

Universidad Nacional de la Plata

Facultad de Humanidades

*Maestría en Educación Corporal*

La Plata

2011

---

***Teatro en la  
oscuridad***  
**Investigación sobre  
dos experiencias  
argentinas, basada  
en la teoría teatral  
de Jorge Dubatti**

---

**Directora:**

**Raquel Guido**

**Codirectora:**

**Beatriz Múnera**

---

**Autor:**

**Ernesto Vargas Reyes**

---

A los míos, mi Consuelito, Hernandito,  
Alejito, *La Runchita*, toda mi familia;  
quienes siempre han creído y apoyado  
mis oscuridades.

A Adriana, Luisa, Toribio, Jair y  
Fernando Adámoli; por el aguante.

A Wesley, quien cruzó primero hacia la  
primitiva oscuridad pero nos dejó su  
bello recuerdo.

Al **ICETEX**, por el apoyo con la beca  
Carolina Oramas.

**Trabajo para optar al título de Magister en Educación Corporal**

---

***Teatro en la  
oscuridad***  
**Investigación sobre  
dos experiencias  
argentinas, basada  
en la teoría teatral  
de Jorge Dubatti**

---

**Directora:**

**Raquel Guido**

**Codirectora:**

**Beatriz Múnica**

---

**Autor:**

**Ernesto Vargas Reyes**

---

## Contenido

Contenido.....	4
Introducción .....	6
Justificación, descripción y límites.....	6
Antecedentes.....	7
Propósitos .....	8
Estructura.....	10
Capítulo 1. El <i>cuerpo poético</i> y otros conceptos en el teatro.....	11
<i>Cuerpo poético</i> .....	11
<i>Teatralidad</i> .....	18
Noción de experiencia en el teatro.....	21
<i>Convivio</i> .....	25
<i>Intercambio aurático</i> .....	33
Lenguaje oral y sonido .....	35
Capítulo 2. La necesaria oscuridad .....	39
Materia oscura .....	40
La oscuridad dos puntos.....	43
Ciencia.....	44
Ver oscuridad.....	47
Ojos cerrados.....	48
Ojos vendados .....	49
Ojos ciegos.....	50
La oscuridad poética.....	52
<i>La ceguera poética</i> .....	52
<i>La oscuridad es como el agua</i> .....	56
La oscuridad en el teatro .....	61
¿Qué es el teatro en la oscuridad?.....	63
Capítulo 3. Teatro en la oscuridad: <i>Grupo Ojucuro</i> .....	65
Los que se dejan ver .....	65
<i>La isla desierta</i> .....	66
Una metáfora en la oscuridad.....	66
El texto– Roberto Arlt.....	67
Referencia a la oscuridad en <i>La isla desierta</i> :.....	67
Proceso teatro ciego .....	69
<i>Grupo Ojucuro</i> : entrevistas (febrero 2008).....	73
Gerardo Bentatti .....	73
Marcelo Gianmmarco.....	75
Juan Carlos Mendoza .....	76
Mirna Gamarra .....	77
Centro Argentino de Teatro Ciego .....	79
Capítulo 4. Teatro en la oscuridad: <i>Caramelo de limón</i> .....	81
<i>Caramelo de limón</i> .....	81
El texto– <i>Caramelo de limón</i> .....	83
La oscuridad con los ojos cerrados–sorpresa.....	83
La oscuridad dictadura .....	83
La oscuridad familiar–contenedora–acogedora .....	85

<i>Caramelo de limón: entrevistas</i> .....	88
Mayra de Paco.....	89
Alejandra Laconi.....	103
Eugenia Valle y Mario Gorostidi ( <i>El sapo</i> ).....	117
Beatriz Montenegro.....	130
Para concluir .....	142
Reflexiones finales .....	142
Ricardo Sued.....	143
Glosario.....	150
Bibliografía.....	153
Discografía.....	155
Filmografía.....	155

## Introducción

Y no sé tú, ni qué dirás,  
pero no hay nada mucho qué pensar.  
La oscuridad me acecha, incrédula.  
Nada –Zoé

Contemplando la oscuridad, presentí  
que ella también me observaba con la misma curiosidad.

### Justificación, descripción y límites

No existe mucho material investigativo sobre las propuestas de teatro oscuro y ciego; y aquí radica la originalidad de esta tesis de maestría. En sus definiciones hay una diferencia epistemológica, ya que el *Grupo Ojcuero* define como *teatro ciego* su experiencia teatral y el grupo *Caramelo de limón* la definió en una primera instancia como teatro oscuro. Los conceptos *oscuro*<sup>1</sup> y *ciego* proponen reflexiones diferentes. Para el *Grupo Ojcuero*, nombrar su experiencia como teatro ciego acerca directamente al espacio ciego, entonces podríamos pensar que además de trabajar con personas ciegas en su colectivo, ellos trabajan en la oscuridad. La palabra oscuro, por su parte, nos trae un reto epistemológico y etimológico, ya que el concepto es muy vago, y posiblemente las oscuridades de ambos acontecimientos teatrales sean diferentes.

La investigación cualitativa sobre estos temas se basó en entrevistas realizadas a ambos grupos. Se entrevistó al *Grupo Ojcuero* en dos encuentros previos a la presentación de su espectáculo, en febrero de 2008; se realizaron entrevistas a Gerardo Bentatti, uno de los iniciadores del proyecto, y a su elenco. También se visitó la Biblioteca Argentina para Ciegos, en donde el *Grupo Ojcuero* realizó su investigación en la oscuridad y en donde Fabián Sagripanti, actor que perteneció a la *Isla desierta*, continúa encargado del taller de teatro para ciegos. Se continuó la

---

<sup>1</sup> Las cursivas son mías (Ernesto Vargas Reyes). En adelante solo indicaré los resaltados en las citas, cuando sean del autor de esta tesis. Si no hay esta indicación, aquellos pertenecen a los autores citados. Con base en la *Ortografía, de la lengua española*, no tildo el adverbio “solo” ni los pronombres “este, esta, ese, esa”. Respeto, en la transcripción de citas, sin embargo, la decisión de autores que sí lo hacen, como Jorge Dubatti.

investigación en 2009, creando nexos con El Centro Argentino de Teatro Ciego, en Buenos Aires, proyecto institucional que surgió de y desde la experiencia de la *Isla desierta*. Se realizaron además cuatro viajes a Córdoba, para entrevistar al elenco de *Caramelo de limón*, y a su director Ricardo Sued. Cabe aclarar que he sido espectador de ambas obras teatrales y otras experiencias sensitivas similares como *Ojos cerrados* del grupo *AviTantes*. También se tomaron algunos textos y materiales expuestos en medios de comunicación. En la actualidad, Alejandra Laconi, actriz y licenciada en teatro, de la agrupación *Caramelo de limón*, está realizando su trabajo de grado sobre lo que ocurre sensitivamente con el espectador cuando percibe la obra de teatro de este grupo.

Los alcances de esta tesis son puntuales. Se pretendió dejar las bases para un estudio del teatro en la oscuridad. También se intentó proponer el concepto de un lenguaje teatral accesible a los interesados cuya especificidad no es el teatro. He dejado fuera varias entrevistas, como la de Fabián Sagripanti, Martín Bondone, Henry Pacheco, Claudio Tejada y otros, que, por extensión y pertinencia, fueron dejadas para próximas ediciones y estudios.

## **Antecedentes**

En mi práctica como artista plástico y artista escénico, he intervenido en cuatro proyectos que indirectamente me llevaron al encuentro con la oscuridad: proyecto *El cuerpo, una historia de vida*<sup>2</sup>, mi trabajo de grado *La sombra de la nube invisible*<sup>3</sup>, taller de *Teatro invisible: oigo, siento y me comunico*<sup>4</sup> y *Taller en la*

---

<sup>2</sup> *El cuerpo, una historia de vida* se articula con el proyecto *Fortalecimiento Integral a los procesos de organización de mujeres y hombres con algún tipo de discapacidad*, desarrollado desde la Universidad Nacional de Colombia en AFRASUPERAR, el cual responde a las políticas y expectativas de esta Asociación y de las distintas instancias relacionadas con el proyecto Fondo de Pequeños Proyectos de Christian AID–FPP–Grupo Guillermo Fergusson–GGF–, Universidad Nacional de Colombia –UNC– y desde el Instituto del Desempeño Humano y la Discapacidad–IDH–, Universidad Nacional de Colombia, Línea de Kinesiología del Desarrollo, proyecto desarrollado por Sonsire Mayari Cruz Osuna, Jenny Maritza Espinosa Ramírez y Sandra Liliana Juaqui. Participé en este proyecto como docente invitado, para desarrollar los talleres con los adultos discapacitados (Bogotá 2004).

<sup>3</sup> *La sombra de la nube invisible*. Trabajo de grado con mención meritoria, de la carrera de Artes Plásticas. (Universidad Nacional de Colombia. 2005). La investigación que expone este trabajo está

*oscuridad*<sup>5</sup>. En estas experiencias se reflexionó desde el lenguaje poético, el cuerpo, el cuerpo discapacitado o con necesidades sensoriales especiales, el cuerpo sensorial, cuerpo con sentido, cuerpo de poesía. Trabajé en conjunto con profesionales en kinesiología, artes plásticas, artes escénicas, maestras escolares y directoras de proyectos de bibliotecas públicas. Hay que tener en cuenta que estas experiencias fueron artísticas y no pretendían ser un espacio terapéutico, psicológico o médico. Si esto llegó a aparecer fue un encuentro, no un propósito.

Al desarrollar estas propuestas artísticas y pedagógicas, con los responsables y trabajadores comprometidos, se presentaban muchas preguntas sobre un cuerpo que aparecía y estábamos trabajando poéticamente. Por estos vacíos y cuestiones decidí vivir la *Maestría en Educación Corporal*, para conocer las perspectivas del cuerpo que aquí estudian, como son el cuerpo de la danza, el cuerpo de la gimnasia, el cuerpo del deporte, el cuerpo del juego, el cuerpo de la educación física y el cuerpo de la educación corporal. Estos puntos de vista podrían acercarme un poco más a la reflexión sobre el *cuerpo poético*.

## Propósitos

El teatro es la práctica desde donde se desarrolla esta investigación. Como práctica, tiene sus propias particularidades, especificidades y reglas. Nos centraremos en el estudio realizado por Jorge Dubatti para definir la práctica teatral, ya que sus

---

basada principalmente en una experiencia escénica con niños ciegos del colegio Juan Antonio Pardo Ospina.

<sup>4</sup>*Teatro invisible* es el nombre que se le dio al taller de teatro para jóvenes y niños con necesidades sensoriales especiales en el campo de baja visión y ciegos. Desarrollé y dirigí una adaptación del cuento “Los limpiadores de estrellas”, de Julio Cortázar. La experiencia se narró como un programa de radio, ya que los jóvenes tenían estudios de lenguajes de radio y cantaban en su mayoría. Biblioteca Pública El Tintal “Manuel Zapata Olivella”. Bogotá. 2005.

<sup>5</sup> *Taller en la oscuridad*. Por petición del Maestro en Artes Plásticas Miguel Huertas, y apoyando su cátedra de dibujo, en la Universidad Nacional de Colombia, realicé recorridos por el Auditorio León de Greiff en la oscuridad. Yo tenía pleno conocimiento de la arquitectura de este lugar y empecé a vivenciar el taller en la oscuridad con estudiantes de artes plásticas de primeros semestres; luego, este taller fue reinventado para estudiantes de diversas carreras entre ellas educación física, teatro, e incluso estudiantes de secundaria. Bogotá. 2004–2010.



tesis permiten acceder al lenguaje teatral de una forma clara y legible; además, su trabajo permitió la orientación, ubicación y develación del acontecimiento del teatro en la oscuridad.

Esta tesis pretende contribuir a uno de los objetivos de Dubatti de “crear un espacio activo de pensamiento crítico integrado a la dinámica del campo teatral”<sup>6</sup>, específicamente poniendo este discurso –de las nuevas bases de la teatrología en Argentina, el *cuerpo poético* del teatro y el teatro en la oscuridad– en diálogo y discusión con la *Maestría de Educación Corporal* de la Universidad Nacional de la Plata y diversos espacios de discusión académica como la Facultad de Artes y la Carrera de Fisiología de la Universidad Nacional de Colombia, la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Martín y otros espacios alternativos como el Centro Argentino de Teatro Ciego, el Museo Nacional de Colombia, el Inci (Instituto Nacional para Ciegos) entre otros.

Como ya indiqué, no se trata de un discurso únicamente para la academia sino más bien desde ella. La originalidad de esta tesis se enmarca en la reflexión de un acontecimiento teatral que ocurre en la oscuridad total. Este se indaga, reflexiona y analiza desde las tesis de Jorge Dubatti y las complementa, ya que el teatro en la oscuridad es un área que no ha tenido investigaciones dedicadas a su especificidad, ni por investigadores teatrales, ni por sus iniciadores, ni por los que continúan haciéndolo acontecer. Esta tesis refiere el encuentro de la teatrología con la evolución de mi trabajo plástico y escénico: me interesa el tema desde mi experiencia de creador y espectador. Finalmente: mi trabajo intenta indagar cómo pensar una pedagogía corporal desde diferentes perspectivas, en este caso desde el teatro en la oscuridad.

---

<sup>6</sup>*El nuevo teatro de Buenos Aires en la Postdictadura. Micropoéticas I.* Jorge Dubatti. Centro Cultural de la Cooperación. Buenos Aires, Argentina. 2002. Pág. 3

## **Estructura**

Los capítulos uno y dos desarrollan los conceptos teóricos en los que se basa esta reflexión. Los capítulos tres y cuatro piensan, con base en tales conceptos, la especificidad del teatro en la oscuridad del *Grupo Ojuro* y de *Caramelo de limón*; cada uno de estos dos últimos capítulos contiene las entrevistas realizadas a sus miembros, con la sola excepción de la conversación sostenida con Ricardo Sued, director de *Caramelo de limón*, transcrita a modo conclusión, por ser el detonador de las experiencias de teatro en la oscuridad.

## Capítulo 1. El *cuerpo poético* y otros conceptos en el teatro

Pero aquel que no piensa en el cuerpo se convierte más fácilmente en su víctima.

**Milan Kundera**

Jorge Dubatti es uno de los mayores exponentes de la teatrología argentina y latinoamericana contemporáneas. Desde sus estudios de la *Filosofía del teatro I*, se trabajarán conceptos del teatro como *teatralidad*, *convivio*, *intercambio aurático*, *cuerpo poético*, así como sus observaciones sobre el vínculo entre teatro y oralidad. Conceptos que introducirán y contextualizarán a los lectores en la perspectiva y en el lenguaje del teatro.

