

JAMLET NO ES UNA TRAGEDIA EN VILLA ELVIRA

Dramaturgia en la recepción desde el campo popular

Tesis doctoral de Blas Arrese Igor

Director de tesis: Dr. Facundo Abalo.



Índice

1- Introducción.....	Página 3.
2- Declaración de principios.....	Página 9.
3- ¿Por qué Hamlet?.....	Página 23.
4-Jamlet de Villa Elvira.....	Página 48.
5- Dramaturgia de la recepción.....	Página 61.
6- Una calavera de plástico.....	Página 72.
7- Incluir o no incluir, esa es la cuestión.....	Página 86.
8- HORACIO, el único pibi de Villa Elvira	Página 95.
9-El espectro es WhatsApp.....	Página 107.
10-Devenir Oriya.....	Página 114.
11- Escape hacia el futuro (conclusiones finales).....	Página 130.
12-Jamlet de Villa Elvira (texto dramático).....	Página 138.
13-Romeo & Julieta del Palihue (texto dramático).....	Página 170.
13-Entrevistas al fondo.....	Página 206.
14-Bibliografía, publicaciones y enlaces utilizados.....	Página 220.

INTRODUCCIÓN

Esta tesis no fue una investigación exclusivamente desde una perspectiva de género, ni acerca del poder o de la cultura popular, sin embargo, estas tres dimensiones contuvieron todo el trabajo, como el paisaje a una aventura, o como lo hace una escenografía teatral a la acción dramática central. El corazón de la investigación ha sido la comunicación, entendida esta como una arena donde hay pujas de poder por los sentidos sociales. Así, teatro y comunicación se presentaron con una lógica parecida: la del conflicto dado por intereses en pugna. Por esta razón, el trabajo se centró en reconocer los sentidos que produjeron un grupo de teatro de Villa Elvira¹ -barrio periférico de la ciudad de La Plata- a partir de la tragedia Hamlet de William Shakespeare.

Una experiencia que me marcó a fuego y sentó las bases de mi interés en la dramaturgia en la recepción desde el campo popular tuvo su inicio en Chascomús². Corrían los años 80 y la iglesia de cualquier pueblo del interior de la Argentina era un territorio fundamental de construcción de la subjetividad de sus habitantes. Así fue que la parroquia ocupaba un rol fundamental en la creación de lazos comunitarios. No solo se concurría a misa, se rezaba el rosario o se asistía a clases de catecismo, sino que también se organizaban proyecciones de películas de cowboys, campamentos, partidos de fútbol y actividades artísticas de todo tipo. En mi caso odiaba los deportes, pero me fascinaban las clases de canto. Nunca canté muy bien, pero como parte de esa actividad se organizaban experiencias escénicas muy atractivas. Para Semana Santa se armaban vía crucis actuados con túnicas, imágenes

¹ La localidad se encuentra ubicada al sudeste de la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires. Argentina. Incluye los barrios de Arana, Villa Montoro, Villa Alba, Villa Rubencito, El Carmen y La Nueva Hermosura. Limita con Altos de San Lorenzo, el Casco urbano y el partido de Berisso.

² Chascomús es una ciudad de la provincia de Buenos Aires, Argentina. Cuenta con 35.000 habitantes, sin embargo sigue conservando idiosincrasia de pueblo pequeño.

religiosas de yeso y cantos que acompañaban. Para Navidad, se organizaban pesebres vivientes a partir de estéticas sincréticas que cruzaban villancicos de misa criolla, pastores en miniaturas y ángeles custodios. Vestidos coloridos, carnavalitos y actuaciones que rememoran la llegada del niño Jesús.

Estas expresiones escénicas eran *nómadas*. No solo se realizaban en la parroquia, sino que también se extendían a barrios de la ciudad, inclusive aquellos que estaban lejos del centro y a los que no resultaba fácil llegar, por falta de transporte público y calles de tierras que se anegaban con cada lluvia que caía. Barrio Obrero, Gallo Blanco, Iporá, y Medalla Milagrosa eran zonas muy pobladas, pero con poca infraestructura urbana. Sin embargo, cada fecha importante del santoral nos encontraba allí, cantando y actuando esas micro escenas religiosas, alternando entre la alegría del nacimiento de un niño, con la oscuridad y la violencia de la crucifixión de un hombre que se inmola por la humanidad entera.

Ya con 16 años me acerqué a un grupo de la parroquia coordinado por curas claretianos de la rama de la teología de la liberación. El 1 de enero de 1991 estábamos viajando hacia el impenetrable chaqueño³ con un grupo de compañeros empujados por la pasión y las ganas de generar comunidades de base en aquel remoto destino. Fue un mes intenso de trabajo puerta a puerta conociendo a gente hermosa: Raquel, una modista de Pampa Bolsa junto a la que generamos un taller de costura para la comunidad; Fabiana, una cultivadora de algodón que en sus ratos libres organizaba un comedor comunitario; Omar, un abuelito toba de 80 años que ofrecía su rancho para que niñas y niños fueran a tomar clases de apoyo escolar.

Domados por el calor y la emoción de tomar contacto con realidades hasta el momento desconocidas, la experiencia nos dejó un recuerdo imborrable en trabajos teatrales a partir de la vida cotidiana de los habitantes de la región. Pequeñas escenas -construidas grupalmente- que se mostraban en una escuela de Concepción del Bermejo, hablaban de sus anhelos, esperanzas y deseos. En ese momento -sin saberlo- estábamos ante una

³ En Argentina se denomina impenetrable chaqueño a una región de bosque nativo al noroeste de la provincia del Chaco.

experiencia de dramaturgia colectiva, donde de manera horizontal se producían escenas repletas de humor y saberes populares de la región: la llorona, el pombero, demonios y santidades que poblaban de manera invisible el territorio. Fue un momento fundante para una elección que tomaría en el futuro: cruzar la comunicación, los estudios teatrales y la investigación desde el campo popular.

Esta experiencia también me acompañó en las tareas docentes de la licenciatura en dirección de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Allí hemos llevado adelante experiencias artísticas a partir de la poética de William Shakespeare. Durante la cursada de la materia Dirección 1, realizamos ejercicios variados para acercar herramientas de dirección y puesta en escena a los estudiantes. Estos trabajos no solo se circunscribieron a lo específicamente teatral: se trató de consignas que estimularon la conciencia del espacio y sus fuerzas inmanentes en la escena, el tiempo en sus modulaciones y usos variados, y la actuación como herramienta para generar sentidos a partir de las sensibilidades de los hacedores de la escena.

Durante el ciclo 2016 propusimos a los estudiantes trabajar con Hamlet de William Shakespeare. Texto que, sin duda, fue consagrado por el canon occidental como un texto catedral del listado cis, europeo y blanco consolidado por Harold Bloom ⁴. Nos interesó ir a contrapelo de esta operación. Tensar las posibilidades de esa matriz textual para hacer estallar en mil pedazos toda lectura oficial y hegemónica del material.

Así fue cómo realizamos sondeos variados de la obra en clase y luego les propusimos a cada estudiante/tallerista una escena para armar su propio elenco y "escribir"- mediante herramientas de dirección- su versión. El desafío fue no tocar ni un punto ni una coma del texto que les ofrecimos, y se apostó a generar valor diferencial mediante los sentidos producidos en la escena a partir de sus poéticas y sus asociaciones. Así apareció un Hamlet drag queen, una Ofelia sadomasoquista, un Polonio corporizado en un envase de

⁴ En su libro "El canon occidental", el teórico norteamericano Harold Bloom plantea un listado compuesto por 26 autores literarios, bautizando a sus textos como canónicos, argumentando que estos autores son la base de la cultura de occidente. En esta tesis pondremos esa idea en crisis.

detergente, una Gertrudis enorme y desnuda en medio de una recámara real reducida a un colchón aleopardado, entre tantas propuestas signadas por el juego y la prueba. Este ejercicio de apropiación subjetiva despertó el deseo de trabajar con la obra más allá de la cursada. Sobre todo, porque en ese uso disruptivo aparecía un poderoso gesto micropolítico: la apropiación como táctica de resistencia.

Ese mismo año comienzo a ensayar una obra de teatro acerca del peronismo. Entre pelucas de Evita, imágenes de Daniel Santoro y charlas sobre historia argentina, un compañero de esa aventura me invitó a volver a la facultad de periodismo. No lo dudé demasiado y la idea me tomó por completo, sobre todo porque quién me estaba convidando era Facundo Abalo, investigador, militante... y ante todo un artista. La obra de teatro tuvo derivas inesperadas, sin embargo, creo que una de las más excitantes fue la de acercarme al doctorado.

Adentrándome en el programa del doctorado, de los dos campos de formación propuestos opté por “Comunicación, Sociedad y Cultura”, abarcando el estudio de la recepción, las prácticas sociales y culturales, la producción de sentidos sociales en relación con otras disciplinas (en este caso el teatro), centrándome en grupos sociales diferenciados, minorías e identidades construidas desde el campo popular. Encontré, finalmente, en las cursadas, seminarios y conversatorios de nuestra querida facultad, el lugar adecuado para asirme de herramientas tanto teóricas como metodológicas y trabajar así desde el campo popular en clave emancipatoria.

Las teorías de la recepción en dimensión comunicacional me permitieron pensar el arte en clave popular, rescatando su potencia disruptiva en los centros de poder establecidos. Me colmó de entusiasmo y agradecimiento llevar adelante esta experiencia en las aulas de la universidad pública, lugar nodal para consolidar pensamiento que promueva la acción/reflexión en clave política y social.

Como toda tesis doctoral, este material formará parte del acervo público y de la discusión colectiva en ámbitos académicos, como así también

por fuera de los espacios convencionales de investigación. El ensayo como método de escritura académica fundó esta tesis, alejándose de una idea positivista y *academicista* de la ciencia.

Este tipo de escritura se volvió necesaria para rescatar aquellos *conocimientos otros* puestos en valor por las Epistemologías del Sur, siendo este tipo de escritura académica la de mayor pertinencia para esta investigación. El ensayista Christian Ferrer, en su artículo *Paper, Melodías y bocetos*, compartió una interesante reflexión: todo podría haber sido diferente si las ciencias sociales hubieran preferido, como modelo prototípico de legitimación, *al arte* en lugar que a las ciencias exactas. Pero el bisturí cortó por lo enfermo: la cirugía positivista escindió a las artes de sus gemelas, las ciencias sociales. ¿Acaso las sociedades no son paisajes, las luchas de clases un teatro, los códigos de comportamiento valeses y tangos, y sus hacedores los integrantes del elenco? ¿No descienden etimológicamente del mismo sitio las palabras *teatro* (espacio de apreciación) y *teoría* (especulación dada por la contemplación)?

En esta línea, esta tesis fue concebida como un ensayo que explora, analiza e interpreta un tema: la dramaturgia de la recepción desde el campo popular. Pero también se pensó a partir de la propuesta del intelectual Horacio Gonzales, entendiendo al ensayo como una pócima para unir conocimiento y escritura, al recoger aquel aullido clásico de ensayo como género: *conócese a ti mismo*.

Por estas razones, se podrá reconocer en esta tesis una estructura rizomática, una escritura que brota de manera horizontal, que crece como lo hace los lirios o el jengibre, sin una raíz central o vertical, donde los predicados afirmados de un elemento pueden incidir en la concepción de otros elementos de la estructura, sin importar su posición recíproca. Por esta razón, no encontraremos una estructura clásica de tesis, con compartimentos estratigráficos que separan la investigación de manera estructurada. Encontraremos entrevistas entrelazadas con elementos del marco teórico, fotografías interceptadas por reflexiones metodológicas, objetivos e hipótesis entretejidas con escenas teatrales. Imágenes y bocetos escenográficos

intervenidos por análisis de casos, como así también conclusiones finales que serán líneas de fugas más que arribos seguros.

Es así que por momentos será un diario de viaje o bitácora antropológica, en otros pasajes será una poesía, texto teórico, descripción geopolítica, artículo periodístico o un tema musical de Pablo Lezcano. Siempre se ha conservado el rigor del frondoso mapa conceptual trazado, siguiendo la concepción de la comunicación como un fenómeno intersubjetivo y compartido, en un sistema de relaciones de poder social y cultural.

Por último -pero no por eso menos importante- mi intención es que estas páginas lleguen a todos aquellos que tengan el deseo de hacer y pensar las artes vivas en clave emancipatoria. Deseo fervientemente que sea leída por estudiosos de la comunicación, del teatro, como así también por todo aquel que se vea interpelado por el tema, por ejemplo, Pedro, el actor que encarnó a nuestro Jamlet, mi vecina Nancy que le apasiona el teatro, o por mi Tía Mirta, docente jubilada amante del drama y las letras.

2

Declaración de principios

Esta investigación ha sentado sus bases en una concepción construccionista de la ciencia social, saliendo de nociones objetivistas. Se han tomado los postulados de la socióloga austríaca Karin Knorr-Cetina, quien se aleja del objetivismo que concibe al mundo compuesto de hechos, y del conocimiento como el acceso a una versión literal de cómo es el mundo. Knorr-Cetina ha sostenido que el objetivista olvida el carácter constituido de los productos científicos y que la facticidad no es más que una constitución del mundo a través del procedimiento de la lógica científica, sus explicaciones y validaciones (Knorr-Cetina, 1981).

El aporte de Alejandro Grimson ha constituido un punto importante en el marco epistemológico, al concebir a los hechos sociales como ontológicamente subjetivos, pero epistemológicamente objetivos. Así, se reformuló el concepto de “objetividad”, para ponerlo a jugar con un sentido práctico y no ontológico. Esta concepción de la ciencia ha permitido acceder a los sentidos que produjeron los pibes y pibas del Teatro El Galpón de Villa Elvira, tomando como punto de partida Hamlet de William Shakespeare. Así se trabajó con esas producciones subjetivas a partir de la lectura del clásico isabelino, sin perder de vista las relaciones de poder constitutiva de las prácticas sociales (Grimson, 2011, página 25).

Por esta razón, las *Epistemologías del Sur* -concepto acuñado en el Centro de Estudios Sociales de la Universidad de Coimbra, Portugal- fueron un acervo fundamental de consolidación del marco teórico de la investigación, ya que han propuesto la valorización de “conocimientos otros” científicos y no científicos, y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento a partir de las prácticas de clases y grupos sociales que han sufrido la destrucción, opresión y discriminación causadas por el capitalismo, el

patriarcado, el colonialismo y todas las naturalizaciones de la desigualdad que se han cristalizado en los pueblos de sur. Esta reformulación epistémica se propuso ampliar las posibilidades de repensar el mundo a partir de saberes y prácticas del Sur Global, desafiando los intentos de epistemicidio, lingüicidio o subalternización epistémica (Batthyány/Arata, 2022).

Por esta razón, en esta tesis fue pertinente hacer un pequeño ajuste de agenciamiento en el término. Se optó por decir Epistemologías DESDE el Sur, enfatizando con este cambio de la contracción de la preposición *DE* y del artículo *EL* (que denota propiedad), por la preferencia de la preposición DESDE que enfatiza la fuerza del lugar de procedencia de este acervo teórico que ha revitalizado la posibilidad de hacer ciencia en Latinoamérica, y, específicamente en esta investigación, en Villa Elvira.

En esta línea, se pudieron observar -ya en los primeros acercamientos al grupo de teatro El Galpón de Villa Elvira- niveles de organización social y comunitaria de gran anclaje territorial. También se pudo observar que el barrio no cuenta con infraestructura urbana municipal, sin embargo, se pudieron reconocer centros comunales de actividades deportivas, artísticas y sociales. Es por eso que fue necesario poner en valor los conocimientos y los saberes “otros” que recorren las calles, las plazas y cada esquina de Villa Elvira.

Allí radicó la elección de este marco epistémico, ya que resultó fundamental que la investigación haya sido abordada desde esta perspectiva que supone un fin emancipatorio, en un contexto de creciente acumulación y centralización de recursos tanto materiales como simbólicos. Como afirmó Paul Preciado, estamos inmersos en una reforma hetero patriarcal, colonial y neonacionalista que busca deshacer los logros de los largos procesos de emancipación obrera, sexual y anticolonial de los últimos siglos; señalando que este no es un proceso natural, sino una fase más en una guerra que no ha cesado:

“La misma guerra que llevó al cierre de los bosques comunales, al encierro y el exterminio de todos los cuerpos cuyos modos de conocimiento o afección desafiaban el

orden disciplinario, a la destrucción de los saberes populares en beneficio de la capitalización científica, a la caza de brujas, a la captura de cuerpos humanos para ser convertidos en máquinas vivas de la plantación colonial”.

(Rolnik, 2019. Prólogo de Paul Preciado, página 8).

Es esta línea, resultó esclarecedora la reflexión de la ensayista María Pía López, quien afirmó que estamos en tiempos más neocolonialistas que imperialistas, ya que ha habido más subordinación que aniquilación, más que violentar el poder ha fijado las reglas del juego. Sin embargo, María Pía López rescató el poder de agencia de los sujetos contemporáneos, señalando que las interacciones y normas sociales marcan tendencias, pero cada aprendizaje singular de lo social respeta características diferentes. En cada biografía se entrelazan algunas necesidades y elecciones, pero más que tipos puros, podemos hablar de *elecciones necesarias* y *necesidades electivas*. Estas elecciones y estas necesidades se pudieron encontrar en el análisis que se llevó adelante al indagar en las prácticas de lectura de Hamlet que los pibes y las pibas de Villa Elvira desarrollaron para luego escribir Jamlet.

Otro punto interesante propuesto por María López resultó muy útil para construir el marco teórico. La ensayista ha señalado la importancia de genealogizar la trama histórica para entender el invento moderno que fue *el hombre*, afirmando que hay en el sujeto algo más de lo que la historia dictamina; y que la relación entre sujeto e historia no es solo unívoca y agobiante, sino que el cuerpo es también otorgador de sentido a la historia, al presente. En este punto fue importante tener en cuenta que el teatro resulta un dador de conocimientos particulares, al ofrecer la posibilidad del cuerpo y de la palabra en escena, en un carácter azaroso y singular⁵. En definitiva, “suponer un sujeto activo no significa negar la importancia de las relaciones de dominación ni la tendencia a la reproducción social, pero sí implica poner en duda el supuesto éxito permanente y exhaustivo de sus fuerzas y tendencias”. (López, 1997, página 25).⁶

⁵ Alain Badiou plantea que el teatro genera un tipo de idea particular, la denomina ideas-teatro, que solo se producen en el presente de la representación teatral.

⁶ Resulta interesante mencionar la distinción que Aristóteles marca entre la definición de Historia y Poesía. En el Capítulo IX de la Poética menciona que la tarea del poeta es describir

En este entramado es que se han construido los sentidos sociales en un marco neocolonialista. En esta línea, al querer llevar adelante una investigación que cuestione este neocolonialismo, la elección del origen de las referencias teóricas despertaron una pregunta central: ¿Es conveniente usar autores que tienen como punto de partida al sujeto universal europeo? Y pensando específicamente en materiales dramatúrgicos... ¿Es conveniente trabajar con Hamlet, obra paradigmática de lo que -como se verá más adelante- Harold Bloom ha denominado canon occidental?

Intentando responder a estas preguntas, Jorge Aleman planteó una interesante línea de trabajo, afirmando que la universalidad a la que aspira el pensamiento europeo es a costa de la exclusión de pensamientos vernáculos, y que somos los propios autores periféricos los primeros que en nuestras bibliografías les rendimos culto desproporcionado.

No obstante, tampoco se trató de negar herramientas teóricas y metodológicas muy útiles desarrolladas por los pensadores europeos solo por el hecho de ser eurocentristas. Fue así que se propuso llevar adelante un trabajo epistémico más complejo “semejante al que hace el feminismo con algunos intelectuales falocéntricos. Es decir, separar en el archivo europeo las huellas eurocéntricas, y apropiarse de los textos leídos e interpretados desde la situación nueva” (Aleman, 2020, página 35). Esta situación nueva fue Villa Elvira y su contexto, a través de la relación establecida entre su poética barrial y el texto isabelino, rescatando la pluralidad y el agenciamiento como operación central del trabajo artístico.

Las epistemologías desde el Sur han proporcionado principios, fundamentos y métodos para rescatar la pluralidad de saberes, sin el objetivo de responder a una escuela, en todo caso, podría hablarse de una *escuela mundi*, como así también de una escuela mundial para los oprimidos. Podría también concebirse como un movimiento que echó raíces en realidades afectadas por el capitalismo y el colonialismo. Resultó fundamental rescatar el concepto de diversidad, en un Sur que metafóricamente expresa un profundo

no lo que ha acontecido, sino lo que podría haber ocurrido, esto es, tanto lo que es posible como probable o necesario. De este modo el arte otorga la posibilidad de pensar realidades posibles, más allá de las existentes.

campo de innovación económica, social, cultural y política de creciente diversidad, abandonando la idea de universalidad para poder pensar en perspectiva pluriversal.

“De tener un ideal” afirmó Guilles Deleuze “sería participar en un movimiento, estar en un movimiento (...) yo no querría difundir nociones que creen escuela: quisiera difundir nociones que ingresen a la corriente, que se vuelvan ideas corrientes (no quiero decir que se vuelvan ordinarias), es decir manejables de varias maneras” (Deleuze, 1988, página 137). Este fue uno de los autores europeos abordados en esta investigación, llevando adelante el trabajo epistémico complejo de tomar de él las ideas provenientes del posestructuralismo⁷ que fueron convenientes. Estas operaciones se realizaron sin perder la coherencia lógica del mapa conceptual de “nociones corrientes”, que permitieron rescatar el pluralismo y la diversidad de saberes.

Por esta razón, como se verá más adelante, la metodología cualitativa elegida estuvo acorde a estas necesidades: las de tomar en Villa Elvira aquellos conocimientos “otros” que habitan el territorio, en un campo social popular colmado de creencias vernáculos, divinidades y saberes de todo tipo. Es por eso que los relatos, los chismes, los refranes, textos literarios variados, también fueron tenidos en cuenta como materias a considerar para la investigación, siempre atendiendo a contar con la rigurosidad necesaria para generar conocimientos de manera situada y colectiva.

En esta dirección, el marco epistemológico ofició también como marco interpretativo. Es decir, desde esta concepción que se ha tenido de la ciencia y el marco teórico afín al problema de investigación, se desprendieron las inferencias en relación a los sentidos subjetivos que produjeron los actores y actrices de Villa Elvira a partir de la lectura que se hicieron del Hamlet de Shakespeare.

⁷ El posestructuralismo se constituye como línea de pensamiento desarrollada por intelectuales -sobre todo franceses, en las décadas del 1960 y 1970- que discuten con el estructuralismo. Este último intenta explicar la cultura humana en función de las estructuras sociales que la componen. Algunos de los autores postestructuralistas que se han abordado en esta tesis fueron Michael Foucault, Félix Guattari, Guilles Deleuze, Judith Butler y Paul Preciado.

Cabe aclarar que se han concebido a los sentidos subjetivos como un conjunto de modos de percepciones, afectos, pensamientos, deseos y temores que animan en los sujetos actuantes. Pero, siguiendo el planteo de la sociología Sherry Ortner, teniendo en cuenta formaciones culturales y sociales que organizan y generan esos afectos, pensamientos, deseos, temores, etc. (Ortner, 2016, página 127).

Es por eso que la definición de *campo* de Pierre Bourdieu fue de gran ayuda para pensar al campo artístico teatral como un conjunto de relaciones de fuerza entre agentes e instituciones, en la lucha por formas específicas de dominio y monopolio de un tipo de capital en pugna. También el concepto de *habitus* como estructuras estructuradas estructurantes de las prácticas- en este caso la lectura de Hamlet- fue tomado en cuenta, siempre rescatando el poder de agencia y de “libertad condicionada” que el teatro ofrece, al tratarse de un arte que tiene como valor fundamental la puesta del cuerpo y la palabra que, como afirmó María López, siempre es un lugar fundamental para escapar de la fuerza agobiante que la historia puede llegar a tener en el acontecer, en el caso de esta investigación, del acontecer creativo. Este acontecer creativo se consideró como un aspecto fundamental de creación de conocimiento.

Esta generación de conocimiento estuvo siempre en movimiento y en constante reformulación. Por esa razón, se abogó por un pensamiento nómada y no sedentario, para contribuir con una pequeña acción emancipadora. El trabajo estuvo enfocado en una acción micropolítica en tiempos neoliberales y conservadores. No se ha pretendido la llegada mesiánica de “la revolución”, sino la constante implicación en una multiplicidad heterogénea de procesos micro políticos revolucionarios⁸.

Siguiendo el interesante planteo de la filósofa y psicoanalista brasileña Suely Rolnik, se pudo reconocer que del mismo modo que la crítica decolonial macro política habla del extractivismo de recursos naturales, desde una

⁸ Paul Preciado, en el prólogo al texto de Rolnik, define la micropolítica como un concepto acuñado por Félix Guattari en los años 60, comprendiendo a aquellos ámbitos que por considerarse relativos a la vida privada habían quedado excluidos de la acción reflexiva y militante en las políticas de izquierda tradicional: la sexualidad, la familia, los afectos, el cuidado, el cuerpo, lo íntimo.

perspectiva micropolítica, se puede hablar de extractivismo colonial y neoliberal de los recursos del inconsciente y de la subjetividad, la pulsión de vida, el lenguaje, el deseo, la imaginación, el afecto. En este panorama el arte, y específicamente el teatro, ocupa un lugar central en la emancipación del inconsciente. Rolnik denominó “cafisheo”⁹ a este dispositivo de extracción del saber-del-cuerpo que opera en el capitalismo colonial capturando lo que ella, siguiendo a Freud, denominó “pulsión vital” (Rolnik, 2019, página 28).

En esta línea resultó fundamental la reflexión de la investigadora mozambiqueña María Paula Meneses, al proponer una “ecología del conocimiento”. Esta idea supuso reconocer que el mundo está hecho de conocimientos de todos los grupos humanos, y que “esos conocimientos tienen validez para esos grupos, porque son el fruto de su experiencia, pero que todos son incompletos porque responden a condiciones contextuales” (Meneses, 2021). La propuesta de la investigadora ha puesto en valor la importancia de aprender los unos de los otros, y vislumbrar los aportes que se pueden reconocer de otros contextos. En esta investigación se trabajó siguiendo estas premisas, reconociendo que no habrá justicia social global si no hay sin justicia cognitiva global.

Las epistemologías desde el Sur han subrayado que la justicia cognitiva es la peor injusticia que puede existir, porque es la injusticia entre conocimientos. El campo científico ha partido de una falsa premisa, aquella que afirmó que existe un sólo conocimiento válido -producido como perfecto conocimiento en gran medida en el norte global- que se denominó ciencia moderna, aclarando que no es que la ciencia moderna sea en principio errónea. Lo que es errado es este reclamo de exclusividad de rigor.

Además, esta injusticia cognitiva -consolidada desde la conquista y el colonialismo¹⁰- ha promovido otras formas de injusticias derivadas: injusticia socioeconómica, de género, sexual, racial e histórica. En Villa Elvira se pudo detectar la actualización de un conjunto complejo y combinado de

⁹ Inspirada por las políticas de trabajo sexual, se refiere a la explotación sexual ejercida por el proxeneta.

¹⁰ Para la socióloga feminista argentina Rita Segato, la colonización en nuestra región fue eurocéntrica, blanca, patriarcal, criolla y especista.

estigmatizaciones y desigualdades. También se tuvo especial atención en poder distinguir aquellas expresiones subjetivas que son fruto de diversidades culturales, y aquellas otras que son consecuencia de desigualdades socioeconómica derivadas de las injusticias cognitivas. Un dato cualitativo ofrecido por el Laboratorio Mundial de Estudios sobre Desigualdad hecha claridad y contundencia acerca del tema: entre los años 1995 y 2021, el 1% de las personas más ricas del planeta, acapararon el 38% del crecimiento de la riqueza mundial, mientras que el 50% más pobre sólo obtuvo el 2%. Como se pudo observar, el estado socioeconómico es injustamente global.

Ante estas injusticias derivadas de la injusticia cognitiva que nace de una idea verticalista del conocimiento, resultó fundamental tomar la propuesta de la socióloga Rita Segato de *pensar en conversación* como metodología, para rescatar el pluralismo como manera de abordar el trabajo, un pluralismo que corresponde con la diversidad del mundo, que es infinita. La conversación como una oportunidad para el encuentro con el otro en el diálogo, como un antídoto contra el narcisismo que promueve la reproducción de una concepción del mundo individualista. Siempre existieron diferentes formas de pensar, de sentir, de sentir pensando, de pensar sintiendo, diferentes maneras de concebir el teatro, diferentes relaciones entre los seres humanos, diversos lazos entre las personas y la naturaleza, diversas concepciones del tiempo y del arte.

Esta diversidad se ha visto obturada epistemológicamente por la idea del universal europeo. En este sentido, fue muy importante tener en cuenta que los griegos no representaron el comienzo, ya que precisamente los griegos recibieron influencia de los árabes, africanos, persas, indios y chinos. La visión de los griegos como antepasados del universalismo europeo fue un hecho reciente, desde mediados del siglo XIX. Así se pudo pensar, entonces, que el universalismo europeo es un particularismo que, a través de distintas formas de poder trató de mostrar al resto de las culturas como particulares. Como afirmó la investigadora María Paula Meneses, eso fue parte de una lógica que se instaló con la Ilustración, que consagró a ese conocimiento del Norte como ejemplo de civilización. De ese modo, se apropió del resto de los

conocimientos, o de otro modo se lo descartó reduciéndolo a sólo “un valor local”. De este modo, la investigadora tomó de ejemplo a su continente, África, y aseguró que “cuando se habla de mi continente, se habla sobre el continente y no con el continente, reproduciendo ideas coloniales del pasado”. (Meneses, 2021).

Efectivamente, se pudo corroborar cómo la concepción plural del mundo se encuentra en tensión con una plataforma epistemológica compleja dada por la idea “global” del mundo, un nuevo modo de aspirar a una falsa universalidad. Para desarrollar esta investigación fue importante no perder de vista el contexto geopolítico. Sin bien el trabajo fue micro político, no se desconoció el marco general en el cual estuvo inserto y constituido. Fue un riesgo al cual se estuvo atento: perderse en una mirada localista que no contemple el contexto macro en el que se configuró el trabajo artístico en Villa Elvira. En otras palabras, se pretendió que el análisis no sea cooptado por un neo relativismo que esconda o desconozca las relaciones de poder real.

Por esa razón, fue necesario sumergirse en los debates acerca de la globalización. Así se evidenció la existencia de una fuerte tendencia a reducirla a sus dimensiones económicas. Sin dejar de lado la importancia de este aspecto, fue necesario prestar igual atención a las dimensiones sociales, políticas y culturales; ya que la globalización “es un intenso campo de conflictos entre grupos sociales, Estados e intereses hegemónicos, por un lado, y grupos sociales, Estados e intereses subalternos por el otro” (De Sousa Santos, 2003, pág 169). En esta línea, se clarificó la elección del campo popular como un lugar de trabajo, para poder entrar en la dimensión subalterna de la globalización, en este caso el campo popular, específicamente en un barrio periférico de la ciudad de La Plata, porque el fin último de la investigación fue emancipatorio. Tomando las palabras de Stuart Hall, “por esto tiene importancia la «cultura popular». De otra manera, si he de decirles la verdad, la cultura popular me importa un pito”¹¹ (Hall, 1984, página 109).

¹¹ Cabe señalar que Hall se refiere a los estudios de la cultura popular para alcanzar el socialismo. En esta investigación se estuvo pensando en movimientos micropolíticos, en generar un pequeño aporte emancipatorio, en este mundo salvajemente desigual.

Volviendo al concepto de globalización, fue importante reconocer su carácter prescriptivo. Dada la amplitud de los procesos en juego, la prescripción estuvo dada por un conjunto de obligaciones, afianzadas en el consenso hegemónico, llamado “consenso neoliberal” o “Consenso de Washington”, que se llevó a cabo a mediados de los años 80. Este metaconsenso planteó el fin de las divisiones entre los diferentes modelos de transformación social, y así, con la caída del muro de Berlín, el neoliberalismo tomó la tesis del fin de la Historia¹² para intentar consolidarse como metarrelato global. En este sentido, se pudo ver que la *globalización* es la dominante o hegemónica.

Específicamente, la globalización económica se cimentó en tres principales innovaciones neoliberales: restricciones drásticas a la regulación estatal de la economía; nuevos derechos de propiedad internacional para inversiones extranjeras; y la subordinación de los Estados nacionales a las agencias multilaterales tales como el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional (FMI) y la Organización Mundial del Comercio. En este escenario, la región se vio afectada severamente por el recetario neoliberal, generando ajustes estructurales que repercutieron empobreciendo las microeconomías populares como, por ejemplo, la de Villa Elvira.

Este recetario neoliberal propuso -con el supuesto fin generar crecimiento y estabilidad económica- reducir los costos salariales liberalizando el mercado, reduciendo los derechos laborales, prohibiendo el ajuste de los salarios a los beneficios de productividad y los ajustes relativos al costo de vida y, finalmente, eliminando a plazo la legislación sobre el salario mínimo. En el capítulo 6 de esta tesis, se verá cómo el mercado laboral en Villa Elvira respeta esa condición generalizada: trabajo flexibilizado y precarizado, sobre todo para los más jóvenes.

Estos objetivos de política económica se afianzaron de la mano de la globalización de un tipo de Estado-Nación que debió perder su centralismo

¹² El fin de la historia es un concepto filosófico abordado en varios trabajos del politólogo norteamericano Francis Fukuyama. Esa idea supone que, ante la progresiva desaparición del bloque socialista/comunista el sistema democrático liberal propiamente occidental se muestra como vencedor final, marcando así el inevitable movimiento de las prácticas políticas humanas.

tradicional como unidad privilegiada de iniciativa económica, social y política. Así, la soberanía se debilitó o se vio directamente amenazada, no tanto por los Estados más poderosos, sino por las agencias financieras transnacionales. Paradójicamente, el Estado debió regular su propia desregulación.

Por último -pero no por eso menos importante- a través de la globalización en el campo cultural, los fenómenos culturales fueron solo tomados como relevantes en la medida en que se volvieron mercancías de circulación en la globalización económica. Así, el consenso recayó sobre los soportes técnicos y jurídicos para la producción y circulación de los productos de las industrias culturales, sobre todo en las tecnologías de comunicación y de la información, como así también en derechos de propiedad intelectual.

En este punto resultó interesante retomar al sociólogo norteamericano George Ritzer, quién se ha preguntado si lo que se designó como globalización no debió denominarse “occidentalización o americanización”, en la medida en que los valores, los artefactos culturales y los universos simbólicos que se globalizaron fueron los occidentales y en ocasiones específicamente norteamericanos: individualismo, democracia política, racionalidad económica, utilitarismo, cine, publicidad, televisión, internet, etc. (Ritzer, 1995).

Haciendo foco en el análisis de las industrias culturales de la región -en la cual las producciones artísticas como la que llevamos adelante en Villa Elvira han forman parte- fue preciso visitar el análisis que García Canclini llevó adelante en su investigación acerca de los cambios drásticos que sufrieron las industrias culturales latinoamericanas a partir de la privatización y transnacionalización experimentada a partir de los años 80, profundizada en nuestra región en la década siguiente.

Hubo una primera instancia de internacionalización y luego de globalización. El liberalismo moderno, plantó una premisa errónea al sostener que la asociación de los individuos en el mercado generaría -por efecto derrame- creatividad y prosperidad para todos. Luego de varios años de políticas neoliberales en la región, se pudo observar que eso no sucedió. Las desigualdades se agudizaron y sobre todo se debilitaron las posibilidades de

acceso de voces plurales a la esfera de lo público. El mercado liberalizado generó así, una globalización de la pobreza.

En este sentido, la propuesta neoliberal intentó mitigar el rol de los Estados para impedir que surjan políticas concretas para potenciar el imaginario social-cultural regional. Esa desresponsabilización de los Estados generó una declinación de la vida pública y de la representación de las sociedades nacionales en los medios de comunicación. En este sentido, García Canclini ha subrayado la necesidad de llevar adelante políticas culturales superando el horizonte de lo micro público local o nacional y buscando modos de acción en las esferas meso y macro públicas. Ha destacado, también, la enorme asimetría entre el alto consumo de medios audiovisuales e informativos en América Latina y la baja producción propia (García Canclini, 2000, página 90).

En este contexto, la reorganización monopólica de los mercados subordinó los circuitos nacionales a sistemas transnacionalizados de producción y comercialización. Así, se ha requerido de un desafío fundamental: elaborar políticas culturales que vinculen creativamente a las industrias culturales con la esfera pública en esta etapa de globalización e integración regional. Para esto, fue importante superar los análisis provenientes de una lectura derivada de la teoría de la dependencia, con conceptos tales como imperialismo, o culturas nacionales autónomas. En este sentido, se pudo observar -ya a finales de los años 90- el predominio de medios de comunicación hegemónicos¹³ sobre medios pequeños de comunicación local¹⁴.

Estas medidas de carácter macro político de concentración y monopolización de la palabra, coartaron la posibilidad de consolidar medidas

¹³ En Argentina, García Canclini menciona al multimedia Clarín, que generó una concentración monopólica de medios de comunicación, marcando agenda de opinión pública que contribuyó a monopolizar ideológicamente los discursos de los medios de comunicación.

¹⁴ Cabe mencionar la importancia de la Ley Nro 26. 522 (sancionada el 10 de octubre del 2009) de Servicios de Comunicación Audiovisual, más conocida como Ley de Medios, y su derogación en el año 2005, durante el gobierno de Mauricio Macri. Debido a esto, se quitaron las trabas al cupo de licencias de TV y radio en manos de un mismo titular, y también se sacaron los topes de tiempo de la titularidad. Esa ley ofrecía una oportunidad histórica para democratizar la palabra en nuestro país.

para potenciar la producción local de bienes culturales. De este modo han impactado de manera concreta en las producciones artísticas locales, como por ejemplo las de Villa Elvira. Han atentado contra el trabajo de quienes aspiran a la democratización del arte, poniendo en valor la pluralidad y la posibilidad de democratizar la palabra. Por esta razón es que esta investigación contó con un especial interés en abordar aquellos conocimientos “otros” surgidos de las prácticas de resistencia al universalismo europeo.

Por estas razones, resultó fundamental seguir pensando estrategias para garantizar la lucha contra la injusticia global, que en nuestros países del sur se transforma en injusticia cognitiva. En este sentido, las Epistemologías desde el Sur han sido un reservorio para rescatar los conocimientos “otros”, y como intelectuales trabajar en la retaguardia, acompañado a “los caminan, detrás, más lento”¹⁵.

A lo largo del trabajo se pudo ver que Villa Elvira es una usina de saberes. Por esta razón fue que -en esta investigación- la teoría no estuvo pensada como un instrumento que seteeó la práctica, sino que los conceptos buscaron potenciar las prácticas. En esta dirección, no fue un trabajo de teóricos de vanguardia, sino de comunicadores sociales posicionados en la retaguardia, acompañando a los movimientos artísticos existentes en el barrio, asegurando que la teoría aprenda de la práctica, generando experiencias escénicas que acompañaron las existentes.

En otras palabras, Villa Elvira no se vio engalanada por la obra de Shakespeare, sino que -por el contrario-, la obra de Shakespeare resultó potenciada y enaltecida gracias al Jamlet que se nutrió de la poética barrial. Jorge Peroni, periodista de una radio platense comentó: “Es un Jamlet con los pies en el barro. Es brillante la idea de que Villa Elvira le gane a Shakespeare, recuperando la idea shakesperiana de teatro granero o teatro popular”. Así fue, como proponen las epistemologías desde sur, que se caminó con los que fueron más despacio; no con los que iban adelante, sino con los que iban atrás. Esta idea es la que impulsó de manera irrefrenable a trabajar con los

¹⁵ Imagen que utilizan las Epistemologías del Sur para describir a los intelectuales de retaguardia, y su trabajo en el campo social popular.

actores y actrices del Galpón de Villa Elvira, entrando de lleno en el campo popular.

3

¿Por qué Hamlet?

Uno de los pilares de esta investigación fue una incómoda pregunta ¿Por qué trabajar con Hamlet? Al intentar responder apareció una primera claridad: porque la tragedia de Shakespeare trae consigo una reflexión política muy poderosa. Eduardo Rinesi ofreció un punto de partida interesante. Para él, la tragedia acercó un conjunto de claves fundamentales para entender la política, en su modo de lidiar con el conflicto, con las dimensiones de contradicción y de antagonismos que presentan siempre la vida de los hombres y la relación entre ellos.

El conflicto se constituyó entonces como el motor principal de la política, su materia prima y a la vez un mecanismo en sí mismo, animando la experiencia política contemporánea. Así la tragedia -y el pensamiento trágico¹⁶ que de ella deriva- ofrece la posibilidad de pensar a través de ella los fenómenos políticos. (Rinesi 2005, páginas 11, 12 y 13).

El conflicto al cual Rinesi alude -articulación de intereses diferentes- apareció a lo largo del proceso de creación de Jamlet de Villa Elvira, abriendo una esfera de análisis micropolítico en diversas dimensiones del quehacer teatral, ya que se pudo comprobar que el teatro es un arte fundamentalmente colectivo.

Sumergiéndose en los modos de producción escénica, se detectó el primer conflicto en la articulación de artes tan diversas como las sonoras, visuales y literarias, allí la micropolítica ha cumplido un rol central, al tratarse de un arte que se hace *de a varios*. Como afirmó Alain Badiou -refiriéndose al teatro- se trata de “el ordenamiento de componentes materiales e ideales extremadamente dispares (...) reunidos en un acontecimiento: la representación” (Badiou, 2000. Página 102.). Por esta razón, la micropolítica

¹⁶ Rinesi toma la definición de “pensamiento trágico” que propone Arnold Spider. Para él, el teatro trágico, de Sófocles a Shakespeare, constituye una forma de presentación del conflicto “no negociables, irreductibles e irreconciliables, cuyo tratamiento se articula con la insoportabilidad de su presencia cotidiana, que impone vivirlos en su escenificación” (Spider, 2000, página 28).

fue un aspecto fundamental de todo el trabajo teatral que se realizó en Villa Elvira, ya que supuso diálogo, confrontación y negociación de intereses y puntos de vista diversos. La fricción resultó una estrategia fundamental de creación escénica, constituyendo esta idea todo un modo de entender el teatro como experiencia incapturable (Szuchmacher, 2015).

En Jamlet de Villa Elvira el diálogo artístico en la diversidad fue nodal para la generación de la obra. Se decidió armar un equipo artísticos técnico conformado por Juan Pablo Pettoruti, músico y artista performático egresado de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP); Marianela Constantino, documentalista también egresada de la UNLP; Juan Zurueta, diseñador en iluminación con amplia trayectoria en teatro independiente; María Ibarlín, productora y actriz; Margarita Dillon, escenógrafa y artista plástica con una carrera muy prolífica en su área.

Este grupo artístico técnico entró en un diálogo permanente con el elenco de actores y actrices. Se trabajó con un grupo de teatro ya existente en el barrio, llamado “La franja la social cultural”. Este grupo funcionó en el Centro Cultural el Galpón, situado en la calle 122 y 83 del barrio de Villa Elvira, La Plata. El elenco de la obra quedó conformado por Pedro Rodríguez (Jamlet), La Chula Ojeda (Ofelia), Maju Cartman (Horacio), Norma Camiña (Gertrudis) y Marcelo Perona (Claudio).

Se generaron encuentros entre pizzas amasadas a mano y guitarreadas, que solían extenderse hasta la madrugada, comentando pareceres sobre la obra, con discusiones e intercambios no siempre caracterizados por el acuerdo. En este sentido, el conflicto fue un motor de creación, de búsquedas de formas escénicas para crear la versión del clásico shakesperiano, a partir de los sentidos producidos por los actores y las actrices de Villa Elvira.

En este juego de articulación de artes y miradas diversas sobre la forma que debería tener la obra, fue que se tomó la primera decisión: la obra debería mezclar ficción con material documental real tomado de las entrevistas en profundidad a los participantes del grupo, los registros de trabajos de ensayos, las recorridas por el barrio y las visitas a las casas de los

actores y las actrices que forman parte del grupo del Galpón.¹⁷ También el trabajo llevado adelante en La Casita de los Pibes de Villa Alba, lugar comunitario de gran importancia para el barrio

. Así, el material no-ficcional generó un diálogo interesante con las escenas que finalmente se consolidaron como ficcionales. Apareció en esa disputa la estructura adecuada para la obra: un híbrido teatral cercano al docudrama¹⁸. Así, una vez estrenada la obra, la periodista Gabriela Witencamps de Vodevil Teatro, Radio Universidad de La Plata, señaló:

“Jamlet de Villa Elvira es la vanguardia de las orillas. El clásico shakesperiano recontextualizado en el barrio, conmueve. Como suele decirse, lo que hace que una pieza teatral se vuelva un clásico es su universalidad como principal cualidad y en Jamlet de Villa Elvira lo universal es la vida en los márgenes. La Tragedia de Shakespeare se convierte aquí en una especie de biodrama donde los elementos biográficos de la vida de sus protagonistas, se fusionan con la historia de Hamlet”.

Efectivamente, el trabajo no consistió en un análisis estético hacia el corazón del texto dramático Hamlet de William Shakespeare. Por esta razón, no se puso en valor la obra como objeto artístico. Fue entonces que la pregunta acerca de ¿por qué Hamlet? volvió a hacerse presente. Por este motivo, se le propuso al elenco llevar adelante una investigación acerca de diferentes versiones de Hamlet, tratando así de encontrar alguna respuesta.

En las primeras charlas se compartieron textos teóricos, artículos de diarios y revistas de teatro, encontrando allí algunas claves del interés por Hamlet. Se pudo ver que la obra lleva consigo innumerables operaciones artísticas interesantes: reflexiones metateatrales acerca de la ficción dentro de

¹⁷ Esta decisión de mostrar los procedimientos de creación, supone un posicionamiento claro a nivel estético teatral. Se revelan los procedimientos de producción como gesto estético y político.

¹⁸ El docudrama o biodrama en Argentina, se consolida a principios de los años 2000, de la mano de la artista y gestora cultural Vivi Tellas. Ella crea el Ciclo Biodrama en el Teatro Sarmiento de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, convocando a directores, dramaturgos y actores para que generen obras de teatro a partir de biografías de personajes diversos. El ciclo se cerró en el 2009 con la obra MI VIDA DESPUÉS, de Lola Arias.

la ficción, la idea de *mundis teatro* como cosmovisión poética, los soliloquios como primera experiencia teatral donde los personajes piensan sobre sí, adelantando tópicos y problemas existenciales que serían desarrollados por artistas en diversas épocas y contextos.¹⁹

Sin embargo, toda esta información acerca del valor estético de la obra no terminaba de responder a los intereses de esta investigación.²⁰ Entonces apareció una nueva línea de trabajo: buscar imágenes y videos acerca de versiones llevadas adelante por grupos y artistas de otros lugares y épocas. Se indagó en el tratamiento y versionado de Hamlet en diferentes contextos culturales y políticos. En cada una de ellas se puso en relieve el poder de agencia, de coproducción y de apropiación del texto isabelino. Cabe señalar que en los variados análisis que se hicieron a partir de los diversos versionados de Hamlet, se estuvo atento a tener un tratamiento similar al que se ha tenido en esta tesis con los materiales teóricos: reconocer las huellas eurocéntricas y elitistas de estos materiales, para poder trabajar con ideas que sean útiles a esta investigación.

