y lo realista que fueron decisiones de dirección. En cuanto a la dramaturgia primero hubo una investigación de los personajes de las distintas obras de Tennessee y la propia vida de él, por eso hacemos foco en lo que es la madre y la hermana. Tennessee Williams en sus obras crea personajes que coinciden bastante con

los de su propia vida, entonces nosotros hicimos estas referencias también. Tenemos en *El Zoo de cristal* a la hermana y a la madre, en *Súbitamente el último verano* tenemos a la madre y a una prima que vienen a cumplir esa suerte de roles de su propia vida en la historia. Y en todas, un padre ausente, en la vida de Williams, su padre era el encargado de una compañía de zapatos, entonces viajaba, estaba muy ausente de su casa, y un poco Tennessee creció con esta figura del padre ausente, eso se da en la obra *El Zoo de cristal* y lo mismo en *Súbitamente el último verano* que fueron las obras donde más hicimos foco para la construcción de la dramaturgia. En *Verano...* hay una suerte de paralelismos o de similitud, se busca respetar esos vínculos que tenía Williams en el entramado de los personajes que nosotros planteamos. En fin, con la dramaturgia, la forma fue, una vez investigados los personajes empezábamos a realizar improvisaciones, de esas improvisaciones, hacíamos una escritura pos-ensayos y una reescritura para ajustar cuestiones de dramaturgia, en los relatos y demás.

**Palasí:** La obra plantea dos momentos ¿Cómo son esos momentos?

**Sánchez Harriet:** En cuanto a los dos planos que tiene la obra, que pueden ser más, si se quiere, depende la lectura, hay un plano que es una terapia con técnicas del psicodrama donde los personajes trabajan sus conflictos personales con ejercicios de psicodrama inspirados en el universo Tennessee Williams. La relación de él con la madre, con la hermana y esto se lleva a un plano ficcional que es lo que sucede en la estancia de la Tennessee donde los personajes de dejan de ser ese que lleva a la terapia para transformarse en un personaje de ficción. Para la terapia, la construcción de los personajes también está ligada a lo que es un yo ficcionado, es decir cada uno llevó conflictos personales propios o situaciones que veníamos transitando cada uno en ese momento para trabajar en la obra. Por eso en el lenguaje de actuación hay una suerte de lo performático donde cada personaje juega con ese límite y transita situaciones particulares con las escenas, hay un juego ahí también con la improvisación donde uno puede salirse un poquito de la dramaturgia escrita con esa libertad de lo que se va generando en el momento. Por eso hay muchas referencias a la vida personal de cada uno. En principio fue así, después fue mutando y terminaron siendo dos personajes ficcionados, el de la terapia como el de la Tennessee.

**Palasí:** Hay escenas que se superponen en diferentes planos, tanto espaciales como acústicos. ¿Cómo fue eso?

**Sánchez Harriet:** La obra en la puesta en escena tiene un espacio principal donde el público habita en conjunto con los actores y un espacio paralelo que es en un ambiente contiguo al principal, donde se suceden un montón de extras escenas que son paralelas a las que suceden en el plano principal o en el espacio principal, que se filtran o se perciben por el espectador por la acústica. De forma permanente se genera una atmósfera con una suerte de caos o de situaciones paralelas donde el espectador oye lo que sucede en otro ambiente, pero lo ve por partes. Esas partes a las que tiene acceso el espectador, en cuanto al sentido de la vista, se ven a través de las aberturas que tiene el espacio contiguo, hay una ventana, dos puertas en los extremos que hace que algunos espectadores además de oír lo que sucede en el otro ambiente, puedan también ver.