### *Cuerpo poético*

Al fin y al cabo, cuerpo es también una palabra tanto como el lenguaje es una acción.

**Ricardo Crisorio**

Allí donde el discurso permanece en las palabras, la palabra compromete al cuerpo.

**Jacques Lecoq**

*Todo arte es en esencia, poema* en tanto que un dejar acontecer la llegada de la verdad de lo ente como tal.

**Martín Heidegger**

La metáfora: multiformidad del cambio posible.

**Paul Valéry**

Una de las cualidades que presenta el teatro es la dimensión corporal que maneja. El teatro, pese al desarrollo de los lenguajes mediáticos y tecnológicos, continúa encantando por utilizar la escala humana, hombres reunidos para compartir un acontecimiento:

El teatro es un campo ancestral de socialización, que remite a una antigua medida del hombre: la escala reducida a la dimensión de lo corporal, la pequeña comunidad, lo tribal, lo localizado convivial que inscribe lo universal. Además se lleva bien con la escasez de medios y la ausencia de grandes presupuestos<sup>7</sup>.

Esta característica exalta los cuerpos que allí se reúnen; encontramos entonces el *cuerpo poético* del actor y el cuerpo expectante, no pasivo, de los espectadores; y este encuentro construye el acontecimiento poético del teatro. Esta reunión es la base de lo que Dubatti llama *convivio*, concepto que abordaremos más adelante. Ahora analizaremos a lo que nos vamos a referir con *cuerpo poético* del actor y delimitaremos desde dónde se toma el concepto *poético* e intentaremos pensar un ejemplo.

Según Dubatti, el cuerpo del actor es específicamente *cuerpo poético*, porque este produce “un ente poético, dotado de rasgos ontológicos singulares, a partir del que se producen procesos de semiotización que nunca se completan o agotan”<sup>8</sup>. El cuerpo del actor es origen de mundos poéticos posibles, es un lugar donde habitan diferentes construcciones hechas por el artista, por el contexto o por contextos poéticos prestados.

La palabra *poético* es generalmente relacionada con poesía, y la poesía es relacionada con la estructura escrita. Pero hay que entender que, para el teatro y para las demás artes, lo poético se deriva de creación, construcción, fabricación; no exclusivamente de un lenguaje escrito de poesía:

---

<sup>7</sup> *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Jorge Dubatti. Ediciones ATUEL. Buenos Aires. Argentina. 2007. Pág. 198.

<sup>8</sup> *Ibidem*, Págs. 90.

Deberíamos hablar de acontecimiento *poético*<sup>9</sup>, en tanto no retomamos el vocablo *poesía* según la lexicalización vigente en el mundo hispánico –registrada ya en el siglo XIII–<sup>10</sup> sino el término *ποίησις* (*poiesis*) y la familiaridad de las palabras griegas de las que se vale Aristóteles en su *Poética*. Dice Sinnott en la “Introducción” a su tratado aristotélico:

“El título bajo el cual es conocida esta obra es un adjetivo (*Poietiké*), sobreponiéndose el sustantivo ‘*tekhné*’. Este término griego procede de la raíz *teks* (‘Fabricar’, ‘construir’), halló como equivalente latino la palabra *ars* de donde derivan la palabra española ‘arte’ y sus equivalentes en otras formas modernas” (Sinnott, 2004, nota 13: XI-XII).

En el *Dictionnaire Grec-Française* de Anatole Bailly (1950:1580-1582), las palabras vinculadas al adjetivo *poietiké* remiten al campo de acción de *hacer* (crear, fabricar, confeccionar, ejecutar), y no sólo componer objetos literarios en verso o prosa:

*Poiesis*: Acción de hacer: I. Creación; II. Fabricación, confección (de perfumes, de navíos, etc.); III. 1. Acción de componer obras poéticas; 2. Facultad de componer obras poéticas, arte de la poesía; 3. La poesía.

*Poietés*: 1. Fabricante (de obras manuales), artesano; 2. Quien compone versos, poeta.

*Poietikós, poietiké*: 1. Relativo a fabricar, a confeccionar; 2. Relativo a la poesía, poético.

*Poiéw*: Hacer; 1. Fabricar, ejecutar, confeccionar; 2. Crear, producir; 3. Obrar, ser eficaz; 4. Componer un poema; 5. Procurar producir.

Aristóteles incluye en su concepto de *poiesis* la música, el ditirambo, la danza, la literatura, la plástica, es decir, se refiere a la *creación artística* y los *objetos artísticos* en general. Mucho tiempo después dirá Heidegger que todo arte es “en esencia, poema” (2000:53). Llamaremos entonces *poiesis* a la producción artística, la creación, la creación productiva de entes artísticos en sí. *Poiesis* implica tanto la acción de crear como el objeto creado, que en suma resultan inseparables (sucede lo mismo en castellano con los sustantivos de creación o producción) [...] *Poiesis* es la suma multiplicadora de trabajo + *cuerpo poético* + procesos de semiotización... Producto y producción, trabajo en proceso y artefacto. Trabajo poético y objeto poético. La acción *poiética* teatral genera un ente, ausente e inexistente antes y después de la acción<sup>11</sup>.

Para el actor, su cuerpo es su medio de trabajo, su objeto poético y el lugar donde acontecen los procesos de semiotización. El actor construye *poiesis* a partir de

<sup>9</sup> Nota de Dubatti: Usamos ambos términos, *poético* y *poiético*, como sinónimos. Ibídem, Pág. 128.

<sup>10</sup> Nota de Dubatti: “*Poético*: Pertenciente o relativo a la poesía. Poesía: Manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa”. (Diccionario de la lengua española, 2001, tomo 8. 1216). Ibídem, Pág. 128.

<sup>11</sup> *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Jorge Dubatti. Ediciones ATUEL. Buenos Aires. Argentina. 2007. Págs. 90.

su estructura. Hay condiciones específicas que se deben poseer para que este cuerpo aparezca, para que sea. Este cuerpo está ausente si no está la actitud poética. No es el cuerpo cotidiano o natural del actor, aunque depende de él. El *cuerpo poético* del actor crea acciones físicas y físico-verbales poéticas y no hay un fin, un para qué; es más bien un “como si”. Y este cuerpo es infinito en sus posibilidades; su acción no representa un útil; es netamente eficaz:

Llamaremos a ese ente *cuerpo poético*: se trata de la masa concertada de volúmenes, movimientos, sonidos, ritmos, colores, velocidades, olores, intensidades, originados por las acciones corporales (activas o pasivas, metafóricas, no naturales) y cohesionados por una relación interna morfo-temática, a la vez material y abstracta, formal y contenidista, en una estructura de interrelaciones que le da unidad en la *poésis*. El cuerpo, productor o receptor de acciones, genera una estructura temporal, un espesor o trama de acontecimiento hecho de ritmo, intensidad y velocidad, en la que los componentes materiales originales mutan por su integración a un nuevo todo de naturaleza poética, por su pasaje a un nuevo estado no natural. Cuerpo afectado (Pavlovsky), dilatado (Barba), cuerpo rítmico o musical<sup>12</sup>.

También algo así como un “cuerpo fantasma” en la alusión de Ricardo Sued. El *cuerpo poético* no debe ser considerado solo por su función expresiva o comunicativa, sino más bien por su ser ontológico, su capacidad de instaurar un mundo en un tiempo determinado. El *cuerpo poético* va más allá de la fisiología, de la anatomía, de la medicina, de la filosofía... Trasgrede los límites de las disciplinas y nos sitúa en perspectivas inesperadas. Es por eso que el *cuerpo poético* no tiene límites, y sus posibilidades son infinitas; pero no es infinito en el tiempo, su acontecer es limitado. Se compone, como hemos visto, de la masa concertada de volúmenes, movimientos, sonidos, ritmos, colores, velocidades, olores, intensidades, originados por las acciones corporales del actor. Estas acciones pueden ser activas o pasivas: la sola presencia del cuerpo del actor en el escenario desarrollándose poéticamente ya es suficiente para que sintamos la tensión y sintamos el aura del personaje y el *cuerpo poético* sea. Lo más inquietante es que estas acciones y movimientos son metafóricos, no pertenecen a las vivencias de la cotidianidad, no son naturales, aunque se hagan acciones naturales en el espacio poético. Es decir, si yo interpreto a Hamlet y Hamlet

---

<sup>12</sup> *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Jorge Dubatti. Ediciones ATUEL. Buenos Aires. Argentina. 2007. Págs. 101, 102.

bebe vino, mi cuerpo actuaría como si Hamlet bebiera vino, además, vino inglés; no como tomaría en mi casa vino. Tanto actores como espectadores son conscientes de ello: podríamos decir que quienes asistimos y hacemos parte del teatro somos conscientes del “engaño”, de la “mentira”, de la “ficción” de las necesarias metáforas.

No hay una sola forma o contenido que deba tener este cuerpo. Los caminos para encontrarlo o enseñarlo son variados y se renuevan con el paso del tiempo, y con las necesidades locales de cada ejercicio teatral. Cada maestro de teatro tiene su propia pedagogía y metodología para detonar y encontrar el *cuerpo poético* en sus actores. Es por esto que Peter Brook expone que en esta búsqueda no hay secretos, es más bien un “proceso de prueba y error, investigación, elaboración, rechazo y azar, que hace que la interpretación del actor tome forma y que integra el trabajo de los músicos o el del técnico en iluminación como un todo orgánico”<sup>13</sup>. Cada actor proviene o tiene su propia metodología consciente. Es por esto que el *cuerpo poético* es un ente inagotable.

Un método que nos podría ejemplificar la búsqueda que llevan a cabo los actores para la construcción de su *cuerpo poético* es el del maestro francés Jacques Lecoq:

La preparación corporal no aspira a alcanzar un modelo corporal, ni a imponer formas teatrales preexistentes. Debe ayudar a cada uno a alcanzar la plenitud del movimiento justo, sin que el cuerpo haga más de la cuenta, sin que contamine aquello que debe transmitir. Se apoya por tanto en primer lugar en una *gimnasia dramática* en la que cada gesto, actitud o movimiento está justificado<sup>14</sup>.

La poética de Lecoq se basa en la construcción de una metodología que fusiona la educación física y el teatro. La formación inicial de Lecoq es la educación física, pero cuando empieza a transitar el conocimiento y reflexión del teatro, Lecoq no abandona sus orígenes y los fusiona a su práctica teatral; es por eso que la base de su método lo llama *gimnasia dramática*, un híbrido entre la educación física y el

---

<sup>13</sup>*La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro.* Peter Brook. Alba Editorial, s.l.u, Proeme, S.L. 2007. Pág. 138.

<sup>14</sup>*El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral.* Lecoq, Jacques., Alba Editoria. Barcelona. España. 1997. Pág. 104.

teatro. La *gimnasia dramática* busca dar sentido a los movimientos del actor. Lecoq dice:

El estudio de la anatomía del cuerpo me ha servido para desarrollar una preparación corporal analítica dirigida a la expresión, poniendo en juego por separado cada parte del cuerpo: los pies, las piernas, la pelvis, el pecho, los hombros, el cuello, la cabeza, los brazos, las manos, aprovechando el contenido dramático de cada una de ellas... En el teatro, ejecutar un movimiento nunca es un acto mecánico, debe ser un gesto justificado<sup>15</sup>.

En esta *gimnasia dramática* también se reflexiona el ritmo, la flexibilidad, el balance, las procuraciones correctivas, el énfasis de destrezas... Buscando que cada movimiento sea un hecho único, justificado, dotado de impulsos:

De pie, en extensión, con los brazos levantados, una caída del tronco provoca reflexión del cuerpo y luego, al rebotar, el retorno a la posición inicial. Este movimiento, realizado según una precisa progresión, es ejemplificador de lo que hacemos con el conjunto de la gimnasia dramática. Comenzamos por hacerlo de una manera mecánica, sencilla, para descubrir el recorrido. A continuación intentamos agrandar el movimiento para llevarlo al límite, realizándolo en el mayor espacio posible. En una tercera fase nos concentramos en dos momentos importantes del movimiento para descubrir la dinámica dramática: por una parte, el momento del inicio, en extensión justo antes de que el tronco se encuentre arrastrando en la caída; por otra parte, el momento que marca el final del movimiento, a la vuelta del tronco y de los brazos a la vertical, cuando el cuerpo se encuentra de nuevo en extensión y el movimiento va a morir, imperceptiblemente, en la inmovilidad. Estos dos momentos, que siguen y preceden a la actitud de expresión, son portadores de un intenso estado dramático. La suspensión que precede al inicio se inscribe en la dinámica del riesgo, de la caída, y conlleva un sentimiento de angustia que se evidencia claramente. Por el contrario, la calma, la del acercamiento progresivo a la inmovilidad y la serenidad<sup>16</sup>.

Angustia y calma... Hay que prestar interés al movimiento que toma este ejercicio: en primer lugar es un acto gimnástico, mecánico y preciso; luego, Lecoq lo convierte en una acción justificada, dotada de emoción, direccionada, controlada. Lecoq advierte las emociones del movimiento o quizás hace una posible lectura del mismo. Notamos cómo un movimiento gimnástico puede desembocar en una búsqueda teatral. Lecoq se apropia de la mecánica del movimiento, y en la construcción de un sistema de entrenamiento propio de la pedagogía de las prácticas corporales; y traslada este conocimiento a la pedagogía teatral. El *cuerpo poético* se

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, Pág. 103.

<sup>16</sup> *Ibidem*, Pág. 105.



prepara con métodos específicos de la escena teatral, y su exigencia es tan fuerte como cualquier disciplina corporal.

La *poíesis* teatral es un estado al que hay que entrar, hay que abrirse; y para esto hay que prepararse. Es inevitable sentir o crear un estado místico cuando enfrentamos o interpretamos a un personaje, hay que ser dignos de lo que nos ocurre cuando estamos en escena, dice Bousquet. Incluso, durante el acontecimiento teatral algunas experiencias describen muchos más estados que sufre el cuerpo del actor, según Monaki Wacanabe, citado por Barba:

El teatro occidental, por lo menos el teatro occidental moderno, se basa en la identificación entre el cuerpo individual cotidiano y el cuerpo *ficción* del personaje; se cree que o al menos se ha creído, que sólo existen estos niveles. En la mayor parte de las formas tradicionales de teatro japonés, en cambio, se descubre fácilmente un nivel intermedio entre el cuerpo cotidiano del actor y el cuerpo imaginario, por decirlo así, del personaje. Pongamos un sencillo ejemplo: cuando un actor del Nō abandona el escenario, porque el espectáculo en el sentido estricto de la palabra ya ha terminado, tiene una extraña praxis: sale muy lentamente, como si su salida fuese parte integrante de su espectáculo y en ese momento ya no es personaje, porque la acción del personaje ha terminado, pero todavía no es el actor en su realidad, ni en su cotidianidad. Es precisamente algo entre esas dos cosas, y este estado puede durar un minuto<sup>17</sup>.