Uno de los primeros trabajos encontrados que priorizaron otras dimensiones de producción artísticas al texto original de Shakespeare, se pudo encontrar en el viaje que se evidenció del lenguaje teatral al lenguaje cinematográfico. La versión en cine que se destacó como uno de los primeros intentos de llevar a Hamlet a la pantalla grande fue la película británica de 1948, escrita, producida, actuada y dirigida por Laurence Olivier²¹. Allí se trabajó con una interpretación magistral del monólogo dónde el príncipe de Dinamarca se pregunta *ser o no ser* con una daga en la mano y un cielo de tormenta que lo secunda, desarmando aquel icónico mito del soliloquio existencial con la una calavera en la mano que - como se verá más adelante- no se haya en el texto de Hamlet de William Shakespeare.

¹⁹ Estos conceptos fueron vertidos por el dramaturgo, actor, director y docente Alejandro Tantanian en el seminario "Una lectura de Hamlet", dictado en el mes de febrero del 2021 por la plataforma digital zoom.

²⁰ Seguramente en reflexiones como artista o teatrista me vea fascinado por la fuerza del texto de Shakespeare y sus aportes al teatro contemporáneo. Pero hoy no, al menos en estas páginas. Es más, estaré atento a escapar de allí cuando me encuentre atrapado en la genialidad del Bardo de Avon y la potencia artística de sus obras que, sin duda, reconozco.

²¹ Cabe señalar que esta versión no contiene la estructura original de la obra de teatro de Shakespeare, como sí ocurrirá posteriormente con la película Hamlet que dirige Keneth Branagh (1996).



Otro Hamlet que jugó con un fuerte cambio de contexto en relación a la obra original, fue la primera versión llevada al cine -de la obra completa- de Shakespeare. Estrenada en 1996, dirigida y protagonizada por el director británico Kenneth Branagh, la obra viajó en el tiempo para ser ambientada en el siglo XIX, estableciendo una interesante lectura acerca de la conformación de los estados nacionales modernos²². La obra de arte de Kenneth Branagh tuvo más de cuatro horas de duración.²³

²² Cuenta con la participación de actores y actrices célebres de cine, y la luminosa belleza de la fotografía de Alex Thomson y de la dirección artística de Tim Harvey.

²³ Branagh también ha creado versiones cinematográficas de varias obras de Shakespeare, tales como Trabajos de amor perdidos, Mucho ruido y pocas nueces, y Enrique V.



Otra versión interesante fue la estrenada en París en el 2001, dirigida por Peter Brook. Su puesta rescató -en un escenario compuesto por un tapete gigante naranja, almohadones y dos calaveras- la fuerza de un elenco multicultural, conformado por un Hamlet afrodescendiente, una Ofelia hindú y un Polonio japonés, encarnado por Yoshi Oida²⁴. Esta operación formal acercó una lectura subyacente que rescató lo transhistórico y transcultural de la obra de Shakespeare.

²⁴ Actor japonés que marca un hito en la teoría teatral al fusionar su formación en teatro clásico japonés y enriquecerlo con el teatro occidental. *El actor invisible* es uno de sus textos memorables. Editorial Alba, 2010. Barcelona. España.



La venganza del príncipe Zi Dan, fue una versión del Hamlet de Shakespeare creada por la Ópera de Pekín. La emblemática Shanghai Jingju Company combinó canto, danza y artes marciales, para recrear con gran belleza el clásico isabelino. En este caso, se observó que Hamlet fue una gran excusa para desplegar procedimientos y tópicos de las artes escénicas orientales, donde el tratamiento del tiempo y del espacio recuperaron la singularidad de la cosmovisión del arte oriental ²⁵.

²⁵ El director y creador Eugenio Barba plantea el concepto de aspectos pre expresivos de actuación para describir su abordaje antropológico del teatro, retomando técnicas escénicas orientales. *La Canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Editorial catálogos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina 2005.



La versión *sin género* del teatro The Globe (Londres, Inglaterra; lugar original donde se representaban las obras de William Shakespeare) dirigida por Michelle Terry, resultó tener varios puntos en contacto con *Jamlet de Villa Elvira*. Específicamente -como se verá más adelante-, con cómo fue abordado el personaje de Horacio, presentando varios puntos en contacto con la construcción del personaje central de la obra, como así también con el personaje de Ofelia, interpretado por el actor Shubham Saraf. En la escena de la foto se observa a Hamlet (interpretado por la propia directora del teatro del Globo) dialogando con el espectro de su padre. Se puso especial interés en el cruce de épocas a través de los vestuarios seleccionados: Un Hamlet homeless y el espectro de su padre enfundado en una armadura medieval.



El Hamlet del alemán Thomas Ostermeier para el mítico teatro de la Schaubühne ²⁶, acercó una de las versiones más interesantes, ya que rompió con toda idea romántica y palaciega de la tragedia. Estuvo protagonizada por el siempre intenso Lars Eidinger, encarnando un Hamlet grosero, inmaduro, violento y con características de rockstar. Hubo lluvia, suciedad, tierra mojada por donde los actores transitaban. Proyecciones de video, una plataforma deslizante, una larguísima mesa de banquete, personajes que despotricando al micrófono o cara a cara, tirándose los platos, emanando la furia de animales salvajes.

²⁶ El Schaubühne fue fundado en 1962 en Berlín. Es uno de los teatros más importantes de Alemania. Desde 1999 ha sido dirigido por el director artístico Thomas Ostermeier. Es uno de los cinco teatros de conjunto y repertorio más grandes de Berlín, representa teatro moderno y contemporáneo.



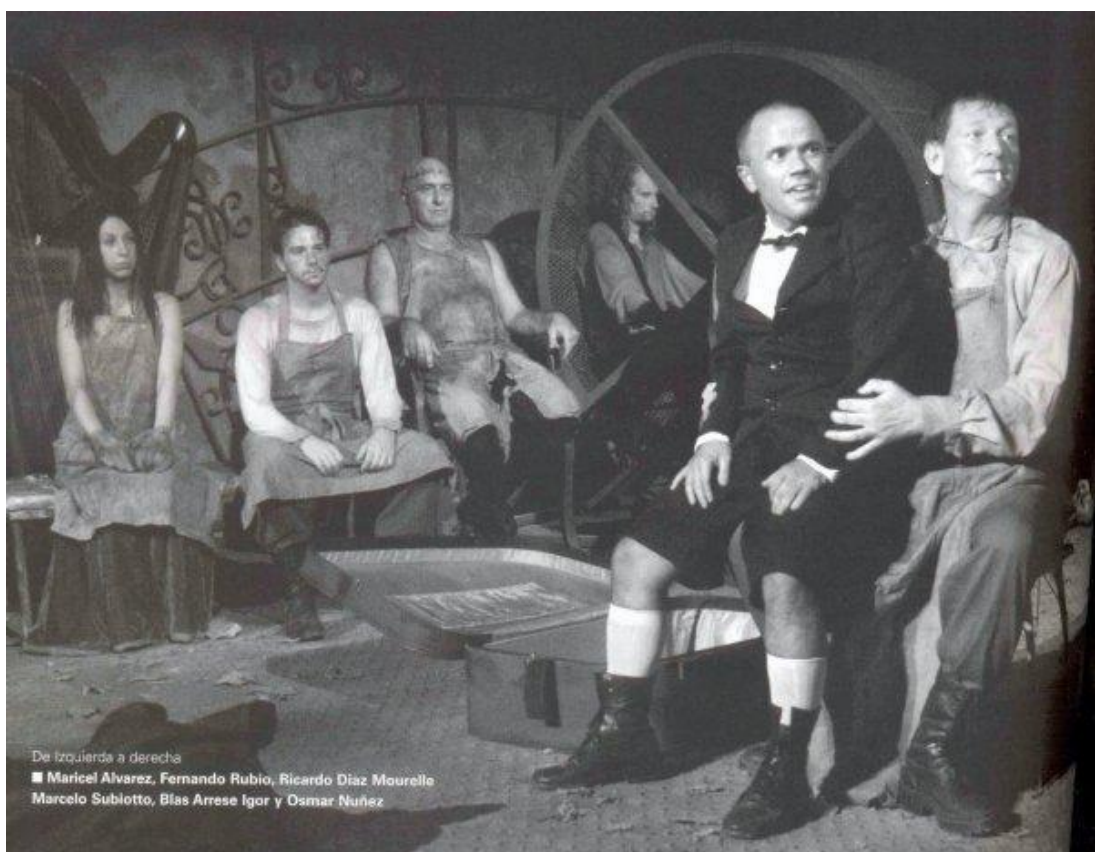
Recorriendo la escena argentina, se investigó en las versiones que dialogaron con el contexto sociopolítico. Resultó interesante el *Hamlet* con dirección de Omar Grasso, protagonizado por el icónico actor argentino Alfredo Alcón. La puesta de Omar Grasso fue una de las más representativas del repertorio del Teatro San Martín (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina). Se rescató de este trabajo la fuerte resonancia en el contexto político de la Argentina en 1980. El célebre parlamento del príncipe Hamlet sugiriendo que “algo huele a podrido en Dinamarca” cobraba una resonancia especial en el marco de la sangrienta dictadura cívico-militar que gobernó de facto a nuestro país entre 1976 y 1983.



Otra versión encontrada fue en el 2004, estrenada en el Teatro Sarmiento ²⁷, “Hamlet de William Shakespeare”, una versión del clásico isabelino escrita por Luis Cano y dirigida por Emilio García Whebi. La singularidad de esta puesta radicó en respetar la estructura completa de la obra de Shakespeare, sin embargo, los diálogos se reescribieron con una alta carga poética, que permitieron asociar con la Guerra de Malvinas, las dictaduras militares en Argentina y las relaciones de poder del capitalismo contemporáneo²⁸. Estuvo protagonizada por Guillemos Angelelli como Hamlet, y la siempre genial Maricel Álvarez, personificando a Ofelia, una heroína romántica.

²⁷ El Teatro Sarmiento forma parte del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires. A partir de 2000, fue destinado a propiciar y presentar las actividades de los artistas enrolados en lo que se ha dado en llamar “nuevas tendencias”, es decir que es un espacio específicamente dedicado a la experimentación y la investigación.

²⁸ La obra fue una puesta de “largo aliento”, con una duración de 4 horas, y un intervalo actuado que hacía que la ficción no se detenga.



Otra versión que formó parte del estado del arte de esta investigación, fue el Hamlet dirigido por Juan Carlos Gené y estrenado en año 2011 en el Teatro Presidente Alvear, sala perteneciente al Complejo Teatral de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Esta versión contó con la singularidad de ser llevada a escena con un elenco heterogéneo, con actores y actrices provenientes de diferentes circuitos teatrales: algunos del circuito off porteño, comercial y otros del oficial. En la imagen se puede ver al actor Mike Amigorena como Hamlet, detrás a Esmeralda Mitre como Ofelia.



Otra versión a destacar en el teatro oficial fue el Hamlet protagonizado por Joaquín Furriel en la adaptación de Rubén Szuchmacher y Lautaro Vilo con dirección de Szuchmacher para el Teatro San Martín. Estrenada en el 2019, tuvo la singularidad de ser una puesta que en su primera temporada convocó a más de 80.000 espectadores, siendo una gran oportunidad para llevar adelante una versión que acercó el clásico isabelino a un amplio público. Su protagonista -el actor Joaquín Furriel- y decisiones de puesta de su director hicieron que no sea una versión fosilizada o críptica, sino que acercó al espectador la conmoción y la fuerza existencial de la pieza original.



En la ciudad de La Plata, se encontró una joya que mereció especial atención. Resultó muy inspirador el trabajo audiovisual que llevó adelante el director de cine e investigador Carlos Vallina. La versión muestra cómo, a comienzos de los '90, un colectivo de cinéfilos, se propone filmar en VHS, una versión de Hamlet en el Teatro Argentino de La Plata, incendiado durante la Dictadura. El Príncipe Hamlet fue un motor para visibilizar la lucha por la reapertura de la Carrera de Cinematografía de La Plata, que la misma dictadura había clausurado. Gustavo Alonso -realizador, productor y guionista- realizó un documental a partir de aquella experiencia. Este trabajó priorizó de manera magistral el contexto al texto shakesperiano.²⁹

²⁹ Cuenta con un gran elenco y la participación de una de las mejores actrices que tuvo nuestro país, la deslumbrante Julieta Vallina.



Al adentrarse en archivos, textos teatrales teóricos y críticos, se pudo observar la existencia de mil y un hamlets, a lo largo y a lo ancho de la historia de oriente y occidente. Sin embargo, este trabajo no alcanzaba a responder una pregunta importante de esta investigación: por qué Hamlet. Se podían ensayar respuestas varias, pero ninguna daba con el centro del asunto.

Todo cambió cuando apareció *El Canon occidental*, de Harold Bloom. Ese libro, que en un principio fue usado como un material para introducir al texto de Shakespeare, pronto se transformó en fundamental para responder aquella pregunta recurrente: ¿por qué Hamlet? En su trabajo, el autor norteamericano tomó a la tragedia de Shakespeare como piedra basal de su análisis. Bloom construyó -mediante la metáfora religiosa de canonización- un listado preceptivo destacando a 26 autores -encabezados por William Shakespeare- como los cimientos de la cultura de occidente. Entre ellos figuran Walt Whitman, James Joyce, Jorge Luis Borges, Franz Kafka o Pablo Neruda. Solo tres mujeres tuvieron un pequeño lugar en esta lista preceptiva: Jane Austen, Emily Dickinson y Virginia Woolf.

Se pudo observar que este trabajo de Bloom ha sido parcial, caprichoso y en un punto, ingenuo. Resultó de muy poca operatividad analítica armar un canon preceptivo para explicar algo tan diverso, múltiple y complejo como fueron los cimientos de la cultura de occidente que, como se

vio en el capítulo 1 de esta tesis, no representó una identidad pura, como así tampoco universal. También se observó una restricción fútil de la noción de cultura, reduciendo su análisis a un aspecto de ella: la literatura.

Además, a lo largo de su planteo, se evidenció un carácter pirotécnico, peyorativo y con pretendido carácter escandaloso al construir a su interlocutor como enemigo: todos aquellos que tomaron a Hamlet de otra perspectiva que no fuese el análisis crítico-literaria de ese texto teatral. A todos ellos los denominó como parte de una “Escuela de Resentimiento” que definió como “una trama académico periodística que desea derrocar el canon con el fin de promover sus supuestos (e inexistentes) programa de cambio social” (Bloom, 1994, Página 9).

Por estas razones, se volvió necesario tomar una postura muy diferente de aquel tratamiento de Hamlet en esta investigación. Fue por eso que en Jamlet de Villa Elvira se emprendió un tratamiento herético de la tragedia shakesperiana. Se trató de derrocar la idea de canon religioso preceptivo, con una actitud de profanación que desafíe el tratamiento totalitario y restrictivo de un material como el de William Shakespeare, que nació en el 1600 con una fuerte impronta popular en su concepción de teatro granero.

Entonces fue que se pudo responder a la pregunta acerca de por qué Hamlet: porque la tragedia de William Shakespeare fue retenida en un centro elitista de poder que pretendió fosilizarse en su versión hegemónica. En esta dirección fue que la perspectiva comunicacional resultó la adecuada para llevar adelante este trabajo, y específicamente la reformulación de los estudios de la recepción.

El interés central radicó en el viaje que se emprendió desde el texto al contexto, priorizando las posibilidades de agencia que el grupo de teatro de Villa Elvira tuvo con el material dramático canonizado, dejando para otras disciplinas el análisis crítico literario de la obra de Shakespeare. En este sentido se tomó una clave fundamental de los estudios culturales, retomados por la comunicación/cultura: el poder como eje de análisis. Es decir, se indagó para ver cómo los sujetos resistieron a un orden que los oprime, sirviéndose de aquellas producciones subjetivas que pudieron llevar adelante, concebidas estas producciones como movimientos tácticos frente a las estrategias trazadas por el poder (De Certeau, 1980).

Para historizar los abordajes comunicacionales desde la recepción fue preciso tener en cuenta diversas tematizaciones de la comunicación en América Latina, en relación a las llamadas teorías de la recepción. Más adelante se hará especial hincapié en la historización de la recepción desde un contexto más amplio, pero en primera constancia fue fundamental pensar la recepción en perspectiva comunicacional a nivel regional.

Un inicio importante para pensar la comunicación por fuera del imperio del emisor y su generación de mensaje -concepción instrumental e informacional de la comunicación-, fue la valorización del receptor como un lugar de estudio de modo complejo y apasionante. La recepción dejó de ser una etapa o un momento del proceso de la comunicación para transformarse en un lugar desde el cual repensar el estatuto entero de la comunicación.

Hubo necesidad de comprenderla por fuera de los reduccionismos y estrecheces que las metáforas biológicas y mecánicas, y las lecturas en clave ideológica, que le habían puesto como sello en los debates en los años 70 y 80. Para adentrarse en la recepción, y articularla en Villa Elvira con herramientas tomadas de la dramaturgia, fue importante salir de la razón dualista que durante tantos años clasificó lo culto versus lo popular, lo rural versus lo urbano, lo masivo versus lo culto, la emisión versus la recepción (Saintout, 2003).

La investigadora Florencia Saintout compartió una idea axial en relación al trabajo de los estudios de la recepción, al afirmar que en muchas ocasiones esta intención, más allá de enunciarse, no ha podido hacerse efectiva en el espacio de la práctica y del hacer. En esta investigación se trabajó para que eso realmente ocurra, y así constituir el lugar de la recepción -signado por la agencia- como el foco central de interés.

Cabe señalar que se encontró una referencia importante en la perspectiva comunicacional que tomó Germán Retola en su libro *Paraíso*. Allí se pudo encontrar temas y problemas de investigación afines a esta tesis, aportando un anclaje epistemológico fundamental: el giro performativo en las ciencias sociales. Pero sobre todo una manera de concebir la metodología que él define como *sentipensante*. Retola, rescató una metáfora a partir de una obra del artista belga-mexicano Francis Alÿs. El andar y el movimiento como metodología. Alÿs describió un viaje por la Patagonia detrás de una

historia: la caza de ñandúes por parte de los tehuelches. En ese transitar por el territorio el artista se encontró con espejismos patagónicos y decidió cambiar su muestra. La historia de los tehuelches, que a pie perseguían a los ñandúes hasta agotarlos, le funcionó a Alÿs más como relato que como imagen. Pero en el proceso, el relato se transformó en una imagen de su propia metodología (Retola, 2018, páginas 16 y 17).

El caminar, el ser parte del paisaje, representó un modo de búsqueda y construcción. Así fue que *Jamlet de Villa Elvira* se constituyó como un trabajo signado por esta manera de concebir la ciencia. Estar allí, en el territorio, e ir construyendo una dramaturgia en la recepción. En este punto resultó fundamental hacer un ajuste gramatical de la propuesta. Como se verá más adelante, José Sanchis Sinisterra plantó la categoría dramaturgia “de” la recepción. En esta investigación se ha elegido decir dramaturgia “en” la recepción. Este cambio de la preposición resultó de gran relevancia, ya que entre las aplicaciones de la preposición “de” se distinguen con claridad unas en que prevalece el significado de separación, extracción, punto de partida, y otras en que se desvanece el sentido de lugar y forma complementos de carácter puramente determinativo. Aquí se prefirió “en” ya que refiere al lugar dentro del cual está u ocurre algo. Esto remite a una idea situada y territorializada de la construcción de una dramaturgia, entendida esta última “como el arte de la composición de obras de teatro”. (Pavis, 1980, página 147).

Jamlet de Villa Elvira, se erigió entonces como texto dramático a partir del trabajo de campo que se realizó para esta investigación. Se invirtió así la lógica hegemónica de la escritura clásica de una obra de teatro: el autor indiscutible, genio y consagrado como garante del saber, desde la soledad de su buhardilla o torre de marfil, es ganado por una idea o tema a tratar. Luego esa idea deviene en argumento, que es convertido en trama para luego ser edificado a partir de la estructura dramática clásica. Al visitar la *Poética* de Aristóteles, esgrimida en el siglo 4 antes de Cristo, se pudo encontrar una receta a seguir para escribir una tragedia, que consta de una fábula o trama mediante la representación -concebida como imitación- de acciones que

garantizan una unidad completa en sí misma, administrada en tres momentos: principio, medio y fin de la fábula³⁰.

Este planteo se fue modificando a lo largo de la historia de la escritura dramática, hasta llegar al siglo XX, encontrando en la consolidación de la estructura dramática que Raúl Serrano, proponiendo en sus tesis sobre Stanislavski, desarrollar cinco aspectos centrales: conflicto, circunstancias dadas, texto, acción y sujeto de la acción (Serrano, 2004). Posteriormente, con el surgimiento de las propuestas denominadas post dramáticas las posibilidades de reestructuración de los diversos modos de construir un texto dramático se multiplicaron, cruzando fronteras de lenguajes artísticos y sacando al texto -concebido por Aristóteles como “el poema”- del centro del trabajo de construcción escénica (Lehmann, 1999).

El trabajo en Villa Elvira tuvo un recorrido singular, dado sobre todo por el posicionamiento a partir de una perspectiva comunicacional centrada en la recepción. La investigación se acercó más a la dramaturgia escénica y a la dramaturgia del actor, definida esta como aquel trabajo de composición de textos teatrales que surgen como resultado de un proceso de creación heterodoxo, partiendo de improvisaciones y búsquedas escénicas a partir de diferentes estímulos situacionales y temáticos. Esta concesión del teatro puso en primer plano la búsqueda y la experimentación, tomando el texto de Shakespeare como un punto de partida, un umbral que impulsó a crear una obra a la medida del deseo, los intereses y la poética de las pibas y los pibes de Villa Elvira. Una suerte de escritura en 3D que nació a partir del poder de agencia en relación a su contexto. Por esto mismo, la experiencia fue artística, pero sobre todo comunicacional.

Como se mencionó en el capítulo anterior, se abogó por un abordaje epistemológico construccionista, y las llamadas teorías de la recepción se

³⁰ La Poética de Aristóteles data del siglo IV a. C. Su tema principal fue la reflexión estética a través de la caracterización y descripción de la tragedia. Aristóteles se propuso hablar del arte poético en sí mismo y de sus formas, de la potencialidad de cada una de ellas. La Poética consta de un trabajo de definición y caracterización de la tragedia y otras artes imitativas. Junto a estas consideraciones aparecen otras, menos desarrolladas, acerca de la historia y su comparación con la poesía (las artes en general), consideraciones lingüísticas y otras sobre la mimesis. También plantea las diferencias entre el poema y el espectáculo, centrándose en las características del poema, por sobre lo espectacular.

inscribieron precisamente en el momento de ruptura con los saberes positivistas. Así fue que el trabajo a partir de un texto canónico como Hamlet, permitió repensar la relación entre saber hegemónico y agencia subjetiva, y sobre todo reflexionar sobre tipos de funcionamiento del poder en la cultura y la ciencia.

Un punto central a tener en cuenta fue que esta salida de la lógica positivista ha tenido un impacto directo en el tipo de metodología a utilizar: las cuantitativas se desestimaron, abriendo la puerta a las cualitativas. La etnografía tomó el centro de las metodologías de estudios, acercándose la comunicación a la antropología y a la sociología, y distanciándose de la ingeniería y los datos estadísticos duros. Esto marcó también un cese de búsqueda de un método único (Saintout, 2003).

En ese sentido esta investigación concibió al pensamiento como nómada y no sedentario (Deleuze, 1969), en constante reformulación y saltando fronteras entre campos diversos, con límites híbridos y en constante tránsito. Es por esto que se buscó generar un tipo de conocimiento a partir de un abordaje comunicacional que sea capaz de articular lo diverso y lo mutante, que ponga la mirada en los híbridos, los cruces, lo que fue- siempre ha sido en realidad- materia en movimiento, en disputa por el poder.

Como se mencionó anteriormente, -desde la aparición de las teorías de la recepción- ya no se habló de un receptor pasivo, manipulable sino de un receptor capaz de recrear su cosmovisión, un receptor que es parte activa en la creación de visiones/divisiones de mundo (Saintout, 2003). Fue importante recordar la capacidad que tienen los medios de comunicación -como una de las piezas que promueven una cosmovisión particular y hegemónica- para generar agenda y poner a jugar ciertos sentidos en la opinión pública. Si bien su poder de agenda no es total, sí tienen gran incidencia en los públicos que intentan construir. Y si bien los públicos pueden ser activos de muchas maneras en la utilización e interpretación de los medios, resultó ingenuamente optimista confundir su actividad con un poder efectivo.

De hecho, ya no cabe duda que los públicos no disponen de ningún control sobre los medios masivos a un nivel estructural o institucional

duradero. Una prueba fehaciente es la capacidad que tienen los medios concentrados de comunicación para llevar adelante operaciones en función del lawfare³¹, para tratar de deslegitimar, silenciar y hasta intentar proscribir a figuras políticas de raigambre nacional y popular³². También se pueden encontrar operaciones similares en otras prácticas comunicacionales asociadas a la educación, la cultura y el arte en general.

De todos modos, como se verá más adelante, la dominación que se intenta llevar adelante desde la emisión no es total y en muchos casos tampoco es efectiva. Esto se debe al carácter complejo de toda experiencia comunicacional, tanto micro como macro política. También es preciso rescatar las fuerzas que tienen otras mediaciones culturales para generar sentidos sociales, más allá de los medios de comunicación masivos (Martín-Barbero, 1987).

Centrados en el grupo de teatro de Villa Elvira como un espacio de mediación cultural, se pudo ver gran poder agencia en, por ejemplo, la lectura de un texto considerado canónico como lo es Hamlet de William Shakespeare. Por eso, como se verá más adelante, el énfasis estuvo puesto en las posibilidades de apropiación y resignificación que los pibes y pibas de Villa Elvira llevaron adelante en todo el proceso artístico, como así también en los niveles de organización que generó el trabajo, sobre todo la creación de un grupo de teatro.

Fue importante no perder de vista las relaciones de poder y su complejidad en la producción y la reproducción social del sentido que tiene lugar en los procesos culturales. El concepto de habitus bourdiano resultó útil para analizar la reproducción social, pensado el habitus como sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como

³¹ El lawfare se puede definir, como la judicialización de la política, donde actores sociales (desde el Poder Judicial hasta los medios de comunicación), proceden juntos en contra cierto espacio político.

³² El caso del intento de proscripción encubierta mediante mecanismo judiciales de Cristina Fernández de Kirchner como candidata a presidente en las próximas elecciones 2023 en Argentina, deja al descubierto el poder que tiene los medios hegemónicos para marcar agenda y efectivamente armar el tablero político de un país.

principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a una meta, sin ser el producto de la obediencia a determinadas reglas. “Funcionan colectivamente orquestadas, sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta”. (Bourdieu, 1994, página 86).

Como se dijo anteriormente, el habitus fue concebido es su capacidad infinita de engendrar pensamientos, percepciones, expresiones, acciones que siempre tienen como límite las condiciones histórica y socialmente situadas de su producción, en un marco de libertad condicionada y condicional. El habitus, engendrado en la historia, origina prácticas individuales y colectivas. En este caso, *Jamlet de Villa Elvira* resultó una experiencia dónde se pudieron observar prácticas artísticas que pudieron reformularse a partir del mismo proceso que la engendró.

A partir de esta perspectiva bourdiana, se pudo pensar el teatro como una práctica que actualizó la fuerza de lo artístico y lo metafórico para maximizar la posibilidad de ese uso de “libertad condicionada y condicional” que planteó el sociólogo francés. En este sentido, pensando al teatro como una práctica social marcada por la creación y el juego, fue interesante la reflexión que acercó la investigadora y arquitecta ítalo brasileña Lina Bo Bardi, cuando afirmó que “el juego es un movimiento libre dentro de límites prescritos... allí donde la libertad se ha ido, o sus límites, el juego termina”. (Sánchez Llorens, 2015, página 99).

Es por eso que el viaje que se emprendió del texto a los contextos, tuvo en cuenta que el encuentro de los actores y actrices de Villa Elvira con el texto *Hamlet* de William Shakespeare, no se produjo en el vacío, sino que estuvo atravesado por las estructuras de poder, como así también fue preciso tener en cuenta que ese encuentro no fue inaugural. De hecho, en el trabajo en Villa Elvira, se ha observado que -en la mayoría de las entrevistas realizadas- los actores y actrices del grupo el Galpón, aseguraron no haber leído la obra de Shakespeare, pero sí conocer la historia de príncipe de Dinamarca a través de uno de los capítulos de los Simpson, en el que se aborda el argumento isabelino. Allí, las industrias culturales se entreveraron con el saber erudito y

letrado, rompiendo ese par binario que trata de posicionar a lo culto vs lo popular.

A partir de este dato cualitativo que surgió de las entrevistas -el conocimiento de Hamlet a través de Los Simpson-, fue que se decidió abordar la escena de La Ratonera presente en el texto de Shakespeare a través de este dibujo animado. En la Tragedia de Hamlet, el príncipe de Dinamarca organiza una obra de teatro para denunciar a su tío Claudio, mostrándolo responsable del asesinato de Hamlet Padre. En la versión de Villa Elvira, Jamlet le muestra a su abuela Gertrudis el capítulo de los Simpson que aborda la tragedia de Dinamarca, para que tome conciencia de que su Jamlet Padre fue asesinado por Claudio, que la nuestra versión barrial es policía:

Bajan las luces. Jamlet entra en la oscuridad a la casa y prende la tele. Gertrudis está sentada frente al aparato. Jamlet le dice por lo bajo: “mira esto abuela, te va a abrir los ojos”. En la tele se ve la versión de Hamlet de los Simpson. En ella, Bart es Hamlet, Moe es Claudio y Marge, Gertrudis. Entra Claudio vestido con uniforme de policía y un chumbo en la cintura. Está alterado y apaga la tele.

CLAUDIO: *(fumando)* Qué boludeces estás viendo, vieja, apaga esa basura...

GERTRUDIS: Nada, el chinito me dijo algo de que mire estos dibujitos, que me van a abrir los ojos, no lo entendí... además la tele me acompaña... ¿Qué estuviste tomando? Dejá esas porquerías eh.

CLAUDIO: Pasame una corona.

GERTRUDIS: Cerveza a esta hora no, acá se toma mate... ¿qué te pasa?”



De este modo fue resignificado ese pasaje de la obra, fue agenciado en favor de imbuir al clásico shakesperiano de los sentidos producidos por los actores y actrices de Villa Elvira, que -como se dijo anteriormente- no llevan

adelante una lectura del Hamlet Shakesperiano en el vacío. Siguiendo en esta línea de pensamiento, se pudo ver cómo en Jamlet -y en las operaciones dramatúrgicas que conlleva- apareció la recepción como un punto fundamental en la experiencia de comunicación, no solo en la reproducción de sentidos en la cultura, sino también en su producción. En esta dirección, es muy clara la reflexión de Jesús Martín-Barbero:

"Desde aquí, un ámbito que está teniendo cada vez más importancia y que está rebordeando nuestras concepciones de la comunicación es el de la recepción. Es el ámbito de la recepción. Es el ámbito desde el que se está rompiendo más fuertemente con una concepción de comunicación que se agotaba en el estudio de los medios y del contenido de los mensajes. Si estudiar comunicación era sólo eso, estábamos estudiando un proceso de transmisión de significados, pero no un proceso de comunicación, es decir, de intercambio, de puesta en común". (Martín-Barbero, 1996, página 156).

Como se dijo anteriormente, se observaron limitaciones de agencia, que son intrínsecas a las relaciones de poder en relación al saber hegemónico. Al retomar los conceptos de táctica y estrategia de De Certeau, se puede pensar el texto de Shakespeare -legitimado mediante su canonización- como un lugar estratégico donde el poder planteó las reglas, y luego el trabajo en Villa Elvira de trabajo de dramaturgia en la recepción, como una experiencia creativa que planteó tácticas posibles en las dimensiones de los usos, que permiten determinadas lecturas y no otras. De este modo, fue preciso retomar una vez más el concepto bourdiano de "libertad condicionada y condicional".

En este sentido, el trabajo supuso un abordaje a partir de una perspectiva centrada en la idea de comunicación/cultura, como manera de entender y estimular prácticas sociales o individuales. Por eso fue necesario sustituir la cópula comunicación Y cultura -que al imponer la relación afirmó la lejanía- por comunicación/cultura: "la barra acepta la distinción, pero anuncia la imposibilidad de un tratamiento por separado" (Saintout, 1998).

Por este motivo, fue importante tomar el análisis del semiólogo argentino Héctor Schmucler, en el que afirmó que se viene de un obstinado fracaso que consistió en intentar definir la comunicación. Pero desde la relación comunicación/cultura, en cambio, se propuso salir de una idea de comunicación en sí misma, afirmando que la comunicación no es todo, pero debe ser hablada desde todas partes; debe dejar de ser un objeto constituido para pasar a ser un objetivo a lograr. Desde la cultura, concebida como mundo de símbolos que los seres humanos elaboran con sus actos materiales y espirituales, la comunicación pudo ser analizada en fenómenos de la vida cotidiana. (Schmucler, 1984).

De eso se trató la investigación, de adentrarse en la dimensión micropolítica para rescatar el valor de los sentidos sociales producidos por las pibas y los pibes de Villa Elvira. Se concibió esta producción de sentido como un constructo social en constante modificación, generando un interesante movimiento en su articulación paradójica con el sin-sentido, produciendo así un conocimiento que siempre muda, que escapa a un lugar cristalizado del saber. (Deleuze, 1969).

4

Jamlet de Villa Elvira

Conocí Villa Elvira en los años noventa, haciendo trabajos de campo en comunicación comunitaria en las cursadas de la licenciatura en nuestra facultad. En aquel entonces, se pudo reconocer a un barrio con una fuerte identidad, desatendido por las políticas municipales, pero con una red importante de centros culturales, radios independientes, escuelas y clubes de barrio. La fuerza de la comunidad y de la organización fue -y sigue siendo- un pilar fundamental de contención en momentos difíciles, sobre todo cuando las lluvias azotan la región y gran parte del barrio queda bajo agua. Un lugar de referencia en esos momentos difíciles es el Centro Cultural El Galpón, situado en 122 y 83, una zona llamada La Franja. Está en el límite entre La Plata y Berisso. Este estatuto territorial hizo que se agudice aún más esta falta de presencia estatal, ya que al estar en un límite lo determina como un territorio de jurisdicción difusa.

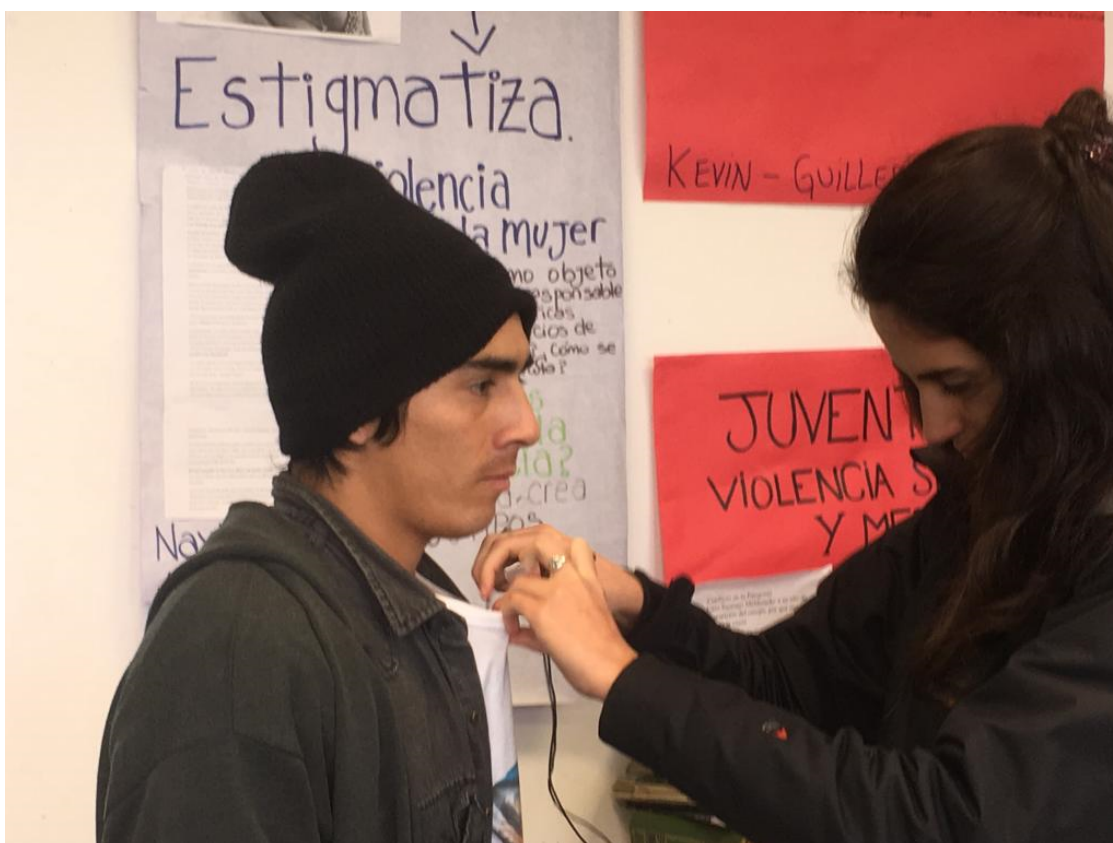
Otro lugar de referencia importante para esta investigación fue la Casita de los Pibes. Este centro comunitario nació en el año 2000 como un espacio de participación para adolescentes y jóvenes de Villa Alba. Fruto del trabajo social de décadas de militantes sociales y políticos, se constituyó en un espacio de pertenencia por donde han transitado muchas pibas y pibes. Este proyecto cuenta con la Casa del Niño Carlos Mugica, para niñas y niños de entre 6 y 12 años, y la Guardería Comunitaria Evita para los más chiquitos.

En La Casita los pibes pueden asistir de forma gratuita a talleres de deporte, música y arte. También, pueden terminar la escuela con el plan FINES, aprender computación, debatir y participar en los talleres de Jóvenes y Memoria, e incluso cursar carreras de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. También cuentan con talleres de oficios y emprendimientos productivos de panadería, serigrafía, costura, y carpintería, a los que se suman la huerta agroecológica y apicultura en conjunto con la red de Cuidadores de la Casa Común.

En todo el proceso de creación de la obra, se recibió de Clara Vernet, coordinadora de la Casita, apoyo y acompañamiento. Se le acercó el proyecto artístico y ella rápidamente facilitó el espacio para que se pueda llevar adelante reuniones y talleres. En el primer encuentro que se tuvo ella aseguró “este es un lugar para que los pibes y las pibas hagan lo que les gusta, lo que disfrutan, pero, sobre todo, para encontrarnos. El vínculo, creemos, es el principal insumo humano de la buena vida”.

La primera jornada de filmación en la Casita de los Pibes tuvo un gran protagonista: “Bariloche”, uno de los pibes que se encuentra trabajando allí. Contó que había venido de una ciudad del sur del país y se había quedado allí, cobijado por la casa comunitaria. En una de las entrevistas registradas audiovisualmente -que de hecho forman parte de los videos proyectados en la obra- explicó en qué consistía ese espacio comunitario: “Busco desarrollar unos grupos donde tenemos la dinámica de la huerta, de poder trabajar la tierra, la miel, también tenemos otros grupos fuera del territorio que trabajamos con calefones solares, energías renovables y comidas saludables”.

Bariloche se mostró muy entusiasmado de poder estar en ese lugar y haciendo ese trabajo. Comentó: “Militando se me dio la oportunidad de presentar mis proyectos dentro de una rama que se llama Repensando la Política, de la Pastoral Social Nacional, donde se me abre una puerta para llegar a la fundadora de los Cuidadores de la Casa Común”. Su definición del territorio fue de las más profundas y emocionantes, definió al barrio como “un corazón dañado, para mí. Donde se me aceptó, donde se me valoró, se me respetó y también, más allá de eso, el abrazo. El abrazo ese de la vida cotidiana, compartir con ellos, de también reconocerse que uno también tiene algo que dar y algo que aceptar ¿no? también. Yo podría estar en cualquier otro lado y decido estar acá porque es como un proyecto de vida que encontré”.



En la Casita de los Pibes se llevaron adelante varias actividades, la principal consistió en un taller de sonoridades, coordinado por el músico Juan Pablo Petorutti, diseñador sonoro y musical de la obra. El grupo de trabajo se congregó una mañana de junio, fría y lluviosa, para tener un encuentro que quedó registrado audiovisualmente y que también formó parte de la obra. En esa oportunidad, Juan Pablo explicó la especificidad de lo sonoro en relación a la percepción, comentando que “lo que tienen de particular las orejas es que no tienen párpados, no podemos cerrar las orejas, nos podemos tapar los oídos si querés, pero requerís de las manos. Los ojos los cerrás, te relajás. No ves. Ahora, escuchar, estamos constantemente escuchando”

Por esta razón fue que les hizo un pedido a los pibas y pibas. “Lo que les voy a pedir es si ustedes pueden rescatar sonidos de la calle o de donde estén, para después, tener una biblioteca de sonidos y poder trabajar sobre alguna música, algún sonido que va a aparecer y que los va a acompañar en la actuación, de sus personajes. Esto forma parte del subconsciente de Ofelia, de Jamlet. De eso que escuchan pero no perciben, por así decirlo”.

Así fue que las actrices y actores de la obra se transformaron en cazadores de sonidos. Tomaron de su contexto información que luego formó parte fundamental del universo poético de Jamlet de Villa Elvira. En ese espacio, también se llevaron adelante otras grabaciones que fueron insumos para la obra. De hecho, como se verá más adelante, en la versión de Villa Elvira, el Espectro aparece en forma de mensaje de whatsapp. Cabe destacar que Bariloche puso la voz para ese audio, y fue parte del elenco, gracias a ese encuentro inesperado en la Casita de los Pibes.

Volviendo al Centro Cultural el Galpón, cabe mencionar que fue creado por Ariel Fares, actor y docente teatral. “Y esto nació en el año 2000, con un grupo de pibes y pibas que éramos en ese momento, éramos siete entusiastas, con unas ganas de hacer teatro que era terrible. Y a partir de ese entusiasmo nace esto. Y arrancamos haciendo teatro en piso de tierra con dos caballetes y tabloncitos arriba, y éramos las personas más felices del mundo, te lo puedo llegar a asegurar en ese momento”.

En los años 90, Ariel formó parte de los talleres de actuación y creaciones escénicas que dictaba en la ciudad de La Plata el teatrero Norma Briski. Por aquellos años, el director santafecino llevaba adelante un trabajo intenso en el campo social, en diferentes puntos del país, con una fuerte militancia en el campo popular. El paso de Briski por La Plata sembró un interés por el teatro de experimentación y por las actividades culturales de raíz social.

La formación de Briski comenzó en Córdoba en los años 60, llevando adelante una importante militancia junto a la clase obrera. Luego, su visita a la Cuba revolucionaria y sus experiencias artísticas y políticas como parte del Peronismo de Base en el Grupo Octubre, lo marcarían por completo. En ese colectivo artístico y político abordaban temáticas barriales para producir obras de teatro que escaparan de modos panfletarios, mediante el humor y la farsa. Materiales escénicos que produjeran empatía, descartando escenas solemnes o de carácter elitista. Sus propuestas eran nómades y viajaron por todo el país desarrollando más de 200 obras de teatro. (Briski, 2005). Para Briski, “toda esa militancia peronista que vivíamos en los barrios fue como un estallido de vitalidad” (Briski, 2013, página 42).

La influencia de Briski en Ariel Fares, coordinador del Teatro El Galpón, hace que se funde el espacio artístico en Villa Elvira. Ariel tomó esa formación y la puso al servicio del barrio, y en un tinglado que supo ser el taller de su padre, abrió un espacio con actividades artísticas y sociales para la comunidad de la zona. Desde entonces, concurren pibes y pibas de Villa Elvira, Villa Progreso, Villa Alba, Villa Rubencito, Barrio el Carmen y el Palihue. El espacio cuenta con una sala de teatro, una biblioteca y un pequeño bar. Los materiales con lo que se construyó son los mismos que constituyen el barrio: paredes de chapa, pisos hechos con recortes de cerámicos usados, carpinterías de madera pintadas de todos colores y un gran portón que oficia de entrada para todo aquel que quiera acercarse y zambullirse en ese mundo. El galpón está ornamentado con cientos de objetos variados que cuelgan de las vigas. Lámparas viejas, llantas de bicicletas, pedazos de muñecos de porcelana, maniquíes de colores y frases escritas en diferentes tapetes, carteles, platos y pedazos de madera.

“Este espacio es una orilla” aseguró Ariel. “Acá estamos alejados de todo. Hay mucha creatividad en las orillas, eso es una cosa que aprendí ahora de grande, hay mucha creatividad, mucha locura, mucho despojo, hay vida. Lo que no hay acá, en las orillas, es acartonamiento”. Esa característica señalada por Ariel, se pudo observar de manera contundente en las improvisaciones que llevan adelante en sus trabajos creativos y en las escenas que se consolidan para mostrar a la comunidad. En varias oportunidades, al asistir a sus muestras, se pudo ver el disfrute y el juego en el escenario. Su modo de trabajo no es a partir de un texto previo. Arman estructuras de relato y luego las completan con actuaciones que llevan el sello de un interés común: sus realidades, sus anhelos y esperanzas.

“Y me pasa con los pibes y las pibas que vienen acá a hacer teatro, son pibes y pibas que están llenos de vida, llenos de vida. Son personas que han vivido, personas que saben lo que es un barrio, lo que es caminar, lo que es conectarse con otra persona. Son pasionales” dijo Ariel mientras se registraba una entrevista que luego formó parte de Jamlet. Aquella jornada de filmación en el Galpón arrojó datos importantes para entender la lógica y el funcionamiento del grupo.



La mezcla, el cruce y la recolección son la regla. Las escrituras que habitan las paredes del lugar son extremadamente inspiradoras. “Ellos se ríen de mí por ser diferente, yo me río de ellos por ser iguales. Kurt Cobain” se puede leer pintado con rojo en la puerta de una heladera vieja. Detrás, sobre la pared de chapa dicen en letras azules: “Libres son quienes crean, no quienes copian, y libres son quienes piensan, no quienes obedecen. Enseñar es enseñar a dudar. Eduardo Galeano”. En la puerta de acceso a los camarines figura una lista de los números dichos en quechua, del uno (HUK) a un millón (HUNU). “No conozco la llave del éxito, pero sí la del fracaso: dejar contentos a todos. Bill Cosbi” se puede leer en un vinilo intervenido con aerosol amarillo. “Un derecho no es lo que alguien te debe dar, sino lo que nadie te puede quitar” figura escrito en un calefón viejo con una nena dibujada con palitos. “La única verdad es la realidad. Juan Domingo Perón” versa con letras mayúsculas en la puerta de acceso a una cocina diminuta llena de mesas y sillas de diferentes estilos y tamaños. El centro cultural completo es una usina de pluralidad y colores, en las ideas y en las imágenes.



“Para mí este teatro es mi casa, por eso me gusta venir acá. Acá conocí a mucha gente, hice vínculos...es como el barrio, pero más lindo”, comentó Pedro Rodríguez, uno de los pibes que asiste al taller de teatro en El Galpón. Varios de los actores y actrices describieron de manera similar el lugar, con gran afecto y un alto grado de apropiación con el espacio. De hecho, fue constante verlos entrando y saliendo de la cocina, haciendo mate o preparando algún guiso para comer después de cada encuentro de los viernes, en los que el grupo se juntaba para llevar adelante ejercicios teatrales de actuación, improvisaciones y conversatorios sobre Hamlet. También comentaron que concurren al lugar para hacer los deberes del colegio y, como se mencionó anteriormente, cuando hay inundaciones el lugar se transforma en un centro de evacuados.