**Palasí:** Hablame de los personajes que hacés vos

**Sánchez Harriet:** Mis personajes son Tom, en referencia a Thomas, el nombre de pila de Tennessee, y Seb que es un personaje ficcional ausente en *Súbitamente el último verano*. Sobre Seb en particular, en *Súbitamente el último verano*, es un artista, un escritor que viaja por el mundo, acompañado de su madre, y es una suerte de proxeneta, digamos, de su prima y de su madre, hay como una especie de negociación del personaje en relación a la prostitución y existe mucho la promiscuidad en el planteo de este personaje, por eso Sen en *Verano...* es un escritor que atraviesa distintos momentos en relación a la escritura. Nosotros como una suerte de metáfora hacemos una escena relacionada con los Pulitzer y con las curvas que tuvo Tennessee Williams en su carrera ¿no?, pasar de éxitos rotundos a ser sumamente criticado o vapuleado por la crítica. Trabajamos, en definitiva, lo que nosotros le llamamos yuxtaposición, quiere decir que tanto el personajes ficcional, como el de la terapia atraviesan las mismas situaciones, simplemente que en la ficción se delata, porque uno trabaja sobre los conflictos que trae el personaje de la terapia y en definitiva uno empieza a preguntarse cuál es el plano real de todos esto, si el ficcional, la propia realidad, si hay un tercer plano por cómo termina la obra con un presente final que deja abierto al espectador la posibilidad de poner su propia conclusión a la historia, su propia resolución. Y la sexualidad en principio es manifiesta por Tom y hace referencia también a la evolución que tuvo Tennessee Williams en su vida real, o sea comienza experimentando a heterosexualidad, después de apoco va teniendo experiencias homosexuales hasta que llega a su liberación y también una suerte de promiscuidad que se puede advertir en los relatos en el libro *Memorias* donde hay todo una suerte de relatos que aportan tensión y un coqueteo en la

sexualidad con otros hombres que finalmente logra trascender, digamos, ya grande para lo cual tuvo que trascender también prejuicios y todo lo cultural contemporáneo a su época. También es uno de los temas de los cuales queríamos hablar y que todavía genera, a veces, incomodidad a los espectadores. En una de las últimas funciones había un público reacio a ver esas situaciones, besos entre hombres, lésbicos y demás, hubo reacción del público.

**Palasí:** Contame sobre la música, selección, ¿cómo entra Carla?

**Sánchez Harriet:** Mirá, lo que se en relación a la música, es que para generar esta atmósfera americana se pensó en el jazz y que la obra tuviera un ritmo de jazz, para lo cual en los ensayos estaba muy presente el jazz, utilizamos distintas canciones y demás, hasta que llegamos puntualmente a la música en vivo, bueno, Carla Morales interpreta dos versiones bastante jazzeadas, una de Britney Spears y la otra, *Days is done*, que es *Cuando el día se va* en español. En realidad, la selección musical fue dada entre la intérprete y el director. Ellos investigaron más sobre la musicalidad que tenía la obra, sí, a la hora de generar un ritmo en las escenas, en los ensayos y demás se iba marcando un compás, para el ritmo de la actuación, para la construcción de la escena básicamente.

**Palasí:** ¿Cómo fue la Fiesta Nacional de Teatro? Con respecto a la propuesta y con el espacio escénico en relación a que la puesta en escena es muy particular.

**Sánchez Harriet:** Empiezo por la última que es en relación al espacio. Se daba la particularidad en Rosario que el organismo cogestor era la municipalidad de Rosario y la provincia de Santa Fe, por lo tanto, para promover los lugares destinados a la cultura que tienen decidieron que la mayoría de las puestas fuera en la Escuela Municipal de Artes Urbanas que está ahí a la vera del río, y son grandes galpones con mucha inmensidad donde hay muchos problemas con la acústica donde hay actividades paralelas, escuelas de circo, está también el galpón de la música. Entonces la adaptación fue todo un desafío. Llevamos la obra a un extremo del lugar y pudimos hacer una adaptación que salió airosa, porque utilizamos una división que hay con el espacio de los baños y quedó muy bien. Pero fue justamente porque optimizamos el espacio. No era el lugar adecuado para la obra, porque la obra es una propuesta mucho más intimista y sí tuvimos conflictos en la primera función con la acústica porque se filtraba una actividad paralela que sucedía que era la escuela de circo, con acrobacia, malabaristas, gritos y demás. Por suerte la obra tiene igual un eco desde la acústica que permite, si se

quiere, estas extras escenas que se filtre un poco de ruido del afuera, y bueno, trabajamos con eso todo el tiempo, fue lo que puso en jaque a la propuesta, el tema de la acústica, que es elemental para nosotros en la propuesta y estaba un poquito corrido de lugar.