Para concluir, en cuanto a la *poíesis*, según Dubatti, podemos sostener varias afirmaciones:

1. La *poíesis* es ente: cuerpo poético;
2. La *poíesis* es más que signo y no se genera en el signo sino antes que él: tiene espesor de acontecimiento;
3. La *poíesis* no es en sí un lenguaje para la expresión de un sujeto ni para la comunicación con otro, sino que excede a la instancia de producción y comunicación humanas en su estado de ente y cumple una función radical: la ontológica;
4. La capacidad teórica y analítica de la semiótica teatral se ve relativizada en la dimensión artística<sup>18</sup>, en tanto para comprender el fenómeno de la

---

<sup>17</sup> *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. Eugenio Barba y Nicola Savarese. Grupo Editorial Gaceta, S.A. Mexico, 1998. Pág. 170.

<sup>18</sup> (Nota de Dubatti): “Obsérvese cuánto ha avanzado la semiótica en otros campos de estudio (ciencias sociales, antropología, educación, historia, etc.), y con qué limitaciones insoslayables se enfrenta en

*poésis* en sí no alcanza con trabajar sobre su superficie fenomenológica ni pensarlo como lenguaje expresivo–comunicativo;

5. La *poésis* es acontecimiento, y como tal genera afectación y estimulación;
6. El signo constituye la política de percepción del ente poético, es la posibilidad de acceso al ente desde la percepción, pero no es sino una zona del *cuerpo poético* en tanto este existe y es más allá de su percepción<sup>19</sup>.

### ***Teatralidad***

Además del *cuerpo poético* del actor, el teatro tiene especificidades que le son propias. Según Dubatti, para aproximarnos al lenguaje teatral debemos entender que la *teatralidad* es la estructura matriz del teatro. Se entiende por *teatralidad* la “especificidad del discurso teatral, aquello que hace teatral a un discurso o texto”<sup>20</sup> y como:

aquello que hace teatro al teatro, pero en cada caso esa estructura es modalizada por diferentes fundamentos de valor. Hay conceptos de escena: la escena ritual–totémica, la cristiana, la racionalista, la subjetivista, la simbolista, la objetivista, la vanguardista, la postvanguardista..., sustentados por bases epistemológicas diferentes. Si bien hay una estructura de teatralidad recurrente, las concepciones de teatro y de cada una de estas escenas son diversas, y en consecuencia los usos y las prácticas de teatralidad también... Hay una matriz, que llamamos teatralidad, que permite usos y concepciones diversas: teatralidades, poéticas, escenas. Teatro(s)<sup>21</sup>.

La teatralidad como discurso teatral es singular en cada acontecimiento teatral, depende de la temporalidad, la carga histórica que la preceda, su localidad, su hibridación con otras artes y su poética.

La tesis de Dubatti es necesaria por su búsqueda de una nueva base epistemológica para el teatro, ya que fenómenos como la transteatralización confunden y generalizan los conceptos y los límites propios del teatro. La

materia poética–artística)”. (*Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Jorge Dubatti. Ediciones ATUEL. Buenos Aires. Argentina. 2007. Pág. 130).

<sup>19</sup> *Ibidem*, Págs. 104, 105.

<sup>20</sup> *El nuevo teatro de Buenos Aires en la Postdictadura. Micropoéticas I*. Centro Cultural de la Cooperación. Jorge Dubatti. Buenos Aires, Argentina. 2002. Pág. 396.

<sup>21</sup> *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Pág. 14.

transteatralización es el fenómeno de teatralidad por fuera del teatro: la palabra “teatro” es utilizada en contextos no específicos<sup>22</sup>. La transteatralización se descubre en fenómenos de mediatización, auge de las nuevas tecnologías en comunicación, globalización, espacios donde se utilizan términos que en principio le eran propios al teatro. En diversos espacios de la cultura, como en el periodismo, encontramos terminologías como: *actores* armados, *escena* del crimen, *actuación* deportiva o política, así mismo “sorprende que algunos términos de la teatrología han sido incorporados al léxico de la sociología: escena, escenario, actor, acción, representación”<sup>23</sup>. Esto ha originado una renovación de la base epistemológica del teatro: “vamos al teatro para luchar contra la transteatralización, para construir realidad, morada, subjetividad, no para disolverlas. Teatro no de la representación ni de la presentación, sino teatro de la experiencia y de la subjetividad”<sup>24</sup>.

Al encontrar la matriz del teatro, la *teatralidad*, y separarla de fenómenos como la transteatralización, el teatro se enmarca y da cuenta de su margen histórico y local. “Ciertos acontecimientos culturales son, para la historia del teatro, más importantes que los saberes teatrales previos. Crisis de la modernidad y caída de los grandes discursos de la representación; crisis de los universales y de la idea de verdad, crisis del racionalismo; destotalización y quiebra de la idea de verdad...”<sup>25</sup> El teatro contemporáneo argentino no solo da cuenta de estos acontecimientos de escala internacional sino que se sitúa en su propia realidad histórica y de allí se moviliza, detona y acontece. Según Dubatti la nueva epistemología teatral argentina se enmarca en lo que se llama el *teatro de la Postdictadura*:

El teatro argentino entre 1983 y 2007 no está al margen de las reglas que impone la nueva cartografía cultural. Es necesario leerlo como avatar interno de un nuevo periodo cultural, inédito en la historia nacional, que podemos llamar Postdictadura... Entre 1983 y 2008 la dictadura se presenta como continuidad y como trauma... El teatro de la Postdictadura ofrece una cartografía de complejidad inédita, resultado de la ruptura del binarismo en las concepciones estéticas y políticas, la caída de los

---

<sup>22</sup> *Ibídem*. Pág. 15.

<sup>23</sup> *Ibídem*. Pág. 15.

<sup>24</sup> *Ibídem*. Pág. 17.

<sup>25</sup> *Ibídem*. Pág. 17.

discursos de autoridad y el profundo sentimiento de desamparo y orfandad generado en la dictadura y proyectado en el periodo aún vigente<sup>26</sup>.

Como observador de estos hechos, me parece puntual analizar la ruptura que tiene el teatro con el estado:

En principio esto coloca el estado como enemigo, definitivo y para siempre. No hay grandes expectativas de vincularse con el estado sino para sablearlo, para atacarlo, más que para recostarse en él [...] El paisaje teatral no se define entonces por dos claras líneas internas enfrentadas, ni por la concentración en figuras de autoridad excluyente, sino por la desdelimitación, la destotalización, la proliferación de mundos. Es el teatro en el canon de la multiplicidad, donde paradójicamente lo común es la voluntad de construcción de micropoéticas y micropolíticas (discursos y prácticas al margen de los grandes discursos de la representación) enfrentadas al capitalismo hegemónico y a las macropolíticas partidistas. El teatro se configura así como el espacio de fundación de territorios de subjetividad alternativa, espacios de resistencia, resiliencia<sup>27</sup> y transformación sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio. Este teatro de la subjetividad y del deseo implica la ausencia de modelos de religación internacional...<sup>28</sup>

Acercarse a entender esta particularidad es inquietante, ya que es un caso único en el teatro latinoamericano y quizás del mundo. Lo noto como procedente de un país paternalista, cuyas políticas culturales aportan y en muchos casos permiten las producciones artísticas, para bien o para mal. Producciones amparadas básicamente por el estado. Con esto no se quiere decir que todas las producciones teatrales del periodo de la Postdictadura cumplen con este tipo de base epistemológica y política. La Postdictadura marca un hecho histórico que afecta a la producción artística, tanto para tratar estos hechos como para obviarlos. Todo teatro es político, ya sea que se base en discursos de izquierda, derecha, comercial, cultura pop... Las obras que estudiaremos en esta tesis tienen que ver con el periodo histórico de la Postdictadura no solo porque una de las formas de referirse a este

---

<sup>26</sup>“¿Por qué hablamos de Postdictadura 1983- 2008?”, en: *El apuntador. Revista de artes escénicas*. Jorge Dubatti. Córdoba, Argentina. Enero- Junio de 2009. Pág. 6.

<sup>27</sup> Dubatti define así esta noción: “La resiliencia es una condición humana –escriben los doctores Néstor Suárez Ojeda y Mabel Munist– que ha sido estudiada por médicos y científicos y, tomando la palabra de los ingenieros y arquitectos que la aplican para referirse a los materiales de la construcción, la han definido como la capacidad humana para sobreponerse a las adversidades y construir sobre ellas” (*El nuevo teatro de Buenos Aires en la Postdictadura. Micropoéticas I*. Pág. 63.)

<sup>28</sup> *Ibíd.* Pág. 8.

periodo es la oscuridad, sino que, en el caso específico de *Caramelo de limón*, hay una referencia al tema de la dictadura. Pero eso se analizará más adelante.

## Noción de experiencia en el teatro

El teatro encuentra su virtud en sus limitaciones.

Dubatti

Según Dubatti, “una definición pragmática del teatro lo concibe como la *zona de experiencia* resultante de la estimulación y la multiplicación recíproca de las acciones conviviales poéticas (corporales: físicas y físico–verbales) y expectatoriales en relación de compañía. [...] en el acontecimiento teatral, basado en la experiencia de presencia, de contacto e intercambio aurático, *no todo es legible* y [...] en el *convivio* hay más experiencia que lenguaje”<sup>29</sup>.

El orden que sigue esta exposición es el siguiente: exploración de la noción de *experiencia* en el teatro; exposición de la noción de *convivio* y de participantes en el *convivio*; finalmente, indagación sobre la noción de *intercambio aurático*.

En el teatro “la realidad de la experiencia es ilimitada, pero la percepción es limitada, como lo son los constructos lingüísticos que intentan apresarla. En consecuencia nuestro acceso a pensar la experiencia es limitado”<sup>30</sup>. Según Dubatti, el teatro es vivido, el teatro sucede y nuestra percepción no alcanza abarcar todo lo que acontece en las vivencias de cercanía, en las experiencias presenciales. Por ello, es difícil pensar la experiencia teatral. A esto habría que agregar que tenemos límites para pensar la experiencia en el teatro porque “el concepto experiencia es uno de los más vagos e imprecisos”<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Ibídem. Pág. 155.

<sup>30</sup> Ibídem, Pág. 157.

<sup>31</sup> Diccionario de Filosofía. José Ferrater Mora. Versión PDF, Pág. 622.

Si nos remitimos al *Diccionario de la Real Academia* encontramos: “(del lat. *Experientia*) f. Enseñanza que se adquiere con el uso, la práctica o el vivir”<sup>32</sup>. La enseñanza que se adquiere con el teatro no es un conocimiento puntual, concreto, exacto. Tampoco una mera representación, un reflejo o una imitación de la experiencia cotidiana, como se creía y aún creen algunas comunidades ajenas o distantes al teatro. Ante el auge de las nuevas tecnologías como la televisión, el cine, internet y los medios masivos de comunicación, el teatro debió especificar su ser:

El teatro desplazó su función noticiera, desenmascaradora, informativa y satírica, frecuente desde sus orígenes, para centrarse en aquello de lo que el periodismo no se ocupa: la metáfora [...] y ahonda sus raíces en el campo del mito, la poesía, la imaginación, el sueño, la ciencia, lo abstracto y lo transhistórico, sin dejar de convertir todo ello en metáforas que directa o indirectamente permiten, al ser indagadas, descifrar y pensar el presente<sup>33</sup>.

Las metáforas teatrales además de pensar el presente se piensan a sí mismas; tal vez los participantes en esta zona de experiencia seamos experimentos, ensayos, intentos que hace el teatro por pensarse y por pensarnos: “El teatro sabe, dicen los viejos cómicos. Como si sus veinticuatro siglos le hubieran alcanzado para instalar atavismos, para desarrollar (en algún sitio innoble, seguro) su glándula histriona: lo que sus artistas a veces no saben lo sabe el teatro mismo [...] “El teatro sabe” es una condensada declaración de identidad y de valores que el teatro expresa sobre sí mismo. El teatro como territorio de ebullición de conocimientos sólo accesibles en términos teatrales”<sup>34</sup>.

El teatro es territorio que tiene saberes específicos; es experiencia particular, única, exclusiva, metafórica, cuyos conocimientos se tienen que pensar y analizar desde la perspectiva del teatro.

En el *Diccionario de uso del español* encontramos como experiencia: “hecho de presenciar, conocer o sentir alguien una cosa él mismo, por sí mismo o en sí

---

<sup>32</sup> *Diccionario de la Lengua española*, Real Academia Española. Vigésima primera edición. Madrid, España. 1992. Pág. 935.

<sup>33</sup> *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Pág. 20.

<sup>34</sup> Mauricio Kartun, “Prólogo” a *Teatro x la identidad*, en: *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Pág. 24.

mismo. Práctica. Circunstancia de haber hecho repetida o duraderamente una cosa, lo que da habilidad para hacerla. Conjunto de antecedentes, ejemplos o precedentes que se tienen en general o que tiene alguien sobre cierta cosa. Conocimiento de la vida adquirido viviendo”<sup>35</sup>. Ante la experiencia pensada como presenciar, conocer o sentir alguien una cosa él mismo, es importante separar la experiencia que tiene uno mismo con la experiencia que se tiene al compartir un acontecimiento teatral con un grupo de personas. Son dos cosas diferentes que se viven y acontecen al mismo tiempo. La experiencia teatral se comparte, es un evento netamente social; tiene que haber comunión con otros en el mismo espacio físico, en el mismo tiempo; pero a su vez hay experiencia individual, en soledad, con uno mismo, en uno mismo. La percepción de los acontecimientos que ocurren en el territorio teatral, afectan a cada participante de forma singular e inesperada. En cuanto a la experiencia como práctica puntualizamos que “no hay forma de entender el teatro si no es desde la frecuentación de la praxis o acontecimiento teatral como espectador”<sup>36</sup>. Si no hay una vivencia directa y frecuente de la experiencia teatro, esta no abrirá a nosotros sus metáforas, encrucijadas y secretos. Quien no asiste al acontecimiento vivo del teatro, no puede compartir su experiencia sobre lo que allí acontece.

Personalmente me interesan los usos familiares o cotidianos de las palabras. Tenemos un dicho popular que ilustra a la experiencia como: “Más sabe el diablo por viejo que por diablo”<sup>37</sup>; y un dicho muy utilizado en Colombia, que me resulta divertido, teatral y crudo: ante la intención de expresar tener mucha experiencia, se dice: “¿Le va enseñar a su papá a hacer hijos?”