Rápidamente apareció la necesidad de consolidar los encuentros no tanto como ensayos de teatro convencional, sino que se tomó el modo de organización “minga” como una manera de producción. Así lo denominó la Chula Ojeda, una de las actrices. Lo describió muy sencillamente: “si nos juntamos a comer y a trabajar en algo de todos esto es una minga, por lo menos así le dice mi tía”. Adentrándose en este modo de organización, fue importante observar que el barrio cuenta con una fuerte presencia de habitantes arribados a partir de migraciones internas, y el concepto de minga como reunión de amigos y vecinos para hacer algún trabajo gratuito en común, fue la definición más acertada de aquellos encuentros, surgidos de esa gran batería de “conocimientos otros” que circulan en el barrio.

Fue importante adentrarse en la etimología de 'Minga', ya que proviene del quechua “minka”, que hace alusión en esta lengua originaria de los Andes peruanos, a una vieja tradición de trabajo comunitario en beneficio de toda la sociedad y el intercambio del trabajo compartido orientado a mejorar la vida de todos. Según Martha Peralta Epieyú³³, el significado de la Minga derivó del conocimiento que tenían los aborígenes sobre el trabajo compartido para el bien común.

Eso fue lo que los convocó, el trabajo conjunto y la comida. Quizá también circuló de manera implícita una referencia fundamental del teatro: las bacanales dionisiacas, donde el mito y el rito como experiencia colectiva consolidaron las primeras expresiones artísticas allá por el siglo 4 antes de Cristo. Así fue como las tortas fritas, las empanadas tucumanas y los guisos estuvieron presentes como sentidos importantes en la versión de Jamlet.

Fue inevitable asociar con el inicio de la obra de Shakespeare, dónde se está festejando en un gran banquete el casamiento entre el nuevo rey Claudio y la reina Gertrudis, justamente con los restos de comida del banquete organizado para el velorio del rey Hamlet muerto. De este modo se decidió que el inicio de Jamlet de Villa Elvira sucediera en medio de una cena organizada por Claudio -que como se dijo anteriormente, en la versión barrial, es policial- para festejar su ascenso en la comisaría del barrio. De fondo sobrevolaba la traición que el mismo Claudio de Villa Elvira llevó adelante con

³³ Presidenta Nacional del Movimiento Alternativo Indígena y Social de Colombia.

el padre de Jamlet. La primer didascalía de la obra, en el acto 1, describe la situación:

Acto 1: LA FIESTA. Entra el público y el telón está cerrado. En prosenio, sobre una superficie de pasto artificial, Jamlet entrena con una pelota de fútbol. Corre, hace jueguitos, se tira a descansar con los brazos abiertos, como un nadador que hace la plancha, o como un avión cayendo en picada. Se escuchan murmullos. Jamlet abre el telón. Ofelia, Horacio, Gertrudis y Jamlet que se incorpora a la situación, todos colaborando en armar una mesa larga con mantel floreado de hule, chizitos, cerveza, gaseosas. Entra Claudio, exaltado. Arroja un cajón de cervezas Corona al piso. Estruendo. Silencio de todos.

Los primeros parlamentos de Claudio consolidaron este inicio de fiesta, colmado de comida y bebidas, pero anunciando también ya la inminente tragedia, que -como se verá más adelante-, en la versión barrial del clásico shakesperiano, no funcionó de manera lineal:

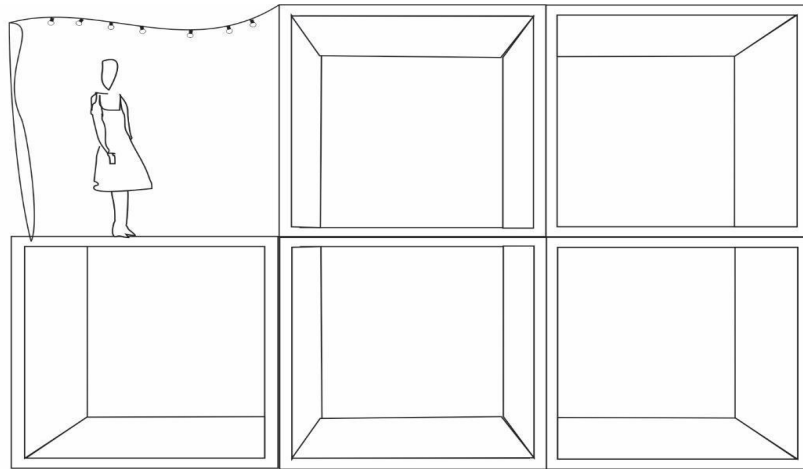
CLAUDIO: Alabado sea Claudio. Hoy es un gran día. Levantemos los vasos bien altos y a festejar, los quiero a todos trabajando para el gran festejo de hoy... los quiero contentos a todos... a mi sobrino Jamlet, mi vieja acá presente y mi hermano que en paz descansa siento que está también presente... vamos amarguras, no quiero caras largas hoy eh, ya bastante venimos teniendo. Vos, Jamito, dale, pilas para armar el festejo.

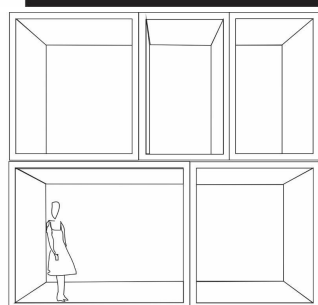
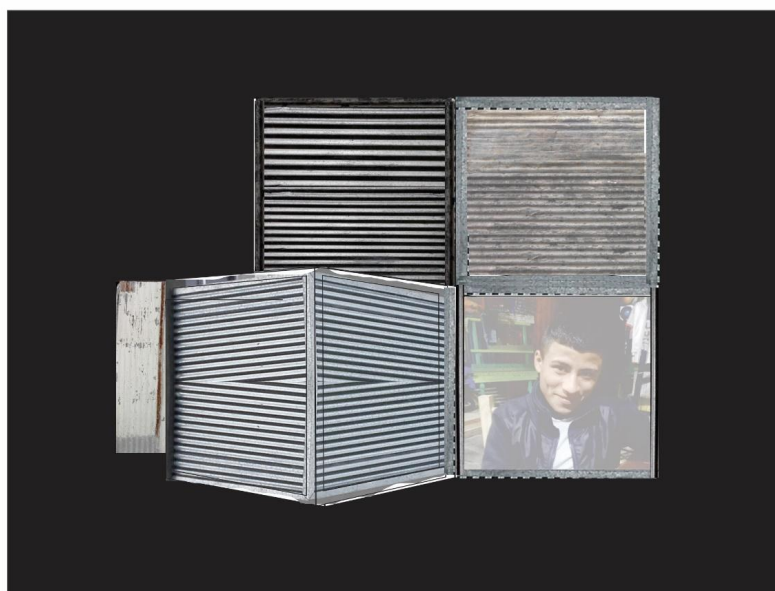
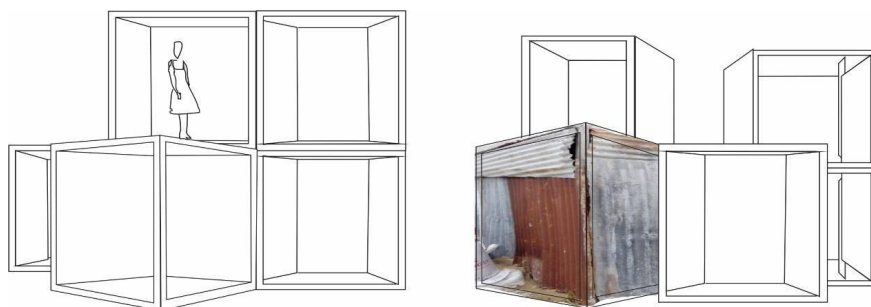


En esta instancia, ya se tuvo en claro que el teatro el Galpón sería la referencia fundamental de creación, debido a que el espacio condensaba sentidos territoriales, como aspecto fundamental del trabajo etnográfico. Por esa razón, se diseñó la escenografía tomando como punto de partida el tinglado. Como se dijo anteriormente, el texto de partida fue Hamlet de William Shakespeare, pero Jamlet de Villa Elvira se consolidó en el trabajo con el contexto, con los sentidos subjetivos y sociales que las pibas y los pibes del grupo de teatro generaron a partir del trabajo con el clásico isabelino.

Margarita Dillon, escenógrafa de la obra, propuso entonces un diseño espacial y escenográfico anclado fuertemente en el trabajo etnográfico llevado adelante en el barrio. La construcción del espacio escénico no se pensó como ambientación o creación de un espacio ficcional determinado, sino que se construyó a partir de la articulación de cinco cubos que constituirían un dispositivo escénico. Cinco módulos que se reconfiguraron en relación al desarrollo dramático, propiciando construcciones espaciales múltiples a partir de un funcionamiento lúdico, basado en acciones tales como apilar, encastrar, abrir, cerrar. Las posibilidades poéticas se multiplicaron a partir de relaciones significativas tales como totalidad/fragmento, exterior/ interior, arriba/abajo, adelante/atrás, oculto/visible. La materialidad se abordó sin tratamientos de artificio. Chapas, terciados y aglomerados viejos, con las marcas propias del

uso y paso del tiempo recontextualizados en el dispositivo y su articulación dramática.





A partir del trabajo en el teatro el Galpón, quedó consolidada la escenografía en un nivel poético fundamental, dotando el espacio de una fuerza disruptiva extraordinaria para el versionado del clásico isabelino. También el juego y el desparpajo presente en las improvisaciones del grupo animó a generar un dispositivo escénico que esté regido por la posibilidad lúdica. Así, se pudieron construir nuevos mundos, para pensar y poner en tensión discursos hegemónicos consolidados en el centro de los centros de acumulación de poder.

El juego y la construcción de procedimientos escénicos proveyó la potencia para llevar adelante la excitante tarea de construir espacios creativos colectivos. “El teatro es un arte colectivo y por eso nos interesa tanto” dijo Ariel, al pasar. Eso permitió poner en valor la potencia política que anida en la acción de pensar nuevas formas de organización. Se podrá pintar un cuadro, se podrá escribir una gran novela o componer una obertura de pies a cabeza, pero jamás se podrá construir una obra de teatro en soledad. Hasta la creación de un monólogo siempre supone un diálogo con los y las artistas que participan de los diferentes lenguajes artísticos que componen. Esa es una de las razones por las cuales el teatro se reveló como una herramienta política muy poderosa, debido a su carácter eminentemente colectivo.

Dramaturgia en la recepción

Como se vio anteriormente, no interesó tanto la Tragedia de Hamlet, sino lo que el grupo de teatro de Villa Elvira hizo con él. Por esa razón, el trabajo fue netamente comunicacional, tomando herramientas de los estudios comunicacionales de recepción para indagar en los sentidos sociales resultantes de la pugna y en tensión en la cultura, caracterizada como un territorio de disputas en un mundo profundamente desigual (Ortner, 2016).

Fue así que el trabajo consistió en apropiarse del texto de Shakespeare. El primer gesto de apropiación simbólica fue en la escritura. Cuando se les propuso a las pibas y a los pibes trabajar con la obra de Shakespeare, uno de ellos escribió en su cuaderno: Jamlet. Se le preguntó por qué lo había escrito así, y Alan respondió “porque se dice con jota, entonces lo escribo con jota, ¿por qué lo voy a escribir distinto?”. A partir de esta pregunta, quedó en claro que realmente no había demasiado argumento para escribirlo con H....solo el respeto a cómo se pronuncia y cómo se escribe en inglés, lengua vernácula de Shakespeare, pero no de Villa Elvira. Aparecía en el discurso oficial -pero no en ellos- un desmesurado respeto por ese “Otro europeo”, el canonizado bardo de Avon. Indudablemente la obra tendría que llamarse así: Jamlet.

La primera operación fue entonces la de romper con las leyes ortográficas y con el “escribir bien” de la cultura occidental sedimentado en la letra como regla de oro fundacional y de coacción simbólica. Fue así que se decidió rescatar la importancia de la oralidad por sobre la escritura. En este sentido, la concepción de lo teatral se acercó al inicio del teatro, siglo V antes de Cristo, donde las historias viajaban de boca en boca. También al teatro de oriente que sobrevive gracias a la tradición oral.

Con operaciones similares, el teatro isabelino, y específicamente William Shakespeare, retomó tradiciones orales y revivió un género caído en

desuso en su época, la tragedia de venganzas³⁴. El dramaturgo inglés rescató el mito de Amleth, una narración nórdica con resonancias estructurales de relato parecidas a la que se encuentran en Hamlet. (Tantanian, 2021). La oralidad siempre funcionó como un acervo fundamental de la cultura, inclusive ante la aparición de la escritura, el boca en boca generó cultura y también tradición.

La segunda operación fue la de situar, territorializar y anclar en la comunidad que anidó la obra. La ficción, entonces, como se dijo anteriormente, no ocurrió en un palacio de Elsinor, sino en un teatro hecho en un Galpón en el barrio de Villa Elvira, La Plata. De esa forma el título se consolidó, como así también el interés central de la investigación: indagar en las apropiaciones subjetivas que las pibas y los pibes de un barrio periférico de la ciudad de La Plata llevaron adelante a partir de un texto considerado canónico por la cultura occidental eurocéntrica, patriarcal, colonial, blanca y cis.

Pero sin duda la operación más significativa fue la de Pedro Rodríguez, actor que interpretó a Jamlet, cuando aseguró que no quería más tragedias en su vida. En una de las entrevistas en profundidad, se le consultó al actor de Villa Elvira acerca de su conocimiento en relación al Hamlet de Shakespeare. Pedro comentó: “lo que sé de Hamlet es una sola breve parte, que todo termina en tragedia. No quisiera tener una tragedia más en mi vida. Desde chico que vengo remándola con situaciones familiares difíciles de llevar...pero bueno intento levantarla como se puede, conociendo personas y teniendo muchos vínculos”.

Fue así que se tomó una decisión que modificó la idea de estructura dramática que se tenía de la obra. Entonces, la versión de Jamlet no tendría un desenlace trágico, sino luminoso y esperanzador. Nadie muere, las contradicciones no generan finales truculentos, sino que abren la puerta a las potencias vitales, gracias a la socialización, a construir nuevos vínculos y lazos comunitarios. Así fue que el final de la obra resultó ser un hermoso

³⁴ Se denomina de ese modo a la “revenge tragedy”, categoría acuñada formalmente por la investigadora norteamericana Ashley H. Thorndike en su artículo “The relations of Hamlet to contemporary Revenge plays” en el año 1902. Este género narra el progreso del complot de venganza del protagonista, casi siempre con desenlace de sangre y muerte.

monólogo que sintetizó esta operación de apropiación de la obra de Shakespeare:

JAMLET: (*en off*) Soy Jamlet de Villa Elvira y aquí no se desatará una tragedia. Estas alitas que tengo puestas no quieren decir que sea un ángel... y como no tengo puestos cuernitos y cola roja tampoco soy un demonio. Acá se le gana a lo trágico gracias a que estamos juntos, nos organizamos, la peleamos y creemos en la política como algo para cambiar el mundo. No es fácil, no siempre se logra pero de a poco se hace. Insistimos, insistimos y algo pasa, siempre algo bueno pasa. Soy Jamlet de Villa Elvira y también de Villa del Carmen, Villa Progreso, el Palihue y muchos barrios más que estamos cerca y que a su vez estamos cerca de otros y otros y otros barrios. Es así. Mundi teatro, decía nuestro guía Guillermo Yekspier. Qué pensará de nosotres haciendo esta obra. No lo sé... y creo que no me preocupa mucho... bue, sí, creo que debe estar contento porque a su idea de teatro granero Nosotres la convertimos en teatro galpón, teatro vereda, teatro zanja, teatro plaza, teatro mural, teatro comunitario, teatro de sala de caja negra como este, teatro oficial, teatro popular, teatro de género teatro, teatro, teatro. Todo es un gran teatro.

Vuelvo a las alitas que tengo puestas. Están compradas en un kiosquito del Palihue que venden de todo, me gustan porque me hace pensar en las alturas, en la posibilidad de moverme, de viajar... quiero salir del barrio, volver cuando lo necesiten o cuando me necesiten, pero viajar, volar de aquí para allá. En diciembre voy a terminar el secundario y quiero ser actor... de hecho en este momento ya lo estoy siendo. También quiero ser jugador de fútbol, pero sin ser famoso... en el acto tres de esta obra que vieron me preguntaba ser o no ser... ahora pienso que soy... que soy junto a otros. Soy, estoy vivo, estoy fuerte. Y en este momento que estoy sentando sobre este pasto artificial actuando esta obra frente a ustedes. SOY FELIZ. SOY JAMLET DE VILLA ELVIRA Y SOY FELIZ.



El texto resultante nació de improvisaciones acerca de la cotidianeidad en Villa Elvira, de los espacios de contención comunitarias que existen y de la fuerza de los vínculos como lugar central de construcción de una realidad más inclusiva. Como se pudo ver, la apropiación, la resignificación y el agenciamiento fueron piezas fundamentales del trabajo desde un enfoque exploratorio, usando metodologías cualitativas. Las técnicas fueron la observación (participante y no participante), los conversatorios abiertos y la entrevista concebida como una estrategia para que la gente hable sobre lo piensa, siente y cree, constituyéndose como una “invención dialógica” (Arfuch, 2010). Este tipo de entrevista antropológica o etnográfica -que también denominada informal o no directiva- se concibió como un encuentro entre reflexividades donde se produce una nueva reflexividad (Gubern, 2011).

Cabe destacar una idea que apareció una y otra vez en varias de las entrevistas realizadas: la idea elitista del teatro shakesperiano. Muchos de los actores y actrices de Villa Elvira aseguraron no conocer la obra de Shakespeare, aunque afirmaron saber que es “una obra de teatro para actores que actúan de verdad”.

Así fue que la primera decisión fue descomponer aquella idea aparentemente cristalizada: Hamlet es un material de culto y solo puede ser trabajada por un círculo erudito de arte. Así fue se realizaron conversatorios, improvisaciones y sondeos del texto shakesperiano que sirvieron para reconocer que no solamente es una obra que puede ser abordada desde una perspectiva clásica.

Parafraseando al pedagogo teatral brasileiro Augusto Boal, todos pueden actuar, incluso los actores, y en todos lados se puede hacer teatro, incluso en los teatros. Cabe señalar que estas prácticas artísticas siempre estuvieron entendidas en disputa, tensiones y movimiento, con momentos de restricción de los sentidos producidos en la cultura popular y otros momentos de resistencia en la construcción hegemónica del sentido (Hall, 1984, página 109).

Como se dijo, el interés estuvo en la recepción como giro comunicacional central. Contextualizando macro estéticamente, se encontró en la Escuela de Constanza el primer mojón de referencia de los estudios de recepción desarrollados a partir de los años 60 en Alemania. Diseñada desde los estudios críticos literarios, rescataron al receptor rompiendo con la supremacía del emisor en la experiencia estética de la obra. Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser fueron los exponentes que dieron inicio a varias ramificaciones teóricas y estudios de recepción. Una línea importante fue la Teoría de la respuesta del lector, a partir de concebir al texto como una respuesta a las preguntas propuestas por un *horizonte de expectativas* siempre cambiante y en movimiento, con exponentes tales como Norman Holland y David Bleich, Michael Riffaterre y Stanley Fish.

La estética de la recepción desembarcó en el teatro de la mano de José Sanchis Sinisterra, investigador español que planteó la dramaturgia de la recepción a partir de los postulados de la escuela de la Escuela de

Constanza. Tomó conceptos tales como receptor real, receptor ideal, horizonte de expectativas y lectura activa para escribir sus obras de teatro. También, retomó la diferencia entre experiencia artística -el autor y su obra- y la *experiencia estética*, dada en el receptor de la obra (Sanchis Sinisterra, 2014).

En esta investigación fue preciso alejarse de la propuesta de este teórico español, sobre todo porque intercambió de manera errática, la concepción del receptor como público que asiste a ver una obra de teatro y del receptor como creador de obra. En *Jamlet*, se tomó al receptor como creador de la obra, específicamente a las pibas y los pibes de Villa Elvira leyendo la tragedia de Shakespeare, por eso no fue de central interés lo sentidos producidos por los receptores públicos de la obra *Jamlet* de Villa Elvira.

Además, en el planteo de Sinisterra subyace un esquema comunicacional clásico: emisor, mensaje, receptor, y ya se ha visto cómo esta tesis se posicionó en otra dirección. No fue de interés central la experiencia estética de la lectura sino su relevancia social, corriendo el centro de importancia del texto para dar lugar al análisis de los contextos, entendiendo la comunicación como una arena en donde se disputan los sentidos sociales. Por eso es que se abordó el texto “canónico universal”, resituando la tragedia shakesperiana en la poética barrial.

Es preciso recordar que en el capítulo anterior se sentaron las bases del trabajo afirmando que se llevó a cabo una experiencia de dramaturgia en la recepción, no “de” la recepción. Por este motivo, la obra no sucedió en un Palacio de Elsinor, sino en Villa Elvira, dónde las relaciones de poder se despliegan en toda su complejidad³⁵. Es por eso que la observación participante y el análisis etnográfico del barrio, definieron el trabajo desde el

³⁵ En este sentido, es interesante el análisis que hace el sociólogo y psicoanalista francés Alain Badiou, pensando la tragedia y la comedia en relación al lugar dónde el deseo se deposita. Según él, la tragedia es el juego del Gran Poder y de los atolladeros del deseo. La comedia es el juego de los pequeños poderes, de los roles del poder, y de la circulación fálica del deseo. Lo que piensa la tragedia es, en resumen, la experiencia estatal del deseo. Lo que piensa la comedia es la experiencia familiar del deseo. Los géneros que se pretenden intermedios tratan a la familia como si ella fuera un Estado, lo vemos en Strindberg, Ibsen o Pirandello; o al Estado como si fuera una familia o una pareja, es el caso de Claudel (Badiou, 2000, página 103).

campo popular, y sus consiguientes lineamientos de diseño de obra. Un pasaje del diario de investigación o “bitácora antropológica” lo muestra claramente:

” Pedro me invita a su casa para que la conozca. La entrevista que le hice fue más larga de lo que pensaba. Me cuenta que vive con la abuela y que unos de sus tíos lo maltrata. Antes de llegar recorro el barrio. Él es de Villa Alba, uno de los barrios nucleados en Villa Elvira. Algunas casas son de material, otras de chapa, cartón prensado y madera. Pienso que la escenografía debe ser de ese material. Formas puras, pero con materiales que estén usados, que tengan la huella del tiempo y del desgaste de las inundaciones repetidas. En cada casita por la que paso se escucha música sonando muy fuerte (...) cada acto de la obra tiene que terminar con una cumbia cantada o recitada. Miro a los vecinos y pienso en el vestuario. Zapatillas enormes o yantas salideras. Ropa deportiva, buzos con capucha. Pedro me pregunta si tengo miedo. Yo le digo que no”.

El mismo Pedro, en una entrevista en profundidad que luego formó parte del material audiovisual proyectado en la obra, confirmó la presencia de la trama de Hamlet en su casa, relatando las peleas internas dentro del núcleo familiar, y las tramas de micropoder que se produjeron luego de que su abuelo muere. Por otra parte, comentó que su abuela fue quién lo maternó. De allí se desprendió la idea de que, en la ficción, el personaje de Gertrudis -la reina madre del príncipe de Dinamarca- sea interpretado por una actriz que haga de su abuela. Se pudo, entonces, tener la posibilidad de ver a su abuela en la ficción, interpretada por la actriz Norma Camiña, y a su abuela en la vida real proyectada en uno de los videos que forman parte de la puesta de nuestra obra.



Así fue que, en el corazón del barrio, se consolidó una vez más la idea de que este trabajo de dramaturgia en la recepción desde el campo popular se situaría muy lejos de la poética shakespeariana, y muy próxima a la cultura popular existente en Villa Elvira.

Es preciso señalar qué se entendió por cultura popular, ya que el trabajo de reflexión se centró allí, en acceder a los sentidos sociales que construyeron los pibes y las pibas de un grupo de teatro situado en el campo popular. Saliendo de una primera acepción de “Cultura”, llena de prejuicios elitistas y de consolidaciones enciclopedistas, se entendió la cultura desde una perspectiva antropológica y comunicacional. Se pudo afirmar que “no se trata de ‘bellas artes’ o de cultura de elite, sino de estilo de vida, cosmovisión vinculada al sentido común y a las prácticas sociales más extendidas”. (Grimson/ Seman. 2005, página 11).

Acto seguido, fue preciso adentrarse en el adjetivo “popular”. Stuart Hall describió dos polos en la definición: el primero, como aquellas cosas que se califican de populares porque masas de personas las escuchan, las compran, las leen o consumen de manera acrítica. A esta idea se la asoció con la manipulación y el envilecimiento de la cultura del pueblo.

A esta se le contrapuso otra cultura “alternativa”, la auténtica “cultura popular”; asociada más a la tradición y puesta en valor porque no se deja engañar por los sucedáneos comerciales. Esta primera definición descuidó las relaciones absolutamente esenciales del poder cultural -de dominación y subordinación-, que es un rasgo intrínseco de las relaciones culturales. En este sentido, fue importante reconocer que no hay ninguna «cultura popular» autónoma, auténtica y completa que esté fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder cultural y dominación. (Hall, 1984, Página 100).

El otro polo de la definición resultó meramente descriptivo, se refirió a las cosas que el pueblo hace. Así se trataría de hacer un listado de objetos, prácticas y experiencias en una lista interminable y que no tiene en cuenta las relaciones de poder siempre en juego en la cultura. Por eso mismo, Hall planteó una tercer definición -que de todos modos adjetivó como “insegura”-, a saber: “en un período dado, esta definición contempla aquellas formas y actividades cuyas raíces estén en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases; que hayan quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares”.

En este sentido, se pudo retener lo que fue valioso en la definición descriptiva, y además se continuaba insistiendo en que lo esencial para la definición de la cultura popular son las relaciones que definen a la “cultura popular” en tensión continua -relación de influencia y antagonismo- con la cultura dominante. Aquel fue un concepto de la cultura que se vio polarizado alrededor de esta dialéctica cultural. Trató el dominio de las formas y actividades culturales como un campo que cambia, que muta constantemente. (Hall, 1984, Página 103).

Por último -pero no por eso menos importante-, se tomó el aporte de la antropóloga norteamericana Sherry Ortner, exponente de la teoría de la práctica. Resultó interesante su mirada en relación a la cultura, ya que la puso en juego con las dimensiones de la subjetividad, pudiendo emerger la idea de agencia. La versión de Hamlet producida en Villa Elvira, articuló de manera central con la subjetividad de las pibas y los pibes del barrio, por esa razón fue que la obra de teatro adquirió en determinados momentos, forma de ficción teatral clásica y en otros casos se centró en la producción subjetiva de los

actores y actrices del barrio, tomando forma de biodrama o docudrama. Las entrevistas en primera persona proyectadas entre escenas y escenas contaron con la fuerza de fricción que se produjo entre los materiales reales y los ficcionales.

Por estas razones fue interesante el planteo de Ortner, ya que se posicionó no tanto en la reproducción social del sentido, sino en la idea de “juegos serios” y en la resistencia y transformación dentro de la sociedad. En este sentido se observaron resonancias con el trabajo en Villa Elvira. Ortner reflexionó principalmente en los constreñimientos culturales dominantes en el entendimiento entre las culturas, subvirtiendo la idea de la cultura como sencilla reproducción.

Los actores sociales, en el caso de esta investigación los actores teatrales en Villa Elvira, jugaron con habilidad el juego del poder y la desigualdad en la vida. Viendo la estructura social como una arena deportiva, nadando en aguas donde las reglas están puestas por la estructura de la sociedad. Como se verá más adelante, los pibes y pibas tomaron el Hamlet de Shakespeare y operaron de manera similar a las que Ortner describe en la investigación que llevó adelante sumergiéndose en las lecturas posibles y las representaciones de la recepción que hacen niños y niñas de los cuentos de los Hermanos Grimm.

De allí se desprendió que toda lectura apela a una subjetividad que no es *acultural*, como así también subrayó la importancia de no separar el método de interpretación del interés en la subjetividad. La formación de subjetividades -entendidas como estructuras complejas de pensamiento sentimientos y reflexión- tornaron a los seres sociales en algo más que ocupantes de determinadas posiciones particulares e identidades. La subjetividad nace de la cultura, pensándola como sistema público de símbolos y significaciones. Por eso, se resaltó la importancia de leer las representaciones más allá de aquellas que el discurso hegemónico adjudica como necesarias para las clases subalternas (Ortner, 2016)

Fue por eso que -para llevar adelante esta investigación posicionada en la dramaturgia en la recepción- fue fundamental tomar nociones de la antropología de la subjetividad, entendida la subjetividad como estados mentales de actores reales inmersos en el mundo social y como formaciones culturales que –al menos en parte- expresan, configuran y constituyen esos estados mentales. “Se trata de explorar las formas en que se puede constituir la base de la crítica cultural para permitirnos formular interrogantes incisivos acerca de la configuración cultural de las subjetividades en un mundo de relaciones de poder salvajemente desiguales” (Ortner, 2016, página 149).

6

Una calavera de plástico

“Ser o no ser” pareció seguir siendo la cuestión. La pregunta por la existencia, por el futuro, por el sentido de la vida tuvo gran impacto en las pibas y pibes de Villa Elvira, apareció con fuerza y desesperación. Hamlet se preguntaba allá por el año 1600 -de manera inédita, frente al público presente en la representación- acerca de su esencia, de su existencia y su proyección. Cuando se decidió versionar la escena paradigmática, se propusieron conversatorios con los pibes y las pibas acerca de qué pensaban del futuro, qué esperaban y qué ansiaban con fuerza. Entre mates y tortas fritas hechas por Norma, una de las actrices, la palabra circulaba de manera fluida, demostrando la vigencia y la profundidad de la pregunta existencial: ser o no ser.

Pedro comentó que él se sentía actor, y que quería ser Jamlet. También contó cómo se imaginaba el estreno de la obra, sus expectativas, sus fantasías y sus fantasmas. Entrado en el uso de la palabra, manifestó que trabajaba doce horas en un supermercado chino del barrio, y que sentía que no le quedaba tiempo para poder hacer lo que tanto le gustaba: teatro. Contó que su proyecto era cursar en la Escuela de Teatro de La Plata, pero que no lo veía muy posible, que le costaba pensar en el futuro. Manifestó “trató de no pensar en el futuro, hoy en día las cosas no están nada fáciles, pero creo que debería salir del barrio, quiero meter materias para terminar el secundario y salir un poco más allá. Un poquito. Para tener más noción, más conocimiento. Más la cabeza en otra cosa”.

Maju, la actriz que interpretaría a Horacio, dijo “quiero terminar la facultad, estoy en tercer año de arquitectura y pretendo recibirme, pero bueno, necesito plata. Trabajo los fines de semana en la feria paraguaya del Palihue. Me encantaría ser actriz y vivir de eso, pero no lo veo muy posible. Igual en el escenario es mi lugar, voy a seguir haciendo teatro como pueda”. La Chula, otra de las actrices, comentó que trabajaba como maestranza en un colegio

ayudando a su mamá que también trabajaba allí, pero que ese trabajo no le interesaba “es para poder tener mi plata que trabajo, pero no para pensar en hacer algo más serio de mi vida”, comentó.

Apareció en ese conversatorio y en entrevistas posteriores una y otra vez la problemática laboral. Circulaba una idea común: la imposibilidad de pensar en el teatro como un trabajo remunerado que permita el sustento material. Luego de concluir con el largo conversatorio, se les propuso ensayar la escena icónica. Se tomaron textos de la estructura dramática de la escena 1 del acto 3, en la que el príncipe de Dinamarca tiene ese soliloquio existencial paradigmático que se transformó casi en un leitmotiv para todas las versiones de Hamlet: el ser o no ser. Durante dos semanas se trabajó de manera insistente en esa parte de la obra. Ensayando, escribiendo, debatiendo y volviendo a escribir. Así fue que a partir de todo el material surgido de las entrevistas y de los ensayos se pudo armar el soliloquio existencial de Jamlet:

Horacio sale. Jamlet queda solo tirado un rato largo mientras escucha el viento que sopla. Parece que va a llover. Mira al futuro mientras se escucha el siguiente texto grabado en off con la voz de Jamlet. Tiene distorsiones y sonoridades extrañas. En el fondo se proyecta la imagen de Pedro, el actor que interpreta a Jamlet, en la canchita de fútbol de Villa Elvira, el campito de 122 y 610.

JAMLET: (en off) No puedo más, no resisto más el agua, me voy a convertir en pescado, una mañana me voy a levantar y voy a estar ahogado en el aire, como un sábalo que espera a que le partan la cabeza para morir. El futuro, qué será eso... necesito creer que algo bueno va a pasar pero cuesta, ¡cómo cuesta! Desconfío de todos, de mi tío, a veces de mi abuela... no sé qué le pasó a mi viejo... Ser o no ser... que se yo. ¡Qué mierda! ¿Qué debe hacerse? ¿Aguantar las trompadas, los golpes de lo que el destino quiso para vos? ¿O ponerse a laburar y cambiar el rumbo del barquito? Odio el río, odio

la muerte que trae, odio a mi tío, a veces a mi abuela, siempre al poli, siempre odio al poli. Necesito la corona, necesito una corona para calmarme... o para partirle al Claudio la cabeza con un botellazo. Venganza, esa es la palabra, venganza.

*Jamlet ríe
relajadamente.
Los
pensamientos
pasan por su
cabeza con la
velocidad de las
nubes en la
tormenta.*



Pensando en los objetos a trabajar en la escena, apareció la calavera como ícono hamletiano por excelencia. Se compartieron reflexiones de Alejandro Tantanian (Tantanian, 2021) acerca del mito construido a partir del monólogo de Hamlet recitando sus parlamentos a una calavera. Para corroborar ese dato, se investigó en el texto original de Shakespeare. Efectivamente, no se encontraron didascalias³⁶ donde aparezca la calavera como objeto a utilizar, y rastreando textos de la obra se halló en el acto 5, luego de que Hamlet vuelve de Inglaterra, la escena con los sepultureros donde uno de ellos encuentra una calavera en el osario común, que había sido de Yorick, el bufón de la corte cuando Hamlet hijo era solo un niño.

De ese modo se tomó la decisión de correrse de la imagen paradigmática y hegemoníamente establecida de la escena con el “ser o no

³⁶ Instrucciones dadas por el director a sus actores (en el teatro griego, por ejemplo) para interpretar el texto dramático, por extensión en el uso moderno del término indicación escénica. (Pavis, 1980. Página 130).

ser” y la calavera en la mano. Fue así que se descartó por completo ese objeto para trabajar escénicamente. Pero todo cambió en el ensayo siguiente. Todavía sin ningún tipo de producción para llevar adelante la obra, se le pide a Pedro, actor que interpretó a Jamlet, que traiga algo de música para la escena siguiente a la paradigmática escena del ser o no ser. En el texto shakesperiano, fue una escena de desencanto amoroso con Ofelia. Pedro accedió y al ensayo siguiente trajo un parlante bluetooth, pero el objeto no era solo eso.

El parlante bluetooth tenía forma de calavera de plástico dorada. Fue un hallazgo, casi un regalo del azar. De este modo, aparecía una calavera hamletiana, pero que además reproducía una playlist de temas del grupo de cumbia “Damas gratis”. Entre los tracks estaba “No te creas tan importante”,³⁷. De repente la escena se presentaba ante ellos de manera contundente, y el azar sumado al poder de agencia con el que ya contaba el trabajo, construía casi de manera autónoma la obra:

JAMLET: Pone algo de música, y bailamos...

OFELIA: Dejate de joder...

JAMLET: Dale... bueno, pongo yo, pero viste que no tengo música piola.

OFELIA: Dejame de joder.

Jamlet pone música en un parlante bluetooth de plástico dorado con forma de calavera. Ofelia seria.

OFELIA: Apagá esto. ¡Además que te hacés el Hamlet con esa calavera! Dejame a mí, está bien, pongo yo música de mi celu... esta es mi venganza.

Se escucha “No te creas tan importante” de Damas Gratis y Viru Kumbieron. Primero en el parlantito de la escena (el objeto es dorado y tiene forma de calavera), y luego en la sala. Jamlet baila, se acerca, trata de seducirla. Ofelia comienza a cantársela a él y luego va hacia el prosenio. Las luces enloquecen, como si fuese un bailódromo. Ofelia despliega todo su brillo y seducción, sube por los pasillos de la sala hasta lo más alto de la platea. Parece el programa cumbiero “Pasión de sábado:

Ya me contaron

³⁷ Versión hecha por Pablo Lezcano y Johanna Rodríguez, la cantante de Viru Kumbieron, grupo argentino de cumbia.

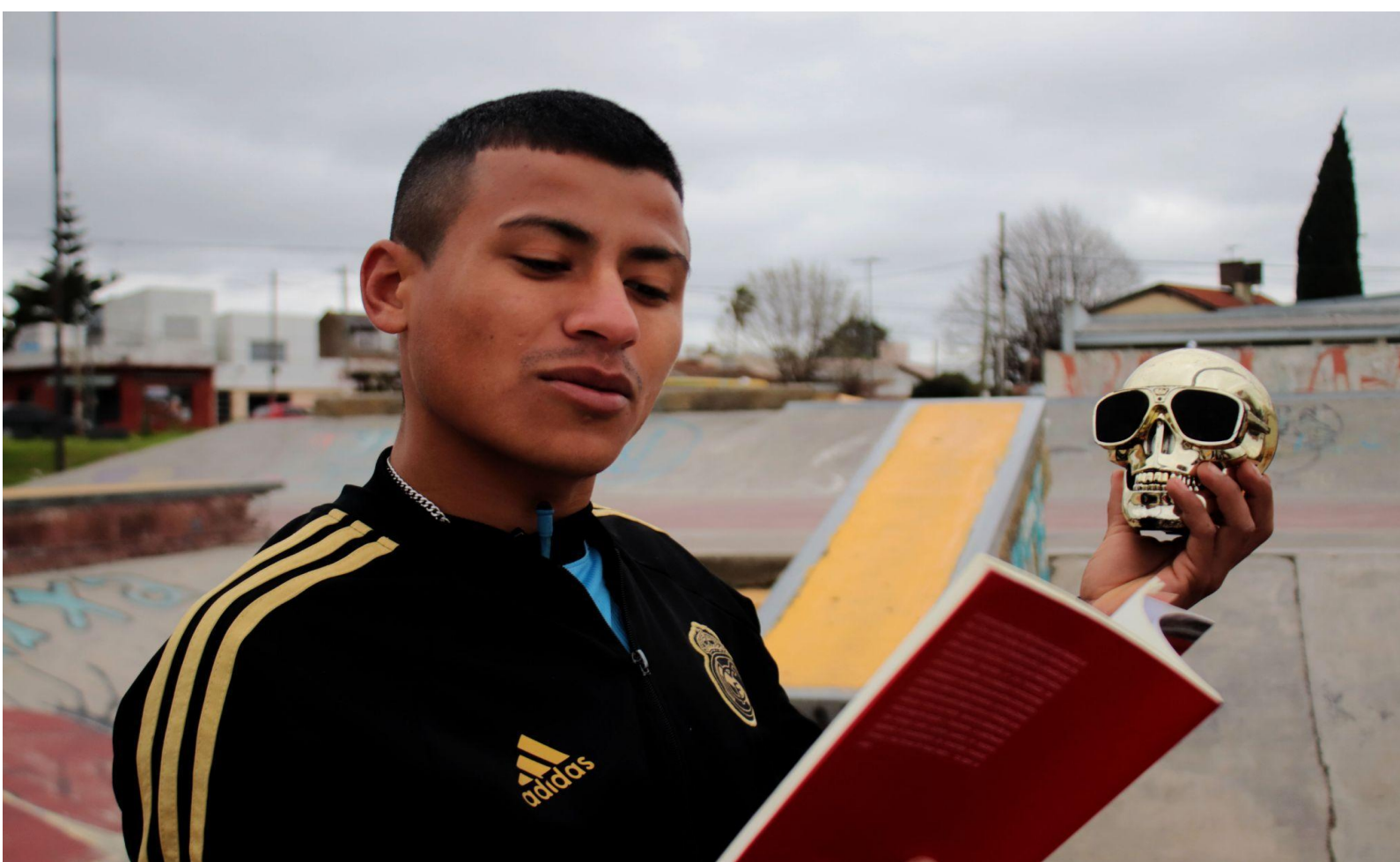
Que estás hablando mal de mí
y que te burlas
Porque según te ando rodando
y que te ruego,
No te confundas
Yo no camino para atrás
como cangrejo
Ya te conozco y sé que no vales
ni un peso
De personas como tú, ya no me dejo
No te creas tan importante
Ay te encargo por favor

Se corta la música. Las luces y el espacio cambian. Ahora vuelven a estar en la habitación de Jamlet.

OFELIA: Estoy embarazada.

JAMLET: Otra vez con eso.

OFELIA: Sos un pelotudo.



Así fue como gracias al azar y la intuición se había encontrado un propio icono: la calavera dorada de plástico parlante bluetooth. En esta dirección, se actualizó la teoría del accidente como modo de creación artística.

El pintor inglés Francis Bacon, en una memorable entrevista realizada por Margueritte Duras, planteó el accidente como metodología de producción artística (Duras, 1971). Explicó cómo, a partir de generar una mancha azarosa en su composición, empieza a aparecer -gracias a lo inesperado que todo accidente contiene- un camino inesperado para consolidar la composición. Se observó cómo el teatro y la pintura se parecen: en la cuota de azar que toda experiencia escénica supone. Como afirmó Alain Badiou el teatro “es azar un poco gobernado”³⁸ (Badiou, 2000, página 104).

³⁸ En este hermoso texto, Alain Badiou comparte una de las metáforas más inspiradoras en relación a las artes escénicas: el teatro va de lo eterno a tiempo, a devolverle la porción de eternidad faltante. (Badiou, 2000. Página 103-104)

Se halló en la filosofía del acontecimiento una resonancia fundamental para las prácticas escénicas en Villa Elvira. El planteo de Deleuze en *La lógica del sentido* apareció una y otra vez en los ensayos. La distinción entre el presente y el acontecimiento resultó fundamental para pensar las prácticas escénicas

Se observó como las artes vivas están en plena resonancia con lo singular y no controlado del acontecimiento en su devenir. Cada ensayo/minga fue una oportunidad para sostener una maquinaria contra la idea de representación clásica, y la búsqueda del propio Jamlet, fue regida por la idea deleuziana de pensamiento nómada y no sedentario, que siempre muda, que escapa a la idea de origen cristalizado, un pensamiento que falta siempre a su lugar, que aparece en diagonal, que vaga, gracias al desplazamiento del lugar unívoco de la enunciación, garantizando la multiplicidad (Deleuze, 1969).

Fueron tránsitos permanentes por topografías diversas: las artes visuales, las sonoras, las literarias, los saberes de Villa Elvira, las poesías, la cumbia, las asociaciones de los pibes y las pibas en relación a Hamlet. El conocimiento de la mano del sentido, constituido -de manera paradójica³⁹- con el sin sentido fue la generadora de las prácticas artísticas, tomando el acontecimiento como piedra fundamental del trabajo.

También se encontraron resonancias en la concepción de la creación que planteó la directora Julia Varley, perteneciente al Teatro Odin, de Dinamarca. Este grupo fue fundador de la línea de teatro antropológico, y tuvo gran influencia en muchas de las producciones y entrenamientos escénicos que se llevaron adelante en diferentes ámbitos teatrales. En una entrevista realizada en el Periódico de Artes y Cultura, Varley afirmó que ella concibe dos maneras de pensar la producción creativa.

Una, asociada a lo masculino, que consiste en el trabajo con hipótesis previas a la escena, para luego corroborarlas en la creación. Otra, para ella más interesante, supone una perspectiva asociada a lo femenino. Consiste en “ir pariendo” la escena, en crear en el movimiento permanente de proposición

³⁹ Para Deleuze, la paradoja es, primeramente, lo que destruye al buen sentido, como sentido único, pero luego, es lo que destruye al sentido común, como asignación de identidades fijas.

del hacer, del “dar a luz” (Varley, 1999). Otra vez el azar y lo inesperado que la escena propone va constituyendo el meollo de la obra.

Como se pudo ver, la calavera de plástico, la playlist con temas de Damas Gratis y sus derivas inesperadas, abrió posibilidades de trabajo, inclusive fue muy útil para delinear el personaje de Ofelia, en la obra Jamlet fue una piba de Villa Elvira a favor de la ley de interrupción voluntaria del embarazo, que llevaba un pañuelo verde en su muñeca⁴⁰. Estos devenires resultaron apasionantes, pero huelga aclarar que seguía latente una importante charla, la de cómo se financiará la obra y qué esquema de producción tendría.

Las conversaciones que habían surgido de la pregunta acerca del ser o no ser y del futuro, habían abierto otra discusión más importante. Fue así como la posibilidad o no de un proyecto, se presentó en la charla de la mano de las posibilidades materiales, y sobre todo económicas. En los encuentros siguientes se decidió pensar estrategias de producción, movidos por el interés de que Jamlet no sea solamente un trabajo de campo para esta investigación.

Así fue como las reflexiones de Pierre Bourdieu acerca de la especificidad del campo artístico abrieron no solo una posibilidad de análisis, sino también líneas concretas de acción. Bourdie describió al campo cultural como un universo relativamente autónomo del campo económico y del campo político, que da cabida a una economía al revés, “cuyos valores principalmente simbólicos y comerciales permanecen relativamente independientes” (Bourdieu, 1992, página 213).

En esta línea marcó la diferencia entre la producción cultural de obras “puras” y destinadas a la apropiación simbólica, y las que se organizaban respecto del mercado y la demanda expresa o tácita. Describió así dos tipos de lógicas existentes en el campo cultural.

Una, la economía *antieconómica* de arte puro que -basada en el reconocimiento obligado de los valores de desinterés y el rechazo de la economía comercial y del beneficio económico a corto plazo- ofrece la posibilidad de generar beneficios económicos a largo plazo gracias al capital

⁴⁰ Cabe señalar que cuando se estrenó Jamlet de Villa Elvira, el 5 de octubre del 2019, aún no se había sancionado la ley Nro 27.610 de Interrupción voluntaria del embarazo (IVE). Entró en vigencia en Argentina el 24 de enero del 2021. Por esta razón, el aborto resultaba un tema que dividía aguas y generaba grades polémicas.

simbólico acumulado. En el caso de la obra *Jamlet*, no se contaba con capital simbólico acumulado, de hecho, no se había constituido aún como compañía de teatro de Villa Elvira con alta trayectoria en el trabajo con clásicos isabelinos.

En el otro polo, el sociólogo francés describió las lógicas *económicas de las industrias culturales* en un comercio como los demás, otorgando la prioridad al éxito inmediato y temporal, valorando la demanda preexistente. Siguiendo este análisis, tampoco el grupo de teatro contaba con una demanda de mercado, de hecho, ninguna productora o sistema comercial teatral les estaba demandando ese material artístico. Nacía del interés por versionar un texto canónico en el marco de un trabajo de campo para una tesis doctoral, pero por otra parte había una necesidad real económica: conseguir dinero para producir la obra, y luego recién poder pensar en que rinda económicamente como para que se vuelva un trabajo para para quiénes formaban parte del proyecto.

Entonces fue que se tuvo una claridad -casi una epifanía-: el proyecto tendría que ser financiado por el teatro oficial⁴¹. Solo el Estado se podría hacer cargo de -concibiendo la cultura no como un gasto sino como una inversión- hacerse cargo de producir *Jamlet*. Así fue que se armó una comisión dentro del grupo para buscar información acerca de subsidios, apoyos y estímulos del estado a la cultura.

Se encontró una convocatoria del Teatro Nacional Cervantes⁴², para producir obras que estén llevadas adelante por artistas que no tuvieran su domicilio en la ciudad de Buenos Aires. Así fue que se armó una carpeta para presentar la documentación requerida: texto dramático, bocetos de escenografía, bocetos de iluminación, sonido y diseño audiovisual.