**Palasí:** ¿Qué cantidad de público?

**Sánchez Harriet:** Hubo más de 100 personas en las dos funciones. En principio, desde la exigencia de la Fiesta te una capacidad de 200 espectadores, por la intimidad de la propuesta nosotros la redujimos a 120 más o menos. Las dos funciones estuvieron muy bien de público, la primera completamente llena, y la segunda ahí, habrán quedado pocos lugares. La respuesta del público fue genial, en realidad fueron dos funciones, la primera para acreditados y jurado, teatristas de distintos lugares del país, y la segunda para el público en general. La respuesta del público en general fue genial, también la función fue mejor, porque ya nos habíamos acomodado al espacio, terminamos la obra y nos sorprendimos porque nos ovacionaron, gritaron como no nos pasó nunca acá en Mercedes, fue una respuesta super genuina, el público super adentro, fue una muy buena función. Y la primera tuvimos estos inconvenientes de la escuela de circo en forma paralela, lo que generaba que la proyección de los personajes se multiplicara y se ponía en jaque las composiciones porque al ser una obra más intimista y estar acostumbrado uno a un registro de un espacio más chico hubo que acomodares, y eso fue lo que se reflejó en el espacio de devolución, nos hicieron una buena devolución respecto a la adaptación de la puesta en escena, nos dijeron que habían estado correctas las actuaciones y demás e hicieron, quiero reproducirlo bien, una crítica al respecto del sistema de la obra, básicamente a la resolución de los personajes, nos mencionaron que entendían que era una obra de puertas abiertas en varios sentidos, no solamente en cuanto a la disposición de la puesta en escena, que los personajes entran y salen sino también a la resolución del espectáculo, como que queda abierto al espectador. Nosotros le damos una resolución al espectáculo que es la yuxtaposición, bueno, puede suceder que el público no la lea, o que nosotros queramos dar un mensaje que no llega del todo claro al espectador. La crítica fue reducida y nos hablaron del sistema. No hubo mucho tiempo para el ida y vuelta porque cada producto tiene un tiempo estimado para las devoluciones, puntualmente fue eso, lo que yo entendí fue como si le faltara una suerte de resolución, que había ideas muy poéticas, muy potentes, que en un punto diluían, eso lo dijo en realidad una mujer de prensa, el jurado dijo otra cosa, o sea, al jurado le

pareció muy interesante y rica la propuesta dramaturgias, el no ser una obra lineal, sino que rompe con eso de no debelar la historia de los personajes, si no que el espectador tenga el trabajo de ir completando las historias, pero fue eso lo que te puedo decir del espacio de devolución. Después la recepción del resto de los teatristas, al menos lo que te hacen llegar, les gustó, les pareció un trabajo super interesante, la adaptación de la puesta, el tema de la acústica y este extra escena a todo el mundo le pareció interesante.

**Palasí:** ¿Algo más que quieras expresar?

**Sánchez Harriet:** Bueno, para mí la obra me encanta, obviamente (risas), es difícil pensar en algo puntual para decir, pero se puede decir que es el resultado de un trabajo colectivo donde se rompen, a veces, cuestiones de estructuras jerárquicas en relación a la dirección, la actuación, sino que hay una comunicación muy fluidas entre las propuestas actorales, la dramaturgia de actor y la dirección.

**Palasí:** ¿Cómo definirías en esta obra la metateatralidad?

**Sánchez Harriet:** Está muy presente, más allá de que es una tendencia hablar de meta teatralidad, en todas las obras. En esta obra primero se ve el teatro dentro del teatro, en el plano ficcional, ejemplo nosotros como actores, operamos la técnica que es justamente develar un recurso al espectador donde el propio actor ilumina la escena, después en relación a los textos, al juego con el público donde se rompe lo ficcional y por convención se establece otro código entre el espectador y el actor. Tratamos de tener cuidado y de no abusar de los recursos, porque ya lo hemos hecho en otras obras y, como es tendencia, no queríamos caer en eso, la verdad, fue en el proceso de construcción un jaque para nosotros, porque, a veces, el actor abusa de esa meta teatralidad en un guiño con el público y termina perdiendo poética o nosotros creemos que termina perdiendo una poética por la cual trabajamos.