El teatro como experiencia particular necesita la investigación y discusión de los discursos que tienen los habitantes frecuentes y reconocidos de este territorio. Es inevitable acercarnos a pensar que el teatro y la vida son experiencias similares. En *Cancha con niebla*, una de las investigaciones de Jorge Dubatti, este recopila

---

<sup>35</sup> *Diccionario de uso del español*. María Moliner. Editorial Gredos, S.A. Madrid España. 1992. Pág. 1257.

<sup>36</sup> *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Pág. 23.

<sup>37</sup> *Diccionario de uso del español*. Pág. 1257.

entrevistas y textos del director argentino Ricardo Bartís. Pese a no poder presenciar ninguno de sus espectáculos, la naturaleza de la experiencia escrita me permitió conocer las reflexiones que este director tiene sobre el vínculo entre el teatro y la vida. Ricardo Bartís expone:

El teatro es una performance volátil, una pura ocasión, algo que se deshace en el mismo momento en que se realiza, algo de lo que no queda nada. Y está bien que eso suceda, porque lo emparenta profundamente con la vida, no con la idea realista de una copia de la vida. Sino con la vida como elemento efímero, discontinuo. En ese sentido el teatro parece contener, al mismo tiempo que la seriedad de la muerte, la mueca ridícula de la muerte, su patetismo, su ingenuidad. En una época hiperartificial, hipervisual, la materialidad del teatro sigue siendo un elemento primitivo, reducido, como una obligación de un devenir cerrado, minoritario: gente grande encerrada en la oscuridad haciendo cosas tontas<sup>38</sup>.

El teatro se emparenta con la vida por su ser efímero: lo efímero tiene un periodo puntual de duración, no se excede en el tiempo, aparece, se desarrolla y muere. Una vida puede durar ochenta años y no dejará de ser puntual ante la historia de la humanidad. Una experiencia teatral acontece en cuarenta minutos, una hora, seis horas. Luego, se desvanece. El teatro es un espacio de encuentro autónomo, minoritario, oscuro. Lo que allí ocurre no tiene que cumplir reglas específicas; cada acontecimiento teatral funda su propia utopía, su propia metáfora y en esta zona ocurren más cosas de las que pueden ser perceptibles. El teatro es ilimitado porque es como la vida misma, y la experiencia en el teatro es limitada, ya que nuestros sistemas de percepción resultan insuficientes para capturar todo lo que ocurre en este corto y complejo acontecimiento. Sería una labor titánica intentar registrar, capturar o apresar todo lo que ocurre en una sola función teatral. Imaginemos intentando hacer grabación en video de lo que ocurre en el escenario, de lo que le ocurre a los espectadores, de lo que está pasando en la cabina de sonido y luces, de lo que hacen los técnicos para cambiar escenografías, etc. Y, luego, hacer entrevistas para develar lo que percibió cada asistente a esta obra. Sería casi imposible intentar registrar la complejidad de esta experiencia. Y para qué nos serviría toda esta información, si la experiencia se concreta en el presente, en el momento en que se realiza, en lo que

---

<sup>38</sup>Ricardo Bartís. *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Edición de textos e investigación: Jorge Dubatti. Atuel. 2003. Pág. 116.



cada asistente, espectador, sintió en un momento determinado. Registrar y preservar es una acción contraria al acontecimiento vivo del teatro; si pensamos que el registro, ya sea escrito o por medios tecnológicos, se sitúa como elemento estático. En cambio, el teatro es inabarcable en su movimiento presente, irrepetible. Una de las voces que me ayudaron a entender esta particularidad, fue la voz del cuentero Nicolás Buenaventura, el cual, reflexionando sobre su oficio, dice:

El cuento contado es un cuento vivo, respira, se mueve y termina en el silencio para renacer otra noche, en otro espacio, con otra voz y en otros oídos. Cuando el cuento cae al libro muere, ya no puede cambiar ni crecer. Pero alcanza otra forma de vida, en la imaginación del lector. Lo escrito, como materia, tiene una dimensión distinta de aquella que le es propia al acto, al acontecimiento efímero, vivo y mortal de la palabra<sup>39</sup>.

La palabra dicha tiene una dimensión distinta a la palabra escrita. Con esto no se quiere quitar valor al ejercicio necesario de la lectura y escritura teatral: al contrario, son dimensiones diferentes para pensar e ir al encuentro con el teatro.

### ***Convivio***

La limitación en el teatro es una de las razones por las que aún sigue siendo un lenguaje singular, vigente, irremplazable y resistente. Una de estas particularidades es la que Dubatti expone como la base del teatro, la cual se encuentra en el *convivio* o en las *experiencias conviviales*; en estas además de limitación existen elementos como: complejidad, multiplicidad, simultaneidad, temporalidad, inmediatez y la imposibilidad de repetición: “Sin *convivio* —reunión de dos o más hombres, encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal cotidiana— no hay teatro”<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> *Mitos de la creación. Op. 7, Sonata en catorce movimientos.* Nicolás Buenaventura Vidal. Grupo Editorial Norma. Pág. 19.

<sup>40</sup> “...Nos detuvimos en el problema del *convivio* a partir de las lecturas de los estudios de Florence Dupont (1991-1994) sobre las prácticas literarias orales en la cultura viviente del mundo greco-latino” *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad.* Pág. 43.

Peter Brook plantea: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”<sup>41</sup>.

En cualquier espacio vacío se puede fundar un territorio teatral; pero lo que transforma este espacio en teatro es el acto poético de un hombre que actúa, que hace una acción física o físico-verbal y otro hombre observador, que lo percibe y es consciente de que está experimentando un acto poético.

Analicemos:

El *convivio* implica la reunión de dos o más hombres, vivos, en persona, en un centro territorial, encuentro de presencias en el espacio y convivencia acotada –no extensa– en el tiempo para compartir un rito de sociabilidad en el que se distribuyen y alternan dos roles: el emisor que dice –verbal y no verbalmente– un texto, el receptor que lo escucha con atención<sup>42</sup>.

En soledad no puede haber *convivio* teatral. Si un actor ensaya solo, en un cuarto cerrado, un acto de tocar una guitarra invisible, puede que el actor esté desarrollando una acción teatral poética; pero sin otro hombre que lo observe no existe el *convivio*. Tampoco hay teatro si un observador ve a un hombre barrer, y este observador propone en su imaginación a este hombre barriendo como actor teatral y a su acción (barrer) como un acto poético, sin que el barredor lo note. Sí no hay conciencia de la fundación del *convivio* poético teatral, no hay teatro.

El *convivio* implica estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo, dialéctica del yo-tú, del salirse de sí al encuentro con el otro/con uno mismo. Importa el diálogo de las presencias, la conversación: el reconocimiento del otro y del uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro, generando una suspensión de la soledad y el aislamiento. Llamaremos a este componente del *convivio* la *compañía* –del bajo latín *compania*, que etimológicamente remite a *cum* (con) y *panis* (pan): los reunidos son compañeros, es decir, “los que comparten el pan”<sup>43</sup>.

Todos los participantes en la experiencia convivial teatral desarrollan un rol, un trabajo específico. Sus funciones no son iguales; se dividen en actores,

---

<sup>41</sup> *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Peter Brook. Alba Editorial, s.l.u, Proeme, S.L. 2007. Pág. 13.

<sup>42</sup> *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Pág. 46.

<sup>43</sup> *Ibidem*. Pág. 47.

espectadores y técnicos. Todos comparten, todos dan, todos están implicados, son cómplices. Esta participación es totalmente voluntaria, ya que si el acontecimiento no se vive en el espectador o en el actor, el acontecimiento no se completa. Es por ello que hay gente que no asiste al teatro, ya que no comparte, no percibe, no tiene interés en lo que acontece en esta zona.

El *convivio* implica proximidad, audibilidad y visibilidad estrechas, así como una conexión sensorial que puede atravesar todos los sentidos –por ejemplo, el gusto, el tacto y el olfato a través del vino o los alimentos compartidos<sup>44</sup>.

Al estar juntos, los sentidos cumplen un papel fundamental: tenemos que estar dispuestos a lo que los artistas nos propongan sensorialmente, tanto para explorar las posibilidades de algún sentido como para anularlo. Pese a que la audibilidad y visibilidad son primordiales en el *convivio* teatral, se puede prescindir de alguno de ellos si el acontecimiento poético así lo exige. El campo de la experiencia sensorial también se contempla desde los azares que acontecen durante alguna función, como por ejemplo ruidos ajenos a la obra de teatro: es el caso de salas en donde se escucha el tránsito de las avenidas o, quizás, si los espectadores llegan mojados por la lluvia al teatro, se generará un olor a humedad, o también cuando se hiere algún actor durante la obra, etc.

El *convivio* es efímero e irreplicable, está inserto en el fluir temporal vital en su doble dimensión bergsoniana: objetiva y subjetiva<sup>45</sup>.

El *convivio* es una zona temporalmente autónoma, en donde ocurre un vínculo temporal único: las personas que asisten tanto por azar como por decisión están unidas en rito irreplicable. Se puede presentar una obra e intentar repetir la misma inmediatamente después, citando a las mismas personas: así se lograra completar el azar de la asistencia, el acontecimiento será otro; en el teatro cada evento es único e irreplicable.

La socialización no es excluyentemente humana: el *convivio* incluye la ofrenda y la manifestación del orden divino en el rito de reunión<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> *Ibidem*. Pág. 47.

<sup>45</sup> *Ibidem*. Pág. 47.

Esto también es a lo que nos referimos con el “teatro sabe”: los participantes en esta reunión, en este rito, somos creyentes, creemos en el mito, la magia, la metáfora que aquí acontece. Ponemos esta experiencia en el territorio místico: los actores y directores sabemos que en este espacio hay comunión con dioses, con fantasmas, con muertos – con los propios, los colectivos, los universales–.

El *convivio* no es exclusivamente teatral: hay *convivio* sin teatro pero no puede haber teatro sin *convivio*. *Convivio* hay también en experiencias cotidianas como en las fiestas, en los asados, en el estadio, en un concierto... y aunque a estos acontecimientos se asista masivamente, lo importante del *convivio* es el encuentro a escala humana. Entonces: ¿Qué hace particular a la experiencia teatral? Aquí debemos diferenciar entre los *convivios* cotidianos y los *convivios* poéticos o entre la experiencia cotidiana y la experiencia poética.

El teatro acontece:

“el teatro es vivido, en principio, como algo que sucede en el ámbito de la cultura viviente. Ése es su primer rasgo de recurrencia: lo teatral sucede. Es un conjunto de hechos, es praxis, acción humana, trabajo humano (Marx), en las coordenadas espacio–temporales de la vida cotidiana”<sup>47</sup>.

Como hemos dicho el teatro hace parte de la cultura viviente, de la experiencia cotidiana, de la vida. Pero a su vez se le impone, crea, una alteridad, otra realidad. El acontecimiento teatral sucede en un tiempo y en un lugar de la cotidianidad, acontece en lugares físicos conocidos; estos pueden ser: un edificio específico llamado teatro o una calle o un salón de clase o un patio escuela... Estos espacios tienen una localidad, se pueden situar en un mapa, tienen una dirección específica; incluso los teatros son puntos de referencia de una ciudad: lo son el Teatro Colón o el Teatro San Martín de la ciudad de Buenos Aires. Cuando se va al teatro hay un acuerdo horario, uno se desplaza a una hora y a un lugar acordados, generalmente compra la entrada, busca el asiento que corresponde, se sienta y se

---

<sup>46</sup> Ibidem. Pág. 47.

<sup>47</sup> Ibidem. Pág. 31.

dispone a percibir. Dubatti contempla la vida cotidiana desde la perspectiva de Alfred Schutz y Thomas Luckmann:

La vida cotidiana es el mundo de la realidad que aparece evidente para los hombres que permanecen en actitud natural. Es el ámbito de la realidad en el cual el hombre participa continuamente, en formas que son al mismo tiempo inevitables y pautadas. El mundo de la vida cotidiana es la región de la realidad en la que el hombre puede intervenir y que puede modificar mientras opera en ella mediante su organismo animado<sup>48</sup>.

La experiencia cotidiana se vivencia en el acontecimiento temporal de lo que se puede llamar “vida”: días que pasan en un sistema general acordado, llamado calendario, horas pautadas para la socialización y para desarrollar un proyecto particular y común. La mayoría se levanta, se baña, se desayuna, se viste, trabaja, pasa la mañana, el verano, los años.

Ahora, este mundo cotidiano lineal en su temporalidad es afectado por la vivencia poética que es el teatro. Por ejemplo, se presenta *Romeo y Julieta* en el Teatro Colón de Buenos Aires, el día 12 de abril del presente año: eso estaría en el régimen de la vida cotidiana. Ahora bien, en cuanto comienza el acontecimiento teatral, los participantes en esta reunión se sitúan en Verona, ciudad de Italia en pleno siglo XVI. Es por eso que tal vez con muchos colegas de teatro, al momento de empezar cualquier función, sea como actor o como espectador, uno se desee: “—Buen viaje”.

El teatro funda en cada función un régimen de alteridad con otras reglas, diversas del sentido común y de los saberes del régimen de experiencia cotidiano. Cuando vemos teatro ejercitamos permanentemente la relación asimilativa y de contraste entre la experiencia cotidiana y el arte. Por su pertenencia a la cultura viviente y por el protagonismo de las acciones corporales (cuerpos vivos que generan con su propia materialidad *poíesis*), el teatro está dentro del régimen de experiencia de la vida cotidiana, pero a la vez necesariamente se le opone: instala una deriva extracotidiana<sup>49</sup>.

Esta oposición no es obligada o forzada; los participantes en esta experiencia son cómplices en el encuentro. Si la función es a las diez de la noche y en la primera

---

<sup>48</sup> *Ibidem*. Pág. 32.

<sup>49</sup> *Ibidem* Pág. 33.

escena se plantea un amanecer, los espectadores y creadores de esta experiencia poética vivenciarán el amanecer como un acuerdo mudo, mutuo. Pero si no hay esta creencia en el acontecimiento, no tendrá lugar la experiencia.

Los cómplices, los convidados a este encuentro se distribuyen por sus tareas específicas, cada cual tiene una experiencia particular: “Asisten a la reunión teatral hombres que se dividen por su desempeño en tres actividades: los artistas, los técnicos y los espectadores”<sup>50</sup>.