Se presentaron 300 proyectos de todo el país, siendo elegidos solo tres. Uno de ellos fue *Jamlet* de Villa Elvira. Este hecho hizo posible la realización de la obra con estreno el 5 de octubre del 2019 en el Teatro Dynamo de La Plata. La producción integral fue del Teatro Cervantes, lo que

⁴¹ En Argentina podemos encontrar tres tipos de circuitos teatrales: el circuito amateur o independiente, el comercial y el oficial o estatal.

⁴² Cabe destacar que es el único teatro nacional del país. Depende del Ministerio de Cultura de la Nación. Cuando presentamos nuestro proyecto el director era Alejandro Tantanian, quién llevó adelante una programación con amplios espacios para las obras que generarán búsqueda y experimentación en lenguajes escénicos contemporáneos.

permitió que se tengan ensayos pagos para los actores y las actrices, escenógrafa, iluminadores, sonidistas, asistentes y equipo de producción. Que el Estado financie el proyecto produjo un cambio significativo en el modo de organización de la producción integral, y sobre todo les dio la posibilidad a las pibas y los pibes de Villa Elvira de transformarse en trabajadoras y trabajadores de la cultura.

Para todos los que formaron parte de la experiencia significó un cambio importante en las economías domésticas. Si bien fue un trabajo que los tuvo contratados durante seis meses, generó ingresos que modificaron no sólo las perspectivas simbólicas que el grupo de teatro tenía en relación al teatro, sino también material. Pedro, el actor que interpretó a Jamlet, con lo que cobró de la obra pudo arreglar el techo de la casa en la que vive con su abuela, así consiguió que no se filtrara la lluvia durante las fuertes tormentas repetidas que azotan al barrio. Maju se compró una computadora para poder trabajar con programas específicos de arquitectura y ayudó a su mamá con dinero para que pueda realizar un viaje a Paraguay a visitar a su familia.

La Chula, actriz que interpretó a Ofelia, hizo un viaje a Brasil en crucero, con el que había soñado toda la vida. En este sentido, se pudo ver, a través de este viaje a Brasil, un dato que discutió con la reflexión bourdiana de “gusto de necesidad” que asegura que en el campo popular rige este habitus que vincula las condiciones objetivas con las culturales. El sistema de necesidades es la coherencia, y este habitus entendido como una forma de “adaptación a la necesidad” o una “aceptación de lo necesario” (Bourdieu, 1979. Página 385).

Según esta concepción el gusto de los sujetos populares articula el capital económico y el cultural en un consumo razonable. Lo barato y sencillo es la fuente de satisfacción del consumo popular. Esta diferencia de consumos que se pudo observar en Pedro, Maju Chula y el resto del elenco también puso de manifiesto la heterogeneidad y complejidad del campo popular. También permitió pensar que no rige solamente una estética pragmática en los sectores populares, sino también una estética sofisticada que prioriza bienes simbólicos de diferentes tipos.

Seguramente, entonces, cumplir con sueños, disfrutar del ocio y de los paisajes de un lugar paradisíaco también fue una necesidad importante a

atender para quienes forman parte del campo popular. Con todo esto apareció una certeza: el teatro tendría que servir a todos y a todas para vivir mejor, generar ingresos económicos que no solo nos retribuye simbólicamente, sino también económicamente a corto plazo. De este modo las lecturas de Pierre Bourdieu en relación a las características del campo artístico clarificaron el camino y gracias a eso se pudo delinear todo un modo de trabajo.

De allí en adelante todos los ofrecimientos para hacer funciones fueron pensados con este doble propósito: generar bienes culturales que sean remunerados económicamente a corto plazo reconociéndonos como trabajadores y trabajadoras de la cultura; y, a largo plazo, también produzcan capital simbólico que permitan seguir consiguiendo oportunidades laborales.

Pero la pandemia de COVID 19 puso un freno y un cambio de planes. Significó un golpe fuerte para las producciones artísticas en general, sobre todo las escénicas, tan necesitadas de la presencialidad. Todos los proyectos para hacer temporada en diferentes teatros del país y eventos artísticos no fueron posibles de realizar. Sin embargo, se trató de seguir trabajando.

Hubo varias estrategias importantes para seguir vinculados como grupo, claro que con muchos problemas sobre todo por la falta de dispositivos y acceso a internet. Una fue ofrecida por el Teatro Nacional Cervantes que contrató al grupo para formar parte de su programación on line. Se contaba con un registro audiovisual de la obra en alta calidad, con buena definición tanto de imagen como de sonido. Combinado con la difusión de la obra -que tuvo 13.000 visualizaciones en una semana- se hicieron conversatorios virtuales y eventos asociados que permitieron seguir produciendo arte de manera grupal y generando -aunque muy precarios- ingresos económicos.

Otra estrategia fue proveída por el Instituto Nacional de Teatro. La obra fue seleccionada para formar parte de su catálogo 2020-2021. Este programa suponía la entrada a una serie de giras y eventos artísticos que -por la pandemia- no se pudieron realizar. Pero, al menos, el grupo recibió un acompañamiento económico mínimo. La pandemia COVID 19 evidenció una realidad del sector: la falta de instancias fuertes de subsidios y apoyo estatal para el sector cultural. Hubo algunos intentos de paliar esta situación, y el grupo entero estuvo atento a las posibilidades que se presentaron.

Así fue que, en diciembre del 2021, aún en pandemia, la Biblioteca Central de la Provincia de Buenos Aires contrató a Jamlet de Villa Elvira para realizar funciones en el marco de un ciclo de teatro a Cielo Abierto, llevado adelante en la terraza del edificio. Fue una hermosa experiencia que devolvió la posibilidad de la presencialidad y de poder seguir rescribiendo la obra. Se trabajó de manera muy consciente para resignificar la puesta en escena y se presentó una oportunidad insospechada: hacer la obra de manera nómade, generando una puesta en escena con recursos técnicos mínimos, conservando la potencia de la obra original.

La obra, esta vez, dialogó con la ciudad, con la cúpula de la Iglesia de San Ponciano de fondo, retomando sentidos asociados a lo religioso y su sincretismo en la figura del Gauchito Gil.



También se abordaron temas importantes para los pibes y las pibas de Villa Elvira: la relación centro-periferia, complejizando estos dos conceptos. Allí se pudo observar la distancia real y simbólica existente entre el barrio y el centro de la ciudad. El personaje de Jamlet decía en su monólogo final:

“Vuelvo a las alitas que tengo puestas. Están compradas en un kiosquito del Palihue que venden de todo, me gustan porque me hace pensar en las alturas, en la posibilidad de moverme... quiero salir del barrio, volver cuando lo necesiten o cuando me necesiten, pero viajar, volar de aquí para allá. Tampoco quisiera vivir en el centro. Quiero estar en movimiento. En diciembre voy a terminar el

secundario y quiero ser actor... de hecho en este momento ya lo estoy siendo. También quiero ser jugador de fútbol, pero sin ser famoso... en el acto tres de esta obra que vieron me preguntaba ser o no ser... ahora pienso que soy... que soy junto a otros. Soy, estoy vivo, estoy fuerte. Y en este momento que estoy en esta terraza en el centro de la ciudad, actuando esta obra frente a ustedes, soy feliz. Soy Jamlet de Villa Elvira y soy feliz”.

Un hito fundamental en todo el trabajo realizado durante la pandemia fue la publicación del texto *Jamlet de Villa*⁴³. La Editorial de la Universidad Nacional de la Plata (EDULP), incluyó la obra en una edición de su colección de industrias culturales. Fue muy importante contar con esa publicación, que impulsó al grupo a seguir trabajando. Se presentó el libro en un cálido evento vía zoom coordinado por Facundo Abalo, director de la editorial. También participó el escritor Félix Bruzzzone, los actores y actrices de Villa Elvira y el público en general. Fue un hermoso encuentro que permitió compartir el trabajo y seguir conectados en medio del aislamiento. Hoy el libro tiene gran circulación, tanto en medios académicos y artísticos. Pedro, nuestro Jamlet dijo el día de la presentación: “nunca pensé que sería tapa de un libro”. Como se pudo observar, son impensadas las derivas que una obra de arte puede llegar a producir.

⁴³ El texto *Jamlet de Villa Elvira* formó parte de *Hablarle al oído a King Kong. Teatro reunido de Blas Arrese Igor*. Prólogo: Félix Bruzzzone. Colección Industrias Culturales. Edulp. 2020.

Incluir o no incluir, esa es la cuestión

Como se observó en las reflexiones de Eduardo Rinesi en el capítulo 2 de esta tesis, teatro, tragedia y política están íntimamente relacionados. También se pudo señalar las relaciones intrínsecas entre política y comunicación, entendida esta última como un proceso compartido donde se debaten los sentidos sociales. Para seguir pensando las resonancias políticas de la experiencia a partir de la dramaturgia en la recepción, la *inclusión* se evidenció como un aspecto central del trabajo en Villa Elvira.

Siguiendo esta línea, resultó también inspiradora la concepción de la política esgrimida por el filósofo Jacques Ranciere. En *El malentendido y la filosofía política* tomó como inicio de su planteo, las reflexiones de Aristóteles en el Libro 1 de la Política, definiendo el carácter eminentemente político del animal humano y, al mismo tiempo, sentando los fundamentos de la sociedad, entendida entonces de manera restringida como ciudad.

“Sólo el hombre, entre todos los animales, posee la palabra. La voz es, sin duda, el medio de indicar el dolor y el placer. Por ello es dada a los otros animales. Su naturaleza llega únicamente hasta allí: poseen el sentimiento del dolor y del placer y pueden señalarse unos a otros. Pero la palabra está presente para manifestar lo útil y lo nocivo y, en consecuencia, lo justo y lo injusto. Esto es lo propio de los hombres con respecto a los otros animales: el hombre es el único que posee el sentimiento del bien y del mal, de lo justo y lo injusto” (Ranciere, 1996, de Aristóteles. Política, 1, 1253 a 9-18)

El autor francés propuso, antes de impugnar o exaltar esta cita aristotélica, penetrar un poco más en la singularidad del análisis. El destino

eminentemente político del hombre quedó definido por un indicio: la posibilidad de la palabra, que manifiesta, en tanto que la voz simplemente indica. Lo que manifiesta la palabra, lo que hace evidente para una comunidad de sujetos que la escuchan, es lo útil y lo nocivo y, en consecuencia, lo justo y lo injusto.

La posesión de esta posibilidad de manifestación marcó la separación entre dos clases de animales, como diferencia de dos maneras de tener parte en lo sensible: la del placer y el sufrimiento, común a todos los animales dotados de voz; y la del bien y el mal, propia únicamente de los hombres y presente ya en la percepción de lo útil y lo nocivo. “Por ello se funda, no la exclusividad de la politicidad, sino una politicidad de un tipo superior que se lleva a cabo en la familia y la ciudad”. (Ranciere, 1996, página 14)

Ranciere ha complejizado aún más el análisis, volviendo una y otra vez sobre la posibilidad de la palabra, como manifestación de la intención del hombre de nombrar lo útil y lo nocivo del mundo. Esta preponderancia de la palabra permitió en esta investigación el acercamiento a la concepción política de la antropóloga Rita Segato, dónde la conversación -como punto de encuentro en común de la palabra- juega un rol fundamental en la construcción de una política plural. Así, política, comunicación y cultura presentan características afines, revelándose las tres como prácticas donde la puesta en común, los intereses diversos y la inclusión se constituyen como centrales para las prácticas sociales.

Por esta razón, en el trabajo en Villa Elvira, fue pertinente tomar al pluralismo como parte del marco teórico y metodológico al mismo tiempo, al concebir la conversación como un antídoto contra el narcisismo individualista, permitiendo la construcción compartida con un otro (Segato, 2019).

Ranciere acercó otro concepto interesante que entró en juego con la definición de politicidad. Según el autor, generalmente se denominó política al conjunto de los procesos mediante los cuales se construyeron las colectividades, la organización de los poderes del Estado, la distribución de los lugares y funciones, y los sistemas de legitimación de esta distribución. Su planteo propuso nombrar a esa distribución y sistema de legitimaciones como “policía”. Esta denominación de policía evocó corrientemente lo que se llama la baja policía, que correspondió, por ejemplo, a lo que los pibes y pibas de

Villa Elvira denominaron como yuta, gorra, o ratis. En Jamlet de Villa Elvira se vió presentificado en el personaje de Claudio, el villano. En el Hamlet de Shakespeare, había sido el cretino que mató a su hermano, el Rey, para quedarse con el trono y con la Reina, Gertrudis. En la versión de Villa Elvira, fue un policía que entregó a su hermano para ganar un ascenso en la comisaría y ser el mandamás.



Retomando el análisis de Ranciere, cuando se refirió el concepto de policía, entonces, se mencionó a aquellas prácticas que administran justamente lo que está dentro del núcleo ciudadano. Se pudo afirmar, entonces, de todo aquello que ya contó con voz y palabra, es decir, que fue incluido.

Es así que Ranciere propuso nombrar a la política como una actividad bien determinada y antagónica a la de la policía. La política se definió

entonces en una operación mediante la cual se pone en manifestación una parte de los que no tienen parte. Esta ruptura se manifiesta por una serie de actos capaces de reformular y volver a representar el espacio público donde se definían las partes, sus partes y las ausencias de partes:

“La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido. Puede ser la actividad de los plebeyos de Ballanche que hacen uso de una palabra que ‘no tienen’. Puede ser la de esos obreros del siglo XIX que ponen en razones colectivas relaciones de trabajo que no competen sino a una infinidad de relaciones individuales privadas”. (Ranciere, 1996, página 45).

En Jamlet aparecieron palabras y discursos que necesitaban ser escuchados, para sonorizar la posibilidad de llevar adelante experiencias escénicas que permitan a las pibas y los pibes de un grupo de teatro de Villa Elvira ser reconocidos como trabajadores de la cultura.

Ese fue el objetivo de este trabajo, y como se verá más adelante, lo sigue siendo. El desafío emancipatorio radicó allí, en el desafío micropolítico. Como afirmó Ranciere, espectacular o no⁴⁴, la actividad política es siempre un modo de manifestación que deshace las divisiones sensibles del orden policial mediante la puesta en acto de un supuesto, que por principio le es heterogéneo: el de una parte de los que no tienen parte, la que, en definitiva, manifiesta en sí misma la pura contingencia del orden, la igualdad de cualquier ser parlante con cualquier otro ser parlante.

Entonces, hay política cuando hay un lugar y formas para el encuentro entre dos procesos heterogéneos. El primero es el proceso policial, como se ha definido anteriormente, resaltando que no se trata de la “baja policía”. El

⁴⁴ De la lectura completa del texto se infiere que cuando habla de “espectacular” se refiere al ámbito macro político, y cuando dice “especular o no” se refiere a los movimientos micropolíticos. Nuestro trabajo con Jamlet de Villa Elvita tendió a trabajar en la esfera micropolítica.

segundo es el proceso puramente político, el de la igualdad. “Con este término, entendamos provisoriamente el conjunto abierto de las prácticas guiadas por la suposición de la igualdad de cualquier ser parlante con cualquier otro ser parlante y por la preocupación de verificar esa igualdad”. (Ranciere, 1996, página 46).

Esa igualdad se tradujo en este trabajo en acciones que promovieron la inclusión. En este sentido, se vieron derivas inesperadas, no previstas en un plan inicial. Una de las más importantes se produjo cuando el Teatro Nacional Cervantes propuso al elenco de *Jamlet de Villa Elvira* participar de una experiencia pionera en el programa *El Cervantes produce en el País*: realizar funciones para público ciego y sordo. Se trató de TNC Accesible, programa que tuvo por objetivo igualar las condiciones de acceso para un público más amplio y heterogéneo que incluyó, entre otros, a personas con discapacidad sensorial y de la Comunidad Sorda.⁴⁵

Se habían realizado funciones con estos mecanismos sensoriales en la sede central del Teatro Cervantes, como así también en otras salas oficiales de la ciudad de Buenos Aires, pero no se habían realizado en salas independientes del resto del país, como lo fue Dynamo Teatro, lugar donde se estrenó *Jamlet de Villa Elvira*.

La experiencia de las funciones con recursos de accesibilidad en la Plata, fueron realmente emocionantes. Para el público con discapacidad visual y baja visión, se llevaron adelante visitas guiadas táctiles de la obra. Comenzaron en el foyer del teatro y culminaron en el escenario. Durante el recorrido las personas pudieron tocar el vestuario, elementos de utilería y caminar por la propia escenografía del espectáculo. También se equipó a la obra con una audiodescripción introductoria antes del inicio de la función, que consistió en un relato sonoro ofreciendo información estética y espacial de la obra: clima, acciones, escenografía, vestuario, etc. Por último, se incluyó un

⁴⁵ Enmarcados en el artículo 30 de la *Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*, el TNC Accesible incorporó recursos técnicos y humanos en su programación destinados a garantizar el teatro para personas con discapacidad visual, auditiva y de la Comunidad Sorda. El programa impulsó, además, espacios de capacitación e investigación sobre el tema, promoviendo el desarrollo de las personas con discapacidad de todo el país, no solo como espectadores y usuarios, sino también como hacedores de la cultura.

Código QR con punteado en relieve en el programa de mano, brindando información en audio, en palabras del director de la obra.

Para el público sordo, se ensayó la obra junto a un conjunto de intérpretes en Lengua de Señas Argentina (LSA)⁴⁶ que tradujeron de manera simultánea lo que se decía en el escenario. Para este propósito, las actrices y actores de la obra tuvieron que tener en cuenta un hablar más lento y pausado, pero sin perder la fuerza dramática de la pieza teatral. También se tradujo la obra completa y se subtituló en una pantalla de fondo para reforzar la percepción del público sordo.

Fue una experiencia muy especial para el equipo completo de trabajo. Una de las actrices, la Chula, que interpretó al personaje de Ofelia, propuso algo muy interesante. Ella contó que su hermanito León tenía problemas de audición, y que debido a eso le realizaron un trasplante coclear. Por esta razón, había aprendido lenguajes de señas para comunicarse con él. Entonces, se ofreció a llevar adelante su monólogo de Ofelia –que en la obra se escucha en off- con lenguaje de señas.

La Chula estuvo trabajando varios días, supervisada por su hermanito León, para traducir ese pasaje de la obra, y finalmente lo logró. El monólogo que interpretó La Chula, marca un hito fundamental en el personaje de Ofelia y cumple una función dramática central: la resignificación se hizo de la muerte de Ofelia, que en *Jamlet* de Villa Elvira muere -aparentemente- a causa de un aborto realizado de manera clandestina:

Jamlet ríe relajadamente. Los pensamientos pasan por su cabeza con la velocidad de las nubes en la tormenta. En el otro extremo del escenario está Ofelia. Tirada en el pasto artificial, en prosenio. Se escucha el texto grabado con la voz de ella. En fondo se proyecta la imagen de Katia, la actriz que interpreta a Ofelia. Está entre la bruma, en la playita de La Balandra, Berisso. El Río de la Plata es un fondo turbulento y oscuro.

OFELIA: (*en off*) Veo rosa, veo naranja, veo celeste y las

⁴⁶ LSA es la lengua natural de las personas sordas en Argentina. El Teatro Nacional Cervantes investiga el tema a través de su laboratorio de creaciones escénicas en LSA y *Escena Visual Accesible*. También, se incorporan intérpretes de LSA en conferencias y charlas, con asesoría de la mediadora lingüístico-cultural sorda Daniela Falcioni.

nubes, la velocidad de los cielos que pasan. Miro y pienso cosas, imagino cosas. Un corderito de nieve recién nacido y después se forma un corazón blanco que late y el cielo turquesa, muy turquesa. Ahora veo escrita la palabra Jamlet, con jota... pero es inevitable, se deshace enseguida, es una nube de algodón que se desarma como un copo de azúcar... y el amor, siempre el amor que no aparece. Si no hay amor que no haya nada... que venga la muerte. Morir es como dormir, pero en vez de acostarte en el catre te acostas debajo de la tierra, de ahí se ven las raíces de las margaritas. Eso es lindo. Romero, para la yeta, manzanilla para la resaca, diente de león para el hígado y perejil para sacarte el pibe de la panza. O una percha, un hierro del 12, una aguja de tejer de madera, de las grandes. Eso quiero”.

Los espectadores reaccionaron de manera excelente, de hecho, las representaciones con recursos de accesibilidad pudieron ser también presenciadas por el público en general. Sin embargo, el espectador máspreciado fue León, el hermanito de la Chula, que observó con mucha precisión el monólogo que su hermana realizó en lenguaje de señas.

La periodista platense, Laura Garat escribió: "Este es un Shakespeare en busca de la inclusión (...)Incluir o incluir, esa es la cuestión. Jamlet de Villa Elvira, la obra del platense que subvenciona el Teatro Nacional Cervantes, le abrió primero la posibilidad de entrar al circuito formal teatral a jóvenes de una barriada de la periferia que soñaba con la actuación, después se dejó ver con entrada gratuita entre los colegios secundarios de la región; y finalmente se ofreció con recursos de accesibilidad para personas ciegas y sordas".

También se realizaron varios eventos asociados a la obra. Además de las funciones gratuitas para escuelas públicas con recursos de accesibilidad, se organizaron dos talleres abiertos en el Edificio Sergio Karakachoff, perteneciente a la Universidad Nacional de La Plata. Estas actividades se llevaron adelante con la Editorial de la UNLP (Edulp). Uno de los conversatorios abiertos fue coordinado por el antropólogo y sociólogo José Garriga Zucal, quien abrió la posibilidad de seguir pensando la obra a partir de su perspectiva centrada en los estudios culturales desde el campo

popular. Otro evento de intercambio y conversación fue coordinado por Juan Pablo Gómez, mediador cultural del equipo del Cervantes Educación, quien amplió las posibilidades de lectura de la obra mediante el cruce con experiencias artísticas afines. Así, se pudo observar cómo la obra desbordó las expectativas iniciales que el elenco tuvo acerca de *Jamlet*, cuando se comenzó a trabajar junto con la comunidad de Villa Elvira.



El periodista Juan Garay comentó: “Blas Arrese Igor construyó junto a la comunidad una versión del clásico isabelino que refleja sus luchas, desenfado y su imaginario. El teatro tiene que trascender el límite de hacer teatro para teatreros, esta no es una obra de culto”.

En esta línea, varios medios de comunicación se hicieron eco de este gesto político de inclusión. Fue el caso de la radio FUTUROCK, en el programa *Demasiado Humano*, con Darío Sztajnszrajber. La periodista Mariana Collante remarcó “esta obra es un caso muy interesante, es una versión que surgió luego de dos años de trabajo del director Blas Arrese Igor con un grupo de teatro de una zona periférica de la ciudad de La Plata. Se ve como las condiciones modifican las lecturas que se hacen de determinados

materiales, en este caso de Hamlet de Shakespeare. El Teatro Nacional Cervantes produce esta excelente puesta. Una obra muy emocionante que resuena en una actualidad tremenda. Cuenta con el desenfado y la pasión de los pibes y las pibas. Es un trabajo entre lo social y lo teatral”.

Por su parte, el periodista Osvaldo Quiroga comentó en su programa de la TV Pública, la Otra Trama: “Jamlet pero con J en la ciudad de La Plata, tiene que ver con Hamlet de Shakespeare que es con H, pero es una indagación teatral con un grupo, biografías personales e investigación etnográfica, esto se ve claramente en su puesta”.

Como se pudo ver, la concepción de la política por parte de Eduardo Rinesi en su relación con el pensamiento trágico que supone y, por otra parte, la idea de política que plantea Ranciere, funcionaron de manera articulada. La primera, poniendo atención en el conflicto inherente a las relaciones humanas, se complementó con la segunda, que posiciona la práctica política en la posibilidad de puesta en común de aquellas voces que encarnan palabras que no estaban siendo escuchadas, es decir, incluidas.

Fue por eso que en Jamlet, *incluir o no incluir* resultó ser el gesto micropolítico más importante del trabajo, trascendiendo el ámbito artístico, científico y académico.

HORACIO, el único pibi de Villa Elvira

“No se nace mujer, se llega a serlo” afirmó la filósofa feminista Simone de Beauvoir hace más de 70 años. Aquella reflexión, tan profunda como sencilla, permitió seguir pensando de manera construccionista el tratamiento de los géneros en *Jamlet* de Villa Elvira. También permitió afirmar que “nadie nace hombre”, sino que se construye. Esta idea apareció de manera azarosa en el trabajo. Como se vió anteriormente, resultó fundamental estar atento a los regalos que hizo la obra. Para esto, fue de vital importancia dar un lugar central a la intuición, concebida como una aceleración de la percepción.

Al inicio, el personaje de Horacio iba a ser interpretado por Alan, uno de los actores del Galpón de Villa Elvira. Un día Alan dejó de venir porque había abierto una peluquería en el barrio y no podía seguir con los ensayos. Se pensaron reemplazos para ese personaje, pero pasaron los días y la solución final no aparecía. Ningún actor del elenco podía encarnar ese personaje. Hasta que Maju, una de las actrices, sentenció “yo sería un buen Horacio”. El elenco quedó en silencio, estupefactos y maravillados a la vez. “Cuando leí *Hamlet* me quedé pensando que Horacio parece por momentos el novio de *Hamlet*, es el único que lo quiere y lo cuida. Yo podría hacer de varón, o de chico trans...eso, una persona que nació chica pero que se siente chico”.

Así se inició una conversación que se profundizó en varios ensayos. Se charló acerca de la diferencia entre actuar de hombre, sentirse varón, tener sentimientos amorosos para con alguien de mismo sexo, etc. El conversatorio derivó en nombres de identidades trans en Villa Elvira, sobre todo la existencia de “chicas travestis”, pero no de varones trans. Se siguió indagando y una de las actrices de la obra resultó conocer a un tal Cachín que se fue del barrio cuando cumplió doce años y nunca más se supo de él.

Parece ser que solo hubo un solo varón trans allegado, funcionando casi como chivo expiatorio, como una pieza del encasillamiento necesario para el orden social. El actor que interpretó a Claudio, recordó su infancia en un pueblo del Chaco, donde se decía que había solo un chico gay, apodado

“El Puto Roberto”, que con los años se transformó en Ruth, una chica peluquera. En aquellos años, ni siquiera se hablaba de diversidad y ese único “especimen” funcionaba casi como una pieza de bestiario, que organizaba y tranquilizaba a todos aquellos que no entraban en esa categoría.

Efectivamente, en Villa Elvira se supo de un chico trans del barrio que abandonó su casa echado por sus padres. “Pasa en todos lados” dijo Pedro. “Me gustaría que esta obra sirva para que si alguien está en esa situación vea que hay otras formas de vivir eso, y que hay gente que te quiere y te puede ayudar, capaz no es tu familia, pero si tus amigos, que pueden ser también familia”. Apareció también la idea de familia elástica⁴⁷, algo muy común en el barrio. De hecho, Pedro comentó haber sido criado por su abuela. “Llegué a los siete años a lo de mi abuela con una bolsita, como ella siempre me lo recuerda y dije: me quiero quedar acá. No quería estar más pasando peores situaciones, porque mi vieja se iba y por las noches éramos dos, mi hermano y yo con mi padrastro, porque padre no conozco, y me quedé ahí, hasta hoy, que tengo veintidós años cumplidos”. Pedro remarcó una y otra vez este interés de contar la posibilidad de ser reconocido y querido por “la familia que se elige”.

Por esta razón, en la obra, Jamlet le dijo a Horacio -un pibe trans- “acá todos te queremos... todes. Siempre hay alguien que habla y dice, pero te queremos”, a lo que Horacio respondió “callate, vos sí, porque sos mi amigue...pero quién más va a querer a un marimacho como yo”.

En el Hamlet shakesperiano, Horacio evidenció la misma soledad que la de un chico trans de Villa Elvira, y también su función dramática ha sido la de contar la historia de lo acontecido en Dinamarca. Fue el testigo del cual depende la trascendencia de la obra⁴⁸. Por esta misma razón, en Jamlet, Horacio fue un fanático de la escritura y la lectura, y también se hizo cargo de escribir un texto para contar todo lo que pasó en el barrio, con el tío policía y su familia. Este interés por la literatura también se vio acentuado en Horacio

⁴⁷ Un antiguo dicho afirma que “para educar un niño hace falta una tribu”. Esta idea se asocia con la idea de familia elástica, como una categoría flexible de crianza de infancias, muy frecuente en Villa Elvira.

⁴⁸ “Horacio, cuenta todo lo que pasó”, es el pedido que el príncipe Hamlet le hace a Horacio finalizando la tragedia, como garantía de trascendencia de los hechos acontecidos en Dinamarca.

de Villa Elvira, por la existencia de una noviecita, la primera mujer de su vida, a quién le regaló poemas de González Tuñón:

Entonces comprendimos que la lluvia también era hermosa.

Unas veces cae mansamente y uno piensa en los cementerios abandonados.

Otras veces cae con furia, y uno piensa en los maremotos que se han tragado tantas espléndidas islas de extraños nombres.

De cualquier manera la lluvia es saludable y triste.

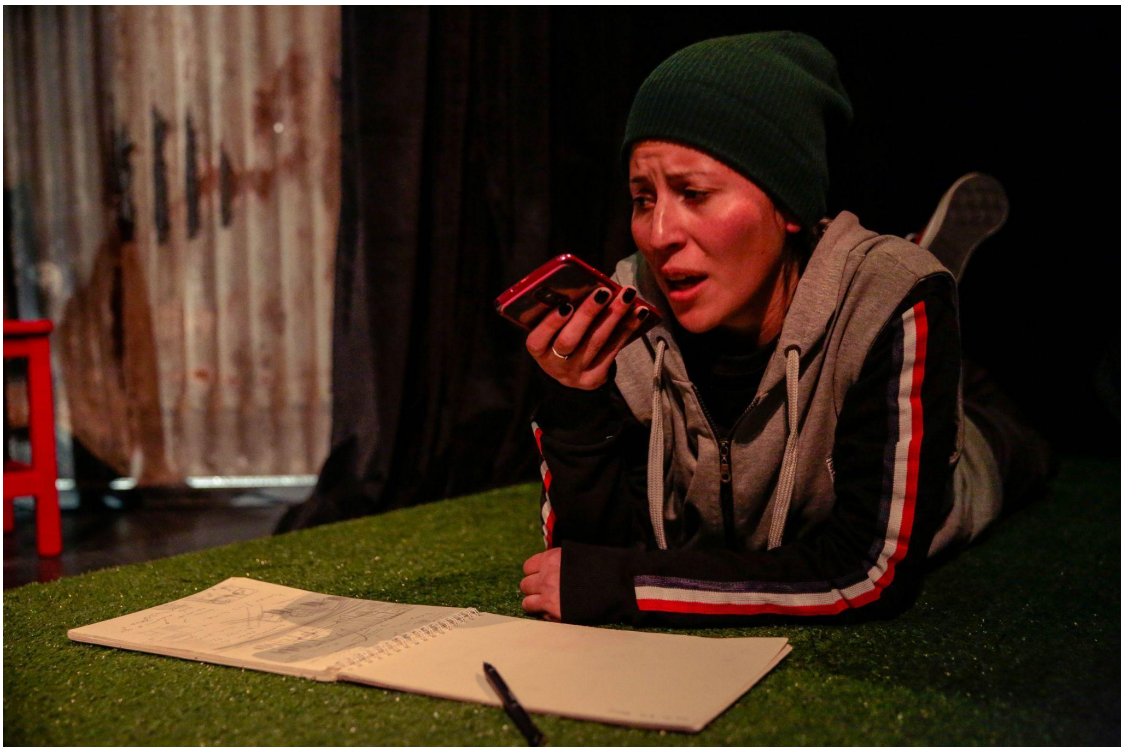
De cualquier manera sus tambores acunan nuestras noches y la lectura tranquila corre a su lado por los canales del sueño.

Tú venías hacia mí y los otros seres pasaban:

No habían despertado todavía al amor.

No sabían nada de nosotros.

De nuestro secreto.



Maju, la actriz que interpretó a este Horacio pibe trans, en una de las improvisaciones le dijo a Jamlet “no te metas con mi señora”. En una charla posterior con la actriz se indagó en esa manera de llamar a la novia del personaje. Ella explicó que Horacio era alguien que había nacido mujer pero que se sentía hombre, y que por lo tanto aspiraba a que su novia se convirtiera en su esposa. Apareció la figura institucional del matrimonio y de la necesidad de ejercer ese derecho.

Una vez más el contexto y la agencia que se tuvo de él, se impuso al texto de Shakespeare. En este punto apareció con curiosidad la necesidad de indagar en los tiempos en que se gestó el clásico isabelino, y se encontraron pistas muy interesantes a seguir. El investigador Jorge Amícola, en su libro *Un brillo conceperla*, señaló cómo, en la época isabelina, la sexualidad en las capas altas era bastante nómade y cualquier persona-sobre todo el rey-podía cruzar de un espacio sexual a otro sin ser señalado como un desvío homosexual (Amícola, 2021, página 22).

Así fue que se tomó la decisión de leer en uno de los ensayos parte de otras obras de Shakespeare, entre ellas la comedia Noches de Reyes. Allí se pudieron ver prácticas desenfadadas en relación al género. En esta comedia de cinco actos, aparecieron triángulos amorosos entre personajes que se travisten, cambiando de género en un enredo desopilante. También existió en las condiciones de producción de las obras isabelinas un necesario juego de cambios de géneros en el plano performático: las mujeres no tenían el mismo lugar que los hombres para abocarse a la actuación, por esta razón personajes femeninos eran encarnados por actores hombres, generando un efecto particular en el escenario (Tantanian, 2021).

Hacia fin de siglo XIX el positivismo ordenaría en compartimentos separados y estancos el conocimiento, y harían su aparición el nuevo concepto y los nuevos actantes: la homosexualidad y los homosexuales. (Amícola, 2021, página 21). Fue interesante ver cómo el travestismo comenzó a ser subversivo ya que reflejó la estructura imitativa por la que el género hegemónico se construyó, y al hacerlo así le disputó a la heterosexualidad su pretensión de naturalidad y originalidad (Butler, 1993).

De este modo, las tensiones entre genitalidad y género comenzaron a complejizarse, ya que, volviendo al planteo de la filósofa Judith Butler, la

heterosexualidad no solo fue compulsiva, sino también una actuación, esa performatividad estuvo basada en una angustia por no cumplir con todas las reglas sociales (Amícola, 2021, página 83).

En esta línea, se pudo ver cómo en *Jamlet*, el lenguaje inclusivo se volvió una textualidad fundamental para Horacio que, además, resultó ser amante de las letras y la literatura. Los ensayos de la obra se desarrollaron contemporáneamente con las primeras disputas en la opinión pública acerca del uso de la *x* o de la *e* para desplegar locuciones inclusivas. Resultó fundamental considerar que el discurso “performativo”, es decir, “perlocucionario”, se constituyó en un acto que tuvo el poder de crear, una y otra vez, todo aquello que nombró (Butler, 1993). De este modo, el lenguaje inclusivo en las pibas y pibes de Villa Elvira, abrió puertas a prácticas que escenificaron de manera concreta aquello que se dijo.

Por esta razón, fue central la inclusión -valga la redundancia- del lenguaje inclusivo en la obra. También aquí apareció un destino emancipatorio, ya que la realidad de la población trans en Argentina, sigue marcada por la exclusión, violencia, persecución, pero también por la lucha y la organización colectiva, única manera genuina de visibilización y conquista de derechos de las minorías. De este modo, como afirmó Foucault, la vida deviene resistencia al poder, cuando el poder tiene por objeto la vida.

Se pudo observar en varios artículos periodísticos que se leyeron en los ensayos-mingas, que la lucha fue y sigue siendo llevada adelante, más allá de logros importantes que se han obtenidos, como por ejemplo el decreto 721/2020, del presidente argentino de la Nación Alberto Fernández, por el que se estableció el Cupo Laboral Travesti Trans en el sector público, que garantizó un mínimo del 1% de la totalidad de cargos y contratos para personas travestis, transexuales y transgénero, orientado a reparar una desigualdad estructural que existe en la sociedad respecto a la población travesti trans.

Otra conquista muy importante se dio recientemente, el 24 de junio del 2021, cuando se sancionó en el senado argentino la *Ley de Promoción del Acceso al Empleo Formal para Personas Travestis, Transexuales y Transgénero*. Diana Sacayán-Lohana Berkins. Tras la media sanción en

diputados y los años de lucha de las organizaciones militantes se logró la sanción completa de la ley.

También resultaron significativos los datos arrojados por el informe *Ley de identidad de género y acceso al cuidado de la salud de las personas trans en Argentina* ⁴⁹, donde se observó que la mayoría de las personas trans viven en hogares pobres. Además, la evidencia de que quedan sistemáticamente por fuera del sistema formal de trabajo y en el caso de las mujeres, la mayoría queda relegada al trabajo sexual prácticamente como única fuente de ingresos, evidenciándose dificultades para completar la educación primaria y secundaria.

También se han reconocido limitaciones en el acceso a la salud. Según los resultados de la investigación publicados en *La Revolución de las Mariposas* ⁵⁰, los hombres trans encuestados afirmaron -en un 82%- haber acudido a hospitales para tratamientos hormonales, pero no para prevención de otras enfermedades.

Estos datos marcan la necesidad de seguir creando estrategias en el sistema de salud para promover los cuidados y controles de salud periódicos de las personas trans masculinas. Esto requiere, por ejemplo, cambiar el paradigma de los consultorios ginecológicos y consejerías de Salud Sexual y Reproductiva, dejando de considerarlos espacios exclusivamente de mujeres, para facilitar el acceso de hombres trans y otras personas trans-masculinas a controles ginecológicos, obstétricos, consultorios de interrupción legal del embarazo, anticoncepción.

“Tan solo vivir ya implica un riesgo de muerte, sobre todo para un homosexual” (Copi, 1982, página 14), comentó uno de los personajes de Copi en la novela *Las guerras de las mariconas* y parece que así sigue siendo. Con

⁴⁹ Informe publicado en el año 2014 por la Fundación Huésped y por la Asociación de Travestis, Transexuales y Transgéneros de Argentina (ATTTA) red nacional de personas trans que trabaja para el cumplimiento de los Derechos Humanos hacia nuestra población a través de estrategias comunitarias, de fortalecimiento y de incidencia política para la promoción de políticas públicas inclusivas.

⁵⁰ “La Revolución de las Mariposas”. Es una investigación sobre la situación de la población trans en la Ciudad de Buenos Aires. Fue elaborado en forma conjunta por el Programa de Género y Diversidad Sexual, la Fundación Divino Tesoro y el Bachillerato Popular Trans Mocha Celis. Busca alertar acerca de la necesidad de continuar con el diseño e implementación de políticas que contribuyan efectivamente al reconocimiento del colectivo trans como sujeto de derechos.

respecto a la expectativa de vida, la población encuestada en *La Gesta del Nombre Propio* (Berkins, Fernández, 2005) estaba concentrada en franjas etarias menores a 41 años. Más de 10 años después –Ley de Identidad de Género de por medio– la franja de 42 a 51 años aumentó, sin embargo, se observó cómo sigue siendo una cantidad limitada de personas y ha sido prácticamente imposible de censar la presencia de personas trans de más de 61 años. Estos números alarmantes sugieren una expectativa de vida significativamente menor de la expectativa de la población general de Argentina, aunque aún se carece de datos fehacientes.

La institución médica, en particular, ha tenido un papel fundamental en la estigmatización que ha sufrido la comunidad trans, principalmente a través de la patologización de estas identidades mediante diagnósticos como “Trastornos de la identidad sexual” o “Disforia de Género”, incluidos en sus manuales de trastornos mentales. El 18 de junio de 2018, la Organización Mundial de la Salud eliminó de la lista de los trastornos mentales la transexualidad, siendo un triunfo de las organizaciones internacionales de personas trans.

Sin duda, la problemática se cimentó en la construcción del concepto occidental de “género” de carácter colonial, binario, dismórfico, que consideró la existencia de dos polos opuestos: masculino-femenino, macho-hembra, hombre-mujer. Como se vio anteriormente, el género se construye en la socialización heterogénea de todo sujeto, en intersubjetividades que nunca son aculturales.

La escuela, la institución médica, la familia, los medios masivos de comunicación, las industrias culturales, juguetes y juegos, disfraces y hasta con los insultos. Todos ellos reiteran y consolidan sentidos con respecto a cómo debe ser una mujer y cómo debe ser un hombre, cristalizando los estereotipos de género.

Así se construyó la idea de que las niñas y mujeres deben tener una personalidad sumisa, débil, maternal, cuidadora, pasiva, obediente, silenciosa, frígida, emocional; por el contrario, los hombres deben ser racionales, valientes, violentos, prácticos, celosos, viriles. A través de los medios masivos de comunicación se refuerzan los estereotipos de feminidad y masculinidad, en términos de modelos hegemónicos de belleza y de hegemonía corporal.

Durante la infancia a niños y niñas se les asignan roles diferenciados, se les permiten distintos juegos, juguetes y deportes. A estos niños pretendidamente varones se los cría en la “masculinidad”, reforzando por medio de los insultos lo que nunca deben ser: “maricón, puto, nenita, llorón”.

Así se establecieron y reforzaron los códigos del género y de la cisheterosexualidad. En los procesos de escolarización se producen y reproducen modelos de masculinidad y de feminidad y de una (hétero) sexualidad deseada por la sociedad, a través de diversas estrategias de disciplinamiento; lo dicho, lo no dicho, lo que se esconde, castigos y premios.

El investigador Facundo Abalo, en su trabajo *Lecturas insurgentes: práctica y significación en trayectos biográficos de sujetos trans*, evidenció cómo la escuela en Argentina, valorizada como espacio de socialización, no se constituyó como un “segundo hogar”, sino que funcionó como ámbito de disciplinamiento (fundamentalmente de los cuerpos) que supo cobijar solo a aquellos que ella misma creó, siguiendo el parámetro de “normalidad”. Paradójicamente, se ha definido y legitimado como inclusiva y universalista. Esa ilusión universalista presentó una doble cara: universal en sus contenidos y universal en sus alcances. Este carácter universalizante tuvo claras limitaciones al momento de pensar las articulaciones entre escuela y sexualidad.

La escuela reprodujo el ideal de familia monogámica y heterosexual, pero en el mismo movimiento, escondió los procesos violentos que ella misma ejecutó para sostener dicho ideal, invisibilizando todo aquello que permaneció por fuera. La institución escolar determinó una y otra vez qué cuerpos reconoció como válidos y cuáles fueron disimulados o directamente excluidos (Abalo, 2015, página 69).

En este sentido, las representaciones acerca del género partieron de la base de que se trata de dos bloques binarios y dicotómicos, esto significa que se considera que las diferencias sexuales y los géneros son opuestos, exhaustivos y excluyentes entre sí, es decir, que no se superponen en sus características y que agotan el universo de posibilidades del género y la sexualidad.

Esta construcción binaria produjo asimetría, desigualdad de oportunidades, alentó la violencia y la marginación de las personas que no

adscribieron a los cánones de los géneros y la sexualidad deseables y pretendidamente “normales”, produciendo discriminación y exclusión. Esto se vio presentado en Jamlet, con un Horacio pibi trans que siente la discriminación y la estigmatización de su cuerpo.

Volviendo al dispositivo de control médico en el disciplinamiento de la sexualidad y los cuerpos, el mismo tradicionalmente fue responsable de inaugurar un sexo y un género al nacer a través de la observación subjetiva y arbitraria de las características genitales, con la lente normalizadora de la ciencia y la cultura actual.

En ese momento, el profesional de la salud interviniente asegura haber reconocido una nena o un nene, en unos genitales que serán asociados a una de las dos opciones posibles que entiende la ciencia y que agotan las posibilidades: pene o vagina. En este sentido, fue interesante retomar las reflexiones de Foucault, quien dejó de hacer una historia de las mentalidades para pasar a hacer una historia de los condicionamientos que hicieron posibles las ideas a través de enunciados, en este caso la definición del género (Amícola, 2021)

Estas maneras de nombrar desconocieron la idea de un sujeto que siempre se elaboró en la marcha, en un proceso que no representa una esencia o propiedad. Sin embargo, la institución médica funcionó como un emisor que, además, tuvo siempre fuerza de sanción.

Se pudo observar que esta asignación compulsiva de sexo y género al nacer, se constituyó como el primer momento institucional en donde la estructura binaria del género se inscribió en los cuerpos. El lado más violento de la “normalización” médica, correspondió a las cirugías genitales que se efectuaron sobre los cuerpos de bebés y niñxs intersex cuando los genitales no resultaban “adecuados” para los estándares culturales y médicos de lo que un genital masculino o femenino debería ser.

En los principios 17 y 18 de los Principios de Yogyakarta⁵¹, se instó a garantizar que “todas las personas estén informadas y su autonomía sea promovida a fin de que puedan tomar sus propias decisiones relacionadas con

⁵¹ Documento que postula los principios sobre la aplicación de la legislación internacional de derechos humanos en relación a la orientación sexual y la identidad de género. Año 2007.

el tratamiento y la atención médica en base a un consentimiento genuinamente informado, sin discriminación por motivos de orientación sexual o identidad de género (...) asegurar que el cuerpo de ninguna criatura sea alterado irreversiblemente por medio de procedimientos médicos que procuren imponerle una identidad de género sin su consentimiento pleno, libre e informado” (Principios de Yogyakarta, 2007, páginas 23, 24 y 25).

Con toda esta información se pudo nutrir el trabajo de material muy importante para la obra. De hecho, esta concepción genitalista fue la que esgrimió el personaje de Claudio. Como se dijo antes no fue rey, pero sí policía. Con su mirada -entre lombrosiana y genitalista del cuerpo- dijo acerca de Horacio “no me gusta nada ese amiguito de mi sobrino...bah, amigo, para ser amigo le falta algo entre las piernas”. Una y otra vez se refirió al pibe trans de barrio como un ser raro, como un bicho o como un marimacho, desconociendo que la Identidad de género es la vivencia personal que cada cual tiene sobre su género, y puede coincidir o no con aquel asignado al nacer. “La vivencia interna e individual del género tal como cada persona la siente, la cual puede corresponder o no con el sexo asignado al momento del nacimiento, incluyendo la vivencia personal del cuerpo.” (Ley 26743 de Identidad de Género. Argentina, 2012)

Como se mencionó anteriormente, también apareció el matrimonio igualitario⁵² como tema en los conversatorios, como una ganancia de derechos de las minorías, pero también como una estrategia para entrar en un sistema institucionalizado. De este modo, se pudo ver cómo la figura del noviazgo entendido como una ligazón social se replicó en las aspiraciones de un chico trans que de alguna manera trató de entrar en las configuraciones socialmente aceptadas para parejas heterosexuales.

Siguiendo el derrotero de la ficción, la novia de Horacio le mandó un último audio en el que le rompió el corazón. La causa del desencuentro fue la mirada de los otros en relación a su ser trans:

⁵² Se trata de la Ley 26.618. En julio de 2010, Argentina se convirtió en el primer país de América Latina en reconocer el derecho a matrimonio entre personas del mismo sexo a nivel nacional.



Hola pibe, perdoname pero no te la quiero caretear, prefiero que nos veamos a la noche en el descampado, no estoy preparada para que me vean con vos en la placita, la gente después habla, no te enojés, no sos vos, soy yo, posta. Me gustás mucho, pero no estoy preparada, avisame si te copas para más a la noche.

En Jamlet, el personaje de Horacio emanó la tristeza propia de quién se siente en “las orillas de las orillas”. Al sentirse el “menos querido de barrio”, afirmó “quién le va a dar bola a un marimacho como yo”. Sin embargo, también fue el personaje que trajo la cuota de humor más interesante. Quizá por la etimología de ser gay, el divertido. También por la actitud vital que salvaguarda la vida, como decía el actor Alejandro Urdapilleta, “reírse para no llorar”.