El artista, el actor o el hacedor es “un hombre, que produce una acción con su cuerpo, en una encrucijada espacial y temporal [...] *Drama* (en griego) significa acción, y en materia de teatralidad esa acción debe ser corporal, ya sea puramente física o físico-verbal”<sup>51</sup>. La presencia del artista en el escenario detona la teatralidad: quizás cuando el actor nos permite verlo o sentir su presencia, nos evidencia que el mundo poético que él está habitando es posible, existe. El actor es el que expone su cuerpo, sus movimientos, su exterioridad, su cascarón; así mismo expone un interior prestado, ya que en su cuerpo, cuando actúa, es habitado por otro u otros, que no son él pero que también son él. El actor se presta para ser recipiente de infinidad de posibilidades, formas y maneras en las que nos pensamos o en las que el teatro nos piensa. La experiencia del cuerpo del actor es privilegiada en el acontecimiento teatral, porque existen otros personajes que son fundamentales para la creación del acontecimiento poético, pero no necesariamente tienen que estar durante el acontecimiento: “No sucede así con el dramaturgo, el director, el escenógrafo, el iluminador, el creador de la música, el maquillador, etc. quienes pueden estar presentes *in absentia* a través de sus obras o su trabajo pero no participan necesariamente en el *convivio*”<sup>52</sup>.

Es tan fuerte la presencia del actor que muchos fanáticos, con la misma pasión que hinchas de fútbol, siguen a actores en sus distintos roles y en sus distintas obras.

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, Pág. 49.

<sup>51</sup> *Ibidem*, Pág. 35.

<sup>52</sup> *Ibidem*. Pág. 50.

Existen casos excepcionales que el teatro brinda al acercar un actor de cuerpo presente; es el caso de Julia Roberts, famosa actriz de cine, quien en el 2006 interpreta en Broadway, la obra *There days of rain* y los fans arrasan la boletería, quizás para percibir el cuerpo de la actriz más cerca de que lo que les permite la pantalla de cine, para compartir su aura, quizás para corroborar su existencia, que ella también es de carne y hueso.

El espectador es quien restituye la teatralidad, es quien se dispone al festín:

...una de las últimas cosas que quiere salvar el teatro tradicional es el acto del encuentro. La reciprocidad...<sup>53</sup>

Los actores y técnicos no son espectadores de la *poíesis*, ya que por su trabajo de creación y acción les es imposible vivir el espacio destinado a la expectación total. El espectador está atento a los impulsos que le envía el actor, lo atiende con todos sus sentidos, dialoga con las palabras del actor, vive lo que vive el actor: lo que le acontece al actor le acontece al espectador, este es su conciencia, su secuaz. Es inevitable pensar esta comunión desde una visión romántica, ritual y mística. El riesgo que el espectador asume es dejarse tocar por la experiencia del actor. “El trabajo del espectador consiste en la producción receptiva (o *poíesis* del espectador). Si en el espectador no hay conciencia de la distancia ontológica, entre *poíesis* y cultura viviente, no percibe el pasaje ontológico, no distingue entre vida y obra, y en consecuencia no advierte el acontecimiento poético. Hablamos de una conciencia práctica— saber hacer, saber desempeñarse, conocer qué hay que hacer en situación convivial—teatral— y no específicamente de una conciencia teórica”<sup>54</sup>. Es prescindible que el espectador tenga conciencia que está experimentando un acontecimiento teatral ajeno a las reglas de la vida cotidiana. La función del espectador no es pasiva; se manifiesta en su atención, en su silencio, en su risa, en su llanto, en su aplauso; ese es su trabajo. No está allí como un cuerpo muerto; el cuerpo del espectador vive

---

<sup>53</sup> “Grotowski o el límite”, Juan Kott. En: *Revista el Malpensante*. No. 69. Año 10. Marzo 16 a Abril 31 de 2006. Pág. 50. Artículo tomado del libro *The Memory of the Body* (1992), traducción por Andrés Hoyos. Bogotá, Colombia.

<sup>54</sup> *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Pág. 132

poéticamente con el actor; el espectador se alimenta de lo que le es dado. También hay que ser digno de estar allí, porque también hay malos espectadores, quienes frustran el *convivio* de actores y espectadores. El espectador se traga las palabras del actor, su teatralidad, sus acciones y luego se lo lleva, lo convierte en su propia experiencia.

Observemos otra perspectiva de la relación entre los espectadores y los actores que puede ser muy ilustrativa, para entender el compromiso entre ambos:

Los actores se aterran si no hacen nada durante diez segundos, si no se mueven, si no hablan. Esto va contra el acuerdo. Es que hay un acuerdo, unas reglas básicas del juego: yo pago y usted trabaja. Quiero decir, el actor trabaja y yo como espectador pago. Y lo quiero ver sudar por mi dinero. No hacer nada durante unos pocos minutos va contra las reglas. No pueden descansar, los bastardos, nada de eso: pagué por verlos moverse y hablar<sup>55</sup>.

Dubatti saca de las cabinas y las sombras el papel de los técnicos en el acontecimiento teatral. Los técnicos a veces son invisibles para los espectadores pero son fundamentales para los actores, ya que son sus aliados directos en la construcción del artefacto teatral, pese a que hay espectáculos en donde se puede prescindir de la presencia de técnicos.

En cuanto a los técnicos, discernimos dos grupos por la especificidad de sus funciones: los abocados al desarrollo del acontecimiento poético (el operador de consolas, el asistente de dirección, los servidores de escena, los maquinistas, los utileros, el apuntador...); los encargados del control de la sala (acomodadores, personal de seguridad) y vendedores (carameleros, encargados de ofrecer el *merchandising*<sup>56</sup>)”.

La experiencia recíproca de estos tres grupos de personas es lo que constituye la experiencia en el teatro.

---

<sup>55</sup> “Mientras menos ves, más percibes”, por Heider Müller. En: *Revista el Malpensante*. No. 69. Año 10. Marzo 16 a Abril 31 de 2006. Pág. 32. El texto fue tomado de *Theatremachine* (1995), traducción por Camilo Jiménez. Bogotá, Colombia.

<sup>56</sup> *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Pág. 50.



### *Intercambio aurático*

Dubatti toma el concepto de *aura* de Benjamin y lo expone en una magnífica entrevista a la escritora argentina Beatriz Sarlo, en donde esta cuenta su experiencia como espectadora:

Voy mucho al teatro. Hay algo que aprendí en Walter Benjamin: el riesgo que tiene el teatro me fascina [...] el riesgo de la equivocación, la cosa de que los actores se están moviendo en la cuerda floja. Es lo que Benjamin llama el *aura*. Él pensaba que hay artes que pueden reproducirse técnicamente y otras no [...] no hay foto ni grabación en video de una representación teatral que pueda restituir el aura. En el teatro, el aura está en la presencia inmediata de los cuerpos. Esto es lo que hace que sea tan apasionante. Hay mucha gente que dice que no tolera el teatro porque están los actores; lo que no toleran es el aura, esa cosa magnética que tienen los cuerpos de los actores, aun de los malos actores<sup>57</sup>.

El *aura* es el elemento que potencia al teatro (Los actores están muy cerca a los espectadores, pueden tocarlos, gritarlos, mojarlos, compartir objetos con ellos... Ocurre esto en muchos espectáculos y existen espectáculos realmente violentos, física y conceptualmente hablando). El teatro es un riesgo; al asistir al teatro nos exponemos a que este nos cambie. En el teatro están en juego nuestros cuerpos, nuestras auras, nuestras conciencias, pueden ocurrir infartos, se puede caer el edificio donde nos encontramos y los actores con quién sabe qué cosas nos puedan contagiar... Ideas subversivas, de pronto. Faltaría más toparnos con un actor *kamikaze* rodeado con dinamita, quien amenace con auto inmolarse en pleno acontecimiento poético. Si esto aconteciera, posiblemente los espectadores creerían que efectivamente está actuando, entonces no se alarmarían; pero si la amenaza se concretara, la acción del actor suicida sería censurada, no solo ética sino poéticamente, ya que, si en el escenario se concretara una acción como esta, la poética y la metáfora morirían, se convertiría en un crimen real.

Es un límite frágil el poético: la realidad estropea a la metáfora. Son discutidas las relaciones sexuales en escena; porque, si se realizan, la obra se convierte en otra cosa: los espectadores dejarían de pensar en el personaje y pensarían cómo hará el

---

<sup>57</sup> *Ibidem*. Págs. 61, 62.

marido de la actriz para tolerar estas cosas o pasaría a ser una mera muestra pornográfica.

La convivencia de auras es un acuerdo que exige mutua confianza: todos cuidan de todos. Es por eso que durante el acontecimiento poético los participantes son una comunidad, una sociedad muda y utópica.

En el centro aurático del teatro, el arte adquiere una dimensión de peligrosidad de la que el cine carece: el actor puede morir ante nuestros ojos, puede lastimarse, olvidarse el texto, la función se puede interrumpir y suspender, puede mutar, dejarse atravesar por las variables conceptuales. El acontecimiento convivial es experiencia vital intrasferible (no comunicable a quien no asiste al *convivio*, no se puede “contar” en su vastedad, ni reconstruir o restaurar), hay que vivirlo<sup>58</sup>.

El aura de los actores hace aparecer el mundo paralelo, el acontecimiento poético, la magia, y los espectadores absorben el aura de los actores, y a su vez devuelven la propia, con sus risas, suspiros, quejas, aplausos. El riesgo en definitiva es estar ahí y dejarse atravesar por la experiencia aurática poética.

El desgaste aurático es muy fuerte, el ejercicio del actor es entrenarse para el encuentro poético con los espectadores. El *convivio* exige la escala humana, cuerpo a cuerpo: no se admite asistir por medio de una red óptica, una llamada o chateando. “La resistencia del teatro a la intermediación tecnológica en parte lo margina de los avances y renovaciones tecnológicas permanentes, hecho que, sin embargo, también puede ser considerado la “revancha” del teatro sobre las posibilidades del cine y la televisión<sup>59</sup>”.

.....

Estudiar las poéticas teatrales implica estudiar los *convivios*; de allí la importancia de valorar una historia del presente como disciplina insoslayable de la teatrología: participar de los *convivios*, testimoniarlos, antes de su pérdida [...] Pensar los acontecimientos conviviales implica rescatar el discurso de la crónica para atravesarlo de análisis, recuperar el relato del acontecimiento para obtener de él saberes radicales de la teatrología. Si el *convivio* teatral tiene su base en la cultura

---

<sup>58</sup> *Ibíd.*, Pág. 62.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, Pág. 63.

viviente de la cotidianeidad y en el trabajo humano, estudiar el teatro es estudiar una dinámica peculiar del ser en el mundo<sup>60</sup>.

Asistimos al teatro y lo estudiamos por ser un lenguaje aún utópico, libre, carente de límites poéticos y metafóricos pero limitado por su ser efímero, convivial y aurático. El teatro es experiencia del presente, que piensa al hombre y a lo humano. El teatro se piensa a sí mismo. El teatro tiene saberes específicos y su experiencia va más allá de la sola presencia. El teatro es ambiguo, polifacético e infinito.

En el teatro hay más experiencia que lenguaje: lo que allí ocurre no puede ser decodificado por ningún sistema de signos. Porque en el *convivio* poético habitan a la vez diferentes lenguajes –el lenguaje verbal, la escritura, el lenguaje visual, el lenguaje físico– es complicado separarlos, definirlos y puntualizarlos. Quizás en ello radique un camino de reflexión sobre la experiencia en el teatro: ¿cómo poder articular en un lenguaje lo que sentimos, lo que pensamos?, ¿quiénes somos trabajando de espectadores, actores o técnicos? Al parecer no hay palabras suficientes o medios eficaces que nos puedan explicar la vastedad que percibimos experimentando un acto poético.

Intentar inventar y metaforizar esas posibles respuestas y preguntas, es lo que hacemos. Somos “gente grande encerrada en la oscuridad haciendo cosas tontas”.

## Lenguaje oral y sonido

nos rodea la palabra [...]
   
palabra omnipresente
   
con nosotros desde el alba
   
o aun antes
   
en el agua oscura del sueño...
   
**Aurelio Arturo**

El actor, como sujeto hablante en el teatro, trabaja con oralidad directa, *in-vivo*; esto hace que el sonido tenga relación con el acontecimiento poético teatral:

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, Pág. 84.

El teatro, por su base convivial, trabaja primordialmente con la oralidad directa, si bien puede ser grabado y transformado en oralidad indirecta no-teatral, no-convivial. De acuerdo con la definición de Durant, en la comunicación oral, el agente emisor es un sujeto hablante, que se expresa centralmente con lenguaje verbal hablado, sonido articulado, “vocalización” (Ong: 23). El receptor es básicamente oyente. Es cierto que, tal como el mismo Ong lo señala, “la palabra oral nunca existe dentro de un contexto simplemente verbal, como sucede con la palabra escrita. Las palabras habladas siempre constituyen modificaciones de una situación existencial, total, que invariablemente envuelve el cuerpo. La actividad corporal, más allá de la simple articulación vocal, no es gratuita ni ideada por medio de la comunicación oral, sino natural e incluso inevitable” (71). En consecuencia, el sujeto hablante es también cuerpo, movimiento y espacio. Y el receptor no es sólo oyente, sino también espectador. Pero una definición de la cultura oral implica valorar la dimensión del código verbal y especialmente de uno de sus componentes, el sonido, en tanto lenguaje<sup>61</sup>.

Es maravilloso que el *cuerpo poético* del actor, hablante, sea espacio, movimiento y cuerpo, y, como el espectador oyente lo completa, extremidad momentánea. Creo que hay que observar más detenidamente los vínculos entre oralidad y teatro, para entender este fenómeno particular y puntual del acontecimiento teatral; además descubrir que una de las particularidades, en este caso del teatro argentino, sea su lenguaje, su lengua, su dialecto. Escuchar esta particular forma de decir las cosas (en mi caso, como extranjero) me parece fascinante: yo no escucho habitualmente decir las cosas así; me pasa lo mismo con la música. Es aceptable esta reflexión teniendo en cuenta que en el teatro la “comunicación primordialmente es *ex auditu*, a través del oído, en desmedro del *vinculu ex visu* (percepción por la vista)”. “El sonido genera un efecto de unicidad en el oyente”. Dice Walter Ong, citado por Dubatti:

- La vista aísla; el sonido une. Mientras la vista sitúa al observador fuera de lo que está mirando, a distancia, el sonido envuelve al oyente. (...) La vista divide. La vista llega a un ser humano de una sola dirección a la vez: para contemplar una habitación o paisaje, debo mover los ojos de una pared a otra. Sin embargo, cuando oigo, percibo el sonido que proviene simultáneamente de todas direcciones: me hallo en el centro de mi mundo auditivo, el cual me envuelve, ubicándome en una especie de núcleo de sensación y existencia” (Ong: 75-76). “Por contraste con la vista (el sentido divisorio), el oído es, por lo tanto, un sentido unificador. Un ideal visual típico es la claridad y el carácter distintivo, diferenciar (...) El ideal auditivo, en cambio es la

---

<sup>61</sup> *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad.* Jorge Dubatti. Pág. 73.

armonía, el conjurar” (76). La conexión entre hablante y oyente a través del sonido produce un vínculo humano diferente del que se establece a través de la lectura de lo escrito: “La escritura y lo impreso aíslan. No existe un nombre o concepto colectivo para los lectores que corresponda a ‘auditorio” (78)

Conjurar... Los actores en el acontecimiento teatral del teatro en la oscuridad conjuran la palabra y el sonido como constructores de la totalidad del mundo poético. Observar en todas direcciones, por una hora, la nada, la oscuridad: se aprecia que el sonido, la palabra, nos unen en un mismo espacio y nos sugieren la totalidad del universo poético que plantean los actores. Cada sonido, efecto y cada construcción del lenguaje se unen con la experiencia del espectador para completar el acontecimiento y el aura de los actores que deambulan y juegan en esa oscuridad. En la oscuridad, esta nos atraviesa y eso es lo que quizás detona la experiencia. La palabra viva.

- La comunicación oral, como el sonido, es, en tanto se realiza, fenómeno *in vivo*. Aunque el sonido puede ser grabado y conservado (*in vitro*), naturalmente tiende a perderse. Mientras no se realiza posee un carácter potencial.
- El sonido nunca es idéntico: la comunicación oral muta en cada realización.
- El sonido posee una cierta regularidad rítmica.
- Depende de la memoria y en consecuencia de recursos mnemotécnicos y fórmulas.
- Debe garantizar inmediatez en la comprensión para evitar interrupción y distracciones: no permite volver atrás. En la oralidad no se puede aplicar el *rewind* (*rebobinar*) característico de la relectura de los textos escritos (volver a leer un párrafo), el cine o el video (volver a ver una escena). Por lo tanto el hablante debe crear condiciones de captación inmediata, no producir interrupciones en la fluidez de la recepción. El que no oyó, perdió. El que no oyó, no entendió.
- Expresa la interioridad de la materialidad del cuerpo del hablante, sale de su interior<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> *Ibidem* Págs. 74, 75.

El sonido en vivo es único e irrepetible. En consecuencia, concuerdo con la idea de que en el teatro el espectador se traga las palabras que expulsa el actor: son su alimento:

El beber puede adquirir una dimensión simbólica, como expresa Ana María Bovo al reflexionar sobre su conciencia del *convivio* durante una función: “[...] la palabra ‘comunicación’ me parece demasiado técnica para nombrar el fenómeno. Es otra cosa: *yo me bebo* el silencio [que hacen los espectadores concentrados en el espectáculo] y ellos se *beben* mis palabras”<sup>63</sup>.

Y en la oscuridad este alimento es indescriptible, tiene un sabor único, personal, sin límite, profundo. En la entrevista realizada al primer director que estuvo al frente de esta experiencia, analizábamos:

*E.V. ¿Qué piensa de la palabra en la oscuridad?*

**R.S.** La palabra es maravillosa; y en la oscuridad es más maravillosa. Por ejemplo, yo me había hecho una imagen de vos totalmente distinta, cuando te escuché por teléfono: pensé que eras una persona grande; me había hecho una imagen oscura. Por eso, la palabra en la oscuridad cobra una dimensión espléndida. Después, cuando uno ve, como que la palabra cae un poco; pero si pudiéramos tener esta misma charla a oscuras, indudablemente este encuentro también sería otro distinto.

---

<sup>63</sup> *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas II*. Centro Cultural de la Cooperación. Jorge Dubatti. 2006. Buenos Aires, Argentina. Pág. 31.

## Capítulo 2. La necesaria oscuridad

Nuestra vida, como estos diálogos y como todas las cosas, ha sido prefijada. También los temas a los que nos hemos acercado.

**Jorge Luis Borges**

El problema de investigación de esta tesis de maestría es la oscuridad, pero este objeto de investigación no se aborda desde la pregunta de qué es la oscuridad, ya que esta pregunta es complicada y quizás inabarcable; más bien la pregunta se refiere a lo que podría ser la oscuridad para un grupo específico de actores. La oscuridad se tomará como problema metafórico en una práctica corporal específica: el teatro. Digo problema metafórico porque lo propio del teatro y del arte en general es la metáfora. Umberto Eco, citado por Dubatti, plantea:

El arte, más que *conocer* el mundo, *produce* complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como *metáfora epistemológica*; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad<sup>64</sup>.

El teatro en la oscuridad es una práctica que aún no ha sido estudiada. La unidad de análisis será la experiencia puntual de los actores creadores de esta vivencia única.

La metodología escogida para analizar el problema del teatro en la oscuridad, es una comparación de experiencias de dos grupos de teatro argentinos: un grupo de actores integrados, compuesto por ciegos y videntes, el *Grupo Ojucuro*; y el otro, *Caramelo de limón*, conformado por actores videntes, iniciadores del teatro en la oscuridad. Aunque tienen contextos particulares, ambos habitan en la experiencia común del teatro en la oscuridad.

---

<sup>64</sup> *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I*. Centro Cultural de la Cooperación. Jorge Dubatti. 2006. Buenos Aires, Argentina. Pág. 19.

En esta tesis indago: uno, si es posible plantear a la oscuridad como un problema visual; dos: la ceguera y la oscuridad como problemas metafóricos; tres: si quizás para ambas poblaciones, la de actores ciegos y videntes, la oscuridad se presenta como un detonador de la metáfora teatral y una perplejidad; cuatro: al parecer los cuerpos físicos de los actores se desvanecen y se convierten en una construcción particular que hacen los espectadores a partir de los impulsos que realizan los actores en la oscuridad.

## **Materia oscura**

...vivimos en una época sin mitos, vivimos en una cultura en la que el mito fue sustituido por el fetiche. Si consideramos el mito como un lugar de convocatoria del imaginario humano, la nuestra es una época devaluada en sus mitos.

**Ricardo Bartís**

Empezaré a exponer lo referente a la oscuridad con una narración. ¿Por qué un cuento o una narración como introducción? Entre otras, por las semejanzas que hay entre el lenguaje oral y el teatro, tema explicado en el capítulo anterior. Y por decirlo con palabras de Nicolás Buenaventura Vidal: creo que un cuentero es aquel que cree que una palabra vale más que mil imágenes<sup>65</sup>, y considero que la oscuridad vale esas y quizás más.

Aquí está la narración. Se trata de una historia muy conocida en el mundo de las matemáticas, narrada con mis palabras:

En Alemania, en la ciudad de Brunswick, en 1787, los niños que iban a la escuela –porque no todos iban– llevaban una pequeña pizarra para escribir con tiza. Aún no había cuadernos. Las dimensiones de esta pizarra eran pequeñas, tal vez de veinte por treinta centímetros. En una clase de matemáticas hay unos cien alumnos, de unos diez años en promedio.

---

<sup>65</sup> *Mitos de la creación*. Nicolás Buenaventura Vidal. Editorial Norma. Pág. 42.



El profesor Buttner, catedrático drástico, pide a sus estudiantes que, como ejercicio de clase, busquen la respuesta a la suma de los cien primeros números enteros. En una pizarra tan chica es un problema espacial y temporal. Espacial porque hay poco espacio y habría que borrar mucho, y temporal porque sería un trabajo que demoraría un tiempo más que prudente.

Unos segundos más tarde, uno de sus estudiantes dice: “—*Liget se!*” (“¡Aquí está!”) Se pone en pie y le lleva el pizarrín con el número 5.050 escrito en su superficie. En 1787 era muy difícil que un niño de diez años hubiera hecho trampa o conociera de antemano la respuesta o la operación para realizar este tipo de operaciones. Así que, con asombro e inquietud, el profesor le pregunta cómo lo hizo tan rápido. El niño explica que se dio cuenta de que sumando los primeros números con los últimos en orden, es decir, el uno con el cien, el dos con el noventa y nueve, el tres con el noventa y ocho... todas las sumas iban a dar 101, y que para saber el resultado había multiplicado el 101 por 50: 50 que eran las duplas que se formaban. Así que el resultado era 5.050<sup>66</sup>.

El niño era Carl Friedrich Gauss<sup>67</sup>, apodado *El Príncipe de las matemáticas*. —*Liget se!* es una expresión tan conocida como el grito famoso de Arquímedes (—*Eureka!*), entre los matemáticos, físicos y los fanáticos a este tipo de narraciones. Escogí este mito o narración porque, en primer lugar, al parecer, los problemas matemáticos tienden a tener una respuesta y esta es comprobable, y por esto nos pueden servir como ejemplo básico. En segundo lugar, porque los problemas matemáticos tienen algo oculto: la incógnita que uno debe desocultar o develar, y eso se relaciona con uno de los sinónimos que tiene la oscuridad. La oscuridad se nos presenta también como aquello que oculta, y la luz, como lo que desoculta. En tercer lugar, porque el problema que plantea esta narración no tiene que ver solo con una operación matemática, sino con un problema de mirada, de cómo percibir o ver el problema planteado por Buttner. El prodigioso Gauss visualizó el problema desde una

---

<sup>66</sup> La narración aquí escrita es una adaptación de varias versiones sobre el mismo hecho; en suma es el ejercicio para un acontecimiento de narración oral llamado: “Ahora sí nos lavamos los dientes”. Buenos Aires. 2008–2009. Recopilación de diferentes historias de las matemáticas y las ciencias sociales. Recopilador: Ernesto Vargas.

<sup>67</sup> “Carl Friedrich Gauss: 30 de abril de 1777 –23 febrero de 1855, fue un matemático, astrónomo y físico alemán que contribuyó significativamente en muchos campos, incluida la teoría de números, el análisis matemático, la geometría diferencial, la geodesia, el magnetismo y la óptica. Considerado *El príncipe de las matemáticas* y “el matemático más grande desde la antigüedad”, Gauss ha tenido una influencia notable en muchos campos de la matemática y de la ciencia, y es considerado uno de los matemáticos que más influencia ha tenido en la historia. Fue de los primeros en extender el concepto de divisibilidad a otros conjuntos”. Tomado de internet:

(<http://platea.pntic.mec.es/~aperez4/html/sigloxix/Carl%20Friedrich%20Gauss.htm>)

perspectiva particular, ya que la mayoría de nosotros, si no conociéramos la narración, hubiera empezado a sumar el uno con el dos y el resultado con el tres y así sucesivamente. La perspectiva de Gauss es útil por su apreciación de que el principio y el fin, la cabeza y la cola, son los límites de un mismo sistema. Gauss no solo vio los límites del problema, el uno y el cien: también vio el sistema recurrente que iba a sumar ciento uno.

Poniéndolo en términos de esta investigación: el estudio de la oscuridad nos lleva a acoger a la luz, ya que ambas, luz y oscuridad, hacen parte de un mismo sistema. Solo que se diferencian en sus intensidades. La luz es un polo y la oscuridad es el otro polo, y su cuerpo está constituido por matices variados, como el día y la noche, analogía precisa de este fenómeno, cuyos matices cambian dependiendo de la hora del día.

La oscuridad es un tema vastísimo; y, por su naturaleza oscura, es desconocida y aun misteriosa. Es un tema que no se devela fácilmente. Antes de plantearse descifrar lo que es, tarea difícil, intentaré preguntarme por lo que se conoce de la oscuridad. Plantearé un acercamiento al concepto de oscuridad desde sus generalidades y delimitaré el lugar desde donde se desarrollará esta reflexión.

A nivel de semiología, el concepto de la oscuridad es ambiguo, complicado y vago. Además parece depender del concepto de la luz. Al parecer la oscuridad no es algo en sí; más bien es la ausencia de otra cosa. A nivel de lo simbólico tiene sus propios adjetivos bien delimitados e impuestos. La cultura occidental ha optado por la luz y los fenómenos que ocurren en ella. En el campo del pensamiento científico, la astronomía y la física nos muestran a la oscuridad como un ente del que también está compuesto el universo; la física y la astronomía indagan sobre la oscuridad como objeto de estudio.

## La oscuridad dos puntos

Etimológicamente la palabra oscuridad proviene del latín *obscuritas*, y se define como la falta de luz para percibir las cosas<sup>68</sup>; y oscuro proviene del latín *obscurus* y se define como lo que carece de luz o claridad. Si comparamos la definición de la oscuridad con la de la luz, encontramos que la luz proviene del latín *lux* o *lucis* y no significa la ausencia de oscuridad, sino que se presenta como el agente físico que hace visibles los objetos<sup>69</sup>. La oscuridad no se exhibe como el agente físico que no hace visibles los objetos, ya que hasta hace poco la oscuridad como fenómeno físico no era percibida.

La segunda acepción del *Diccionario* la intenta definir como *un algo*: “2. Densidad muy sombría; como la de los bosques altos y cerrados”. Este intento acerca otra palabra relacionada con la oscuridad, la sombra, y trata de darle una entidad al exponer la primera como algo denso, espeso, tupido, quizás pesado. Pero la profundidad de este intento parece insuficiente. Los apartes siguientes nos muestran a la oscuridad y lo oscuro como un concepto que se basa en la ausencia, la carencia, la falta... de luz, de claridad, de visión, de conocimiento, de inteligencia. Al parecer, la definición de la palabra oscuridad carece de luz. Además de la ausencia de luz o claridad sobre la percepción de las cosas, la oscuridad y lo oscuro tiene características y figuras que les son propias, desde la acepción “3. Fig. Humildad, bajeza en la condición social”, hasta la “5. Adj. Incierto, peligroso, temeroso”<sup>70</sup>. Junto con la confusión y lo incierto aparece en el séptimo lugar del *Diccionario* como un espacio denominado cuarto oscuro, término que podría acercarse al que designa el cuarto destinado a revelar rollos de fotografía, en el que, para proteger la película fotográfica, se apagan las pocas luces que hay y se tiene que sacar la película del rollo que la contiene y depositarla en un carrete que va en un frasco para sumergirla en reveladores en la total oscuridad. Pero el *Diccionario* no se refiere a este cuarto de la

---

<sup>68</sup> *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Vigésima primera Edición. Tomo II. Editorial Espasa Calpe. Madrid. España. 1992. Pág. 1495.

<sup>69</sup> *Ibidem*. Pág. 1494.

<sup>70</sup> *Ibidem*. Pág. 1495.

fotografía sino a la habitación carente de luz exterior que suele destinarse a trastero y donde se encerraba a los niños como castigo<sup>71</sup>. Entonces notamos cómo la oscuridad en la cotidianidad es funcional: sirve para esconder las cosas viejas, inservibles o que no se sabe dónde poner, y para infundir temor en el infante indisciplinado –no es raro que la oscuridad sea un símbolo que infunda temor y terror–...

También cuarto oscuro es el argentinismo de cabina electoral.