Es así que Jamlet no termina en tragedia, como se pudo ver en el capítulo 3 de esta tesis, porque Pedro -el protagonista- no quiso más tragedias en su vida. Pero también por la presencia de Horacio que, al saberse desplazado por su contexto, pudo encarnar la hermosa reflexión de Frida Kahlo que sintetizó tragedia, antiespecismo, teatro y vida:

“Nada vale más que la risa. Es fuerza reír y abandonarse. Ser ligero. La tragedia es lo más ridículo que tiene «el hombre» pero estoy segura, de que los animales, aunque sufren, no exhiben su pena en teatros abiertos, ni cerrados (los hogares). Y su dolor es más cierto que cualquier imagen que pueda cada hombre representar o sentir como dolorosa”. (Frida Kahlo, Diario)

Así, Jamlet contó con la potencia de la tragedia, pero también con la vitalidad de la comedia. Como afirmó Eduardo Rinesi, la tragedia fue un instrumento conceptual muy útil para pensar el mundo de la subjetividad, la sociabilidad y la politicidad de los hombres, y esto por más de una razón. Primero, como se dijo en el capítulo 3 de esta tesis, porque la tragedia debe

lidar con el mismo objeto con el que labora la política, a saber, el conflicto. Segundo, porque la tragedia reflexionó sobre el carácter insanablemente frágil y precario de la vida de los individuos y de los pueblos, y cualquier reflexión sagaz sobre la política debió empezar también por esa constatación fundamental.

“Pero también la comedia (otro invento griego) ofrece elementos muy productivos para reflexionar sobre la vida individual y colectiva de los hombres, que acaso se sitúa siempre entre los polos "trágico " y "cómico " que estos géneros literarios ayudan a tematizar. De ahí el interés del drama, que reúne y mezcla elementos de la tragedia y de la comedia, y que permite pensar quizás mejor que cualquiera de esos géneros la materialidad efectiva de nuestras vidas". (Rinesi, 2012).

El Espectro es WhatsApp

Una de las primeras impresiones que se tuvo al iniciar los ensayos de la obra con el grupo de teatro El Galpón, fue la preponderante presencia de los celulares. Rápidamente esa observación reveló un fenómeno social generalizado: el lugar central de los dispositivos electrónicos en la construcción de las subjetividades contemporáneas. Llegar a los ensayos era encontrarse con un grupo de gente que miraba hacia abajo, encorvados, con una atención suprema a sus teléfonos.

En este sentido, las reflexiones de María Pía López fueron de gran utilidad para reconocer la subjetividad pasiva que produjeron las nuevas tecnologías. Un tipo de hombre expropiado de su creatividad, disciplinado y luego controlado. Según el filósofo Georg Lukács, un sujeto inducido a una actitud contemplativa: su trabajo ya no implicó un manejo del cuerpo sobre los objetos-como el de los artesanos- sino el control visual y pasivo de la actividad de la máquina. De la hegemonía de las manos se pasó al predominio la vista, y de la aplicación de un saber preexistente a la expectación obligada. (López, 1997, páginas 33 y 34).

Siguiendo este planteo, la autora argumentó que los nuevos medios de comunicación y los nuevos modos de producción contribuyeron a generar una tendencia a una subjetividad contemplativa, más que en un carácter activo participativo. Esto hizo que se concentre la actividad corporal en la vista: oclocentrismo. Sin embargo, como se dijo anteriormente, el poder de agencia siempre está presente en la recepción, y el uso de los dispositivos no escapó a esta idea de apropiación y resignificación de los usos. En este sentido, fue muy útil la definición que Giorgio Agamben hizo de los dispositivos, retomando la perspectiva foucaultiana:

“El dispositivo se trata de un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas,

proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomado en sí mismo, es la red que se tiende entre estos elementos. Segundo, el dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta, que siempre está inscrita en una relación de poder. Tercero, como tal, el dispositivo resulta del cruzamiento de relaciones de poder y de saber” (Agamben, 2006, página 250).

El autor italiano extendió su planteamiento a todos tipos de dispositivos, incluso los pertenecientes a las nuevas tecnologías, sobre todo a las de vigilancia y a las biométricas. Agamben señaló la importancia de la profanación⁵³ de los dispositivos, es decir, de la restitución al uso común de aquello que fue tomado y separado en ellos, como así también marcó la importancia de la subjetivación de los mismos (Agamben, 2006, página 264).

Rápidamente apareció una claridad: los teléfonos celulares podrían ser usados en la obra. Se trataría de un agenciamiento más. Luego también se observó que una vez que llegaban todas y todos al ensayo, los celulares eran dejados a un lado y ganaba la presencia del otre. En este sentido, se evidenció la fuerza irrefrenable del teatro, que acerca a los cuerpos de una forma aparentemente mágica y maravillosa. Se pudo entonces reconocer la fuerza presencial de la definición que el teatro oriental hace de las artes vivas, como “escenario danzado”, donde la presencia de los cuerpos resulta ineludible a la práctica escénica.

Fue por esa razón que, en un principio, se pensó que la versión de Jamlet en Villa Elvira no podría convivir con los celulares, dejando afuera a estos dispositivos electrónicos como un material posible para trabajar. Los ensayos comenzaron a ser cada vez más interesantes, acompañados siempre de comidas que garantizaban la charla y los conversatorios informales. Pero luego, los celulares -que en un principio parecieron un obstáculo- se transformaron en dispositivos que los pibes y las pibas se habían apropiado, con la posibilidad de subjetivar. Ese erotismo táctil ⁵⁴, fue direccionado en

⁵³ El jurista romano Cayo Trebacio Testa, definió lo profano como todo aquello que, habiendo sido sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres.

⁵⁴ Para María Pía López, lo táctil y lo erótico son difícilmente separables: “Nuestras manos tecladizadas se suavizan y se aligeran, al tiempo que se vuelven expertas en lisas superficies plásticas. Hay seducción sin cuerpos que seducen. La seducción con la que día a día la electrónica nos convoca no es la de los cuerpos exhibidos o de las historias narradas, sino

favor de buscar alguna información acerca de la obra, algún tema musical para compartir, y sobre todo el WhatsApp fue un lugar para comunicarse e intercambiar materiales de una manera efectiva y veloz.

En los sucesivos ensayos, se presentó un problema insospechado: qué decisión tomar en relación al personaje del espectro. Esta decisión resultó difícil en el escenario, ya que tuvo la fuerza de cambiar por completo la concepción de la obra y el grado cero de la ficción. Funcionó como una instancia fundamental de la fase de despegue la obra ⁵⁵. Si el espectro era corporizado en un actor o actriz, la obra podría llegar a ser leída como en una pieza de suspenso o de terror, como así también bizarra o clase B. Por otro lado, si un personaje del espectro no fuera encarnado por un actor o actriz, Hamlet podría concebirse como un personaje enloquecido, con lo cual la obra podría leerse como un thriller psicológico, por ejemplo.

La realidad fue que pasaban los ensayos y se necesitaba tomar una decisión. Pero, mientras tanto Pedro, el actor que encarnó a Jamlet, propuso: “usemos un mensaje de WhatsApp, para poder al menos trabajar en los ensayos, después vemos quién hace del espectro”. Fue, sin duda, una gran idea, cargada de un sentido práctico extraordinario.

Así se hizo. “A problemas técnicos, resoluciones poéticas” se dijo entre risas y comentarios tontos. Pasaban los ensayos y cada vez se consolidaba más la idea de que el espectro sea un mensaje de WhatsApp, pero había que decidir la función dramática de esos mensajes. Retomando a María Pía López, se pudo pensar que espectro y espectador tienen el mismo origen etimológico, el latín *spect*: mirar, contemplar. “Lo que une entonces a los fantasmas y a los receptores es que pueden mirar...y no ser vistos. El espectro es invisible, de allí su capacidad de control, su persistente amenaza y su constante inaprensibilidad, del espectador dijimos que su control (remoto) y su poder (digital) son sólo resoluciones ficticias a una impotencia efectiva”. (López, 1997, página 63)

que nos tienta con la oferta de un plano previsible sin rigurosidad, perfectamente aséptico, sobre el cual deslizarnos. De algún modo, los cuerpos anoréxicos son metáforas perfectas de los cuerpos de pantallas computarizadas: sin rugosidad, sin protuberancias, sin excesos”.

⁵⁵ “Fase de despegue” es un concepto que toma el investigador español Sanchis Sinisterra de la estética de la recepción, es un momento del texto donde se dan las pautas para poder entender cuáles serán las reglas para la comprensión y lectura del universo donde se desarrolla la acción dramática. (Sanchis Sinisterra, 2014)

De este modo, se decidió trabajar con los mensajes de WhatsApp, a través de los cuales el espectro digital informó a Jamlet que su tío Claudio fue el asesino de su padre, y a su vez reclama venganza, convirtiendo esto en una pieza central de Hamlet, cómo lidiar con el conflicto moral de matar a su tío para vengar a su padre:

JAMLET: Escuchá esto que me llegó, es un audio del Braian, uno que trabaja conmigo en el super chino.

HORACIO: ¿El que dicen que vendía?

JAMLET: No sé si será verdad, pero eso qué importa... escuchá...



“Lo de tu viejo es posta. No des vuelta, Jamito.

El Claudio lo vendió por 30 lucas.

Tu viejo se colgó px no aguantó a los polis

Eso no se hace. Yuta contra su sangre

Son los peores. Secalo gato, secalo”.

HORACIO: Uy, eso sí que es zarpado, ponelo una vez más... pero no será verdad, pasalo de vuelta (*lo vuelven a escuchar*). Parece cosas de fantasmas...

JAMLET: Sí, ¡y a mí que me tortura todos los días! Creo que me estoy volviendo loco.

Bajan las luces.

Como se pudo ver en el capítulo 5 de esta tesis, la grabación del audio del espectro la realizó Bariloche, uno de los cuidadores de la casa común del hogar Carlos Cajade. Fue muy importante contar con su voz. Además, en el video documental proyectado durante la obra, se vio el momento en el que

grabó ese audio de espectro WhatsApp. Una vez más, se dejaban al descubierto procedimientos de producción escénica, abogando por una reflexión metateatral que tensionó la realidad con la ficción.

Luego volvió a aparecer el WhatsApp como portador de información importante para la estructura dramática. En este sentido, se pudo ver cómo esa aplicación funcionó a lo largo de la obra como una suerte de *deus ex machina*⁵⁶. Es decir, como elemento externo que resuelve la historia, siguiendo una singular relación con los elementos constitutivos de la obra. En la escena de desencanto amoroso entre Ofelia y Jamlet, apareció un chisme por WhatsApp que sembró la posibilidad de una infidelidad:

JAMLET: ¿Qué te pasa loca? Yo te quiero. No llores más...

OFELIA: Es que no me gusta que jueguen con mis sentimientos, no quiero que jodan más con nosotras loco, porque los flacos hacen esas cosas...

JAMLET: ¿Qué decís?

OFELIA: Esto me pasa. Me lo mandó Yanina... estuviste con la Ailén, es re piba loco... JAMLET: ¿Qué decís?

OFELIA: Escuchá



“Ofe, es cierto, posta que sí. Lo vi en Facebook.

La pendeja subió una foto con el Jami y él se hizo el gato y le clavó un like. El Kevin me contó que los vió transando en el descampado. La Ailén es ligera. Tiene 14 y ya la tiene re clara la piba...”

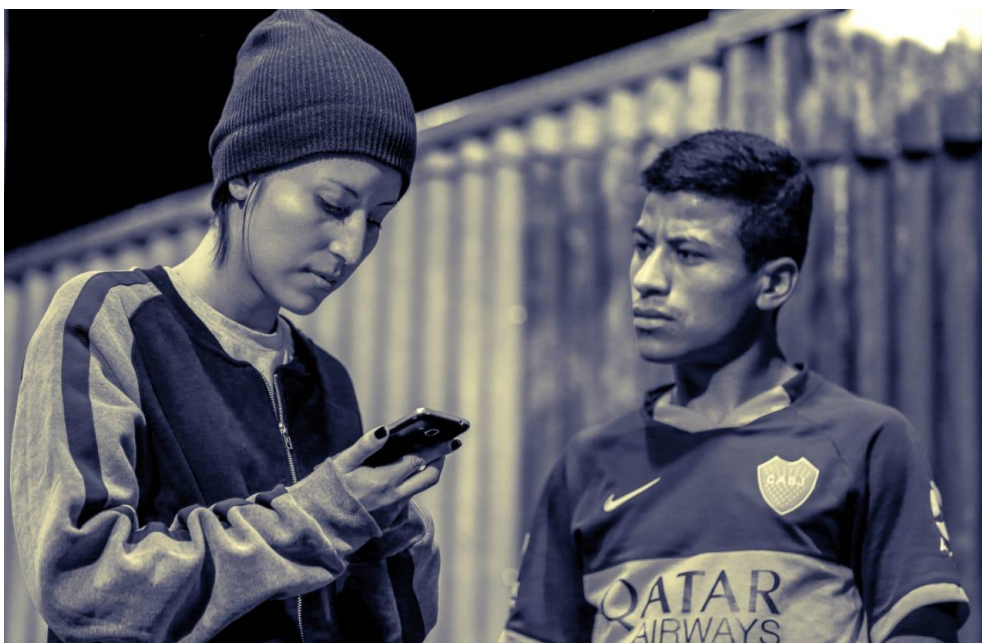
JAMLET: Pero no, eso es puro cuento, cosas del barrio. Viste que la

⁵⁶ Se originó en el teatro griego y romano, cuando una grúa (*machina*) o cualquier otro medio mecánico introducía desde fuera del escenario a un actor que interpretaba a una deidad (*deus*) para resolver una situación o dar un giro a la trama (Pavis, 1984, página 125).

gente habla, envidia, el barrio tiene cosas lindas, la gente te ayuda, se conoce, pero también chusmea... además, que se yo, un santo no soy, pero te quiero posta, te quiero pero soy un bardo...”

Y, finalmente, haciendo mención al capítulo anterior, también el WhatsApp apareció como un dador de malas noticias para la relación amorosa del pibi Horacio con su novia. En todos estos casos, el celular -que en un inicio había sido demonizado por su competencia desleal con el teatro- funcionó como un procedimiento escénico que constituyó y potenció la obra. Por último, cabe destacar que durante el periodo de aislamiento por el COVID 19, los celulares fueron la única manera de que el grupo siga vinculado, pudiendo así construir proyectos a distancia, dependiendo de las posibilidades de acceso a datos móviles que no siempre estaban disponibles para los bolsillos de las pibas y las pibas del barrio. En ese sentido, la casita de los Pibes funcionó -una vez más- como un lugar de contención y referencia para que los pibes y las pibas Villa Elvira puedan encontrar conectividad a Internet.

Los teléfonos celulares, que en un principio habían parecido un obstáculo, mediante el poder de agencia se volvieron aliados para el trabajo. Cabe aclarar que, con esta reflexión, no se quiere afirmar que hayan democratizado la palabra, tampoco que hayan sacado a los pibes y pibas de su situación de desigualdad al acceso a bienes materiales y simbólicos, pero sí que fueron agenciados -dentro de lo posible- como instrumentos para trabajar. No mucho más, tampoco por eso, mucho menos.



El espectro whatsapp, y su representación en la voz de Bariloche, permitió volver a encontrar agenciamientos en apropiaciones de la obra de Shakespeare, traicionando al autor canónico para dotarlo de una nueva vitalidad. ¿Matar al padre, quizás? Otra vez se pudo encontrar en la obra de Copi una respuesta a estas inquietudes. El personaje principal de la novela *La guerra de las mariconas*, le preguntó a la hermosa hermafrodita Conceicao Do Mundo.; “¿Por qué estás tan triste?” a lo que ella respondió “Porque usted no mató todavía a papá”, entonces el personaje primero le replicó: “Conceicao, mi amor, ¡en Europa uno no mata a sus padres, incluso si los detesta!”.

A partir de este fragmento de la novela, se pudo pensar a un Hamlet europeo que, efectivamente, no pudo matar a su padre, ya que este apareció una y otra vez, aún muerto⁵⁷. Pero quizá Jamlet de Villa Elvira-al menos en parte- pudo hacerlo, concibiendo al padre como a aquel conjunto de normas preceptivas que reproducen el poder establecido de manera canónica, ejerciendo una fuerza aplastante contra las posibilidades de agencia de los sujetos, en un mundo salvajemente desigual.

⁵⁷ Quizá como asegura la Clitemnestra de Marguerite Yourcenar, en su libro Fuegos, “es imposible matar a un muerto”.

10

Devenir oriya

Una orilla puede ser el punto de partida de una aventura, desde donde sale el bote, el barco o la canoa para adentrarse en las profundidades de un océano desconocido. Cambiando el punto de vista puede ser una llegada, un arribo, el fin de una aventura que encuentra paz al pisar suelo de destino. Ariel Fares, el fundador del teatro el Galpón, contó que su teatro “es una orilla, acá estamos alejados de todo. Hay mucha creatividad en las orillas, eso es una cosa que la aprendí ahora de grande, hay mucha creatividad, mucha locura, mucho despojo, hay vida”.

También afirmó que “lo que no hay acá, en las orillas, es acartonamiento. Me pasa con los pibes y las pibas que vienen acá a hacer teatro, que te das cuenta que son pibes y pibas que están llenos de vida. Son personas que han vivido, personas que saben lo que es un barrio, lo que es caminar, lo que es conectarse con otra persona. Son pasionales. Yo siempre digo eso, son personas muy pasionales los pibes de barrio”.

En este sentido, se pudo encontrar en Villa Elvira la potencia de las orillas que, retomando a Deleuze en su ensayo sobre teatro *Un manifiesto menos*, propone el balbuceo de los que no hablan las grandes lenguas, las lenguas centrales, sino las lenguas “menores que están en constante devenir” (Benne/Deleuze, 1979).

En este sentido, por fuera de los centros, en las orillas fue que se encontraron los tartamudeos⁵⁸, siempre en movimiento y en constante diálogo con el azar⁵⁹. Efectivamente, el teatro El Galpón, estuvo concebido como una

⁵⁸ Deleuze señala como el tartamudeo ha conquistado el derecho a tartamudear, en contraposición al “hablar bien mayoritario” (Página 99).

⁵⁹ Encuentro en mi biografía una relación estrecha entre teatro y tartamudeo, de hecho, comencé a hacer teatro porque era completamente tartamudo. Notaba que cuando actuaba en un escenario no tartamudeaba, así comencé a actuar, actividad que luego marcaría mi subjetividad para siempre.

orilla que cambió constantemente de morfología. Las actividades que se llevaron adelante allí no tuvieron una planificación demasiado consolidada, sino que fueron cambiando atentos a las diferentes necesidades que fue teniendo la comunidad de Villa Elvira. Eso los mantuvo en movimiento y renovación permanente. De hecho, como se ha señalado, sirvió en más de una oportunidad como refugio para las inundaciones.

“Es por el medio que las cosas crecen, en el medio está la velocidad, el devenir, el torbellino” afirmó la escritora Virginia Wolf, definiendo la esencia de la actividad creatividad, del arte como fuerza liberadora, rompiendo con las cristalizaciones de los conocimientos hegemónicos. Es por eso que el devenir orilla dió un rumbo a seguir: devenir oriya con la letra “y”, retomando la primera operación que se llevó adelante en Jamlet, al romper con la consolidación de la palabra escrita para valorar la oralidad.

En este sentido, se vio cómo en esta investigación se saltó los límites de lo académico y se generó a partir de allí una práctica micropolítica emancipadora, tomando como eje central la generación colectiva de conocimiento. Fue una práctica artística porque, según la definición del arte de Suely Rolnik, fue siempre experimental, apelando a la transformación de la sensibilidad y de la representación, inventando en cada caso los protocolos necesarios que permiten renombrar, sentir y percibir el mundo. (Rolnik, 2019)

Resultaron muy inspiradores los aportes teóricos de esta socióloga y psicoanalista brasileña, ya en sus trabajos transitó por territorios de límites difuso, en su colaboración con artistas (especialmente la brasileña Lygia Clark o los colombianos del Mapa Teatro), y con todos aquellos que produjeron pensamiento y acciones micropolíticas en el interior del sistema del arte, o en el ámbito de la lucha de los indígenas en América Latina (como el brasileño Ailton Krenak o el paraguayo Ticio Escobar). Estas experiencias constituyeron no sólo instancias de reinención del psicoanálisis, sino también de lo que se entendió por arte, política o teatro.

En sus trabajos, al igual que en las prácticas de dramaturgia de la recepción en Villa Elvira, se disolvió la oposición clásica entre teoría y práctica, poética y política, representación y acción. “Este movimiento no debe leerse como un gesto de expansión de los territorios clínicos, sino como el

lugar en el que la transformación micropolítica del inconsciente está teniendo lugar” (Rolnik, 2019, página 12).

Efectivamente, en Villa Elvira se llevó adelante un modo de acción similar. En este sentido, se pudo pensar la identidad del barrio en constante devenir, no definiéndose como una esencia cristalizada y pura, sino como una identidad en tránsito permanente... y en estado de nomadismo. Fue así que Jamlet de Villa Elvira no solo fue una obra de teatro que nació como trabajo de campo, para luego convertirse en una producción del Teatro Cervantes, sino que sembró una nueva forma de organización: la creación de un grupo de teatro, nombrado como GRUPO DE TEATRO ORIYERO.

La decisión colectiva se tomó el día que la obra Jamlet de Villa Elvira fue declarada de interés cultural por el Consejo Deliberante de la ciudad de La Plata, reconocimiento impulsado por el bloque del Frente para la Victoria, coordinado por Lorena Riesgo, el 2 de noviembre del 2019.



El entusiasmo de esta declaración impulsó a poner un nombre al grupo y a armar una estructura interna de comisiones para trabajar de manera orgánica. En la primera reunión que se tuvo, surgió la idea de pensar en un

próximo proyecto. Se acordó seguir trabajando con textos de Shakespeare para profundizar en el método orihero de trabajo, toda una manera de abordar textos canónicos y versionando a partir del ser orillero, reivindicando y fortaleciendo el trabajo con la poética barrial.

Se trataría de someter a los autores considerados “mayores” a un tratamiento de autor “menor” para reencontrar sus posibilidades de devenir texto crítico. También a valorar la “lengua menor” existente en Villa Elvira. Como afirmó Deleuze “las lenguas mayores son lenguas del poder, las lenguas menores son lenguas de variabilidad continua” (Benne/Deleuze, 1979, Página 85). Entonces, no se respetarían las matrices originales de los textos clásicos isabelinos, sino que se los pondrían a funcionar como una lengua orillera, como se hizo con Jamlet.

En este sentido, reflexionando acerca de la confección de la versión de Villa Elvira, se observó cómo se llevaron adelante operaciones similares a las que Deleuze describe del tratamiento de los textos shakespearianos que realizó el director italiano Carmelo Benne. En la versión que Benne hizo de la obra Ricardo III, Deleuze afirmó que el dramaturgo no procedió por adición, sino por sustracción (Benne/Deleuze, 1979, página 77).

En Jamlet, el trabajo fue similar, lo que se mutiló, lo que sustrajo de la obra de Hamlet, fue el ámbito palaciego. Como se dijo anteriormente, la obra no transcurrió en un castillo del 1600, sino en una casita de Villa Elvira en el año 2020. Esta operación hizo que la obra salga del ámbito macro político (el palacio como representante del poder establecido) y se adentre en una reflexión micropolítica (la casa como territorio donde también se sitúa el poder).

En este sentido, Deleuze ha planteado que el teatro no debe abordar el poder en las instituciones, porque los conflictos de poder ya están representados en las instituciones. De hecho, en Ricardo III, Benne sustrajo elementos estables del poder estatal, para obtener una fuerza no representativa, siempre en desequilibrio. Para el autor francés, el teatro que proponga ser un arte, deberá situarse por fuera de esta esfera de poder, para poder contar con su fuerza disruptiva, al proponer reflexiones en constante movimiento, por fuera de las cristalizaciones de las instituciones.

Siguiendo con los procesos de extracción, en Jamlet se procedió amputando una serie de personajes que en la obra original eran funcionales al universo monárquico. La obra quedó conformada por cinco personajes: Jamlet, Claudio, Horacio, Gertrudis y Ofelia. Fue interesante porque este ejercicio de amputación permitió que “todo empieza a girar sobre otro costado, se descentra” (Benne/Deleuze, 1979, página 78).

Por esta razón, se pudo pensar al teatrista ya no como un actor, actriz, director, dramaturgo o dramaturga, sino como un operador, y operar fue sustraer, para que proliferen otras cosas, para permitir que ocurra lo inesperado, en el teatro el azar, materia prima de las artes vivas. Esa fue la operación más interesante para Deleuze, la de *minorización*, que consistió en correrse del patrón modelo mayoritario. En el caso de Jamlet, minorizar Hamlet para encontrar la singular de las orillas, dónde como afirmó Ariel Fares “hay pasión, hay vida”.

En este sentido, “convertir en presente y actual una potencialidad, es algo completamente diferente a representar un conflicto” (Benne/Deleuze, 1979, página 99), y de eso se trató. Se puede decir que, contra la hipótesis de Harold Bloom, en Jamlet se saltó el umbral de representación para encontrar otras formas de abordar a Shakespeare, mediante una lengua menor, el preciado tartamudeo orihero. En este sentido, resultó fundamental no caer en cristalizaciones institucionalizadas acerca de lo que es el teatro de vanguardia o popular. El trabajo consistió en salirse de toda idea romántica de teatro comunitario, como así también de las estigmatizaciones acerca de lo barrial o periférico.

Jamlet, finalmente, no fue un texto de autor mayor, sino un texto menor y crítico. Siguiendo a las ideas de Deleuze, es que se pudo encontrar un poema capaz de sintetizar el sentir de los pibes y las pibas de Villa Elvira. Lo acercó a uno de los ensayos La Chula, la actriz que interpretó a Ofelia. Lo ofreció al grupo casi como un regalo. Comentó que lo encontró en un libro pequeño de la biblioteca del Centro Cultural el Galpón:

Cuando te encuentres de camino a Ítaca,
desea que sea largo el camino,
lleno de aventuras, lleno de conocimientos.

A los lestrigones y a los cíclopes,
 al enojado Poseidón no temas,
 tales en tu camino nunca encontrarás,
 si mantienes tu pensamiento elevado, y selecta
 emoción tu espíritu y tu cuerpo tienta.

(...)

Desea que sea largo el camino.
 Que sean muchas las mañanas estivales
 en que arribes a puertos nunca antes vistos,
 detente en los emporios fenicios,
 y adquiere mercancías preciosas,
 nácares y corales, ámbar y ébano,
 y perfumes sensuales de todo tipo,
 cuántos más perfumes sensuales puedas.

(...)

Pero no apresures tu viaje en absoluto.
 Mejor que dure muchos años,
 y ya anciano recales en la isla,
 rico con cuanto ganaste en el camino,
 sin esperar que te dé riquezas Ítaca.
 Ítaca te dio el bello viaje.
 Sin ella no habrías emprendido el camino.
 Pero no tiene más que darte.
 Y si pobre la encuentras, Ítaca no te engañó.
 Así sabio como te hiciste, con tanta experiencia,
 comprenderás ya qué significan las Ítacas.

Constantino Cavafis.

En definitiva, no resultó tan importante el principio o el final del proceso, sino el devenir que se produjo en los ensayos de creación de la obra, como así también en las funciones y actividades derivadas. Sobre todo, el surgimiento de un modo de organización y el *devenir oriya* como forma de

trabajo que brotó de las prácticas artísticas, de manera fluida y extremadamente singular.

El *mientras tanto* fue apasionante. Por eso, el grupo decidió continuar la aventura, y antes de comenzar a ensayar *Romeo y Julieta del Palihue*, decidieron zambullirse en las artes audiovisuales y hacer un documental que registró el momento de transición *entre* *Jamlet* y el futuro *Romeo & Julieta*.

Se trabajó en una instancia de pura liminalidad, donde no hubo origen ni destino estanco. Se decidió llevar adelante un guión cinematográfico inicial y, simultáneamente, pensar estrategias de financiamiento del proyecto. Una vez más se llegó a la conclusión de que lo más pertinente era buscar instituciones estatales que acompañen el proyecto.

Se tomó conocimiento de un concurso abierto en el Centro de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata. Allí se presentó el proyecto audiovisual, con un primer planteo que consistía en un mediometraje documental que recogió las resonancias del proceso que se llevó adelante con *Jamlet de Villa Elvira*, y que a su vez registrar los inicios de la próxima obra: *Romeo y Julieta del Palihue*. Así fue como el documental se desarrolló en el territorio difuso de los límites de algo que se apaga y en la potencia del inicio de otra cosa. Un devenir colmado de sentidos que sobrevivieron y de otros que murieron para dar lugar a una nueva generación de imágenes, sonidos, textos y materialidades, con la posibilidad de tomar volumen en las escenas futuras, con la fuerza del arte en los bordes y en las periferias.

Se presentó la documentación necesaria, y finalmente el proyecto fue beneficiado con el premio PAR 2021⁶⁰. Se obtuvo una mínima remuneración por el trabajo y se contó con los recursos técnicos que el Centro de Arte proveyó para llevar adelante el mediometraje.

Cuando comenzó el rodaje, todavía existían restricciones por la pandemia de COVID 19, así fue como varias de las actrices y actores del grupo se vacunaron para rodar las escenas en el Centro de Arte. Se trabajó intensamente con Marianela Constantino, documentalista y cineasta. Ella

⁶⁰ Se trata del Programa de Apoyo a la Creación Artística que ofrece de manera bianual el Centro de Arte de la UNLP. Son premios en dinero y recursos para la producción que se obtiene mediante una instancia de concurso abierto.

formó parte del grupo Oriyero, y fue quién estuvo a cargo de los materiales audiovisuales para ser proyectados en Jamlet de Villa Elvira.

Se diseñó entonces un guión que, a grandes rasgos, consistió en una recopilación de imágenes de Jamlet, entrevistas a todos los miembros del grupo de teatro oriyero, y el registro documental de los primeros ensayos y conversaciones acerca de la obra de Shakespeare, Romeo y Julieta, el próximo desafío oriyero. El documental se estrenó por la plataforma del centro de arte y aún hoy se puede ver por YouTube en el siguiente link <https://youtu.be/v0NbrXdl6Wg> .



Para este trabajo se decidió abrir el grupo y sumar integrantes. Así fue que se incorporó al medimetraje a Nacha Noche, una chica trans, actriz,

dibujante y cantante. La idea fue que sea Julieta, ella no nació en Villa Elvira, sino que lo hizo en un pueblo de la provincia de Buenos Aires. Su devenir oriya apareció de primera mano, cuando compartió sus experiencias en relación a ser de un pueblo y por su condición de chica trans. El trabajo con ella fue maravilloso. En una entrevista -que finalmente pudo verse en el mediometraje- compartió reflexiones luminosas en relación a su relación con el amor, con su madre y con el teatro:

“A mi mamá la adoré con toda mi alma, sin duda el amor fue ella...por fuera de ella, creo que estuve enamorada una sola vez, cuando entré a la escuela de teatro. Ahí empecé a tener amistades, noche, teatro. Entonces conocí a mi primer amigo varón -nunca había tenido un amigo varón-, empezamos una relación de amistad y quedé hasta las tachas de enamorada. Un día empecé a sentir algo rarísimo y eran celos porque él tenía novia. Entonces me exilié en la casa de una amiga, en Buenos Aires, y cuando volví a La Plata volví con muchas certezas: sabiendo que estaba enamorada, que era una piba trans. Mucha info. Creo que fue la única vez que me enamoré”.

Finalmente, ella no pudo ser Julieta, ya que entró a trabajar en el Estado gracias al cupo trans. Esa oportunidad fue muy importante para ella, y se abocó de lleno a ese empleo formal. Otra incorporación al grupo fue la de Esteban Manzano, actor y cantante. Nació en barrio Jardín, muy cerca de Villa Elvira, y desarrolló una carrera en el canto lírico que excedió los límites de su disciplina, consolidándose como artista y docente. La propuesta fue para que interprete el rol de la Nodriza, una vecina que cuidó de Julieta desde la niñez. Sería peluquera e íntima amiga de la madre de Julieta. Las entrevistas a Esteban también fueron muy profundas, compartió lo que piensa sobre el futuro, la muerte y el amor.

También se incorporó Verónica Alurralde, una gran actriz del circuito independiente de teatro platense y Máximo Martínez, un actor joven de Villa Elvira. Como se verá más adelante, uno de los sentidos que aparecieron en

relación a Romeo y Julieta fue el de la juventud como tema. Maxi, en una entrevista que formó parte del mediometraje explicó:

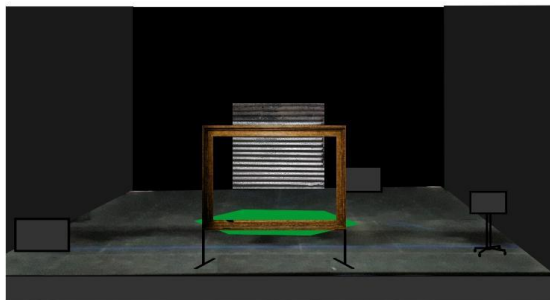
“Para mí la juventud es estar constantemente en incertidumbre. Nací el 20 de diciembre del 2001, tengo 19 años, y siempre en crisis. Ser joven es estar en contacto con la crisis y no saber qué te depara. Ahí está lo lindo de ser joven, proyectar con alegría, por suerte los jóvenes de hoy en día nos encontramos politizados y eso es fundamental para cambiar, para mejor nuestro país”.

Así fue como en el *entre obras*, se encontraron pautas para repensar el Jamlet y líneas de acción para el trabajo futuro con Romeo y Julieta. Una vez estrenado el mediometraje, y con los sentidos encontrados a lo largo de nuestras jornadas de rodaje, el grupo se sumergió por completo en proyectar la obra futura: Romeo Santos y Julieta del Palihue.

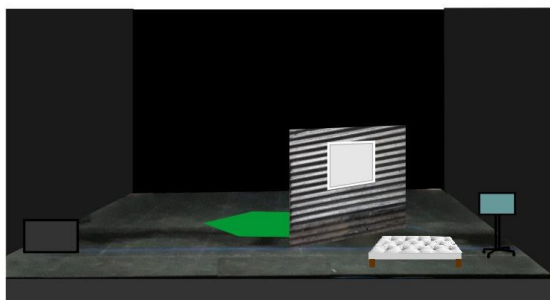
Se eligió el Palihue como territorio, barrio de la ciudad de La Plata, lindante con Villa Elvira. En los conversatorios con los actores y actrices de la obra, expresaron que el Palihue está considerado por sus vecinos y vecinas como un barrio de “transas y garcas, pero no es tan así, hay gente que trabaja mucho”.

En este sentido se propuso trabajar haciendo lecturas de la obra de Shakespeare para tomar temas y *minorizarlos*, para así poder encontrar la singularidad y la potencia de los sentidos que habitan en las pibas y los pibes del grupo. Aparecieron inquietudes asociadas al amor, la imposibilidad del amor por condicionamientos familiares, el tipo de amor al que destina a alguien por ser mujer, la muerte, la religión y sobre todo el “vivir rápido, morir joven”, una profunda reflexión que circuló en toda la obra.

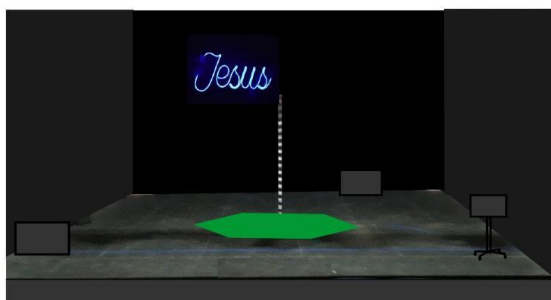
Una vez consolidado el proceso de construcción del texto, mediante improvisaciones, pruebas y reescrituras, se puso manos a la obra para confeccionar un proyecto integral con bocetos de escenografía, vestuario, diseño sonoro, lumínico y un tratamiento integral de puesta en escena. A continuación, se comparte parte de ese material para dar pistas claras de la búsqueda artística:



balcón



peluquería verona



templo

Romeo Santos & Julieta del Páthue de Blas Arreseigor
PROPUESTA DE ESPACIO ESCÉNICO - Margarita Dillon



Incorporación de gorguera y sombrero SXVI para escena de balcón

Romeo Santos & Julieta del Pálhuc de Blas Arreseigor
PROPUESTA DE VESTUARIO - Margarita Dillon



Incorporación de gorguera y tocado SXVI para escena de balcón

Romeo Santos & Julieta del Pálhuc de Blas Arreseigor
PROPUESTA DE VESTUARIO - Margarita Dillon

En las primeras charlas acerca de la obra futura, los actores y actrices manifestaron un interés fuerte por actuar textos de Shakespeare “de verdad”. En principio esa idea entró en contradicción con el trabajo de minorización propuesto. Hubo resistencias del equipo artístico técnico debido al modo orihero de trabajo que se había emprendido. Se manifestó el peligro de esa línea de trabajo. Abordar el texto original de Shakespeare podría generar interferencias con la intención de minorización del mismo. Pero luego se llegó a un acuerdo, ya que, si realmente se pretendía trabajar de manera democrática respetando las pluralidades de criterios, se tendría que pensar la manera de combinar las dos textualidades: la barrial y la shakesperiana.

Por esa razón, se generó una estructura de texto dramático que contendría tres elementos textuales: las escenas minorizadas, que traerían la manera de hablar del Palihue, los materiales de entrevistas que se transmitirán por los aparatos de televisión que la puesta suponía (ver bocetos de escenografía) y escenas, que funcionarían como insert, con textos del Romero y Julieta de Shakespeare, generando fricción textual y fuerza poética a partir de ese cruce. Fue así que, el híbrido textual, pudo verse reflejado en este fragmento del texto dramático:

ESCENA 2. DEL BAILE AL BALCÓN.

En el centro cultural el Galpón. Se escucha un trap compuesto especialmente para esta obra de teatro. Todos llevan máscaras de cotillón. Es una escena coreografiada con bailes urbanos y movimientos sincronizados. Los personajes entran y salen. Julieta mira a Romeo. Se separan. Se vuelven a encontrar. La música suena más fuerte. Ellos se acercan el uno al otro. El amor flota en el aire. Intentan separarse, pero una fuerza -quizá sea Cupido- los vuelve a juntar. Entra el marco dorado a escena y el clima ámbar shakesperiano gana la escena. Romeo y Julieta en el balcón.

Romeo

¡Qué bien se burla del dolor ajeno quien nunca sintió dolores!

Julieta se asoma al balcón

¿Pero qué luz es la que asoma? ¿El sol que sale ya por los balcones de oriente? Sal, hermoso sol, y mata de envidia con tus rayos a la

luna, que está pálida porque con tu hermosura mata a cualquier ninfa viviente.

Julieta

¡Qué va a ser de mí!

Romeo

¡Hablaste! ¡Ángel de amores que en medio de la noche te me apareces, como una criatura de los cielos!

Julieta

¡Romeo, Romeo! ¿Por qué eres Romeo? ¿Por qué no reniegas del nombre de tu padre y de tu madre? Y si no tienes valor para tanto, ámame, y dejaré de ser una odiosa Capuleto. No somos enemigos, enemigos son nuestros apellidos. No te llames así, Romeo, será mejor.

Luego de mucho trabajo, y con todo el proyecto armado, el grupo se abocó a buscar financiación para seguir consolidando la actividad teatral como un trabajo remunerado. Llegó la información de que el Teatro Nacional Cervantes abría su convocatoria para proyectos de artistas que no vivan en la ciudad de Buenos Aires. Fue así que el grupo aplicó con su proyecto a la convocatoria, con esperanzas de ser seleccionados para continuar con el trabajo desde el campo popular. La convocatoria fue multitudinaria y el Grupo de Teatro Oriyero quedó preseleccionado. Se tuvieron reuniones de producción con el equipo del Teatro Cervantes -a quienes ya se conocía por haber trabajado anteriormente en Jamlet- y con el director del teatro, Jorge Dubatti.

En una de las reuniones, Dubatti enfatizó la calidad artística del trabajo y la singularidad del Romeo y Julieta del Palihue, señalando una particularidad significativa. En la versión oriyera, Julieta no muere, Romeo sí, pero ella sigue con su proyecto de vida extrañando a su amor, pero no dejando que su vida dependa de un hombre:

La actriz que interpreta a Julieta va hacia proscenio y, al micrófono que está en un pie, dice el siguiente texto. Mientras tanto se proyectan imágenes del barrio el Palihue.

Julieta

Romeo, Romeo, el amor caló fuerte en mi alma. Podría decir que fuiste el único que la ocupó por completo. Sí, más de una vez lo dije: si no hay amor, que no haya nada. Sin embargo, hoy me entero de tu muerte y no puedo más que llorar. Pero no me iré corriendo atrás tuyo, no me voy a tomar la misma pastilla, el mismo veneno, la misma porquería.

Te amo, te amé, sí, pero no me voy a inmolar por vos. Tengo vida, soy joven. Tengo fuerza, soy joven. Voy a seguir mi camino, siempre te voy a recordar, serás el tesoro más hermoso, la joya más preciada de mi recuerdo, pero mi vida sigue. Ya conocés el gran secreto. Viste la muerte cara a cara, pero no seguiré ese camino. Soy una mujercita y su vida no termina cuando termina la de su hombrecito.

Sigo adelante, el futuro me espera. Soy Julieta del Palihue, y más allá de llevar una herida perpetua con tu partida, me siento feliz. Soy Julieta del Palihue y soy feliz.

La luz baja lentamente

Apagón final.

Finalmente, el proyecto no resultó seleccionado en la última instancia del certamen. Sin embargo, como dijo Ariel Fares “hay mucha pasión en las orillas”, y el grupo no dejó de pensar opciones para consolidar el proyecto de dramaturgia de la recepción desde el campo popular. Así fue que se entró en contacto con el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires⁶¹. El Grupo de Teatro Oriyero encontró en esta institución una representación del Estado provincial que abrazó y acompañó la búsqueda con entusiasmo y cariño, entendiendo la importancia del devenir oriya.

Una vez más, el grupo tuvo la posibilidad de concretar su trabajo artístico. Se acercó el proyecto y, finalmente Romeo y Julieta del Palihue contará con la producción integral del Instituto Cultural de la Provincia de

⁶¹ El Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires es una entidad autárquica de derecho público, con dependencia directa del Poder Ejecutivo de la provincia. Tiene como objetivo central garantizar el derecho a la cultura de todos los habitantes de la Provincia, a los bienes culturales materiales e inmateriales, como así también a la producción de cultura desde las prácticas que el pueblo realiza. Su directora actual es Florencia Saintout.

Buenos Aires, tanto en la producción artística como en el reconocimiento de las actrices y actores de Villa Elvira como trabajadores de la cultura. Este hecho corroboró que un Estado presente es fundamental para consolidar proyectos de este tipo. Así es que en julio del 2023 se estrenará la obra.

Todo este recorrido, lleno de peripecias y satisfacciones, puso en evidencia como, aquel trabajo iniciado en el 2017 y que todavía perdura, cuenta con una clara proyección a futuro. Así es que se seguirá, caminando lento, pero a paso firme, disfrutando del viaje, de ese hermoso proyecto que supone ser artistas e intelectuales de retaguardia, andando detrás, con los que van despacio, pero avanzan.

Escape hacia el futuro

(Conclusiones finales)

Como se pudo observar a lo largo de esta tesis, resultó fundamental poner en valor el ensayo como método de escritura académica, vital para abordar experiencias desde una perspectiva que rescate una mirada consolidada en el eje comunicación/cultura. Por esta razón, en esta tesis se pudo reconocer una estructura rizomática, una escritura que creció de manera horizontal, como lo hacen los lirios o el jengibre, sin una raíz central o vertical. Fue así que se compuso de entrevistas entrelazadas con elementos del marco teórico, fotografías interceptadas por reflexiones metodológicas, objetivos e hipótesis entretejidos con escenas teatrales. Imágenes y bocetos escenográficos intervenidos por análisis de casos. Siempre se ha conservado el rigor del frondoso mapa conceptual trazado, siguiendo la concepción de la comunicación como un fenómeno intersubjetivo y compartido, en un sistema de relaciones de poder social y cultural.

Por esta razón, las *Epistemologías desde el Sur* han sido fundamentales para la valorización de “conocimientos otros” científicos y no científicos, y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento a partir de las prácticas de clases y grupos sociales que han sufrido la destrucción, opresión y discriminación causadas por el capitalismo, el patriarcado, el colonialismo y todas las naturalizaciones de la desigualdad que se han cristalizado en los pueblos de sur. Esta reformulación epistémica se propuso ampliar las posibilidades de repensar el mundo a partir de saberes y prácticas del Sur Global, desafiando los intentos de epistemicidio, lingüicidio o subalternización epistémica.

No obstante, tampoco se trató de negar herramientas teóricas y metodológicas muy útiles desarrolladas por los pensadores europeos solo por el hecho de ser eurocentristas. Fue así que se propuso llevar adelante un

trabajo epistémico más complejo, separando en el archivo europeo las huellas eurocéntricas, para poder apropiarse de los textos leídos e interpretados desde la situación nueva. Esta situación nueva fue Villa Elvira y su contexto, a través de la relación establecida entre su poética barrial y el texto isabelino, rescatando la pluralidad y el agenciamiento como operación central del trabajo artístico. Estas operaciones se realizaron sin perder la coherencia lógica del mapa conceptual de “nociones corrientes”, que permitieron rescatar el pluralismo y la diversidad de saberes.

La investigación- y todas sus derivas inesperadas- fue abordada desde esta perspectiva que supone un fin emancipatorio, en un contexto de creciente acumulación y centralización de recursos tanto materiales como simbólicos. Desde una perspectiva comunicacional centrada en la recepción, se rescató el poder de agencia de los sujetos contemporáneos, sin desconocer que las interacciones y normas sociales marcan tendencias, pero también con la certeza de que en cada biografía se entrelazan algunas necesidades y elecciones, pero más que tipos puros, podemos hablar de *elecciones necesarias* y *necesidades electivas*. Estas elecciones y estas necesidades se pudieron encontrar en el análisis que se llevó adelante al indagar en las prácticas de lectura de Hamlet que las pibas y los pibes de Villa Elvira desarrollaron para luego escribir Jamlet.

En este punto fue importante tener en cuenta que el teatro resulta un dador de conocimientos particulares, al ofrecer la posibilidad del cuerpo y de la palabra en escena, en un carácter azaroso y singular. Este acontecer creativo se consideró como un aspecto fundamental de creación de conocimiento. A su vez, esta generación de conocimiento estuvo siempre en movimiento y en constante reformulación. Por esa razón, se abogó por un pensamiento nómada y no sedentario, para contribuir con una pequeña acción emancipadora. El trabajo estuvo enfocado en una acción micropolítica en tiempos neoliberales y conservadores.

También se tuvo especial atención en poder distinguir aquellas expresiones subjetivas que son fruto de diversidades culturales, y aquellas otras que son consecuencia de desigualdades socioeconómica derivadas de

las injusticias cognitivas. Sin bien el trabajo fue micropolítico, no se desconoció el marco general en el cual estuvo inserto y constituido. Fue un riesgo al cual se estuvo atento: perderse en una mirada localista que no contemple el contexto macro en el que se configuró el trabajo artístico en Villa Elvira. Efectivamente, se pudo corroborar cómo la concepción plural del mundo se encuentra en tensión con una plataforma epistemológica compleja dada por la idea “global” del mundo, un nuevo modo de aspirar a una falsa universalidad. En otras palabras, se pretendió que el análisis no sea cooptado por un neo relativismo que esconda o desconozca las relaciones de poder real.