En el territorio religioso, la oscuridad es tomada como la figura que se contrapone a lo divino, se le da el símbolo de lo negativo: la ausencia de lo divino. En la *Biblia*, Dios separó la luz de la oscuridad. Dios llamó a la luz día y a las tinieblas las llamó noche (*Génesis* 1: 4,5). La oscuridad fue la penúltima plaga que Dios impartió a los Egipcios, por no liberar a los israelitas (*Éxodo* 10:21) y el escenario para “llanto y rechinar de dientes” (*Mateo* 8:12). Una interpretación del *Corán* dice que aquellos que transgredan los límites de lo que es correcto, estarán condenados a sufrir “desesperación que quema y oscuridad fría como el hielo” (*Nab* 78:25). En la mitología griega, tres capas de oscuridad rodean al *Tártaro*, un lugar para los peores pecadores, tan bajo como el *Hades*, que está lejos de los cielos<sup>72</sup>. No es gratuito el hecho de que se le relacione con lo negativo, lo perjudicial, lo nocivo, lo contrario de una cultura.

## Ciencia

Fisiológicamente los organismos, tanto humano como animal, presentan cambios dependiendo de la exposición que tengan en la escala de luz y oscuridad. A nivel óptico existe un fenómeno que se llama adaptación a la luz o adaptación a la oscuridad.

Cuando una persona permanece mucho tiempo expuesta a una luz intensa, un elevado porcentaje de los foto-pigmentos, tanto de los bastones como de los conos, queda reducido a retinal y opsinas. Es más, gran parte del retinal de los bastones y de los conos también se convierte en vitamina A. Debido a estos dos efectos, la

---

<sup>71</sup> *Ibíd.* Pág. 610.

<sup>72</sup> Versión libre del texto que describe a la oscuridad Wikipedia.com.

concentración de los pigmentos fotosensibles que quedan en los bastones y en los conos está bastante disminuida y, en la misma medida, la sensibilidad del ojo a la luz se encuentra reducida. Este efecto se denomina adaptación a la luz. En cambio, si la persona permanece mucho tiempo a oscuras, el retinal y las opsinas de los conos y los bastones se convierten de nuevo en pigmentos fotosensibles. Además la vitamina A se vuelve a convertir en retinal para proporcionar todavía más pigmentos fotosensibles; el límite final queda determinado por la cantidad de opsinas de los bastones y los conos que se combinan con el retinal. Esto se conoce como adaptación a la oscuridad<sup>73</sup>.

Visualmente se ve cómo se dilata o se contrae el iris, permitiendo que entre mayor cantidad de luz al nervio óptico y así mejorar la visión y adaptarse a la oscuridad o a la luz, y poder distinguir los objetos y el espacio.

En la oscuridad, sentidos como el tacto y el oído se vuelven más sensibles y abiertos a los estímulos que les llegan, el ritmo cardiaco disminuye o avanza, dependiendo de las experiencias previas con la oscuridad; hay un leve encogimiento corporal y el desplazamiento es más lento y sigiloso que en condiciones de luz normal. Si se pasa mucho tiempo en lugares donde no se recibe luz solar puede ocurrir blanquecimiento de la epidermis. Aparecen además ciertas patologías psicológicas que se presentan en ambientes oscuros como es el caso de depresión, en personas que sufren desorden depresivo estacional, llamada también depresión invernal, causada por la falta de luz que ocurre en el invierno. Se presenta miedo en personas que padecen *nictofobia*, que significa miedo a la noche. Esta fobia se percibe principalmente en niños porque *quizá* en la oscuridad de la noche no pueden percibir con la vista lo que les rodea<sup>74</sup>. Inversamente están los que tienen atracción por la oscuridad o son *fans* de ella, como lo que ocurría en la cultura gótica y en la actualidad en algunas tribus urbanas.

La astronomía y la física son las ciencias que han tomado la luz y la oscuridad como objeto de estudio. “Luz es un efecto electromagnético, venga de un

---

<sup>73</sup> Tomado de: <http://mural.uv.es/retina/conos/regulacion.htm>

<sup>74</sup> “Quizá”: Pero dice José Manuel Arango en el poema “Deslumbramiento”: “Quizá lo único decible, el arcaico miedo del niño a la oscuridad”. *Poesía completa*. Editorial Universidad de Antioquia. 2003 Medellín, Colombia.

foco o del sol”<sup>75</sup>. La parte de la física que se especializa en los fenómenos de la luz visual es la óptica. En el caso de la oscuridad, la llaman materia oscura o energía oscura.

El estudio de la oscuridad –en este caso materia oscura– ocurre pocos años atrás cuando astrónomos deducen un movimiento inusual en el universo:

Las estrellas de una galaxia orbitan alrededor del centro galáctico, de la misma manera en que los planetas orbitan alrededor del sol en nuestro sistema solar. La ley de gravitación universal de Newton (o la relatividad general, pues ambas teorías son prácticamente iguales a escalas galácticas) predice que la velocidad de una estrella será menor entre más alejada esté del centro galáctico. Las observaciones no concuerdan con eso. En muchas galaxias, la velocidad de las estrellas que las componen es casi constante. La discrepancia desaparece si asumimos que hay más masa de la que podemos ver en la galaxia. Los astrónomos llaman *materia oscura* a esa masa misteriosa: no la vemos pero podemos detectar su presencia por sus efectos gravitatorios. La cantidad de materia oscura, deducida a partir de las velocidades de las estrellas, es mucho mayor que la cantidad de materia visible (estrellas, planetas, gas y polvo) en las galaxias<sup>76</sup>.

Sí pensamos que la oscuridad del universo es un lienzo oscuro –la materia oscura, la cual no refleja ni refracta luz–, y que en esta tela están suspendidas las estrellas y todos los astros luminosos, podremos unirnos a Oerter cuando dice: “Nos vemos obligados a concluir que la mayor parte de la materia en el universo es algo misterioso”<sup>77</sup>.

Además de la materia oscura está la energía oscura que es un “Término genérico que se aplica a cualquier cosa que provoque la aceleración de la expansión del universo”<sup>78</sup>. La oscuridad como ente es algo relativamente nuevo en la física y la astronomía y su estudio se realiza pese al enunciado que para el estudio científico es difícil observar algo que no se puede ver.

---

<sup>75</sup> *La teoría de casi todo. El modelo estándar, triunfo no reconocido de la física moderna.* Robert Oerter. Fondo de cultura económica. 2008. Pág. 18.

<sup>76</sup> *Ibidem.* Págs. 227, 228.

<sup>77</sup> *Ibidem.* Pág. 228.

<sup>78</sup> *Ibidem.* Pág. 306.

## Ver oscuridad



Fotografía Ernesto Vargas

El sentido de la visión es el único que percibe la oscuridad, ya que la oscuridad es inodora, intangible, inaudible y carece de sabor; los demás sentidos captan los estímulos del lugar donde nos encontramos con la oscuridad, mas no perciben la oscuridad. Entonces podríamos proponer el hecho de que vemos la oscuridad: perceptivamente vemos algo así como negro o una densidad parecida. La oscuridad total es un fenómeno anti-natura, ya que no la encontramos sino en ambientes muy reducidos de luz: en espacios arquitectónicos muy cerrados o en cuevas profundas o en las honduras del océano (aun en las noches sin luna y en lugares cerrados se percibe visualmente algo). Pero, para los que lo han intentado, generar un espacio de oscuridad total es muy complicado: en una época de alumbrado público y ciudades hiperiluminadas no es muy común encontrarse con el fenómeno llamado oscuridad.

Pretendo pensar la diferencia entre tener los ojos cerrados, estar con los ojos vendados, estar a oscuras y estar ciego; es decir, tomar estas situaciones como experiencias diferentes.

## **Ojos cerrados**

Llego al extremo, lo paso y empiezo a sentir que con los ojos cerrados se ve...

**Catupecu Machu**

Cuando experimentamos el ejercicio de cerrar los ojos y permanecer un tiempo determinado, quizás recorrer un espacio, nos encontramos con una oscuridad consciente; estamos a oscuras mientras estamos con los ojos cerrados. La tensión y la tentación nos inundan: ¿Cuánto tiempo podré estar con los ojos cerrados? ¿Qué pasa si los abro? ¿Cuál es el límite que tienen los ojos para que no entre un rayo de luz? Los ojos cerrados son una puerta de entrada a la sorpresa: “—Cierra los ojos” dicen a menudo las personas que quieren sorprender a otra.

Esto ocurre cuando queremos ser conscientes de nuestros ojos cerrados, pero ¿qué pasaría si pudiéramos hacer una actividad insignificante de competencia con los ojos cerrados?: por ejemplo, dos grupos enfrentados deben llevar unas pelotas de plástico del canasto que las contiene a otro canasto que está vacío, con los ojos cerrados. Sería muy interesante si diéramos un tiempo límite para descubrir qué grupo de personas logra llenar el canasto vacío con el mayor número de pelotas: dos minutos y arranca el tiempo. Es de notar que el objetivo de este simple ejercicio no es cuántas pelotas puede llevar determinado grupo, sino cuántos pueden realizar la actividad realmente con los ojos cerrados. Es interesante notar que el vértigo de la competencia y del tiempo hace que sea más importante ganar que vivir una experiencia con los ojos cerrados. Lo he hecho muchas veces con niños, jóvenes, adultos y, la verdad, el número de personas que falsean los ojos cerrados sigue siendo mayor que las personas que lo hacen realmente con los ojos cerrados.



Ahora pensemos: cuando nos encontramos en un espacio totalmente a oscuras es diferente a tener los ojos cerrados, porque con los ojos abiertos percibimos la oscuridad, la vemos, y es muy interesante el hecho de no tener una presión por la fuerza que se ejerce al mantener los ojos cerrados. También es interesante habitar en un espacio donde todos a nuestro alrededor están en la misma situación.

## Ojos vendados

En 1972, cuando los militares uruguayos me detuvieron, su primer gesto fue ponerme una capucha. A todos los detenidos se les “amputaba” la mirada<sup>79</sup>.

Los ojos vendados a nivel simbólico son habitualmente relacionados a la tortura o a la “amputación” de la mirada. Pensemos. Al estar con los ojos vendados o cerrados, no necesariamente estaremos ante la oscuridad. Aunque lo percibamos así, quien está vendado tiene limitada su visión; pero no ocurre lo mismo para los que lo rodean, ya que si el espacio que lo rodea está iluminado, el cuerpo de quien está vendado queda expuesto a los que sí pueden verlo. En el juego de la “gallina ciega” uno de los jugadores es vendado y los demás se le acercan rozándolo, hasta que el vendado atrape a alguno.

Existe una experiencia similar al teatro en la oscuridad, que se llama *Ojos cerrados: Tus ojos serán vendados/ tu espíritu será libre*, del grupo *AviTantes*, de la ciudad de Buenos Aires. En esta obra se anula el sentido de la



<sup>79</sup> Fernando Miranda, uruguayo de 56 años, desaparecido el 30 de noviembre de 1975 en Montevideo. Escribano, docente miembro de la Facultad de Derecho del Uruguay y militante comunista en el momento de su detención. *Mirar para ver*. Fragmento de la exposición del Artista Juan Ángel Urruzola, para el Proyecto *Laberinto de miradas. Fricciones y conflictos en Iberoamérica*. Proyecto expositivo y editorial de Casa América Catalunya y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, AECID. Proyecto de exposición itinerante. Centro Cultural Casona Municipal. Córdoba, Argentina. Inauguración 1 de julio de 2009.

Más información: [www.laberintodemiradas.net](http://www.laberintodemiradas.net).

vista pero no se vive la oscuridad. La iluminación donde este ejercicio sensitivo se realiza es restringida: solo unas pocas velas y algunas luces iluminan el salón donde se encuentran espectadores y actores. Es importante recalcar que la experiencia se llame *Ojos cerrados*, cuando son realmente ojos vendados. También es de notar que los espectadores están con los ojos vendados pero los actores no lo están; esto hace que estén en situaciones diferentes: los espectadores son guiados constantemente a cambiar de lugar y de acción, por ejemplo: estar sentados o ponerse de pie o ponerse a bailar. Las vendas son elementos que te producen cierta tensión: aunque estés muy cómodo en el lugar y en la situación que te encuentres, con las vendas hay un intento por ver o por adivinar el lugar donde estás; el objetivo quizás es adivinar por los bordes dónde entra un poco de luz. Incluso si diriges tus ojos hacia la luz el primer objeto que puedes empezar a distinguir es la malla con que está tejida la venda. Este juego de percibir y no percibir con la vista quizá sea inevitable por la presencia de la venda. La experiencia de *Ojos cerrados* es un ejercicio sensorial, donde se induce un ejercicio reflexivo y meditativo. Los roles que nos hacen vivir los actores nos remiten a nuestra infancia, nuestra juventud...nos ponen en estado de apertura; es un ejercicio muy interesante por dar prioridad a los demás sentidos, menos el de la vista. Creo que la diferencia fundamental con el teatro en la oscuridad es que en esta experiencia sí se busca anular el sentido de la vista.

### **Ojos ciegos**

Para analizar lo que podrían percibir los ojos ciegos, empezaré por contar cómo miramos a estos ojos. Aunque luchemos diariamente con esto, la realidad es que aún nuestras sociedades estigmatizan la diferencia. Liborio, uno de mis alumnos ciegos, un día me contó su experiencia:

Un día me puse muy bravo con un amigo de mi mamá. Llegó a la casa y le dice a mi mamá: “—Mi sentido pésame”. Yo lo escuché y dije: — ¿pésame? Luego dice el señor: “—Es que me enteré que su hijo quedó inútil”. Y yo me le emberraqué y le dije “— ¿cuál inútil”, ¿qué tal? ¡Mucho hijueputa!”

Lo que más me da piedra es cuando la gente te toma de la camisa por el hombro, con los dedos gordo e índice y te levanta, como con asco... ¡Uyyy!, hermano. Eso sí me calienta. Yo le digo a la gente: —pues no me coja ¡carajo!<sup>80</sup>

Prejuicios no solo los padecen los discapacitados; los artistas, en cierta medida, también parecen sufrir este mal: “Para algunos todavía el teatro sigue siendo sinónimo de irreverencia, de falta de respeto, de sacrilegio y profanación, de algo con lo que se gana la vida gente desconfiable y de malas costumbres”<sup>81</sup>.