En esta línea, se clarificó la elección del campo popular como un lugar de trabajo, para poder entrar en la dimensión subalterna de la globalización, en este caso el campo popular, específicamente en un barrio popular de la ciudad de La Plata, porque como se dijo, el fin último de la investigación fue emancipatorio.

A lo largo del trabajo se pudo ver que Villa Elvira es una usina de saberes. Por esta razón fue que -en esta investigación- la teoría no estuvo pensada como un instrumento que seteeó la práctica, sino que los conceptos buscaron potenciar las prácticas. En esta dirección, no fue un trabajo de teóricos de vanguardia, sino de comunicadores sociales posicionados en la retaguardia, acompañando a los movimientos artísticos existentes en el barrio, asegurando que la teoría aprenda de la práctica, generando experiencias escénicas que acompañaron las existentes.

También se pudo observar la existencia de mil y un hamlets, a lo largo y a lo ancho de la historia de oriente y occidente. Sin embargo, también se evidenció la pregnancia de propuestas como las del teórico norteamericano Harold Bloom, quién planteó un canon preceptivo para explicar algo tan diverso, múltiple y complejo como fueron los cimientos de la cultura de occidente que, como se vio en esta tesis, no representó una identidad pura, como así tampoco universal.

Fue por eso que en Jamlet de Villa Elvira se emprendió un tratamiento

herético de la tragedia shakesperiana. Se trató de derrocar la idea de canon religioso preceptivo, con una actitud de profanación que desafíe el tratamiento totalitario y restrictivo de un material como el de William Shakespeare, que nació en el 1600 con una fuerte impronta popular en su concepción de teatro granero.

En este sentido se tomó una clave fundamental de los estudios culturales centrados en la recepción, retomados por la comunicación/cultura: el poder como eje de análisis. Es decir, se indagó para ver cómo los sujetos resistieron a un orden que los oprime, sirviéndose de aquellas producciones subjetivas que pudieron llevar adelante, concebidas estas producciones como movimientos tácticos frente a las estrategias trazadas por el poder.

Para historizar los abordajes comunicacionales desde la recepción fue preciso tener en cuenta diversas tematizaciones de la comunicación en América Latina, en relación a las llamadas teorías de la recepción. Un inicio importante para pensar la comunicación por fuera del imperio del emisor y su generación de mensaje -concepción instrumental e informacional de la comunicación-, fue la valorización del receptor como un lugar de estudio de modo complejo y apasionante. La recepción dejó de ser una etapa o un momento del proceso de la comunicación para transformarse en un lugar desde el cual repensar el estatuto entero de la comunicación.

La investigadora Florencia Saintout compartió una idea axial en relación al trabajo de los estudios de la recepción, al afirmar que en muchas ocasiones esta intención, más allá de enunciarse, no ha podido hacerse efectiva en el espacio de la práctica y del hacer. En esta investigación se trabajó para que eso realmente ocurra, y así constituir el lugar de la recepción -signado por la agencia- como el foco central de interés. Se abogó por un abordaje epistemológico construccionista, y las llamadas teorías de la recepción se inscribieron precisamente en el momento de ruptura con los saberes positivistas. Así fue que el trabajo a partir de un texto canónico como Hamlet, permitió repensar la relación entre saber hegemónico y agencia subjetiva, y sobre todo reflexionar sobre tipos de funcionamiento del poder en la cultura y la ciencia.

Apareció la recepción como un punto fundamental en la experiencia de comunicación, no solo en la reproducción de sentidos en la cultura, sino también en su producción. Se evidenció como, centrados en la recepción, se pudo romper fuertemente con una concepción de comunicación que se agotaba en el estudio de los medios y del contenido de los mensajes. Si estudiar comunicación era sólo eso, se estaba estudiando un proceso de transmisión de significados, pero no un proceso de comunicación, es decir, de intercambio, de puesta en común. Como se dijo anteriormente, también se observaron limitaciones de agencia, que son intrínsecas a las relaciones de poder en relación al saber hegemónico.

El caminar, el ser parte del paisaje, representó un modo de búsqueda y construcción. Así fue que Jamlet de Villa Elvira se constituyó como un trabajo signado por esta manera de concebir la ciencia. Estar allí, en el territorio, e ir construyendo una dramaturgia en la recepción. En esta investigación se ha elegido decir dramaturgia “en” la recepción. Este cambio de la preposición resultó de gran relevancia, ya que refiere al lugar dentro del cual está u ocurre algo. Esto remite a una idea situada y territorializada de la construcción de una dramaturgia como resultado de un proceso de creación heterodoxo, partiendo de improvisaciones y búsquedas escénicas a partir de diferentes estímulos situacionales y temáticos. Una suerte de escritura en 3D que nació a partir del poder de agencia en relación a su contexto.

Por esto mismo, la experiencia fue artística, pero sobre todo comunicacional. Parafraseando al pedagogo teatral brasileiro Augusto Boal, todos pueden actuar, incluso los actores, y en todos lados se puede hacer teatro, incluso en los teatros. Cabe señalar que estas prácticas artísticas siempre estuvieron entendidas en disputa, tensiones y movimiento, con momentos de restricción de los sentidos producidos en la cultura popular y otros momentos de resistencia en la construcción hegemónica del sentido. En este sentido se concibió el campo popular como un campo que cambia, que muta constantemente.

De allí se desprendió que toda lectura apela a una subjetividad que no es *acultural*. La formación de subjetividades -entendidas como estructuras

complejas de pensamiento, sentimientos y reflexión- tornaron a los seres sociales en algo más que ocupantes de determinadas posiciones particulares e identidades. La subjetividad nace de la cultura, pensándola como sistema público de símbolos y significaciones. Por eso, se resaltó la importancia de leer las representaciones más allá de aquellas que el discurso hegemónico adjudica como necesarias para las clases subalternas.

Como se observó en las reflexiones de Eduardo Rinesi en esta tesis, teatro, tragedia y política están íntimamente relacionados. También se pudo señalar las relaciones intrínsecas entre política y comunicación, entendida esta última como un proceso compartido donde se debaten los sentidos sociales. Para seguir pensando las resonancias políticas de la experiencia a partir de la dramaturgia en la recepción, la *inclusión* se evidenció como un aspecto central del trabajo en Villa Elvira.

En Jamlet aparecieron palabras y discursos que necesitaban ser escuchados, para sonorar la posibilidad de llevar adelante experiencias escénicas que permitan a las pibas y los pibes de un grupo de teatro de Villa Elvira ser reconocidos como trabajadores de la cultura. Ese fue el objetivo de este trabajo, y lo sigue siendo. El desafío emancipatorio radicó allí, en el desafío micropolítico.

Como afirmó Ranciere, espectacular o no, la actividad política es siempre un modo de manifestación que reconoce la existencia de un conjunto contingente y abierto de prácticas guiadas por la suposición de la igualdad, y por la preocupación de verificar esa igualdad.

En este sentido, se pudo encontrar en Villa Elvira la potencia de las orillas que, retomando a Deleuze en su ensayo sobre teatro *Un manifiesto menos*, propone el balbuceo de los que no hablan las grandes lenguas, las lenguas centrales, sino las lenguas “menores que están en constante devenir”. En este sentido, por fuera de los centros, en las orillas fue que se encontraron los tartamudeos: siempre en movimiento y en constante diálogo con el azar.

Es por eso que el devenir orilla dio un rumbo a seguir: devenir oriya con la letra “y”, retomando la primera operación que se llevó adelante en Jamlet, al

romper con la consolidación de la palabra escrita para valorar la oralidad. Esa fue la operación central, la de *minorización*, que consistió en correrse del patrón modelo mayoritario. En el caso de Jamlet, minorizar Hamlet para encontrar la singularidad de las orillas, mediante una lengua menor, elpreciado tartamudeo orihero.

En este sentido, resultó fundamental no caer en cristalizaciones institucionalizadas acerca de lo que es el teatro de vanguardia o popular. El trabajo consistió en salirse de toda idea romántica de teatro comunitario, como así también de las estigmatizaciones acerca de lo barrial o periférico.

Jamlet, finalmente, no fue un texto de autor mayor, sino un texto menor y crítico. En este sentido, se vio cómo en esta investigación se saltó los límites de lo académico y se generó a partir de allí una práctica micropolítica emancipadora, tomando como eje central la generación colectiva de conocimiento. Para llevar adelante este trabajo, fue necesario disolver la oposición clásica entre teoría y práctica, poética y política, representación y acción.

De este modo, Jamlet de Villa Elvira no solo fue una obra de teatro que nació como trabajo de campo, para luego convertirse en una producción del Teatro Cervantes, sino que sembró una nueva forma de organización: la creación de un grupo de teatro, un singular modo de organización a partir de la idea ensayos-minga, bautizado como GRUPO DE TEATRO ORIHERO.

Cabe destacar que este *devenir oriya* necesitará como línea de acción futura, la articulación y el acompañamiento de un movimiento político macro, que siempre deberá ser nacional y popular, sin perder la posibilidad de trabajar a la par de aquello que las epistemologías desde el sur plantean como escuela mundis, con todas y todos aquellos que padecen las consecuencias de las injusticias derivadas de la injusticia cognitiva.

De este modo, se destaca la importancia de rescatar la fuerza de *lo pequeño*, de la *minorización* como estrategia de búsqueda de saberes y fuerzas descentradas, no hegemónicas, para en un futuro poder, como propone Paul Preciado, *mestizar el centro*.

En este recorrido, y en el que espera por delante con el Grupo de Teatro Oriyero, se hará necesario tratar de generar un modo de organización que posibilite la rotación de roles. Será importante que los próximos proyectos puedan ser escritos o dirigidos por otros integrantes del grupo, para que ese movimiento de descentramiento sea real a nivel práctico. También, seguir trabajando sin romanizar ni demonizar el campo popular, entendiéndolo desde su multiplicidad y su *singularidad*. Singularidad que garantiza la potencia micropolítica de democratizar la palabra en este mundo salvajemente desigual.

En definitiva, escapar hacia el futuro tratando de seguir garantizando que, la comunicación como un proceso compartido, sea una perspectiva fundamental para, en definitiva, contribuir a que este extraño y maravilloso mundo sea un lugar más justo. Este trabajo intentó, en este sentido, dejar *una suerte de señal*. El mensaje ya está dentro de la botella. Solo hace falta arrojarlo al mar.

12

Jamlet de Villa Elvira

Texto dramático.

Personajes:

Jamlet, 22 años. Trabaja de repositor en un super chino.

Claudio, tío de Jamlet. Policía.

Gertrudis, abuela de Jamlet y madre de Claudio.

Horacio, chico trans amigo de Jamlet.

Ofelia, novia de Jamlet.

Acto 1: La fiesta

Entra el público y el telón está cerrado. En prosenio, sobre una superficie de pasto artificial Jamlet entrena con una pelota de fútbol. Corre, hace jueguitos, se tira a descansar con los brazos abiertos, como un nadador que hace la plancha, o como un avión cayendo en picada. Se escuchan murmullos. Jamlet abre el telón. Ofelia, Horacio, Gertrudis y Jamlet que se incorpora a la situación, todos colaborando en armar una mesa larga con mantel floreado de hule, chizitos, cerveza, gaseosas. Entra Claudio, exaltado. Arroja un cajón de cervezas Corona al piso. Estruendo. Silencio de todos.

CLAUDIO: Alabado sea Claudio. Hoy es un gran día. Levantemos los vasos bien altos y a festejar, los quiero a todos trabajando para el gran festejo de hoy... los quiero contentos a todos... a mi sobrino Jamlet, mi vieja acá presente y mi hermano que en paz descansa siento que está también presente... vamos amarguras, no quiero caras largas hoy eh, ya bastante venimos teniendo. Vos, Jamito, dale, pilas para armar el festejo... veo que no viniste solo...

GERTRUDIS: Sí, el nene vino con su amigo Horacio y con...

CLAUDIO: (*interrumpiendo*) ¿Amigo? a este para ser amigo le falta algo entre las piernas... GERTRUDIS: Claudio, hijo por favor, cerrá el pico, estás pasado. Bajate de la moto. CLAUDIO: Y esa nenita, que pedazo de pimpollo...desarrolladita está...

JAMLET: Callate gato, callate (*Jamlet empuja a Claudio*)

HORACIO: Pará Jamito, pará, no te conviene, no le des cabida...

GERTRUDIS: (*tratando de calmar los ánimos*) Sí, con su amigo Horacio y con su... ¿novia... puedo decir novia, negrito mío?

JAMLET: Sí, algo así, nos estamos conociendo...

OFELIA: (*con un pañuelo verde abortero en la muñeca*) Sí, nos estamos conociendo pero somos novios.

JAMLET: (*a Horacio*) Sí, ponele...

OFELIA: Mirá que si no crees que somos novios, guacho de mierda, yo me voy eh, no te creas tan importante, no creas que me tenés tan agarrada... no necesito a un perejil al lado mío, si no me respetas o me reconocés, me tomo el palo, es fácil, (*a Gertrudis*) perdón señora, perdón pero para mí las cosas son así...

CLAUDIO: Mirala a la piba esta, cómo están estas minitas, zarpaditas, zarpaditas... no te subas al trencito tan rápido eh...

JAMLET: (*refiriendo a Claudio*) Callate gorra eh, callate porque esta fiestita te va a terminar saliendo cara... eh... vos tenés la gorra pero yo tengo la corona (*levanta un porrón de cerveza corona*)

CLAUDIO: (*irónico*) ¿Por qué estás tan nervioso con tu tío?

Jamlet empuja a Claudio. Claudio cae al piso, se levanta, lo vuelve a increpar. Gertrudis los separa. Revuelo.

GERTRUDIS: Bueno, bueno, tranquilos, tiene razón la piba, me gustan las chinitas con carácter, está muy bien, está muy bien... y vos calmate, Claudio.

CLAUDIO: De qué lado estás vieja.

GERTRUDIS: Respetame que soy tu madre...

HORACIO: (*incómodo*) Bueno, yo me voy yendo.

CLAUDIO: Acá no se va nadie, necesitamos muchas manos para armar el fiestón... quiero decir unas palabras.

Parándose arriba de una silla

CLAUDIO: Soy un ejemplo para que sigan, yo empecé muy de abajo, cebando mate en la comisaría, no tuve estudios ni nada pero sí mucha calle, mucha calle y acá estoy, me ascienden... aplaudan.

Silencio y caras largas

GERTRUDIS: Chinito, agarrá el vaso y levantá los codos, no todos los días se tiene un ascenso en la familia...

CLAUDIO: Vamos amarguras, canten, coman, tomen... se vienen buenos tiempos, van a ver. Traje más birra y otras cositas del chino para que piquemos... ah, y estas porquerías que conseguí en el cotillón del Palihue. (*Ofelia agarra de la caja una coronita de plástico y se la pone*) ¡Qué caro que está todo! Pero bueno, ahora vamos a tener guita... ayudame vieja a entrar las cosas, vamos, pongan la mesa che que quiero que haya comida y chupi para todo el barrio, muevan, muevan.

GERTRUDIS: Me ayudás piba con las cosas...

OFELIA: Sí señora, claro.

Murmullo generalizado. Ofelia y Gertrudis charlan en un segundo plano sobre sus vidas mientras arman la mesa con más vasos, traen chizitos, fernet. Jamlet y Horacio discuten. El murmullo se corta abruptamente.

HORACIO: Qué pasa loco, rescatate, posta...tu tío no es moco de pavo. ¿Qué querés? Robarle las bananas a King Kong. Atrevido.

JAMLET: No lo quiero, no lo quiero cerca, desde que está en el barrio nadie la pasa bien, las cosas van peor...

HORACIO: Es piola tenerlo de nuestro lado, nunca se sabe, un poli en la familia es un montón.

JAMLET: Un montón, sí, un montón de bardo... yo sé que tuvo que me ver con lo de mi viejo...

HORACIO: No digas gansadas, tu viejo seguro tuvo sus cosas, todos sabemos que se mandó las suyas...

JAMLET: Escuchá esto que me llegó, es un audio del Braian, uno que trabaja

conmigo en el super chino.

HORACIO: ¿El que dicen que vendía?

JAMLET: No sé si será verdad, pero eso qué importa... escuchá...



“Lo de tu viejo es posta. No des vuelta, Jamito.

El Claudio lo vendió por 30 lucas.

Tu viejo se colgó px no aguantó a los polis

Eso no se hace. Yuta contra su sangre

Son los peores. Secalo gato, secalo”.

HORACIO: Uy, eso sí que es zarpado, ponelo una vez más... pero no será verdad, pasalo de vuelta (*lo vuelven a escuchar*). Parece cosas de fantasmas...

JAMLET: Sí, ¡y a mí que me tortura todos los días! Creo que me estoy volviendo loco.

Bajan las luces. Primer Video Documental. La Casita de los Pibes de la Fundación Carlos Cajade, en Villa Elvira. Lluvia, barro y frío. Estamos en el mes de julio. Entrevistamos a “Bariloche”, uno de los pibes que está trabajando en ese espacio. Cuenta su historia, su viaje huyendo de la policía desde la Patagonia a Villa Elvira, su militancia y su trabajo en el lugar. Allí mismo se realiza un taller con todo el elenco, coordinado por Juan Pablo Pettoruti (diseñador sonoro de la obra) para recabar audios de whatsapp, músicas y sonidos del barrio que serán utilizado para la obra.

Acto 2: Sudestada de verano

Claudio y Gertrudis están previendo una posible inundación, como la del 25 de febrero del 2007 en La Plata, Berisso y zonas periféricas. Ofelia y Jamlet están en la pieza que se armó con dos paneles a la izquierda del escenario. Horacio, sobre superficie de pasto artificial, escribe en un cuaderno de tapa blanda. Gertrudis y Claudio mientras accionan con baldes, van, vienen. Del techo del teatro cae una gotera que repiquetea como un metrónomo.

CLAUDIO: ¡Qué manera de llover viejita, que manera de llover! Cuántas goteras dios mío, las zanjas están que revientan... y dicen que va a seguir cayendo agua nomás, igual a estos del servicio meteorológico no le creo nada, no pegan una, si hubiésemos sabido que se venía tan fuerte algo hacíamos...

GERTRUDIS: Igual tuvimos suerte que no se llevó la correntada las cosas...
CLAUDIO: ¡Los de Alto de San Lorenzo están ahogadísimos!

GERTRUDIS: Ah sí, ¿y los del Palihue y Villa Alba?, los tenemos acá nomás y están con agua hasta las rodillas.

CLAUDIO: Sí, qué cosa... perdieron todo.

Pausa

GERTRUDIS: Sabés que a veces pienso que Dios nos está castigando, no sé qué hicimos de malo, pero para mí tanta agua del cielo, tantos truenos, granizo, barro, tanta cosa me da para pensar... ¿qué estaremos haciendo mal?

CLAUDIO: Nada vieja, dios no tiene nada que ver... acá hay que hacer algunas cosas y todo se soluciona, desagües, mantener las zanjas limpias, esas cosas... además Dios no existe
GERTRUDIS: Hijo, no digas eso...

CLAUDIO: Yo creo en el Gauchito Gil.

GERTRUDIS: Pásame los baldes.

CLAUDIO: No quedan muchos, decile al Jami que vaya al centro a conseguir algunos más, en el super del chino ya no quedan, el barrio está como loco queriendo tener baldes, naylons, esas cosas... si se larga de nuevo se nos inunda el rancho... decile que se mueva...

GERTRUDIS: Igual no sé si hacemos a tiempo, entre que llega al centro y vuelve nos

tapa el agua...

CLAUDIO: Que se deje de boludeces y que colabore, está cada vez más vago...

GERTRUDIS: No hables así del chinito que está tratando de salir adelante che, me prometió que termina el secundario con el Fines este año...

CLAUDIO: Que se mueva, si está de boludeo todo el día, hoy hablé con Osric para ver si lo podemos hacer entrar aunque sea de cadete. Que cebe mate aunque sea...

GERTRUDIS: No me gusta que entre en comisaría de tan chico.

CLAUDIO: *(risa irónica)* Si ya la conoce de memoria, por los menos en la Quinta lo junan todos, pásame los nylon.

Murmullos. Los cinco personajes que están en escena en situaciones diferentes hablan entre sí. Luz al cubículo de al lado, están Jamlet y Ofelia tirados en un colchón floreado. Jamlet le hace cosquillas, ella está seria. Gertrudis y Claudio siguen discutiendo por lo bajo. Horacio está mandando un audio por celu tendido en el pasto. El murmullo se corta abruptamente.

OFELIA: Sos sucio... estoy re caliente....

JAMLET: Sí, yo también, cachorra mía...

OFELIA: No te hagas el importante, ojalá estuviese alzada boludo, estoy enojada, caliente, caliente de caliente... si me cagás con otra te juro que te mato eh, te corto los huevos y se los tiro a los perros, posta eh, conmigo no jodés...

JAMLET: Te quiero pero soy un bardo, vení, no te hagas la cheta, rocha mía...

OFELIA: De verdad, salí de acá, no te quiero ver hoy... ¿vos te acordás de lo que me prometiste en la placita? Sí, ese día que transamos por primera vez...

JAMLET: Sí, me acuerdo... bueno, no, en realidad no me acuerdo *(se ríe)*. Zarpame un beso, dale.

OFELIA: No te hagas el coqueto, posta porque te ubico. Dejame salir, me quiero ir a mi casa.

Forcejean violentamente.

OFELIA: Correte, no me toques porque te escondo. Conmigo no jodés... JAMLET: *(riéndose)* ¿Vas a llamar al gato de tu hermano? Que venga ese Laertes que me le paro de manos, al toque.

Ofelia agarra una botellita de cerveza corona y lo amenaza

OFELIA: Te la doy eh, te corres o te la doy, no jodés conmigo, con nosotras ya no se jode más... dejame salir.

Jamlet se acerca con cuidado, le saca la botella, la abraza, le roba un beso. Ella se afloja y caen al suelo.

JAMLET: ¿Qué te pasa loca? Yo te quiero. No llores más...

OFELIA: Es que no me gusta que jueguen con mis sentimientos, no quiero que jodan más con nosotras loco, porque los flacos hacen esas cosas...

JAMLET: ¿Qué decís?

OFELIA: Esto me pasa. Me lo mandó Yanina... estuviste con la Ailén, es re piba loco... JAMLET: ¿Qué decís?

Ofelia: Escuchá



“Ofe, es cierto, posta que sí. Lo vi en Facebook.

La pendeja subió una foto con el Jami y él se hizo el gato y le clavó un like. El Kevin me contó que los vió transando en el descampado.

La Ailén es ligera. Tiene 14 y ya la tiene re clara la piba...”

JAMLET: Pero no, eso es puro cuento, cosas del barrio. Viste que la gente habla, envidia, el barrio tiene cosas lindas, la gente te ayuda, se conoce pero también chusmea... además, que se yo, un santo no soy, pero te quiero posta, te quiero pero soy un bardo...

Ofelia seria.

JAMLET: Pone algo de música, y bailamos...

OFELIA: Dejate de joder...

JAMLET: Dale... bueno, pongo yo, pero viste que no tengo música piola. OFELIA: Dejame de joder.

Jamlet pone música en un parlante bluetooth de plástico dorado con forma de calavera. Ofelia seria.

OFELIA: Apagá esto. ¡Además que te hacés el Hamlet con esa calavera! Dejame a mí, está bien, pongo yo música de mi celu... esta es mi venganza.

Se escucha “No te creas tan importante” de Damas Gratis y Viru Kumbieron. Primero en el parlantito de la escena (el objeto es dorado y tiene forma de calavera), y luego en la sala. Jamlet baila, se acerca, trata de seducirla. Ofelia comienza a cantársela a él y luego va hacia el prosenio. Las luces enloquecen, como si fuese un bailódromo. Ofelia despliega todo su brillo y seducción, sube por los pasillos de la sala hasta lo más alto de la platea. Parece el programa cumbiero “Pasión de sábado”.

Ya me dijeron
Que estás hablando mal de mí y que te burlas
Porque según te ando rodando y que te ruego, vaya que imaginación
Ahora resulta
No te confundas
Yo no camino para atrás como cangrejo
Ya te conozco y sé que no vales ni un peso
De personas como tú, ya no me dejo

No te creas tan importante
Ya no te pienso todo el día como antes
Se me cerraron las heridas con alcohol
Ni borracha volvería a buscarte porque ya no siento amor

No te creas tan importante
Ya soy feliz no tengo tiempo para odiarte

Ya no te extraño pues sin ti estoy mejor
 No andes diciendo que me muero por mirarte, eso ya se termino
 No te creas tan importante
 Ay te encargo por favor

Se corta la música. Las luces y el espacio cambian. Ahora vuelven a estar en la habitación de Jamlet.

OFELIA: Estoy embarazada.

JAMLET: Otra vez con eso.

OFELIA: Sos un pelotudo.

Ofelia sale de escena corriendo. Apagón.

Video 2. Está filmado en el Teatro El Galpón (82 Y 122). Allí nació la obra Jamlet de Villa Elvira. Se proyecta una charla con Ariel Fares, actor y director que lleva adelante ese espacio cultural, que también funciona como sala de emergencia para las inundaciones. Luego, una entrevista a Pedro, el actor que interpreta a Jamlet, él se formó como actor allí. Habla sobre la vida, la muerte, el amor, el trabajo, el dinero, el teatro y el futuro.

Acto 3: Otoño. La llegada de la garúa

Jamlet entra pedaleando en una bici playera, la apoya en prosenio. Horacio hace jueguitos con una pelota de fútbol, le da un pase a Jamlet, este esquivo la pelota. Se lo ve triste.

HORACIO: Al mal tiempo... el burro que te mantiene.

JAMLET: ...a tu hermana por idiota.

HORACIO: ¡Con mi hermana no te metas eh! ¿Qué te pasa? ¿Hablaste con Ofelia?

Ambos se sientan en sobre la superficie de pasto artificial que funciona como

“campito”.

JAMLET: Sí, sabe todo. Me dijo que no quiere verme más, me trato re mal la guacha, me dijo que “no me crea tan importante”, y que se yo...y encima me lo gritó en frente de toda la tribuna, de todos los pibes.

HORACIO: Eso no importa, lo importante es si la querés ¿La querés?

Pausa.

JAMLET: Sí.

HORACIO: ¿En serio?

JAMLET: No, mentira. Yo no puedo querer a nadie yo, no me doy cuenta bien qué es eso... HORACIO: Aprovechá, no seas boludo, sabés lo que daría yo por tener una piba así, aprovechá, no seas pancho, de verdad. Mirtha...

JAMLET: ¿Qué Mirtha?

HORACIO: La hermana del carnicero me dijo que parece que está con un retraso... JAMLET: ¿Mirtha un atraso?

HORACIO: (*irónico*) Sí, Mirtha con 84 años está con un atraso... ¿de quién estamos hablando?, de Ofelia... de un bepi, embalsamada, boludo... embarazada digo...

JAMLET: Mentiras, chusmeríos, el barrio es así, está la gente inventando, diciendo... pavadas... a mí me lo dijo tantas que ya ni se lo creo... ¿A vos te gusta ella, Ofelia?

HORACIO: Sí...bueno no...ella no, porque es tuya y tengo códigos, pero sí, es piola, está buena Ofelia. Te voy a decir algo pero no saltés eh... el otro día hablé con ella...

JAMLET: ¿Para?

HORACIO: No sé, me parece que le pasa algo, capaz es lo del atraso ese... arreglá la cosas, es más, si querés te ayudo y le escribís una carta, algo, viste a mí me gusta

escribir pavadas... para que se calme, yo te ayudo, a mí me gusta eso...

JAMLET: Quién la juna a esa atrevida, mala gente, basura, porquería.

Jamlet se para intempestivamente, va a agarrar la bici para irse

HORACIO: Pará che, así de las pibas no se habla

Horacio agarra violentamente a Jamlet de la camiseta

JAMLET: Te gusta la piba, sos un garca... ¿no eras mi amigo? Traicionero. Salí

de acá. Forcejean, Horacio cae al piso, Jamlet se sube a la bici para irse.

HORACIO: No saltés, posta, no saltés. No me gusta, además nunca le daría bola a un marimacho como yo, qué sé yo, al final tío tiene razón, no sirvo ni para hombre ni para mujer... la soledad me persigue como una sombra, voy a terminar como un perro callejero, deambulando solo...

Silencio. Jamlet vuelve, componedor.

JAMLET: Bueno, tampoco tanto che... sos lindo...

HORACIO: Callate, vos porque sos mi amigo, pero no sirvo para nada, ni para hombre ni para mujer...

JAMLET: Acá te queremos todos... ¡todes bah!, en el barrio la gente es piola, en el centro qué se yo, pero acá no nos fijamos en esas cosas...

HORACIO: No te creas...

JAMLET: Bueno, siempre hay de todo, viste. Yo te quiero amigo... ¡amigue!

HORACIO: (*mira la hora en el celu*) Me voy a laburar a la feria. ¿Te traigo la nueva camiseta de Boca? Te la consigo a precio piola...

JAMLET: Buenísimo, piola piola, pasa más tarde por casa y tomamos unos birrines... ¡Pará! si estás llegando tarde llevate mi bici...

HORACIO: ¿Sí?

JAMLET: Sí cabezón, pero cuidala, ¿sabés manejar?

HORACIO: ¿Quién te enseñó?

Horacio sale. Jamlet queda solo tirado un rato largo mientras escucha el viento que sopla. Parece que fuese a llover. Mira al futuro mientras se escucha el siguiente texto grabado en off con la voz de Jamlet. Tiene distorsiones y sonoridades extrañadas. En el fondo se proyecta la imagen de Pedro, el actor que interpreta a Jamlet, en la canchita de fútbol de Villa Elvira, el campito de 122 y 610.

JAMLET: (*en off*) No puedo más, no resisto más el agua, me voy a convertir en pescado, una mañana me voy a levantar y voy a estar ahogado en el aire, como un sábalo que espera a que le partan la cabeza para morir. El futuro, qué será eso... necesito creer que algo bueno va a pasar pero cuesta, ¡cómo cuesta! Desconfío de todos, de mi tío, a veces de mi abuela... no sé qué le pasó a mi viejo... Ser o no ser... que se yo. ¡Qué mierda! ¿Qué debe hacerse? ¿Aguantar las trompadas, los golpes de lo que el destino quiso para vos? ¿O ponerse a laburar y cambiar el rumbo del barquito? Odio el río, odio la muerte que trae, odio a mi tío, a veces a mi abuela, siempre al poli, siempre odio al poli. Necesito la corona, necesito una corona para calmarme... o para partirle al Claudio la cabeza con un botellazo. Venganza, esa es la palabra, venganza.

Jamlet ríe relajadamente. Los pensamientos pasan por su cabeza con la velocidad de las nubes en la tormenta. En el otro extremo del escenario está Ofelia. Tirada en el pasto artificial, en prosenio. Se escucha el texto grabado con la voz de ella. En fondo se proyecta la imagen de Katia, la actriz que interpreta a Ofelia. Está entre la bruma, en la playita de La Baladra, Berisso. El Río de la Plata es un fondo turbulento y oscuro.

OFELIA: (*en off*) Veo rosa, veo naranja, veo celeste y las nubes, la velocidad de los cielos que pasan. Miro y pienso cosas, imagino cosas. Un corderito de nieve recién nacido y después se forma un corazón blanco que late y el cielo turquesa, muy turquesa. Ahora veo escrita la palabra Jamlet, con jota... pero es inevitable, se deshace enseguida, es una nube de algodón que se desarma como un copo de azúcar... y el amor, siempre el amor que no aparece. Si no hay amor que no haya nada... que venga

la muerte. Morir es como dormir, pero en vez de acostarte en el catre te acostas debajo de la tierra, de ahí se ven las raíces de las margaritas. Eso es lindo. Romero, para la yeta, manzanilla para la resaca, diente de león para el hígado y perejil para sacarte el pibe de la panza. O una percha, un hierro del 12, una aguja de tejer de madera, de las grandes. Eso quiero.

Bajan las luces. Jamlet entra en la oscuridad a la casa y prende la tele. Gertrudis está sentada frente al aparato. Jamlet le dice por lo bajo: “mira esto abuela, te va a abrir los ojos”. En la tele se ve la versión de Hamlet de los Simpson. En ella, Bart es Hamlet, Moe es Claudio y Marge, Gertrudis. Entra Claudio vestido con uniforme de policía y un chumbo en la cintura. Está alterado y apaga la tele.

CLAUDIO: (*fumando*) Qué boludeces estás viendo, vieja, apaga esa basura...

GERTRUDIS: Nada, el chinito me dijo algo de que mire estos dibujitos, que me van a abrir los ojos, no le entendí... además la tele me acompaña... ¿Qué estuviste tomando? Dejá esas porquerías eh.

CLAUDIO: Pasame una corona.

GERTRUDIS: Cerveza a esta hora no, acá se toma mate... ¿qué te pasa?

CLAUDIO: Nada, nada es que me pone así Jamito, ese pibe está muy quemado. Recién lo ví en el campito hablando con el marimacho ese de amigo que tiene. Lo veo raro, me preocupa. GERTRUDIS: Está cansado, trabaja en el super, está tratando de terminar el secundario, va a entrenar al campito...

CLAUDIO: Necesita irse un poco del barrio, de verdad....

GERTRUDIS: ¿Por qué? El barrio le hace bien, tiene a su noviecita, muchos amigos...

CLAUDIO: Sí, ese marimacho de Horacio, ese amiguito raro le está llenando la cabeza, lo pone contra mío... quiero que lo mandemos de viaje...

GERTRUDIS: ¿A Jamito, a dónde?, ¿por qué?

CLAUDIO: Sí, para que se despeje un poco, pensé que vaya a visitar a la tía Ruth, ella lo quiere, él también... así se despeja, no me gusta que ande hablando mal de mí por ahí, con esas cosas en la cabeza... que yo tengo algo que ver con lo la muerte del padre, además era mi hermano che...

GERTRUDIS: No quiero que hablemos de eso, sabés que fue muy duro para mí perder a un hijo, no quiero que viaje, no quiero estar sin mi nieto y punto.

CLAUDIO: Le va a venir bien unas vacaciones, de verdad, a él le gusta el Chaco, conoce gente, además a su tía la adora...

GERTRUDIS: No creo que quiera...

CLAUDIO: *(sacando el fajo de plata)* Mirá, tengo esta guita para darle. Treinta lucas. GERTRUDIS: Pero esto es mucha plata Claudio, ¿de dónde sacaste ese fajo?, ¿en qué andás? CLAUDIO: Menos pregunta tu Dios y perdona.

GERTRUDIS: Por favor hijo.

CLAUDIO: Nada vieja, tranquila, es un adelanto del ascenso, te dije que todo iba a ir bien... GERTRUDIS: Pero no va a querer, yo lo conozco...

CLAUDIO: Con la plata se va a aflojar...

Tiempo. Suspenso. Claudio rompe la cuarta pared y baja del escenario. La luz de la sala se prende y el público queda iluminado.

CLAUDIO: El dinero todo lo cambia... en lo más oscuro de sus corazones, muchos suelen volver con esto lo feo hermoso, lo viejo joven, lo cobarde, valiente. El alma nuestra puede estar llena de agitación y terror, pero por el oro, por la corona, se es capaz de dejar el pellejo, de ponerse la peor máscara y salir al escenario. Uno puede sonreír y sonreír siendo un infame... ¿O no es así? Por la plata baila el mono. La teca con sangre, la guita blanca, con rouge, la del Paraguay o del asfalto, es dinero. Poder que quema las manos, pero se disfruta. Plata sucia, plata limpia, qué más da para alguien como yo, como todos. Si a la tumba no te lo vas a llevar hay que gozarla y reconocerlo... ¿Seremos todos iguales los mortales? Árbol que crece torcido ya nunca se lo endereza. Plata o plomo. Fijate de qué lado de la mecha te encontrás. Todos los peligros se convierten en dinero y uno cree que con el dinero está seguro... y lo único que uno tiene seguro es la muerte... Vivir, morir. Les tiro un acertijo: ¿Cuál es la única puta que no es fácil?, ¿eh?

Esperando una respuesta de la platea.

CLAUDIO: Vamos, ¿nadie arriesga? Caretas. La única puta que no es fácil es la puta vida. *(ríe a carcajadas)*

Las luces del público se apagan y se enciende la escena. Vuelva y mira a Gertrudis.

CLAUDIO: La guita cambia a todos, vieja, haceme caso... además a vos te escucha, convencelo, convencelo porque esto va a terminar mal, muy mal...

Bajan las luces.

Video 3: En la casa de Pedro, el actor que interpreta a Jamlet. Él nos presenta a su abuela. Hablan sobre la infancia, muestran fotos del Chaco, cuenta que con la plata que cobre de la obra de teatro arreglarán su casa que está deteriorada por las lluvias incesantes. También hay imágenes del Santuario del Gauchito Gil y un recorrido por Villa Elvia.

Acto 4: Cuando el frío y la soledad calan los

huesos *En la cocina de la casa de la abuela de Jamlet. Ella teje.*

GERTRUDIS: Chinito, dónde estuviste...

JAMLET: Por ahí Abu, por ahí...

GERTRUDIS: Le estoy haciendo un saquito al nieto de Gladys ¿te gusta?... JAMLET: Sí...

GERTRUDIS: Llamaron del supermercado chino, no vas hace días... cuidá el trabajo. JAMLET: ¿Está el Claudio?

GERTRUDIS: No, está de guardia... hacé las paces, arreglá las cosas con tu tío, él nos quiere, a su manera, no es fácil la vida, chinito...

JAMLET: Ya sé, ya lo aprendí, de chiquito que lo sé.

La abuela se para, deja el tejido. Jamlet se sienta en la silla. Brazos cruzados.

GERTRUDIS: No te pongas triste, mirá si te quiere tu tío que me dijo que te vendría bien irte unos días al Chaco, vacaciones a lo de Ruth. Hasta mirá, me dió plata del adelanto del ascenso y todo, eso no lo hace cualquiera, es bueno tu tío, te quiere y dice que unas vacaciones te van a hacer bien...

JAMLET: No quiero plata de ese tipo, no la quiero, no te confundas abu, me quiere sacar de encima, pero yo quiero quedarme para vengarme y mi venganza no tiene precio, no se compra con nada... yo sé que lo que le pasó a mi viejo es culpa de él... él lo mandó al frente con un quilombo grande, mi viejo nunca estuvo en la pesada...

GERTRUDIS: Pero no, sacate esas cosas de la cabeza... para mí es muy triste haber perdido un hijo, pero la vida sigue...

JAMLET: Abu, a veces pienso en que no sé qué hacer con mi vida, quiero agarrar la bici y salir andando fuerte por la 122 y que me lleve puesto un bondi... de frente.

GERTRUDIS: No digas eso, hay que pelearla. Sacate esas pavadas de la cabeza ¿Qué se sabe de Ofelia? Ella te quiere... yo estoy rezando todos los días.

JAMLET: Pero se dicen tantas cosas...

GERTRUDIS: Son todos chusmeríos pero yo no creo nada de eso, y vos tampoco, tenés que tener fe...

JAMLET: Odio este barrio, me quiero de acá...

GERTRUDIS: Pero no, el barrio está lleno de chimentos pero también está lleno de gente buena, gente que se organiza, que te da una mano, ponele: cuando vos eras chiquito y yo salía a laburar... ¿quién te cuidaba? Gladys, y lo hacía porque sí, porque somos vecinos, porque nos damos una mano, el uno al otro, qué sé yo... y también hay chusmeríos, pero es parte de vivir cerca, de querernos... qué sé yo... lo de Ofelia debe ser puro cuento...

JAMLET: Ese pibe no era mío... no era mío... a mí me hubiesen hecho alto favor si

me hubiesen tirado al pozo de chiquito, nomas.

La abuela lo levanta de la silla y van hacia la ventana

GERTRUDIS: Qué pavadas decis... vení, charlemos. (*Pausa, suspiro largo*) Nacemos solos, morimos solos, si tenemos suerte –a lo largo del camino– encontramos alguien que nos acompaña, es así... y acá en el barrio nos ayudamos, eso es lo más importante. Sabés, a mí me cuesta levantarme cada mañana, me duele todo el cuerpo, el alma cada día de mi vida... la tristeza me persigue como un animal herido, pero yo hago todo lo que puedo para esquivarla. Hay que pelearla, en serio negrito. Ayer en el paredón del club había algo escrito que me gustó, decía: “si nos organizamos ganamos todos, acá no se rinde nadie”... qué sé yo... salí a dar una vuelta por el barrio, a despejarte, vas a ver que está lleno de lugares hermosos, la placita, los vecinos, las casitas de chapa de colores, las parras repletas de uvas chinchas, vamos, andá al campito... se te va a aclarar mucho la cabecita...

JAMLET: Es cierto, algo voy a hacer... algo vamos a hacer...

GERTRUDIS: Te quiero chinito.

JAMLET: Yo más abu... me voy al campito.... pero cuidá a tu hijo, cuidá al Claudio porque se le viene la noche.

Jamlet sale. La abuela queda sola, perpleja. Baja la luz. Se escuchan murmullos en off. Jamlet llega al campito en bici. Horacio está parado, solo y nervioso... parece que está esperando a alguien.

JAMLET: ¿Qué te pasa perejil?

HORACIO: Tomatelá, tomatelá...

JAMLET: ¿Por?

HORACIO: Por nada...

JAMLET: ¿En qué andas?

HORACIO: Nada, nada...

JAMLET: Te echaste un Jarry

HORACIO: ¿Qué decís? si yo siempre ando limpito...

JAMLET: Bueno, un polaco...

HORACIO: Qué polaco, ni polaco, tomatelá amigo...

JAMLET: Si recién llego... ah... estás esperando a un alguien... contá, no seas nabo...

HORACIO: (*pausa, duda*) Bueno sí, ayer en la feria conocí a una minita divina, me tiró onda y todo y ahora viene a que nos veamos.

JAMLET: (*triste*) Bien ahí...

HORACIO: Che, pero parece que no te pone muy contento...

JAMLET: Sí, estoy contento, bah, contento por vos, porque yo estoy para atrás... pienso mucho en mi viejo, odio a mi tío rati... Ofelia no aparece, se dicen tantas cosas, que estaba embarazada, que se quiso sacar el pibe y se desangró, otros dicen que fue del barrio por vergüenza, que el padre la echó y yo me siento un gil a cuerda, la quiero, yo la quiero pero soy un bardo...

HORACIO: Ya va a aparecer, además pase lo que pase es su cuerpo, ella decide... mirá que yo de eso sé...

JAMLET: Sí, pero si fue a un sucucho cualquiera la cosa es peligrosa...

HORACIO: Sí, eso sí, es muy peligroso, a mí me da una bronca y hay gente que todavía no entiende... eso lo tendrían que hacer en el hospital público y con gente que sabe... pero ya va a pasar eso, hay que pelearla...

JAMLET: Sí...

HORACIO: Pero ya va a aparecer, y si no la vamos a buscar... si nos ponemos las pilas entre la gente del barrio nos organizamos, la vamos a encontrar... hay que "militarla". JAMLET: Qué decís, no me hablés de política a mí...

HORACIO: Pero sí, es así, y hay que hablar de política....

JAMLET: Yo no entiendo nada de eso... ¿Quién te está llenando la cabeza con esas cosas?

HORACIO: Es que no hay que entender mucho, además sabés mucho más de lo que crees... hay que hacer loco... la flaca que viene ahora es una copada. Hace un laburo en una salita de acá, es como un centro de cosas culturales para el barrio, hay teatro, talleres de música, de escritura... no sé, me entusiasma, viste que a mí siempre me gustó escribir pavadas... es más, hoy me inspiré y escribí un poema para ella...

JAMLET: ¿Vos escribiendo? ¡Si apenas sabés leer!

HORACIO: Callate gil, tengo el secundario terminado, a ver cuándo te ponés las pilas y lo terminás, cabeza de perro... te leo:

Entonces comprendimos que la lluvia también era hermosa.

Unas veces cae mansamente y uno piensa en los cementerios abandonados. Otras veces cae con furia, y uno piensa en los maremotos que se han tragado tantas espléndidas islas de extraños nombres.

De cualquier manera la lluvia es saludable y triste.

De cualquier manera sus tambores acunan nuestras noches y la lectura tranquila corre a su lado por los canales del sueño.

Tú venías hacia mí y los otros seres pasaban:

No habían despertado todavía al amor.

No sabían nada de Nosotros.

De nuestro secreto.

JAMLET: ¿Eso lo escribiste vos?

HORACIO: Sí, sí... bueno, no, amigo a vos no te voy a mentir... es de un tal González Tuñón, pero ella seguro que no lo conoce, espero... es más, el día de mañana voy a escribir algo más largo, y como que me llamo Horacio que me voy a encargar de contar todo lo que pasó en este barrio alocado...

JAMLET: Sí, lo de mi viejo, mi tío...

HORACIO: Sí, será un JAMLET DE VILLA ELVIRA... claro, no te me caigas amigo vamos, ¿no querés venirte a la salita de mi chica? También hay teatro... hace más de diez años que está yendo ahí y la pasa joya... no sé, a mí me dan ganas de ir... JAMLET: A mí no... me gusta el futbol y nada más.

HORACIO: Mentira, si desde que eras pibes vos siempre actuaste en los actos de la escuela, hasta hiciste de Gauchito Gil bigotudo... sos un caradura infernal... venite conmigo... JAMLET: Nah, ni ahí...

HORACIO: Bueno, como quieras, a mí la flaca me parece un divina y yo voy a ir el viernes que va a estar ella...y además es la primera vez que alguien me tira onda...

JAMLET: ¡Esa gato! ¿está buena?

HORACIO: Más respeto con mi señora...

JAMLET: Che, me parece que la minita esta te dejó plantado... plantade.

HORACIO: No, deberás ser vos, loco, debe estar escondida atrás de algún árbol y no quiere venir por vergüenza, es tímida, así que tomatelá, lo único que falta es que me escupas el asado, el asadito bah, por ahora... vamos, tomatelá gato, chau, chau...

JAMLET: Bueno, ya me voy... mirá que si me ve capaz se enamora y te termino sacando a la rocha...

HORACIO: Juira buitire, fuera perro...

Horacio queda solo, esperando. Le suena el celular, recibe un audio:



*“Hola pibe, perdoname pero no te la quiero caretear,
prefiero que nos veamos a la noche en el descampado, no estoy preparada para que
me vean con vos en la placita,
la gente después habla, no te enojés, no sos vos, soy yo, posta.
Me gustás mucho, pero no estoy preparada,
avisame si te copas para más a la noche”*

Horacio arranca la hoja del poema, la rompe. Cierra el cuaderno, lo vuelve a abrir y empieza a escribir mientras se escucha un texto final en off. Jamlet entra con la remera de boca y unas alitas de cotillón azules. Hace un grafiti de calavera en la escenografía. En el fondo se proyectan imágenes de Villa Elvira. La placita, el campito, el super chino, la comisaría... pibes y pibas caminando por las calles de tierras y motitos que pasan. Jamlet observa el espacio vacío y cierra el telón. Quedan Horacio y Jamlet sobre el pasto artificial que está en prosenio. Se ve la pelota, el parlante con forma de calavera y a Jamlet, que mira al cielo. Mientras tanto Horacio escribe en su cuaderno.

JAMLET: *(en off)* Soy Jamlet de Villa Elvira y aquí no se desatará una tragedia. Estas alitas que tengo puestas no quieren decir que sea un ángel... y como no tengo puestos cuernitos y cola roja tampoco soy un demonio.

Acá se le gana a lo trágico gracias a que estamos juntos, nos organizamos, la peleamos y creemos en la política como algo para cambiar el mundo. No es fácil, no

siempre se logra pero de a poco se hace. Insistimos, insistimos y algo pasa, siempre algo bueno pasa.

Soy Jamlet de Villa Elvira y también de Villa del Carmen, Villa Progreso, el Palihue y muchos barrios más que estamos cerca y que a su vez estamos cerca de otros y otros y otros barrios. Es así. Mundi teatro, decía nuestro guía Guillermo Yekspier. Qué pensará de nosotres haciendo esta obra. No lo sé... y creo que no me preocupa mucho... bue, sí, creo que debe estar contento porque a su idea de teatro granero Nosotres la convertimos en teatro galpón, teatro vereda, teatro zanja, teatro plaza, teatro mural, teatro comunitario, teatro de sala de caja negra como este, teatro oficial, teatro popular, teatro de género teatro, teatro, teatro. Todo es un gran teatro.

Vuelvo a las alitas que tengo puestas. Están compradas en un kiosquito del Palihue que venden de todo, me gustan porque me hace pensar en las alturas, en la posibilidad de moverme, de viajar... quiero salir del barrio, volver cuando lo necesiten o cuando me necesiten, pero viajar, volar de aquí para allá. En diciembre voy a terminar el secundario y quiero ser actor... de hecho en este momento ya lo estoy siendo. También quiero ser jugador de fútbol pero sin ser famoso... en el acto tres de esta obra que vieron me preguntaba ser o no ser... ahora pienso que soy... que soy junto a otros. Soy, estoy vivo, estoy fuerte. Y en este momento que estoy sentando sobre este pasto artificial actuando esta obra frente a ustedes. SOY FELIZ. SOY JAMLET DE VILLA ELVIRA Y SOY FELIZ.

Horacio cierra el cuaderno. Apagón final.

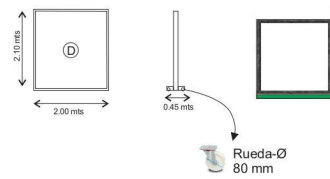
REFERENCIAS



Panel móvil doble cara:
Estructura hierro (opción base de hierro panel de madera)
con ruedas giratoria ocultas en base
sobresaliente



Paneles móviles marcos abiertos:
Estructura hierro
con ruedas giratoria ocultas en base
sobresaliente



NOTA: Panel D cantidad 2

Elenco
 Norma Camiña
 Maju Cartaman
 Giuliana Ojeda
 Marcelo Perona
 Pedro Rodríguez

JAMLET DE VILLA ELVIRA

Escrita y dirigida por
 Blas Arrese Igor

Producción
 Maxi Libera

**Coordinador ejecutivo del
 TNA - TC Produce en el país**
 Martín Lavini

**Responsable de producción
 del TNA - TC Produce en el país**
 Dora Milea

**Responsable administrativa
 del TNA - TC Produce en el país**
 Fernanda Sampetro

Operadora de luces
 Carolina Simonetti

Operador de video
 Augusto Viera

Tramoyista
 Santiago Arrese Igor

Asistencia de dirección
 María Ibarlín

Video
 Marianela Constantino

Música y sonido
 Juan Pablo Pettoruti

Iluminación
 Juan Zurueta

Escenografía y vestuario
 Margarita Dillon

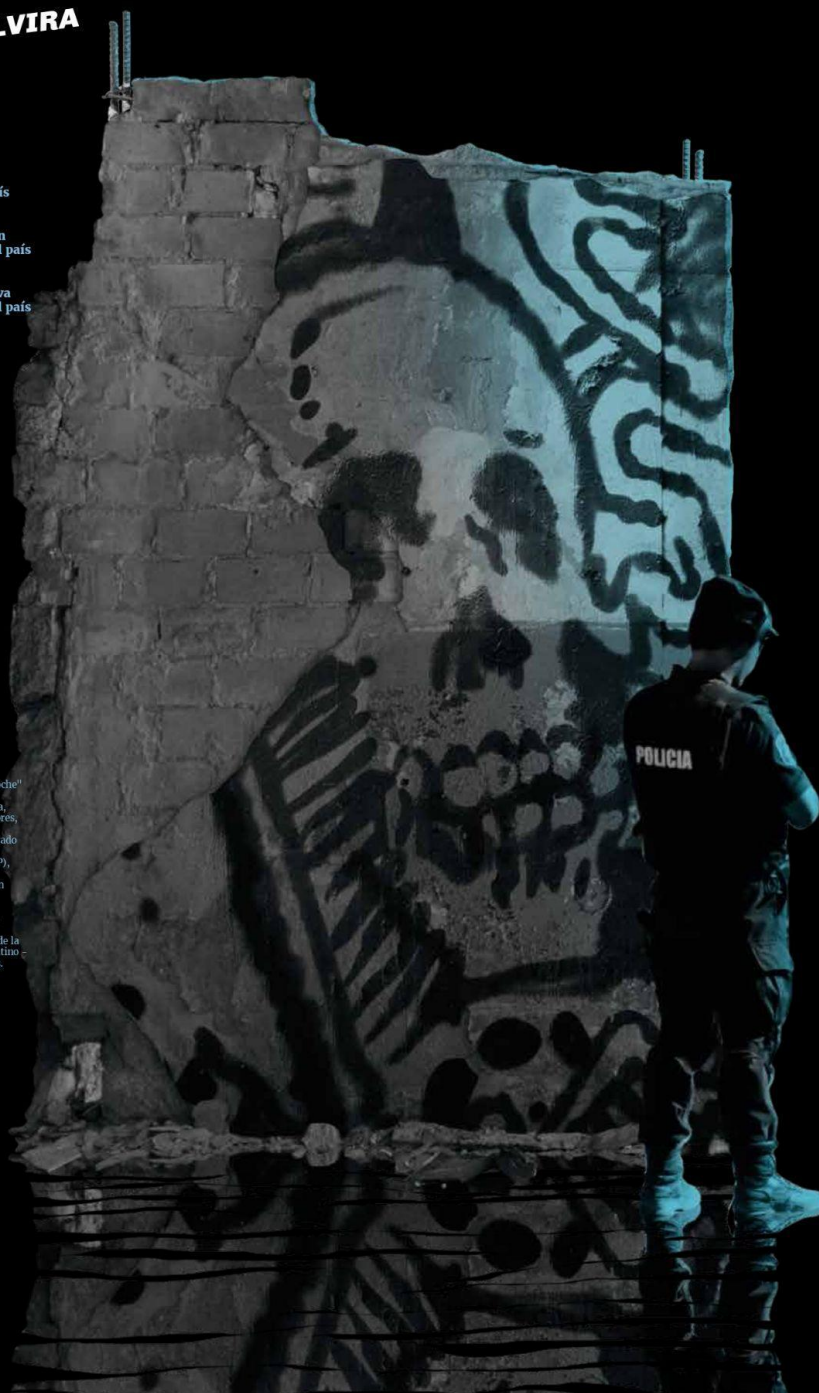
Dirección
 Blas Arrese Igor

Agradecimientos
 Teatro del Galpón, Fernando "Barloche"
 Gallardo, Ariel Farace, Clara Vernet,
 La costa de los plúmes, Damián Varela,
 Facundo Abalo, Club Atlético Tricolores,
 Matilde Garay, Sebastián Cerri,
 Compañero/as y docentes del doctorado
 en comunicación cohorte 2017 (Fac.
 de periodismo y comunicación UNLP),
 Gerardo Camilletti, Ana Alvarado y
 Equipo de Investigación en Dirección
 Teatral (UNA).

Duración aproximada: 80 minutos.

Esta obra fue seleccionada a partir de la
 convocatoria Teatro Nacional Argentino -
 Teatro Cervantes produce en el país.

TNA
 TEATRO NACIONAL
 ARGENTINO



Desde nuestro único Teatro Nacional encaramos el desafío de pensar el teatro y lo nacional en toda su complejidad. Entendemos que el teatro nacional es una institución que va mucho más allá del edificio del Teatro Cervantes: abarca todo el país. No como centro irradiador, de la capital al interior; no como lugar de convergencia, del interior a la capital, sino como un nodo en una vasta red: la red de las prácticas teatrales del país.

AUTORIDADES NACIONALES
Presidente de la Nación Ing. Mauricio Macri
Vicepresidenta de la Nación Lic. Gabriela Michetti
Ministro de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la Nación Dr. Alejandro Oscar Finocchiaro
Secretario de Gobierno de Cultura de la Nación Pablo Avelino

TEATRO NACIONAL CERVANTES
Director: Alejandro Rafael Tantanian
Asesoría general y artística Oria Puppo

Curaduría Ariel Farace, Andrés Gallina, Carlos Garmier, Oria Puppo, Alejandro Rafael Tantanian
Coordinación ejecutiva Martín Tufiño, María Zago
Dirección de administración Ana Rodríguez
Dirección de producción Silvana Rodríguez
Dirección técnica Lito Bara

Coordinación técnica Valeria Abun, Guillermo Alpino, Lorena Rajchek
Coordinación escenotécnica Lionel Pastore
Coordinación electrotécnica Daniel Zappietro
Coordinación de relaciones institucionales Dolores Abait
Coordinación de recursos humanos Agustín Cortese
Coordinación de asuntos jurídicos Lucía Gómez Galland
Gestión de Públicos Sonia Janszinsky
Secretaría general Gabriel Baigorria, Maximiliano Gallo
Jefe de comunicación y prensa Analía Rosa Figueroa
Diseño y comunicación visual Martín Corriño, Verónica Duh, Ana Dulce Collados
Publicaciones Andrés Gallina, Fabián Díaz

JAMLET DE VILLA ELVIRA

TNA - TC Produce en el país
Dynamo Teatro
La Plata
2019

Libertad 815 - Chiviltaq,
CABA / Argentina

+ 54 11 4816-4224 / + 54 11 4815-8883 al 6
www.teatrocervantes.gov.ar

www.teatrocervantes.gov.ar/beneficios/



alternativa
entradas

TNA
CLUB

Alba
ventilador

LOREAL
ARGENTINA

ANTUCURA
ARGENTINA

DYNAMO
TEATRO



TNA accesible
El QR contiene el
programa de mano
con audio subtitulado
y/o en Lengua de
señas argentina -LSA-



Esta obra forma parte de mi tesis doctoral en dramaturgia de la recepción, y está construida a partir del trabajo con un grupo de teatro de Villa Elvira. Nuestro lema fue "Jamlet lee a Hamlet". Las primeras asociaciones que aparecieron fueron dispares y el texto original estalló en mil pedazos: el chocolate Hamlet, un plomero paraguayo del barrio que lleva ese apodo, el capítulo de los Simpson que cuenta la tragedia isabelina hasta llegar a lecturas singulares y profundas en relación a la política, el poder y a cuestiones de género. La experiencia fue reveladora, luminosa y cuenta con el desenfadado, la pasión y la fuerza de los márgenes, de la periferia. Nuestro Jamlet dice "a la idea shakesperiana de teatro granero nosotros la convertimos en teatro galpón, teatro zanja, teatro placita, teatro mural, teatro comunitario, teatro de caja negra, teatro oficial, teatro popular, teatro de género, teatro... la vida es puro teatro, por eso digo que soy Jamlet de Villa Elvira y también de Villa del Carmen, el Palihue y muchos barrios más que estamos cerca... y que a su vez estamos cerca de otros y otros barrios". Parece ser así, entonces. *Mundi Teatro*. Luego de haber atravesado esta aventura mi tesis doctoral será otra, y mi trabajo académico se verá modificado, resignificado y enaltecido por los pibes y las pibas de Villa Elvira. Todo mi amor y mi agradecimiento para con ellos y ellas.

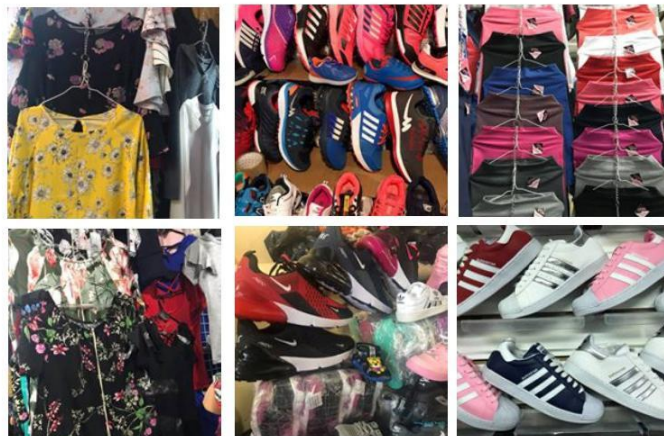
Blas Arrese Igor

TNA TEATRO
NACIONAL
ARGENTINO

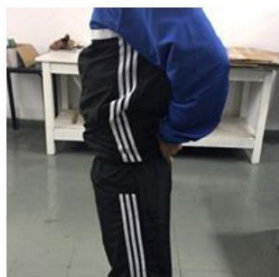


Ministerio de Educación,
Cultura, Ciencia y Tecnología
Presidencia de la Nación

Paleta de color del vestuario

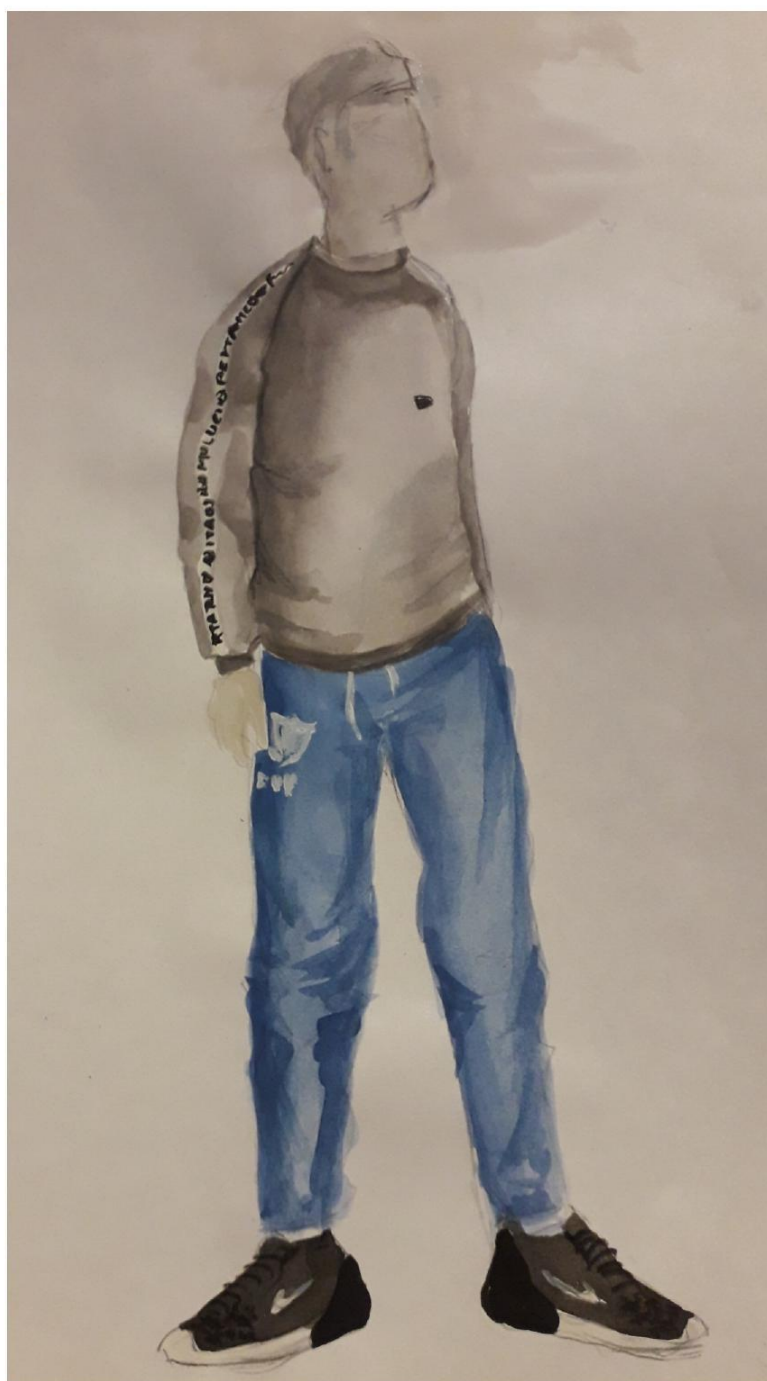
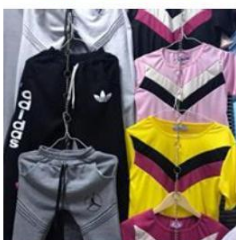
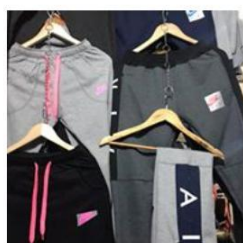


En la paleta de color seleccionada para el vestuario predominan el azul y el magenta con sus varias posibilidades de desaturación. El amarillo aparece como acento y el blanco, negro y gris como complementos. Se seleccionarán prendas puntuales confeccionadas en colores saturados con el objetivo de generar contrastes cromáticos en un entorno predominantemente desaturado.



Horacio

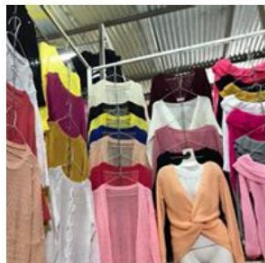
Ofelia



Jamlet



Ofelia



Gertrudis



Claudio



13

Romeo Santos y Julieta del Palihue

Texto dramático

Personajes

Julieta Capuleto

Venus, amiga de Julieta

Romeo Santos

Patricia, la nodriza.

Madre de Julieta

Madre de Romeo

Mercurio, primo de Romeo.

El Pastor Lorenzo.

Oscuridad total. El público entra como si estuviese accediendo a una sala de cine. En el fondo, sobre una pared de chapa se proyecta un video documental. Allí, los actores y actrices del Jamlet de Villa Elvira cuentan a cámara lo que significó formar parte de la obra, y como modificó sus vidas. También reflexionan acerca de sus expectativas para el Romeo y Julieta, y de la fuerza del teatro como instrumento para cambiar la realidad de su pequeña comunidad.

Este material audiovisual se puede ver en el siguiente link (del minuto 0:00 al minuto 6:45 del video)

Entre Jamlet de Villa Elvira y Romeo & Julieta del Palihue

<https://www.youtube.com/watch?v=v0NbrXdI6Wg&t=7s>

Luego, se encienden las luces y vemos un espacio compuesto por paneles de chapa que funcionarán como piezas móviles para armar diferentes espacios. La casa de Romeo, la casa de Julieta, la Peluquería Verona. El centro cultural el Galpón y el Templo del barrio. En determinados momentos de la obra, entrará a escena un marco gigante de cuadro (es el mismo marco que se puede ver en el video documental) con ornamentaciones en dorado, en esos momentos caerá sobre el escenario la poética shakesperiana clásica.

ESCENA 1: EL FUTURO NO ESTÁ EN VERONA.

Casa de Julieta. Doña Capuleto y Patricia, la nodriza. La madre se prepara para ir a trabajar a la peluquería Verona, un clásico en el Palihue. La Pato hace bici fija para cuidar su figura.

Madre

¿Dónde está Julieta?

Pato

(Agitada) La verdad que no sé, esta piba me tiene a los saltos, cada día un tema nuevo... será la edad. No, no... de chica ya me llenaba la cabeza de problemas.

Madre

No seas exagerada. ¡Julieta! tengo que hablar con ella antes de irme a la pelu. Quiero decirles varias cosas, ¡que no se me escape otra vez, tenemos que hablar! ¿A dónde se metió?

Pato

Ni hacer la rutina puede una. Este cuerpo necesita mantenimiento.

Madre

Bajate de esa bici...y ese aparato.... ¿es nuevo?

Pato

Sí (*orgullosa*) regalo de un novio.

Madre

De un cliente.

Pato

No, de un novio, que pasa che, ¿no se pueden enamorar de una? Estoy a nueva, ¿o eso es envidia? Mira que cinturita.

Madre

Para nada...pero hay que tener bien en claro la diferencia entre un cliente y un novio. ¡Julieta, vamos que me voy a la pelu! (*A la Pato*) Te lo digo más por vieja que por diabla.

Julieta

¿Qué pasa?

Pato

Te llama tu mamá, quiere hablar con vos (*le hace caras, cómplice*).

Julieta

Acá estoy, ¿Cuál es?

Madre

Habla bien, hija, parecés una oriyera.

Julieta

¿y qué somos, Ma?

Pato

Julieta respeta a tu madre. ¿Qué te enseñé?

Julieta

A hacerme las uñas, ¿a cortarme el flequillo? (*ríen*)

Pato

Desgraciada saliste eh, escuchá a tu madre.

Madre

Si, pero tenemos que estar solas.

Pato

¿Qué quiere decir?

Madre

Que te vayas...

Julieta

Ma, ¿por qué? que se quede, ella sabe todo de nosotras...

Madre

Esto es madre e hija...

Pato

(*Bajándose de la bici*) Desgraciada la madre, desgraciada la hija. Pensé que éramos como hermanas.

Madre

¿Cómo?

Pato

Nada, nada, me voy a cambiar la ropa.

Madre

Está bien, quedate. Es cierto, somos las dos un poco su madre.

Pato

¿Un poco?

Julieta

Basta Patricia, escuchemos.

Madre

Julietita ya está en una edad en la que tiene que pensar en su futuro, acá en el barrio ya estuve pensando opciones.

Julieta

¿De qué tipo?

Pato

De trabajo supongo, qué vas a hacer cuando termines la secundaria

Julieta

De eso les quería hablar, no quiero seguir con la escuela...

Pato

¡Julieta! el secundario se termina sí o sí, por dios, ¿querés ser como nosotras, peluqueras eternas? El futuro no está en Verona, de verdad. Pensalo.

Julieta

¿Y por qué no? hay mucho trabajo para uñas de fantasía, manicura, cada vez más se usan esas cosas...extensiones de pestañas...todo.

Madre

No me refiero solo a eso...tendrías que conseguir un hombre que te mantenga.

Julieta y Pato

¿Quééé?

Madre

Sí, yo sé que ustedes andan con todas esas cosas del empoderamiento de la mujer y que se yo, pero la verdad, que como están hoy las cosas, sigue siendo necesario un hombre, que te acompañe, que te quiera y que te garantice algunas cosas...

Julieta

Mamá, no quiero un hombre porque sí, no quiero casarme, no quiero nada de todo eso, soy joven quiero salir con mis amigas, ver qué quiero hacer, tampoco estudiar, por ahora aunque sea, estoy buscando, viendo posibilidades, no se todavía, no sé.

Pato

Es cierto, es importante que pueda salir, conocer gente ... ¡la vida!

Madre

Vos lo decís porque no es tu hija...

Pato

No sea cruel

Madre

Perdón, pero en esto decido yo. La semana que viene hay una fiesta en el centro cultural el Galpón, va a ser de máscaras, ¡divertidísimo! Esther va a ir con su hijo, un chico divino que abrió una barbería en el centro y tiene local propio y todo, es un muy buen partido...

Julieta

¿Axel?

Madre

Sí, él.

Pato

Pero ese chico es un bombón, te reconviene. Yo me lo comería de un bocado, pero bueno, estas carnes ya no están para que un lobito como ese le clave los colmillos...

Julita

No te creas (*risas*)

Madre

Bueno, basta, me tengo que ir a la pelu, ¡ya está dicho! ah, vengo tarde, hay empanadas tucumanas para cenar, no se queden paveando hasta cualquier hora que mañana hay que arrancar temprano.

(Sale la madre, Julieta queda a solas con la Pato)

Julieta

No puedo creer lo que acaba de pasar, me quiero matar.

Pato

¿Por qué? Alex es divino.

Julieta

Sí, pero no me quiero poner de novio, menos casar...y tener bepis ni hablar.

Pato

La verdad que tenés razón...sos muy piba, tenés mucho por delante, salí, divertite, la vida puede ser muy pero muy corta, tenemos cerca el ejemplo de Susi.

Julieta

Sí, murió tan joven, podríamos haber sido casi mellizas...

Pato

Por eso, haceme caso, decile a tu mamá que sí... a todo, andá a la fiesta y en todo caso ves. Queda bien con dios y con el diablo, así la vida es más sencilla.

Julieta

Genial, lo que no sé es si Alex tiene moto, podríamos ser novios solo los domingos para salir a andar a toda velocidad por el camino a Punta Lara y pasar todos los semáforos en rojo.

Pato

Tal cual, y después en la semana ven qué hacen, disfrutá, pasala bien, que de verdad, la vida puede ser muy pero muy corta.

Julieta

Vivir intensamente, morir joven, lady.

Pato

¿qué decís, por dios!

Julieta

El nuevo tema de RJ Williams.

Pato

Dejate de escuchar esas porquerías y ponete a estudiar a ver si terminas la secundaria de una vez por todas.

Ambas ríen. Pato sale, Julieta prende la tele. Por el tv se reproduce un video con entrevistas semiestructuradas en profundidad hechas a los pibes y pibas del elenco. Son acerca del amor, de los distintos tipos y formas del amor. El video se puede ver en el siguiente link (del minuto 18:25 al 25:10): <https://www.youtube.com/watch?v=v0NbrXdI6Wg&t=7s>

ESCENA 2. DEL BAILE AL BALCÓN.

En el centro cultural el Galpón. Se escucha un trap compuesto especialmente para esta obra de teatro. Todos llevan máscaras de cotillón. Es una escena coreografiada con bailes urbanos y movimientos sincronizados. Los personajes entran y salen. Julieta mira a Romeo. Se separan. Se vuelven a encontrar. La música suena más fuerte. Ellos se acercan el uno al otro. El amor flota en el aire. Intentan separarse, pero una fuerza -quizá sea Cupido- los vuelve a juntar. Entra el marco dorado a escena y el clima ámbar shakesperiano gana la escena. Romeo y Julieta en el balcón.

Romeo

¡Qué bien se burla del dolor ajeno quien nunca sintió dolores!

Julieta se asoma al balcón

¿Pero qué luz es la que asoma? ¿El sol que sale ya por los balcones de oriente? Sal, hermoso sol, y mata de envidia con tus rayos a la luna, que está pálida porque con tu hermosura mata a cualquier ninfa viviente.

Julieta

¡Qué va a ser de mí!

Romeo

¡Hablaste! ¡Ángel de amores que en medio de la noche te me apareces, como una criatura de los cielos!

Julieta

¡Romeo, Romeo! ¿Por qué eres Romeo? ¿Por qué no reniegas del nombre de tu padre y de tu madre? Y si no tienes valor para tanto, ámame, y dejaré de ser una odiosa Capuleto. No somos enemigos, enemigos son nuestros apellidos. No te llames así, Romeo, será mejor.

Romeo

Si me llamas TU AMANTE dejaré para siempre mi nombre y mi apellido.

Julieta

Estoy muy confundida... ¿Cómo te nombro, entonces?

Romeo

No sé cómo es mi nombre, creo ser un tal Romeo y si pudiera lo arrancaría de mi pecho.

Julietta

Pocas palabras son las que oí de esa boca, y sin embargo te reconozco. ¿No sos Romeo? ¿No eres mi enemigo?

Romeo

No seré ni una cosa ni otra, ángel mío, si cualquiera de las dos te rechaza...

Julietta

¿Cómo llegaste hasta acá, y para qué? Las paredes de esta puerta son altas y difíciles de escalar, y podrías tropezar con la muerte si alguno de mis parientes te encuentra

Romeo

Salté las paredes con las alas que me dió el amor, ante quien no resisten aún los muros de roca. Ni siquiera tus parientes temo.

Julietta

Si te encuentran, te matan.

Romeo

Más homicidas son tus ojos, diosa mía, que las espadas de veinte parientes tuyos. Mírame sin enojos, y mi cuerpo será indestructible.

Julietta

Yo daría un mundo para que no te descubrieran ¿Quién te guió hasta acá?

Romeo

El amor que me dijo dónde vivías. De él me aconsejé, él guió mis ojos que yo le había entregado.

Julietta

Si el manto de la noche no me cubriera, el rubor de virgen subiría a mis mejillas ¿Me amas? Sé que me dirás que sí, y que yo lo creeré. Y sin embargo podrías mentir.

Romeo

Lo juro, por los rayos de la luna que platean las copas de estos árboles...

Julieta

No jures por la luna, que en su rápido movimiento cambia de aspecto cada mes. No vayas a imitar su inconstancia.

Romeo

¿Por quién juro, entonces?

Julieta

No hagas ningún juramento. En todo caso por vos mismo, por tu persona que es el dios que adoro y en quién voy a creer.

Romeo

Ojalá que el fuego de mi amor...

Julieta

No jures. Aunque me llene de alegría el verte, no quiero esta noche oír promesas que parecen violentas y demasiado rápidas. Son como el rayo que se extingue, apenas aparece. Buenas noches.

Romeo

No, no son buenas noches, el amor se deshace en la sombra de la noche en busca de otro lecho...

Julieta

¡Romeo! ¡Romeo! ¡Si yo pudiera hablar a gritos, alzaría mi voz hasta en la gruta de la ninfa Eco, y llegaría a ensordecer repitiendo el nombre de mi Romeo!

Romeo

¡Qué hermoso suena el acento de mi amada en la apacible noche, protectora de los amantes!

Julieta

¡Romeo!

Romeo

¡Alma mía!

Julieta

Ya es de día. Véte.... Pero no quisiera que te alejaras demasiado, como el pajarillo a la niña que lo tiene sujeto de una cuerda de seda, y que a veces le suelta de la mano, y luego lo retiene ansiosa, y lo vuelve a soltar....

Romeo

¡Ojalá fuera yo ese pajarillo!

Julieta

¡Adiós, adiós! Triste es la ausencia y tan dulce la despedida, que no sé cómo arrancarme de los hierros de esta ventana.

Romeo

¡Que el sueño descanse en tus dulces ojos y la paz en tu alma! ¡Ojalá fuera yo el sueño, ojalá fuera yo la paz en que se duerme tu belleza! Salgo corriendo a ver a mi confesor para que me aconseje. Deseo que el amor triunfe, hoy y siempre.

La luz ámbar se desvanece. El marco sale de escena.

ESCENA 3. CHARLAS DE PELUQUERÍA.

Peluquería Verona. Julieta y Venus, su mejor amiga. Entre ruleros, uñas de silicona y apliques charlan. Julieta está como perdida. Venus no para de hablar.

Julieta

Amiga, no lo tomes a mal, pero podemos hacer un poco de silencio.

Venus

¿Qué pasa? No te sentís bien. Si, es eso, yo no te veo nada bien, es más, cada día te veo peor. No tendríamos que haber ido a ese baile.

Julieta

Nada que ver. El baile no es el problema, es que tengo muchas cosas en la cabeza y ya no sé qué hacer.

Venus

Pero somos amigas, casi hermanas, che. Decime, contame,

Julieta

Es Romeo...

Venus

Basta, basta con ese chabón, ya te dije una y otra vez, no me gusta, no es para vos...

Julieta

Es fácil decirlo, pero si vos hubieses pasado la noche que yo pasé estarías igual, o como sos vos: peor.

Venus

No bardees amiga, si yo soy re power. A mi ningún chabón me va ocupar tanto lugar en la cabeza como lo está haciendo ese Romeo...

Julieta

Es que es un divino... ¿se secó el esmalte?

Venus

No se Yuli, acá la manicura sos vos, yo no entiendo nada. ¡Pará! ¿vos alguna vez trabajaste con estos productos? Mira que si me quemas las uñas te mato eh, hace meses que me la estoy dejando largas, las quiero más filosas que las de la Cazzu.

Pasa Patricia, la Nodriz con productos para alisado de cabello.

Pato

Chicas no jueguen con esos productos...son caros y tóxicos.

Venus

No pasa nada Pato, mirá que Yuli los sabe usar, eso me dijo.

Julieta

(riéndose) sí, sí, tranqui.

Pato

¿Qué usar qué? El otro día me dio una mano con Tatiana, la hija de la verdulera, se colgó con el decolorante y le dejó la cabeza lisa a como una rodilla, *(riéndose)* pobre.

Venus

No me asustes, yegua

Se ríen las tres. Pato sale. Silencio.

Venus

Yuli, dale, hablemos. *(Silencio de ambas)* Está bien, pongo música. “I m a nusty girls fantastic, este culo es natural, no plastic”, como me gusta la Nati Peluso.

Julieta

Dejate de joder con esa música. Esas pibas están todas quemadas, yo no puedo dejar de pensar en canciones de amor... mi chico me cantó una de Romeo Santos, y me volvió loca... fuimos al río en su bici y a la luz de luna me hizo todo un show para mí sola.

Venus

(riéndose) ¿Cuál te cantó? Dios mío, que fantasma.

Julieta

Una seguidilla de temas hermosos. Me armé una play list. ¿Pongo música?

Venus

Bueno, dale, que densa que estás con eso del amor, yo te hablo de mujeres fuertes, perrotas, y vos me venís con esas romantiquerías....

Julieta

Bueno, entonces quedémonos en silencio.

Venus

Está bien, dale.

Julieta

(Entusiasmada) Bueno, escucha...

Julieta saca su celu y lo conecta a un parlantito bluetooth. Pone el tema Dutty Love.

*Jure que no volvería a sucederme de nuevo... Volvió a pasar
Que cupido no volvería a enredarme en su juego
Y aquí ahora estas, Hablando de amar*

*Tú tienes algo y no sé qué, aún no lo descifro
Pero alteras mis sentidos
Otros amores del pasado me han dejado diabética
Y no puedo ser dulce contigo
Le temo a que tú y cupido me vendan un sueño
Y falle de nuevo
A que hoy estés conmigo y mañana con tu dueña
Si me vuelve a pasar me muero*

*Yo a cupido no le creo, pero en tus ojos veo esa actitud
¿Que te hizo confiar?
El pasado ha sido duro, pero casi estoy seguro que princesa tú
Lo puedo cambiar*

*Con la forma en la que sexy me bailas
Y lo rico que tus labios me besan
A tu lado se me pasan las horas
Lejos de ti no sales de mi cabeza.*

*Y yo que prometí que al amor no le creería más
Y aquí ahora estas
Me la paso pensando en ti todos los días
Hablando de amar
Y yo que caminaba solo en el mundo, sin rumbo
Y aquí ahora estas
Y ahora aquí estás tú devuélveme la luz
Hablando de amar*

Pasa Pato con otros productos

Pato

Bajen esa música, me espantan a las clientas.

Julieta

Es un tema divino, divino.

Venus y Pato ríen.

Julieta

Son de terror, ustedes porque nunca se enamoraron.

Venus

Obvio que no, nunca le daría mi tiempo, mis pensamientos y mi corazón a un chabón.
¿No es cierto, Pato?

Pato no responde.

Venus

Pato, contestá...

Pato

¿Cómo?

Venus

Ah, estabas pensando en alguien.

Julieta

Sí, es que conoció a un flaco que la tiene loca.

Pato

Basta, tengo que volver a trabajar.

Venus

¡Me muero! Pato la loba se enamoró.

Pato

¡Basta!

Julieta

Ay Patito, ahora lobita, ¿qué le cantarías a tu amor? ¿sabías que le regaló una bici fija para cuidar su cinturita?

Julieta y Venus Rien.

Pato

¡Tontas!

Venus

Dale potra, ¿qué le cantarías? Vos cantás lindo.

Pato

Chicas, tengo que trabajar.

Julieta

Dale Amora mía, ¿qué le ofrecerías si sos tomada de la mano por Cupido?

Pato pensativo. Cambia la luz, ahora está solo iluminada ella en medio del escenario. Canta "Seminare" de Serú Giran. Pato tiene la mejor voz que nunca nadie escucho y es una gran cantante. Termina de cantar, como en un sueño, y la luz vuelve a la peluquería.

Venus

¿En qué estás pensando?

Pato

(Emocionada) en nada, en nada.

Venus pega un grito.

Venus

Amiga, me arden los dedos

Julieta

(Desesperada) ay perdón, perdón, estoy con la cabeza en otra parte.

Venus

Se me está cayendo la piel de los dedos.

Las tres gritan como locas. Escándalo en la peluquería.

Julieta

Perdón, amiga, perdón. Es el ácido del quitaesmalte, me pasé, perdón.

Venus grita más fuerte. Entra la madre de Julieta.

Madre de Julieta

¿Qué es este griterío? Pato, ¿qué pasa acá?

Julieta

Perdón mamá, estaba practicando con Venus para hacerle las esculpidas.

Pato

Te dije Julieta.

Madre

No se las puede dejar sola, a ninguna de las tres.

Pato

¿Yo que tengo que ver?

Madre

Parecés una nena más.

Pato

Es que lo soy.

Madre

¡Basta!

Venus

Me arde, me arde.

Madre

Llévala a la salita de Villa Elvira, la tienen que atender ya mismo.

Pato

¡Cuántos nervios!

Madre

¡Vamos!

Salen Venus y Pato.

Madre

Con ustedes no se gana para disgustos. Por favor Julieta, encargate de la caja y no te mandes ninguna otra. Tengo a Gladys con la gorra de los claritos puestas. A ver si le quemo el pelo a ella también, ¡nos vamos a morir de hambre! ¡Mi reputación, mi reputación!

Sale la Madre. Julieta queda sola. Le manda un audio de WhatsApp a Romeo:



**Amor mío, no aguanto más la vida sin vos
De verdad, no puedo pasar un minuto más
Quiero arriesgarlo todo,
Nunca me pasó algo así.**

**Estoy decidida a hacer lo que sea,
Escapémonos juntos,
Con vos soy capaz de enfrentarme al infinito.**

Julieta deja el celular en la mesa. Se escucha que entra un audio de Romeo. Lo escucha.



**Estuve todo el día esperando un mensaje tuyo
No puedo vivir así
Anoche me fui solo al río y estuve pensando cosas
Hoy voy a ir al templo a hablar con el pastor.
Tengo un plan.
TE AMO.**

Julieta apoya el celular en su pecho. La luz cae lentamente.

ESCENA 4. LA CASA DE DIOS.

Se prende un cartel luminoso que dice “Jesús”. El pastor Lorenzo está mirando al cielo, conectado con el más allá. Entra Romeo, agitado.

Lorenzo

(Con un impostado tono brasileño)

Hijo mío, hermano, amigo Romeo, qué te trae por acá.

Romeo

Necesito de ayuda, urgente.

Lorenzo

Tranquilo, tranquilo

Romeo

Es que necesito mucho de usted, es como el padre que no tuve, estoy pasando por una situación complicada.

Lorenzo

Otra vez metidos en conflicto con la pandilla del Palihue.

Romeo

Si, con ellos siempre se pica, pero no es lo que más me interesa, padre Lorenzo.

Lorenzo

Expíciate mejor, hijo. Acá tienes al representante de dios en la tierra escuchándote, yo te cobijo, te comprendo...y si has pecado, si el demonio se apoderó de tu vida sé cómo expulsarlo y devolverte la paz que solo el Señor nos garantiza. Hablemos.

Romeo

Gracias Padre, por dónde empiezo... el amor es lo que me tiene completamente atormentado.

Lorenzo

¿Has conocido a una nueva minina? Romeo, querido hijo, a esta altura ya debes saber que no importa de quién estás enamorado. En tu caso, estás enamorado del estado que te produce estar enamorado, no es otra cosa, no te confundas.

Romeo

Pero esta vez es distinto, de verdad. Julieta es un ser de otro planeta, siento una conexión muy especial con ella. Es difícil de explicar, pero es así.

Lorenzo

Está bien, supongamos que así es, ¿qué estás necesitando?

Romeo

No sé cómo pedirselo.

Lorenzo

Vamos hijo, sin miedo, sabes que conmigo puedes hablar de cualquier cosa, sé todos tus secretos...

Romeo

Bueno, necesitaría que me consigan plata y pastillas.

Lorenzo

(Nervioso, gira la cabeza, va hacia la puerta del templo, se cerciora de que no haya nadie cerca. Lo aparta a Romeo, y de repente cambia la forma de hablar, ya no tiene tono brasileiro, sino que tiene una manera de hablar inquietante, cuasi mafiosa).

Mirá pibe, sabés que ya no estoy en esa, así que no me vengas con esas pavadas a mí.

Romeo

No padre, no se enoje, pensé que por ahí le había quedado alguna de sobra.

Lorenzo

Hablá bajo.

Romeo

Está bien, olvídense de las pastis, perdón. Entonces solo necesito que usted sea mi cómplice, el plan es sencillo. No pretendo que usted se meta en nada raro, ya se sabe en el barrio lo que le costó salir de esa.

Lorenzo

¿Entonces?

Romeo

La idea es organizar toda una puesta en escena. Lo tengo bien pensando. Armo una jodita, con Mercurio y pibes de la placita. Hacemos una jarra loca. No tengo que pasarme, tendría que tomar solo unos sorbos... y que parezca que me coloqué. Después agarro la bici y me voy para el río, como todas las noches, a componer poesías y canciones. Pero en realidad me voy para la estación de micros, ahí me espera Julieta y nos tomamos un colectivo a Concepción del Bermejo, en el Chaco, a la casa mi tía Ruth, ella es re gamba.

Lorenzo

Ajá, y yo que tengo que ver en todos esto.

Romeo

Usted me tiene que prestar plata para sacar los pasajes. Y también tendría que decir que varios de los que se confiesan con usted le comentaron que Julieta y yo andábamos complicados, y que esa noche dicen que nos caímos al río drogamos y que nunca más se supo de Nosotros.

Lorenzo

¿Vos me hablas en serio pibe?

Romeo

Pero si padre, es solo un plan para escaparme con Julieta, que nos crean muertos, y así poder empezar nuestra historia de amor en otro lado, sin las rivalidades ni las presiones de los demás.

Lorenzo

Pibe ¿y yo qué gano?

Romeo

Cuando llegue al Chaco voy a conseguir trabajo y puedo mandarle plata por mes, una colaboración para el templo.

Lorenzo

(vuelve a hablar con tono brasileiro)

Pero yo no toco plata, hijo.

Romeo

Vamos Padre, no tengo tiempo, dígame qué le parece, acepta.

Lorenzo

¿Cuánta plata sería?

Romeo

No sé.

Lorenzo

El diez por ciento de lo que cobres allá, en tu trabajo nuevo.

Romeo

Está bien.

Lorenzo

Vaya con dios, hijo.

Romeo

No me joda padre, ya va a saber de mí.

ESCENA 5: ENSEÑAR A OLVIDAR

Casa de Romeo. La madre está amasando tortas fritas sobre una mesa. Se va nerviosa. Entra corriendo Mercurio y se choca un recipiente. Vuela una nube de harina por el aire. La madre, furiosa. Mercurio, trata de levantar las cosas que tiró de la mesa.

Madre

¡Qué bochinche a la hora de la siesta! por dios, Mercurio. Mirá el desastre que hiciste, ¿qué pasa fuera? Se escuchan los gritos desde acá. ¡Se tranquilizan porque los saco a chancletazos! Y decime... ¿dónde está Romeo que no volvió a dormir a casa?

Mercurio

De eso te quiero hablar tía, no lo podemos encontrar por ningún lado. Todo el barrio está alborotado. Anoche estábamos en la placita, con los pibes, tomando algo...

Madre

Otra vez con las porquerías esas...

Mercurio

No tía, era solo un poco, para relajarnos...pero en un momento vimos que Rome se puso violento, estaba muy nervioso...y cuando nos quisimos dar cuenta se había bajado la jarra solo.

Madre de Romeo

No me hagas preocupar Mercurio, ¿Cuánto tomo?

Mercurio

Mucho más de lo toma siempre. Agarró la bici y se fue para el río.

Madre de Romeo

¿No habrán provocado otra vez a los de la placita, no? Ustedes son terribles.

Mercurio

No hicimos nada, de verdad, siempre nos señalan como los barderos, claro, como somos del Palihue somos violentos, tranzas...todo lo peor, ¿y ellos? ¿y ellos? nadie dice nada porque están del lado de la 120, ¿no es así, no es así.

Madre de Romeo

Sí, sí, claro, ustedes son unos santos, ¡que dios me ayude! Dónde se habrá metido ese chico, está terrible últimamente.

Mercurio

Mentira tía, Romeo es más bueno, anda medio boleado, pero es bueno.

Madre

¡Buena mandarina! siempre que hay pelea él está metido en el medio...ya le dije, tiene la mano prohibida.

Mercurio

¡Qué injusta sos con Nosotres tía, qué injusta!

Madre

Ya saben que tenemos que hacer buena letra en el barrio, si no la gente no va a venir más a comprarnos, y se nos seca el almacén, y si se nos seca el almacén nos morimos de hambre.

Mercurio

Pero tía, de verdad, lo vi anoche, antes de que amaneciera se subió a la bici y se fue a toda velocidad para el río. Le grité para que vayamos juntos, pero se escapó de mí, de las miradas de todos y se sumergió en la noche ... Viste que se mete en la selva marginal y se pasa horas ahí, no sé qué hace.

Madre

Se va a fumar porquerías, no lo veo bien.

Mercurio

A él no le interesan esas cosas, solo le importa el amor, que se yo...no lo entiendo mucho, pero es así, medio loco.

Madre

Yo no lo veo bien, me preocupa. Me contaron que anduvo por el templo hablando con el pastor, fui a hablar con él pero no me quiso contar nada, solo me dijo que andaba enamorado. Pero yo lo conozco, para mí anda tramando algo.

Mercurio

Es cierto tía, pero ¿Qué tanto mal le está haciendo el amor? ¿Qué es lo que le preocupa? no puede ser solo eso... ¿No te cuenta nada? vos sos a la que más quiere en este mundo, ¿no pudiste sacarle información?

Madre

Nada de nada, ese malestar lo está carcomiendo por dentro, no sé qué hacer. Debe ser que esa Julieta es de la parte con más plata del barrio, y sabe que no nos llevamos nada bien con ellas...no sé...estoy desesperada, no habla conmigo, ya no me cuenta nada, las vecinas me dicen que porque ya está grande...

Mercurio

Y sí, está grande, ya sabe para qué la tiene...

Madre

No seas ordinario...de verdad, me dicen las vecinas que es importante que salga de abajo de mis polleras, pero no es eso, no habla, ni conmigo ni con nadie. estoy desesperada.

Mercurio

Tranquila tía, ya se le va a pasar, voy para la placita a ver si alguien sabe algo más de él...

Madre

Ay, sos un amor, te lo agradezco de todo corazón.

Mercurio

¿Ahora soy un amor? Ponete de acuerdo tía...

Madre

Bueno, dejo esto para después, me voy al almacén, seguro que allá alguien me va a poder decir algo...si te enterás de algo me avisás en seguida, ¿dale?

Mercurio

Sí, sí...

Mercurio sale de la casa, pero es interrumpido por su celular que le avisa que tiene un nuevo mensaje de voz. Lo escucha:



Mercurio, soy Venus, la mejor amiga de Julieta.

Pasó algo muy terrible: encontraron al pobre de Romeo muerto, en el camino negro, yendo a Punta Lara.

Parece que ayer a la noche se pasó con las pastis.

Se subió a la bici, pero a los pocos metros se desplomó, se golpeó la cabeza groso y murió.

**Estoy acá con Julieta, que está desconsolada.
 Tenían un plan para escaparse juntos, pero no funcionó.
 Vivir rápido, morir joven.
 Muy triste...o quizá no.
 Venite a la placita.**

Mercurio queda inmóvil, como petrificado. Apoya su celular en su pecho. Baja la luz lentamente. Romeo, con un aire espectral, entra a escena el marco dorado. Todo se tiñe de una luz ámbar. El espíritu shakesperiano se apodera de la escena:

Mercurio

Primo, Muy madrugador estás, ¿Qué es ese aspecto fantasmal?

Romeo

¿Qué tan joven está el día?

Mercurio

Todavía no son las nueve.

Romeo

¡Tristes horas, qué lento que pasan! ¿No era mi madre la que hablaba con vos?

Mercurio

Sí, era ella. Pero ¿qué dolores son los que te están robando la vida tan amargamente, Romeo?

Romeo

Si no tuviera esta pena, la vida no tendría ningún sentido. El amor me ensombrece.

Mercurio

¿Todo esto por amor?

Romeo

Algo así. Mi alma padece su propia naturaleza.

Mercurio

¿Por qué el amor que nace de lugares tan nobles, impera luego con tanta tiranía?

Romeo

¿Por qué, si pintan ciego al Amor, observa y elige a la persona equivocada? Todos amamos a la persona indebida ¡Dios! ¿Qué fue lo que pasó hoy? En realidad ya lo imagino. El odio venciendo al amor y enfrentando de manera tonta a dos familias. Amor discorde, odio amante; rara confusión de la naturaleza. Fuerte y débil, humo y plomo, fuego helado, salud que fallece. No puedo acostumbrarme a tal amor. ¿Y esa risa?

Mercurio

Perdón primo, río por no llorar. La exageración mueve a la risa, perdón, perdón. ¿A qué se debe ese rostro cadavérico?

Romeo

El amor es amor, con cada minuto se vuelven más pesadas mis penas. Amor es fuego alimentado por el aura de un suspiro; fuego que arde y quema los ojos del amante. O más bien, es el torrente desbordado que las lágrimas generan. ¿Qué más puedo decir de él? Que es locura profunda, veneno que mata, dulzura que emborracha. No soy buena compañía hoy, primo. Adiós.

Mercurio

Quiero acompañarte. Me enojo si no me dejar ir a tu lado, de verdad.

Romeo

Silencio, que el verdadero Romeo debe andar en otra parte. Yo soy solo un fantasma.

Mercurio

¿Cómo se llama tu amada?

Romeo

Estoy enamorado de una mujer hermosa. Distinta. Poderosa.

Mercurio

¿Y será fácil dar en ese blanco tan hermoso?

Romeo

Muy difícil. Huye de las palabras de amor, evita el encuentro con otros ojos, no le importa el dinero. Es rica, porque es hermosa. Pobre, porque cuando muera, sólo quedarán los restos de su perfección extraordinaria. Es tan discreta y tan hermosa, que no debiera complacerse en mi tormento, pero aborrece el amor, y ese voto es la causa de mi muerte.

Mercurio

No pienses más en ella.

Romeo

Enséñame a dejar de pensar.

Mercurio

Fíjate en otras. Un clavo saca a otro clavo.

Romeo

Entre la risa y el llanto digo ¡Adiós, primo! No sabes enseñarme a olvidar.

Se disipe la luz ámbar. El marco de cuadro gigante, sale de escena. Mercurio prende la tele de la casa de Romeo. Aparece un video que muestra las primeras reuniones que el elenco llevó adelante para gestar el proyecto. El material audiovisual de puede ver en el siguiente link (del minuto 7:00 al minuto 12:00):

<https://www.youtube.com/watch?v=v0NbrXdI6Wg&t=7s>

La actriz que interpreta a Julieta va hacia proscenio y, al micrófono que está en un pie, dice el siguiente texto. Mientras tanto se proyectan imágenes del barrio el Palihue.

Julieta

Romeo, Romeo, el amor caló fuerte en mi alma. Podría decir que fuiste el único que la ocupó por completo. Sí, más de una vez lo dije: si no hay amor, que no haya nada. Sin embargo, hoy me entero de tu muerte y no puedo más que llorar. Pero no me iré corriendo atrás tuyo, no me tomaré la misma pastilla, el mismo veneno, la misma porquería.

Te amo, te amé, sí, pero no me inmolaré por vos. Tengo vida, soy joven. Tengo fuerza, soy joven. Seguiré mi camino, siempre te recordaré, serás el tesoro más hermoso, la joya más preciada de mi recuerdo, pero mi vida sigue. Ya conocés el gran secreto. Viste la muerte cara a cara, pero no seguiré ese camino. Soy una mujercita y su vida no termina cuando termina la de su hombrecito.

Sigo adelante, el futuro me espera. Soy Julieta del Palihue, y más allá de llevar una herida perpetua con tu partida, me siento feliz. Soy Julieta del Palihue y soy feliz.

La luz baja lentamente

Apagón final.

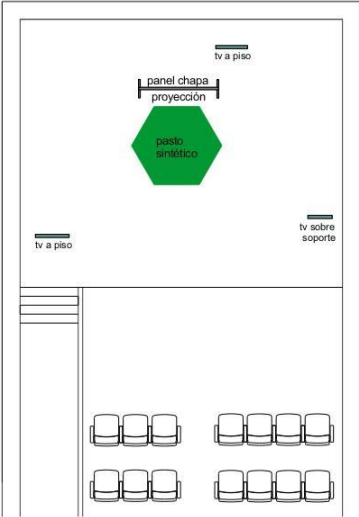
Bocetos de vestuario y escenografía



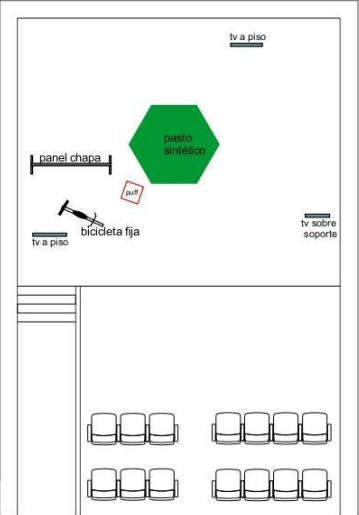
Romeo Santos & Julieta del Palihue de Blas Arreseigor
PROPUESTA DE VESTUARIO - Margarita Dillon



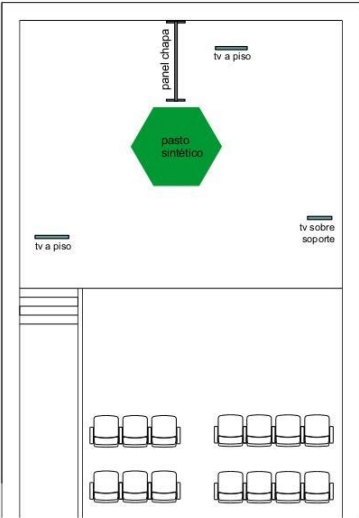
entrada público



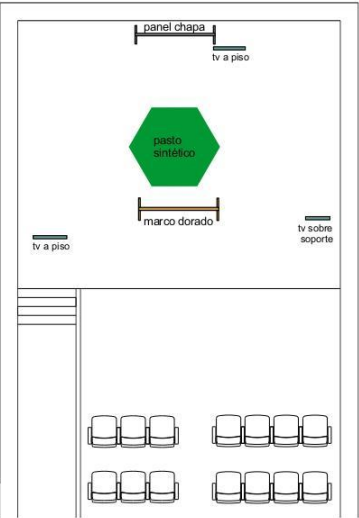
casa julieta

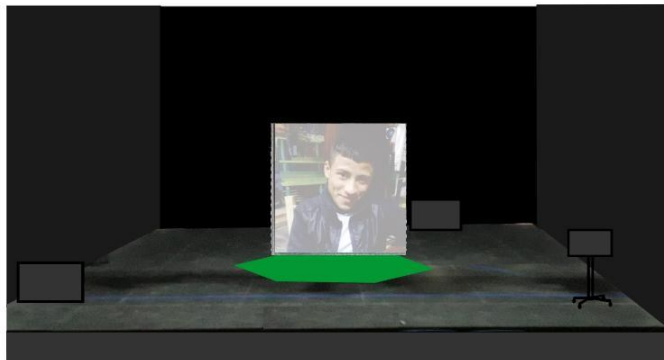


baile máscaras

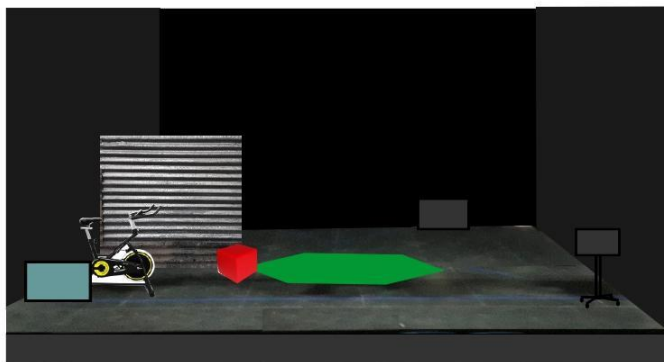


balcón

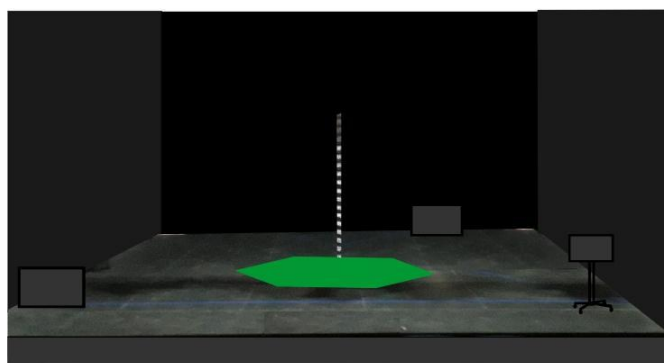




entrada público

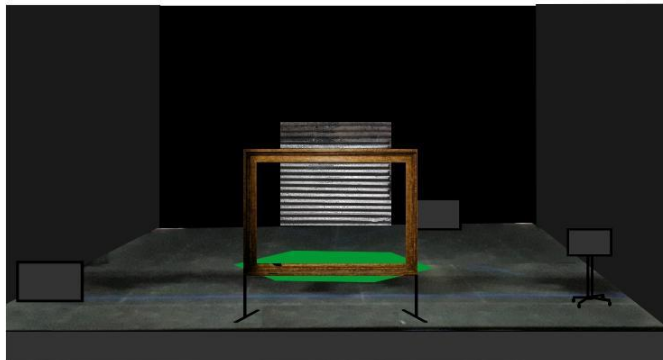


casa julieta

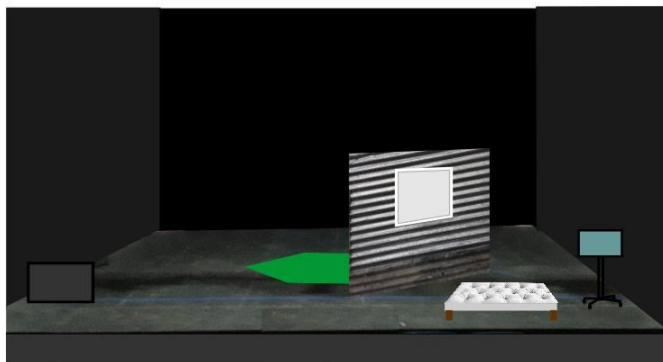


baile máscaras

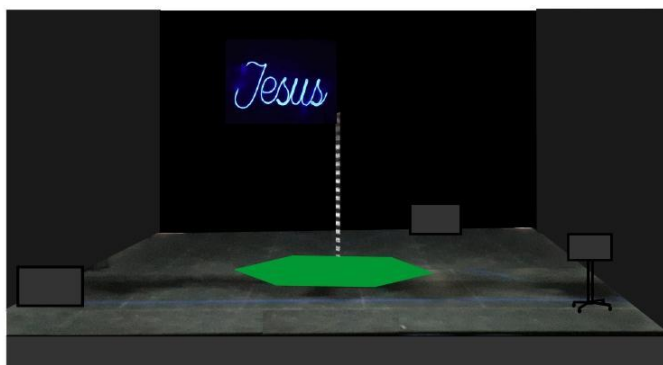
Romeo Santos & Julieta del Palihue de Blas Arreseigor
PROPUESTA DE ESPACIO ESCÉNICO - Margarita Dillon



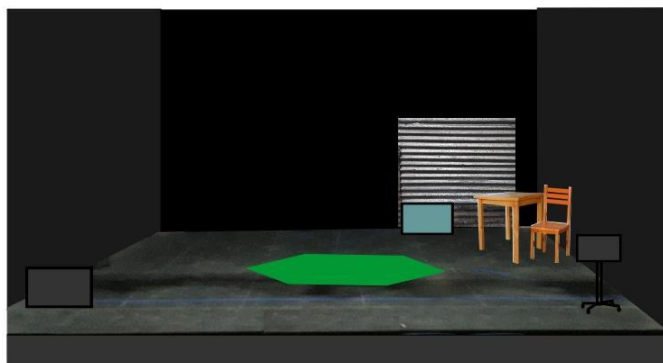
balcón



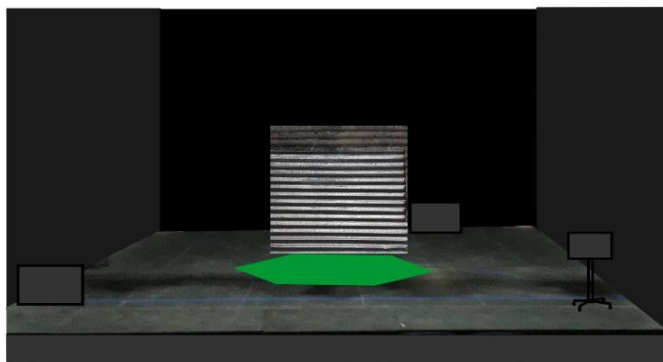
peluquería verona



templo



casa romeo



monólogo julieta

14.

**Entrevistas desgrabadas /realizadas en formato audiovisual
Agosto del 2019. Villa Elvira.**

1

Fue realizada en la La Casita de los Pibes, Fundación Padre Cajade. Calle 609 Nro. 190, Calle 609, Villa Elvira, Buenos Aires. Fue elegido este lugar porque representa un centro de referencia para los pibes y las pibas de todo el barrio y sus alrededores. Allí hablamos con Bariloche (un pibe que es testigo protegido en una causa de gatillo fácil), y con Pedro, el protagonista de Jamlet de Villa Elvira. También se realizó en las instalaciones un taller sonoro con todo el elenco, coordinado por Juan Pablo Pettoruti, diseñador sonoro y musical de la obra.

Blas: Bueno, un poco la temática esta que decidimos afrontar en relación a Hamlet y eso que es un poco la pregunta que me hacías recién, eh... tiene un poco que ver con esta necesidad de que el teatro pueda también llegar, hablar, visibilizar ¿si? a ciertos actores sociales que por ahí en el teatro aparecen invisibilizados, de hecho Hamlet, que es la obra a partir de la que Nosotres trabajamos, es una obra que es un clásico del teatro inglés y del teatro occidental, muy puesto como un texto importantísimo ¿no? y justamente la decisión fue bajarlo a tierra, ver las reflexiones que hay en ese texto que figuran en esa obra en relación a lo político, a lo social, a cuestiones de género y demás, eh... traerlo de aquella Inglaterra del 1600 y ponerlo a jugar en este contexto en Villa Elvira.

Bueno, Bariloche te presento a Jamlet. Jamlet, te presento a Bariloche. Bueno, contanos, Bariloche ¿por qué Bariloche?

Bariloche: Bariloche por un sentido de que vengo de la ciudad de San Carlos de Bariloche, Río Negro, en el sentido de que salí de Bariloche para buscar una nueva vida.

Blas: Sí, me imagino.

Bariloche: Llegué a una organización que se llama Cuidadores de la Casa Común, ellos me tratan de insertar en la Casita de los Pibes, que es a donde estamos

Blas: Sí.

Bariloche: Y... desde ahí arrancar como desde cero y busco desarrollar unos grupos donde tenemos la dinámica de la huerta, de poder trabajar la tierra, de trabajar la miel, también tenemos otros grupos fuera del territorio que trabajamos con calefones solares, energías renovables y comidas saludables. Y militando se me dio la oportunidad de presentar mis proyectos dentro de una rama que se llama “Repensando la Política” de la Pastoral Social Nacional, donde se me hace, donde se me abre una puerta de llegar a la fundadora de los que es Cuidadores de la Casa Común. El barrio en sí es como un corazón dañado, para mí. Donde se me aceptó, donde se me valoró, se me respetó y también, más allá de eso, el abrazo. El abrazo ese de la vida cotidiana, compartir con ellos, de también reconocerse que uno también tiene como algo que dar y algo que aceptar ¿no? también. Yo podría estar en cualquier otro lado y decido estar acá porque es como un proyecto de vida que encontré.

Blas: Che, bueno, y lo tenemos acá a nuestro Jamlet que vive a ¿seis cuadras de acá?

Pedro: Nueve cuadras

Blas: A nueve cuadras, eh... ¿qué sabés de Jamlet?

Bariloche: Lo conocí hace como dos meses más o menos, tres, cuando yo solía estar por acá, porque yo suelo salir de viaje para abrir un poco mi cabeza y pensar un par de cosas, hoy tengo la actitud de poder conocerlo más amplio y poder preguntarle qué hizo en este tiempo, cómo está su vida, qué quiere hacer de acá en adelante ¿no?

Pedro: Tener una vida digna, trabajo. Bueno, como todos ¿no? salir adelante y en parte salir del barrio.

Bariloche: Salir un poco del barrio.

Pedro: Sí, más que nada porque ha habido muchas peleas, por así decir ¿no? Muchas cosas que no se pueden describir, que le suelen pasar a uno nomás en la calle. Y estando solo, la verdad es que es difícil. Solo uno lo puede entender.

Bariloche: Más allá de todo, y él seguramente lo sabe muy bien lo que es sobrevivir para Nosotres.

Pedro: Estar en situación de calle más que nada.

Bariloche: Exacto.

Pedro: Que la gente no nos vea siempre con la misma cara, que en algún momento nos vea distintos, que diga “guau, ese chico está progresando, está haciendo algo”.

Bariloche: Salir adelante, encontrar un propósito.

Pedro: Sí.

Bariloche: Darle una vuelta a tanta injusticia social sería.

Pedro: También.

Bariloche: Yo vengo de una realidad donde creo que fue mucho más cruda que la de otros lugares, que el que lo intentaba moría o desaparecía.

Corte. Plano siguiente estamos en la zona de las plantaciones frutales.

Bariloche: Tenemos acá toda la arboleda esta, son todos ciruelos, amarillos y blancos. También tenemos un poco de cerezas allá al fondo, son como arbustos, si se ven.

Blas: Sí.

Bariloche: Allá tenemos los panales. Tenemos una complicación de movilidad en el sentido de que tenemos mucho barrial acá por la lluvia...

Pedro: Ajá, sí.

Caminando hacia el interior de la casita

Blas: ¿Y acá sos feliz?

Pausa

Bariloche: ¿Vos serías feliz?

Blas: Sí... feliz es mucho ¿no?

Bariloche: Yo estoy contento con la posibilidad que se me dio, yo salí con una temática de no creer en nadie, de no regalarme más con nadie... pero me mostraron que se puede. Me dieron la gratitud de que se puede, de que hay algo más grande, que la podemos pelear entre todos, que no estamos solos. Más allá de eso estoy con una familia que...

Ya en el interior de la casita, junto al resto del elenco, participando de un

Pedro: Estoy en horario de comercio en un chino, hace año y cuatro meses, y me la paso ahí adentro más que nada. Nunca tengo un tiempo libre para mí.

Maju: Voy a la facultad de arquitectura, vengo en micro. Y bueno, últimamente no estoy escuchando mucha música cuando vengo, sino que pongo videos o reacciones y voy viendo videos, no música, básicamente.

Marcelo: Mirá, a mí me gusta el sonido cuando el líquido entra en la copa.

Juan Pablo: ¿Líquido con algún valor ético?

Marcelo: Sí, exactamente. Ese ruido...

Juan Pablo: Yo les preguntaba lo de esos sonidos porque dice este Guinard, un francés que escribió un libro, está bueno, La violencia y la música se llama, es interesante, dice que lo que tienen de particular las orejas es que no tienen párpados, Nosotros no las podemos cerrar las orejas, nos podemos tapar los oídos si querés, pero requerís de las manos. Los ojos los cerrás, te relajás. No ves. No ves lo que necesites. Ahora, escuchar, estamos constantemente escuchando. Filtrando, filtrando, filtrando lo que escuchamos y lo que no escuchamos, lo que recordamos y lo que no recordamos. Pero todos los sonidos que tenemos, cuando damos vuelta, cuando vas a la facultad, a la cancha, al teatro, al chino, a donde sea que vayas, a bailar, hay un montón de sonidos secundarios que están entrando todo el tiempo adentro nuestro. Yo me imagino que le piiiip... piiiip te suena a algo. Hay un montón de sonidos que procesamos, pero no registramos conscientemente, pero forman parte de nuestro imaginario y de lo que entendemos, del barrio, de donde nos movamos. Yo lo que les quería comentar es que mi función, en realidad, en este equipo, es la de generar, en principio, ese contexto en la obra ¿no? Trabajar conscientemente sobre todos esos sonidos que puede haber en la obra, en lo ficticio de la obra, no en el Teatro Dynamo ¿no? ¿La obra dónde tiene lugar? en las cercanías de Villa Elvira, por así decirlo. Yo, básicamente, lo que les voy a pedir y si ustedes pueden rescatar sonidos de la calle o de donde estén, para después, para mí, para tener una biblioteca de sonidos y poder trabajar sobre alguna música, algún sonido que va a aparecer y que los va a acompañar en la actuación, de sus personajes. Esto forma parte del subconsciente de Ofelia, de Jamlet. De eso que escuchan pero no perciben, por así decirlo. Perciben entre comillas ¿no? Escuchen esto, primero un ratito nada más, y vemos...

¿Qué les parece? ¿De dónde puede llegar a provenir ese sonido? Yo les comento que proviene de algún lado, no es un sonido sintético, no es que yo lo armé con la computadora con un programa ¿eh?, lo edité con la computadora pero lo grabé de algún lado, es concreto ¿no? Les decimos concretos a esos sonidos.

Norma: ¿Viste las máquinas que cortan los cerámicos?

Marcelo: Una amoladora.

Norma: Una amoladora, porque por mi barrio hay y...

Marcelo: Te vuelven loca.

Chula: Un tren me imaginé yo.

Juan Pablo: Cuando le saco el primer efecto a esto, que es un efecto que lo que hago es este... bueno, extender todo el audio, así, extenderlo, extenderlo hasta que la computadora ya casi no pueda leerlo, cuando le saco el primer efecto... ¿Qué les parece que es?

Audio: Esto que voy a contar fue un dos de abril, hacía unos pocos días que hacía un calor insostenible en la ciudad de La Plata (sonidos)

Juan Pablo: Mismo caso ¿no? Por ahí se escucha más algo, ¿se asocia a otra cosa? ¿qué les parece?, rápidamente

Sonido de música

Juan Pablo: ¿Cómo?

Chula: ¿Puede ser sonido de música de los timbales, algo de eso?

Juan Pablo: Platillos, cuerdas, timbales... Exactamente. Bueno...

Blas: Mirá La Chula...

Pedro: La Chula

Juan Pablo: Pero mirá que estaba deshecho, ¿eh?

Corte. Vamos a Bariloche grabando el audio que se usará en la obra

Bariloche: El Claudio lo vendió por treinta lucas. Ah, el Claudio.

María: Tu viejo se colgó porque no aguantó los polis.

Bariloche: Lo de tu viejo es posta ¿no? No le des vueltas, Jaimito, el Claudio lo vendió por treinta lucas.

Corte. Vamos a Chula al micrófono

Chula: Voy a cantar ¿no?

Pedro: Mirá. Y empieza mi texto.

Blas: ¡Ay, qué bueno!

Juan Pablo: ¿Ya lo grabaste?

Chula: Morir es como dormir, pero en vez de acostarte en el catre, te acostás debajo de la tierra. De ahí se ven las raíces de las margaritas. Eso es lindo, romero para la yeta...

Pedro: Soy Jamlet de Villa Elvira y aquí no se desatará una tragedia, estas alitas que tengo puestas no quieren decir que sea un ángel...

2

Fue realizado en el teatro El Galpón de Villa Elvira, 122 e/ 24 y 25. Se eligió este lugar porque es un centro de arte para los pibes y las pibas del barrio. También funciona como albergue cuando hay inundaciones en la zona. Hablamos con Ariel Fares, el responsable del espacio. También con Pedro, nuestro Jamlet, que se formó artísticamente en ese lugar.

Ariel: Un día vino Blas, y bueno, hizo un casting con los pibes y las pibas y a partir de ahí nació todo el proyecto. Por eso digo que para mí Jamlet de Villa Elvira nació acá, acá en este espacio. Este es un rincón para ellos, que vienen a ser felices, a hacer teatro, a hacer plástica, a bailar, a estudiar, vienen a hacer... hay apoyo escolar también y también el rol de Nosotres es escuchar a los pibes, por sobre todas las cosas, es escuchar a los pibes. Y esto nació en el año 2000, con un grupo de pibes y pibas que éramos en ese momento, éramos siete entusiastas, con unas ganas de hacer teatro que era terrible. Y a partir de ese entusiasmo nace esto. Y arrancamos haciendo teatro en piso de tierra con dos caballetes y tablones arriba, y éramos las personas más felices del mundo, te lo puedo llegar a asegurar en ese momento. Este espacio es una orilla, mucha gente me hace esa pregunta a mí. Esto es una orilla. Es... acá estamos alejados de todo. Hay mucha creatividad en las orillas, eso es una cosa que la aprendí ahora de grande, hay mucha creatividad, mucha locura, mucho despojo, hay vida. Lo que no hay acá, en las orillas, es acartonamiento. Y me pasa con los pibes y las pibas que vienen acá a hacer teatro, que te das cuenta que son pibes y pibas que están llenos de vida, llenos de vida. Son personas que han vivido, personas que saben lo que es un barrio, lo que es caminar, lo que es conectarse con otra persona, saben... son pasionales. Yo siempre digo eso, son personas muy pasionales los pibes de barrio. Yo siempre digo lo mismo que ojalá, es utópico esto, el día de mañana no existan más las copas de leche, los comedores, no existan estas salas de emergencia en los barrios, en donde mucha gente que está trabajando en lugares como el teatro, está desesperada, y ojalá que... por eso me preguntabas por el futuro, ojalá que el día de mañana no pase más eso y que este sea un espacio solamente para que los pibes vengan a ser felices y punto.

Blas: Che, Pedrito, contame, ¿cómo fue la primera vez que llegaste a este espacio, al Galpón?

Pedro: Hace seis años y por entre medio de un amigo.

Blas: Ajá

Pedro: Que vive ahí al cruce de la vereda, así que nada, me dijo de venir una vez y dije “sí, estaría bueno, estaría copado ir y conocer”, es más, despejar un poco de lo que es la calle y la rutina de estar siempre en mi casa.

Blas: Teatro. ¿Por qué decidiste?

Pedro: Por gusto, porque acá adentro se fue conociendo muchas personas. El entorno, el lugar que es muy lindo y la verdad que me quedé acá a vivir como en mi casa.

Blas: ¿Tu abuela qué significa para vos?

Pedro: Hoy por hoy es lo que más me duele y lo que más me toca acá es que ya tiene su edad y la sufre y bastante la vieja, por los hijos más que nada. Ya están grande pero son gente que... bah, yo también... pero yo gracias a Dios puedo salir a la calle y conocer y orientarme un poco más. Y ahí adentro es como que no, siempre es pelea, siempre hay choque, no sé si es envidia o qué es lo que hay en esa casa pero desde que se fue mi abuelo uno que otro siempre quise estar un poco más a la par y querer ser y representar a esa persona que, hoy en día, no le sale, que sería mi abuelo.

Blas: Como Jamlet.

Pedro: Sí, bastante

Blas: Hay una lucha de poder interna en tu casa...

Pedro: Y, soy el nieto, mi madre se fue hace años, yo llegué a los siete años a lo de mi abuela con una bolsita, como ella siempre me lo recuerda y dije “me quiero quedar acá” y no quería estar más pasando peores situaciones porque mi vieja se iba y por las noches éramos dos, uno hoy en día se lo llevó mi padre, padrastro, porque padre no conozco, y me quedé ahí, hasta hoy, que tengo veintidós años cumplidos.

Blas: Bien, che ¿y qué sabés de Hamlet, la obra de Shakespeare?

Pedro: Que... bueno, una sola breve parte, que todo termina en tragedia, cosa que a mi no me gusta.

Blas: Ajá

Pedro: Hoy en día a mí, no quisiera tener una tragedia en mi vida. Y levantarla como se puede, conociendo persona y teniendo muchos vínculos.

Blas: Bueno ¿qué es para vos el amor o qué pensás acerca del amor?

Pedro: Y... he luchado bastante tiempo en eso y ando buscando, pero ya no me estoy gastando directamente en eso.

Blas: Bien, ¿qué pensás del futuro?

Pedro: No lo pienso. Pero si lo tendría que pensar, para mí, sí, debería, porque hoy en día las cosas no están nada fáciles. Y yo debería así mismo como se dice “quiero salir del barrio”, quiero meter materias y salir un poco más allá. Un poquito. Para tener más noción, más conocimiento. Más la cabeza en otra cosa.

Blas: ¿Y qué es el dinero, para vos, la plata?

Pedro: Hoy en día, para las personas, gustos. Y cosas que la harían felices. A mí, hoy por hoy, con que me basten cuatro tirantes, cuatro chapas y lo que vengo a querer a hacer hoy ¿no?, una puerta y una linda habitación para mí mismo, me basta. Después, poco y nada. Cosas que no he tenido y que no tengo.

Blas: ¿Y querés ser Jamlet?

Pedro: Hoy en día, sí. La verdad es que quiero ser Jamlet. Y no me imaginaría todavía lo que es sería estar ahí arriba del escenario viendo a tanto público, y gente de mi entorno que vaya a verme, ojalá ¿no? y no quiero imaginarme más porque... allá arriba.

Blas: ¿Cómo te imaginás el día del estreno actuando la obra?

Pedro: Primero, espero que repleta de gente. Que explote. Y después bueno, un poco más de nervios, espero que más relajado para ese entonces y que sea lo que Dios quiera.

Blas: El fútbol ¿qué significa para vos?

Pedro: Y, allá arriba. Mientras tenga piernas, mientras tenga piernas yo seguiré jugando.

Blas: ¿Qué pensás de la muerte? ¿Pensaste alguna vez en la muerte?

Pedro: Sí y no. Yo, de mi lado, buscarla. A la muerte. Pero después, no. Si el día de mañana me tiene que llevar algo por delante, me va a pasar. Me va a llevar, directamente. Como una vez le pasó a un amigo, pero por estar en situación de calle, le dieron un botellazo en la nuca y pasó a otra vida, no digamos en la muerte, Dios le ha dado otra vida, nueva, ese chico amigo mío estuvo a punto directamente de morir. Botellazo a la nuca, cayó a la zanja, tragó porquería y a través también de las porquerías que había ingerido, tomado, pero a ese amigo le ha dado Dios otra vida. Yo hoy quisiera cambiar la vida que tengo, aunque no sea muy grave. Y reivindicarme, cambiar un poquito, tener un poco de gustos. Porque yo a mí mismo también me desconozco, y a veces no sé a dónde estoy parado pero hoy estoy clavado y firme y por suerte me va bien. Es algo que pienso y digo “bueno, hay cosas lindas que me están pasando”.

3

Se eligió la casa de Pedro, nuestro Jamlet. Recorrimos el barrio, hablamos con su abuela y conocimos más de su vida, de su pasado y su familia.

Pedro: Ahora cuando ni bien pueda voy a agarrar y con esta clase de escombros voy a desparramarlo en la parte de adelante y con esos ladrillos y un poco más de material le

iría a hacer el cantero a la abuela para que tenga una buena vista lo que es de la calle al frente porque esto se supone que es rosa y habré visto una como ella sola, una sola rosa siempre salió porque después las otras se han marchitado, así que nada acá estaría el cantero ese y después con un poco más de progreso, con la plata de la obra sería pintar, darle una pintada a la pared. Tiene mala vista ya, pasarle un alijada, una pintura y... o sea, esta puerta creo que se va a clausurar directamente. Va a ir ladrillo y remodelar lo que es esto, así que nada, esto va a tener pintura, esto no va a estar, va a tener una mejor vista supongo así pueda o queda para el verano como dice mi abuela, habrá que levantar el techo y meter los tirantes que haga falta y volver a hacer toda la cara para que no se llueva más... eso, qué se yo. Y hoy por hoy, por eso te digo, si llegaríamos a colocar bien las cañas o lo que fuera, la uva tendría mejor peso, no se mezclarían con tejidos y se romperían. Hubo un tiempo que eran las mejores. Todos los vecinos venían “¿me da un racimo”? sí, sí, tomen, tomen... y nada, qué se yo. Esta va a ser mi humilde morada. Desde que me me fui de abajo del tech... de las alas de mi abuela, del techo que está acá enfrente me he venido acá, aparte, a hacerme independiente, y me he traído lo poco que tengo y que se ve acá adentro, y que hoy por hoy la estoy llenando de basura, quizás no me sirva, pero son parte que uno considera para uno mucho y se va rearmando. Tampoco es que la tenga tan prolija así que... Acá me va a costar bastante. Acá es donde más se llueve los días de lluvia y donde le hace falta una remodelación bastante grande, ya que que esto acá antes era un galpón de herramientas, solía ser el galpón de herramientas de mi abuelo, donde poco a poco se fueron yendo, se las fueron llevando y nunca las trajeron más, y hoy por hoy, que me toca estar en estas cuatro paredes me valdría bien el techo volarlo, hacerlo nuevo, puerta, pintura, el piso, y alguna que otra cosa para que se vea más linda, más brillante, ah y la instalación de luz para que cuando llueva bueno, no se me llene de agua, no esté en la humedad, y estar en mi humilde morada, mi bulín.

Este es el libreto, Jamlet de Villa Elvira.

Y que el esfuerzo que hago hoy no es en vano, así que nada, es poco y nada lo que tengo.

Marianela: Claro, claro

Abuela de Pedro: Vamos a ver que no salga tanto. El de allí de la parada me ayudó anoche, me dijo Matilde si mañana comprás las cosas que tenemos que poner y vamos

a ver que no salga tanto. Esperando que llegue el verano ¿viste? para sacar todo y hacerla de nuevo. Cuando nos necesitás no hay nadie.

Marianela: Qué loco ¿no?

Abuela: Un poco de respeto, porque se crían con uno.

Marianela: Y, sí

Pedro: La casa del loco es. Está hoy por hoy es una casa del loco.

Abuela: Con lo poquito que tengo, le meto

Marianela: Y sí

Abuela: Y dale que dale, nomás.

Marianela: Y la estufita caliente bien ¿no?

Abuela: Sí, la noche que se llenó todo esto de agua que estaba todo mojado... la enchufé para que seque un poco.

Pedro: Hoy tenemos ese problema de allá, donde decía que no pisen. La carga se desmoronó ahí

Abuela: Sí, se desmoronó ahí

Pedro: Por debajo se fue resquebrajando y...

Abuela: ¿Viste? porque a veces nos ponemos a hablar cuando viene el pibe más grande, o se pone contento “mamá, ¿te acordás de fulano ¿de antes?” y así, así, así y sí, le digo “¿vos te acordás?” Sí, le digo. Me acuerdo bien. Cuando nos juntábamos todos y, a veces, se enojaba papá”, lo hacía enojar.

Pedro: Lo único que se puede acordar hoy en día, de lo que es antes, de lo que se vivía y compartían ellos.

Pedro: Acá está con tu hijo de la mano

Abuela: Oh... esto tiene más años...

Abuela: Acá está mi hijo ¿ves? acá estoy yo y el pibe más grande. Bah, el segundo, porque el más grande todavía no vino, salió hoy.

Pedro: Acá tengo la foto de mi madre.

Marianela: ¿La que estuvo hoy acá?

Pedro: Sí, con ella. Mi viejo, abuelo, y su comadre.

Abuela: Acá está la mamá de él cuando cumplió los 15. Y acá está Rodríguez, acá está el padrino y acá estoy yo en el medio. Mi madre, mi abuela...

Abuela: Un cumpleaños es acá.

Pedro: No, ¿quién cumple años? El jardín es, cuando me entregaron el diploma y la medalla.

Abuela: Uh... se está borrando ya. Sí, ni siquiera sé cuántos años tenía ahí y ese soy yo.

Pedro: Esta es la pared del vecino de al lado.

Pedro: La diagonal

Abuela: Entonces esta la sacaron así. Y tendrías cinco años

Pedro: No, menos, menos

Abuela: Dos años

Pedro: Ponele que tendrías dos años

Pedro: Siempre la he querido agarrar de sorpresa de atrás, así, darle un abrazo y ella “salí de acá, que eso es de falso”

Marianela: Dale un abrazo

Pedro: Sí, la verdad que sí

Pedro: No sé qué otras cosas más pero ella siempre...

Abuela: Y, si vos lo decís

Pedro: Y sí, vieja

Abuela: Qué va a hacer, así es la vida, dijo.

Miran más fotos. Fundido a negro.

Bibliografía

AAVV. (2016) *Informe de la situación de los derechos humanos de las travestis y trans en Argentina. Evaluación sobre el cumplimiento de la convención para la eliminación de todas las formas de discriminación contra las mujeres (CEDAW)*.

AGAMBEN, Giorgio (2006). *¿Qué es un dispositivo?* Título original: *Che cos'è un dispositivo?* Traducción de Mercedes Ruvituso. Editorial Adriana Hidalgo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina. 2014.

ARFUCH, Leonor (2010) *La entrevista, una invención dialógica*. Editorial Paidós. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

ALEMAN, Jorge (2020). *PANDEMONIUM. Notas sobre el desastre*. Editorial NED. Madrid. España.

AMÍCOLA, José (2021). *Un brillo concheperla. Teoría Queer y literatura latinoamericana*. Editorial de la Universidad Nacional de la Plata (EduLP). La Plata. Argentina.

BADIOU, Alain. (2000) *Reflexiones sobre nuestro tiempo ¿Qué piensa el teatro?* Ediciones del Cífrado. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

BATTHYÁNY, Karina. ARATA, Nicolás. (2022). *Hablemos de desigualdad (sin acostumbrarnos a ella)*. Editorial Siglo XXI. CLACSO. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

BEAUVOIR, Simone de (1949). *El segundo sexo*. Título original: *Le deuxième sexe*. Traducción de Alicia Martorell. Editorial Cátedra. Madrid. España. 2017.

BENE, Carmelo. DELEUZE, Gilles (1979) *Superposiciones. Un manifiesto menos*. Título original: *Superpositions*. Traducción de Jacques Algasi. Ediciones Artes del Sur. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina. 2003.

BERKINS, Lohana y FERNANDEZ, Josefina (2005). *La gesta del nombre propio. Informe sobre la citación de la comunidad travesti en la Argentina*. Ediciones Madres de Plaza de Mayo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

BLOOM, Harold (1994). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Título original: *The Western Canon. The books and the school of the age*. Traducción: Damián Alou. Editorial Anagrama. Barcelona. España. 1995.

BOAL, Augusto (1974). *Teatro del Oprimido. Juego para actores y no actores.* Traducción de Graciela Schmilchuk. Alba Editorial. Barcelona. España. 2002.

BOURDIEU, Pierre. (1994) *El Sentido práctico.* Título original: *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action.* Traducción de Ariel Dilon. Editores Siglo XXI. Argentina. 2007.

(1992) *Las Reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Título original: *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire.* Traducción Thomas Kauf. Editorial Anagrama. Barcelona. España. 1997.

(1979) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto.* Título original: *La distinction. Critique sociale du jugement.* Penguin Random House Grupo Editorial España. 2016.

BRISKI, Norman. (2005) *De Octubre a Brazo Largo. 30 años de teatro popular en Argentina.* Ediciones Madres de Plaza de Mayo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

(2013) *Mi política vida. Entrevista a fondo con el periodista Carlos Aznares.* Editorial Dunken. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

BUTLER, Judith (1990) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* Título original: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* Traducción de M. Antonia Muñoz. Editorial Paidós. Barcelona. España. 2006.

(1993) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo".* Título original: *Bodies that Matter. on the discursive limits of "sex".* Traducción Alcira Bixio. Editorial Paidós (Entornos). 2015. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

GARCIA CANCLINI, Néstor (2000) *Industrias culturales y globalización: Procesos de desarrollo e integración en América Latina.* Publicación del Instituto de Estudios Internacionales de la Universidad de Chile. Año 33, No. 129. Enero-marzo del 2000. Santiago de Chile.

CHANCEL, Lucas (2021). *Informe de Desigualdad Mundial.* Laboratorio de desigualdad Mundial (World Inequality Lab). Escuela de Economía de París.

COPI (1982). *La guerra de las mariconas,* Título original: *La Guerre des pédés.* Traducción: Margarita Martínez. Editorial El cuenco de plata. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina. 2010.

DELEUZE, Gilles. (1969) *Lógica del sentido.* Título original: *Logique du sens.* Traducción de Miguel Morey. 5a edición. Editorial Paidós. Barcelona. España. 1987.

(1988). *El abc de Deleuze.* Entrevista de Clara Paint. Título original. L'Abécédaire de Gilles. Traducción: Raúl Sánchez Cedillo. Editorial Devenir imperceptible. Buenos Aires. Argentina.

DE CERTEAU, Michel.(1980) *La invención de lo cotidiano*. Título original: *L'Invention du Quotidien*. Universidad Iberoamericana/ITESO/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. México DF. 1999.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura (2012). *Las epistemologías del Sur*. Transcripción de la ponencia: Jesús Gutiérrez Amparán y Natalia Biffi. Revisión del texto y redacción final: Bet Mañé.

(2003) *La caída del Angel Novus: Ensayos para una nueva teoría Social*. Colección en clave de sur. Ediciones Antropos. Bogotá. Colombia.

DURAS, Marguerite (1971). *Entrevista a Francis BACON*. Quinzaine littéraire. Traducción: Zona Erógena, N° 12. UBA. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 1992.

FERRER, Christian (1990) *Paper, Melodías y bocetos*. *Babel*, revista de libros N° 18. Dossier: La escritura de las ciencias sociales. Últimas funciones del ensayo. Buenos Aires. Argentina.

GRIMSON, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. 5 ta edición. Editorial siglo XXI. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina. 2018.

(2005) GRIMSON Alejandro y Pablo SEMÁN. *La cuestión "cultura"*, en *Etnografías Contemporáneas I*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

GONZALEZ, Horacio (1990) *Elogio del ensayo*, en *Babel*, revista de libros N° 18. Dossier: La escritura de las ciencias sociales. Últimas funciones del ensayo. Buenos Aires. Argentina.

GUBERN, Rosa. (2011) *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

HALL, Stuart (1984). *Notas sobre la deconstrucción de lo popular*, en Samuels, R. (ed.) *Historia popular y teoría socialista*. Crítica. Barcelona. España.

KNORR-CETINA, Karin (1981). *La fabricación del conocimiento: un ensayo sobre el carácter constructivista y contextual de la ciencia*. Título original: *The manufacture of knowledge: an essay on the constructivist and contextual nature of science*. Traducción al español de Pablo Kreimer. Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes. Bernal. Argentina. 2005.

LEHMANN, Hans-Thies (1999) *Teatro Posdramático*. Título Original: *Postdramatisches Theater*. Traducción: Javier Fuentes Feo. Editorial CENDEAC. Barcelona. España. 2017.

LÓPEZ, María Pía (1997). *Mutantes. trazos sobre los cuerpos*. Puñaladas. Ensayos de Punta. Editorial Colihue. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (1996) *Pre-textos, Conversaciones sobre las comunicaciones y sus contextos*. Editorial Universidad del Valle. Colombia, 1996.

(1987) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. 2da edición. Ediciones G. Gilli. DF. México. 1991.

ORTNER, Sherry (2016). *Antropología y teoría social. Cultura, poder y agencia*. San Martín: UNSAM Edita. Argentina.

PAVIS, Patrice (1980). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Editorial Paidós. Barcelona. España. 1983.

RANCIERE, Jacques. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Título original: *Lamésentente. Politique et philosophie*. Traducción: Horacio Pons. 1a edición. Ediciones Nueva Visión. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

RETOLA, Germán (2018). *Paraíso. Construcción de conocimientos basados en diálogos de saberes entre la Universidad y el Pueblo*. 1a edición. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP), La Plata. Argentina.

RINESI, Eduardo (2005) *Política y tragedia. Hamlet, entre Maquiavelo y Hobbes*. Editorial Colihue. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

(2012) Seminario *La tragedia y la comedia como límites de la política*. (Desgrabación). Facultad Libre. Rosario. Santa Fe. Argentina.

RITZER, George (1995). *La MacDonalización de la sociedad*. Título original: *The McDonaldization of Society*. 1 era edición. Traducción de Ignacio y Ricardo Hierro. Editorial Ares. Barcelona. España. 1996.

ROLNIK, Suely (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Título original: *Esferas da insurreição. Notas para uma vida não cafetinada*. Traducción de Cecilia Palmeiro; Marcia Cabrera; Damián Kraus. 1a edición. Editorial Tinta Limón. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

SAINTOUT, Florencia (1998) *Los estudios de recepción en América Latina*, La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación de la Universidad Nacional de La Plata. La Plata. Argentina.

(2003) *Qué ha pasado con las teorías de la recepción en América Latina*, en Punto Cero v.8 n.6 Cochabamba enero. 2002.

SÁNCHEZ LLORENS, Mara (2015). *Lina Bo Bardi. Objetos y Acciones Colectivas*. 1era edición. Diseño Editorial. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

SANCHIS SINISTERRA, José (2014) *Por una dramaturgia de la recepción. Investigación Teatral y Puesta en Escena*. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Europeana. Madrid.

SERRANO, Raúl (2004) *Nueva Tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Editorial Atuel. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

SEGATO, Rita (2019). *El deseo de Pandora*. Anfibia original (podcast). Edición mes de octubre. (Desgrabación). UNSAM. San Martín. Argentina.

SCHMUCLER, Héctor (1984). *Un proyecto de comunicación cultural*, Revista Comunicación y cultura número 12, Editorial Galerna. México.

SPIDER, Arnold (2000) *Una apuesta por la libertad. Isaiah Berlin y el pensamiento trágico*. Ediciones de La Flor. Colecciones Ideas. Buenos Aires, Argentina.

SZUCHMACHER, Rubén (2015) *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*. Reservoir Books. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

TANTANIAN, Alejandro (2021). *Una lectura de Hamlet*. Seminario intensivo (desgrabación). Plataforma zoom. Febrero de 2021.

VARLEY, Julia. (1999) *De generaciones, géneros y generalidades*. Entrevista de Blas Arrese Igor a Julia Varley. Actriz, directora y pedagoga miembro del Odin Teatret de Dinamarca. Periódico de Artes Escénicas y Cultura de Argentina e Iberoamérica. Año 1999. nro. 5. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

Enlaces acerca de la obra:

<https://www.youtube.com/watch?v=yRgzrqO2IL4>

<https://www.youtube.com/watch?v=kCfOxzpHiYA>

https://www.teatrocervantes.gob.ar/tnc_accesible/

<https://www.teatrocervantes.gob.ar/obra/jamlet-de-villa-elvira/>

<https://www.eldia.com/nota/2019-11-17-4-12-12-un-shakespeare-con-escena-en-villa-elvira-y-en-busca-de-inclusion-la-ciudad>

<https://www.eldia.com/nota/2019-10-5-4-42-54--jamlet-de-villa-elvira-un-clasico-resignificado-desde-el-corazon-de-la-periferia-espectaculos>

https://ar.ivoox.com/es/demasiado-humano-31-t4-audios-mp3_rf_42898730_1.html

<https://www.facebook.com/cervantestna/videos/606080750159320/>

<https://witensg.wixsite.com/gaby-witencamps/blog/jamlet-de-villa-elvira-la-vanguardia-de-las-orillas>

<https://www.facebook.com/blas.igor/videos/10219474671279377/>

<https://www.pressreader.com/argentina/revista-n/20191116/282269552227986>

<http://www.alternivateatral.com/obra67998-jamlet-de-villa-elvira>