Por otra parte, la discapacidad es un concepto que se está discutiendo y pensando desde la academia y las prácticas corporales. Este concepto es complejo por la dificultad de especificar su definición y sus límites. Lo que pocos ven es que es propia de todo ser vivo. Y es necesario dejar de relacionar la discapacidad con la exclusión y con incapacidad:

me he dado cuenta de que la discapacidad, como la enfermedad, es connatural a la condición humana. O sea que, inevitablemente, el desarrollo de una persona avanza hacia la pérdida de su capacidad para intervenir laboralmente, para operar con autonomía en los ámbitos en que se mueve. Insisto, la independencia ocupacional, el autocuidado, la asunción de las responsabilidades que se tienen a nivel familiar y toda suerte de participaciones sociales, con el tiempo se van perdiendo. Hay coincidencia a medida que se alcanza el final de la vida, entre la pérdida del protagonismo laboral, familiar y social y la aparición de alteraciones en estas instancias sensoriales, motoras e intelectuales. Entonces la discapacidad, además de ser objeto de exclusión para algunos en las primeras etapas de la vida, es garantía de múltiples formas de exclusión para todos los que alcanzan la tercera edad<sup>82</sup>.

La ceguera es una discapacidad, pero además es una situación; y, como lo hemos reflexionado, hay que pensar la discapacidad como asunto de todos. Más que referirme al mundo ciego en términos de discapacidad o enfermedad, para asuntos de esta disertación, hay que mirarlo como enigma, metáfora, perplejidad. Quizás mirar con los ojos de los ciegos no es estar ante una oscuridad constante, pero este fenómeno quisiera tomarlo desde una oscuridad poética.

---

<sup>80</sup> Liborio Sánchez. Alumno del grupo de *Teatro Invisible: oigo, siento y me comunico*. Biblioteca Pública el Tintal: Manuel Zapata Olivella. Bogotá. 2009.

<sup>81</sup> *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Pág. 143.

<sup>82</sup> Juan Guerrero. *Maestría en Discapacidad e inclusión social. Reflexiones desde la Universidad Nacional de Colombia*. Sede Bogotá. 2007. Pag.82.

## La oscuridad poética

### *La ceguera poética*

En un poema hay una parte oscura que me parece a mí que es la que da el peso poético.

**José Manuel Arango**

Indagar si es posible plantear a la oscuridad como un problema visual es un asunto que, reitero, se plantea desde la metáfora, desde la posibilidad de generar poética, reflexión artística. El primer paso para esta reflexión es separar a la oscuridad de la ceguera: la ceguera no es oscuridad, pese a que la oscuridad es una forma común de llamar a la ceguera. Hablaremos desde una metáfora. José Saramago, en su novela *Ensayo sobre la ceguera*, plantea una ceguera particular. En un primer momento, un personaje reflexiona sobre la ceguera<sup>83</sup>:

Había llegado incluso a pensar que la oscuridad en que los ciegos vivían no era, en definitiva, más que la simple ausencia de luz, que lo que llamamos ceguera es algo que se limita a cubrir la apariencia de los seres, de las cosas, dejándolos intactos tras un velo negro.

Y luego devela que la ceguera sufrida por este personaje y después por un gran número de personas era una ceguera blanca luminosa<sup>84</sup>:

Ahora, al contrario se encontraba sumergido en una albura tan luminosa, tan total, que devoraba no sólo los colores, sino las propias cosas y los seres, haciéndolos así doblemente invisibles.

Ya lo dicen algunos proverbios orientales: la mucha luz es como la mucha sombra: no te deja ver. Otro ejemplo encantador es el que experimenta y cuenta Jorge Luis Borges en una conferencia recopilada en *Siete noches*, la cual se llama “La ceguera”. Refiriéndose a su propia ceguera cuenta:

---

<sup>83</sup> Punto de Lectura. Madrid. España, 2000. Pág. 16.

<sup>84</sup> *Ibíd.*, pág. 16.

Uno de los colores que los ciegos (o en todo caso este ciego) extrañan es el negro; otro, el rojo. “Le rouge et le noir” son colores que nos faltan. A mí, que tenía la costumbre de dormir en plena oscuridad, me molestó durante mucho tiempo tener que dormir en este mundo de neblina, de neblina verdosa o azulada y vagamente luminosa que es el mundo del ciego. Hubiera querido reclinarme en la oscuridad, apoyarme en la oscuridad. Al rojo lo veo como un vago marrón. El mundo del ciego no es la noche que la gente supone. En todo caso estoy hablando en mi nombre y en nombre de mi padre y de mi abuela, que murieron ciegos; ciegos, sonrientes y valerosos, como yo también espero morir. Se heredan muchas cosas (la ceguera, por ejemplo), pero no se hereda el valor. Sé que fueron valientes<sup>85</sup>.

No solo cuenta su experiencia como ciego, y cómo vive y percibe su ceguera personal; también pone en evidencia otra forma de percibir la ceguera y los ciegos:

La ceguera no había sido para mí una desdicha total, no se la debe ver de un modo patético. Debe verse como un modo de vida: es uno de los estilos de vida de los hombres.

Ser ciego tiene sus ventajas. Yo le debo a la sombra algunos dones: le debo el anglosajón, mi escaso conocimiento del islandés, el goce de tantas líneas, de tantos versos, de tantos poemas, y de haber escrito otro libro, titulado con cierta falsedad, con cierta jactancia, *Elogio de la sombra*.

Quiero hablar ahora de otros casos, de casos ilustres. Vamos a empezar por ese muy evidente ejemplo de la amistad, de la poesía, de la ceguera; por quien ha sido considerado el más alto de los poetas: Homero. (Sabemos de otro poeta griego ciego, Tamiris, cuya obra se ha perdido, y lo sabemos principalmente por una referencia de Milton, otro ilustre ciego. Tamiris fue vencido en un certamen con las musas, quienes rompieron su lira y le quitaron la vista).

Existe una hipótesis muy curiosa, que no creo que sea histórica, pero que es intelectualmente agradable, de Oscar Wilde. En general, los escritores tratan de que lo que dicen parezca profundo; Wilde era un hombre profundo que trataba de parecer frívolo. Sin embargo, quería que lo imagináramos como un conversador, quería que pensáramos en él como Platón pensaba de la poesía, “esa cosa liviana, alada y sagrada”. Pues bien esa cosa liviana, alada y sagrada que fue Oscar Wilde, dijo que la Antigüedad había representado a Homero como un poeta ciego y que había procedido deliberadamente.

No sabemos si Homero existió. El hecho de que siete ciudades se disputaran su nombre basta para hacernos dudar de su historicidad. Quizá no hubo un Homero, hubo muchos griegos que ocultamos bajo el nombre de Homero. Las tradiciones son unánimes en mostrarnos un poeta ciego; sin embargo, la poesía de Homero es visual, muchas veces espléndidamente visual; como lo fue, en menor grado desde luego, la poesía de Oscar Wilde.

---

<sup>85</sup> Jorge Luis Borges. *Siete noches*. Fondo de Cultura Económica, México. 1981. Pág. 144.

Wilde se dio cuenta de que su poesía era demasiado visual y quiso curarse de ese defecto: quiso hacer poesía que fuera también auditiva, musical, digamos como la poesía de Tennyson o de Verlaine, a quienes él quería y admiraba tanto. Wilde se dijo: “Los griegos sostuvieron que Homero era ciego para significar que la poesía no debe ser visual, que su deber es ser auditiva”. De ahí el “*de la musique avant toute chose*” de Verlaine, de ahí el simbolismo contemporáneo de Wilde.

Podemos pensar que Homero no existió pero que a los griegos les gustaba imaginarlo ciego para insistir en el hecho de que la poesía es ante todo música, que la poesía es ante todo lira, y que lo visual puede existir o no existir en un poema<sup>86</sup>.

Quizá el poeta y el poema viven en una cierta oscuridad. Los ejemplos de Borges son muy profundos, poetas y artistas que vivieron parte de su vida en la ceguera como Milton, Groussac, James Joyce, Goethe, Francisco Salinas (músico ciego)... Desde mi experiencia, puedo completar estos nombres con Monet, pintor francés, quien al final de su vida se le diagnosticaron cataratas en los ojos y él aumentó el tamaño de sus lienzos: su limitada visión no le impidió seguir retratando un mundo asombroso. Amado & Mariam, cantantes ciegos de Malí, África, quienes cantan maravillosamente. Aún me sigue pareciendo impresionante que la gente en general se asombre con que los ciegos sean buenos cantantes o músicos, la verdad es que son muy buenos y son muchos los que aprovechan este camino. La música es un arte cómodo para los ciegos, ya que estos tienen gran sensibilidad auditiva. He notado que lo que más impresiona a los espectadores es ver a los ciegos interpretar música, más que escucharlos; si solo se escuchan quizás no hay tal efecto: sus cuerpos y quizás sus ojos desaparecen ante nuestra mirada.

Un escritor y un cineasta que también me han guiado en la investigación del mundo ciego. Ernesto Sábato, en su libro *Sobre héroes y tumbas*, en uno de los capítulos finales, llamado “Informe sobre ciegos”, muestra una perspectiva novedosa de una secta de ciegos –quizás malvada, quizás tenebrosa–: al parecer deciden el destino de los hombres. Y Majid Majidi, director iraquí, que realiza la película *el color del paraíso* (1999), una película sobre Mohammad un niño ciego. Fascinantes ejemplos.

---

<sup>86</sup> *Ibíd.*, págs. 152-153.

En mi trabajo investigativo primero apareció la ceguera como una manera metafórica de estar y vivir en el mundo: el cuerpo y los espacios para los ciegos son diferentes que para los videntes, y su experiencia no puede asimilarse sencillamente con anular el sentido de la vista. Luego apareció la oscuridad y fue la materia para fusionar ambos mundos, el ciego y el vidente; en la oscuridad los cuerpos y las cosas cambian, es donde todos habitamos en percepción similar, aunque los ciegos se sientan más cómodos con ella. Puedo exponer que gracias al diálogo sostenido al dictar clases de teatro a ciegos y al conocimiento de actores profesionales ciegos, pude ver la oscuridad. Pensar que la oscuridad es un problema diferente a la ceguera es quizás inusual, ya que es fácil unir estas dos situaciones, porque el habla común se refiere a ambos casos como: “no se ve”; incluso yo nunca había visto la diferencia. La ceguera como la oscuridad son temas alejados de la cotidianidad visual. La población ciega es una minoría, y en las ciudades se anulan los espacios oscuros para el aprovechamiento del espacio en las noches y quizás porque los espacios urbanos oscuros se consideran hostiles y peligrosos. No pretendo demostrar que la oscuridad no posea estas cualidades; tal vez pretendo conducir a la exploración hacia la oscuridad desde otro lugar, el de la metáfora.

No podría dar datos fisiológicos o médicos sobre la percepción de la ceguera; este no es mi campo, pero considero que es muy complicado demostrar cómo los ciegos perciben o viven su ceguera, porque cada caso de ceguera es particular y existen infinidad de situaciones para estar o quedar ciego. Para un vidente no es posible acceder a la experiencia de ver, de percibir visualmente lo que un ciego ve, ya que las cegueras son variables: hay ciegos de nacimiento, por degeneración del nervio óptico, por no tener ojos, por poseer un ojo de vidrio, por baja visión, por causa de enfermedades, por accidentes...

Puedo contar que algunos de mis alumnos ciegos se ponían frente a una ventana y movían su cabeza de izquierda a derecha y de arriba a abajo; les preguntaba qué hacían y me decían que estaban mirando, y volvía a preguntar: “—¿Entonces, qué ven?” Ellos respondían: “—Miramos la luz..., las cosas”. Los veía fascinado y

pensaba que quizás estaban viendo destellos, sombras, relámpagos; o que pasaban por alguna experiencia que yo solo podía imaginar. Al parecer también existen los ciegos que pueden ver: un abogado ciego, alumno mío, me dijo alguna vez: “—No hay mayor ciego que el que no quiere ver”. A este respecto Adolfo P. Carpio, citado por Dubatti, señala, en sus *Principios de la filosofía*:

Pues bien, así como hay ceguera fisiológica, y así como hay ojos que ven mejor que otros, de manera parecida uno de los más grandes teóricos de la axiología, Max Scheler (1874–1928), sostuvo que también hay ceguera axiológica, esto es incapacidad para captar o acceder a ciertos valores, como por ejemplo a los estéticos; y efectivamente la experiencia nos pone en contacto con “ciegos axiológicos” o poco menos, es decir, con personas totalmente insensibles para el arte, o para las normas morales, o para los fenómenos religiosos<sup>87</sup>.

### *La oscuridad es como el agua*

La oscuridad invita a la experiencia, amiga y enemiga, es un animal que alimentarás hasta el fin.

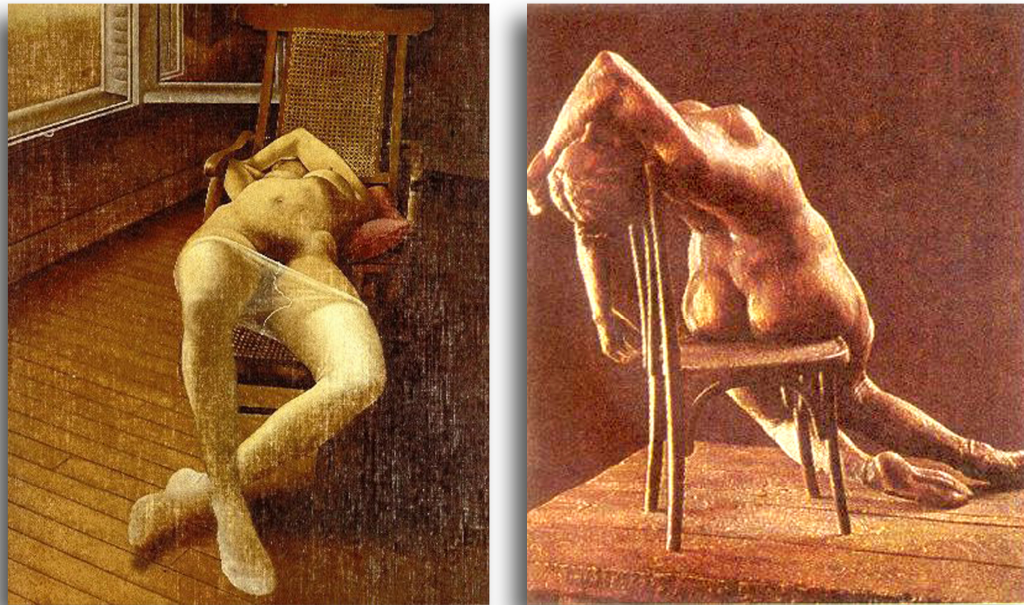
**Robi Draco Rosa**

Como hemos percibido, la oscuridad posee varios caminos de reflexión. Tal vez es un poco como el agua, se adapta al espacio que la contenga. Propongo analizar la obra de dos artistas que tienen una reflexión con la oscuridad, uno desde el descubrimiento y el otro desde la invención, la exposición de una posible respuesta de lo que puede estar hecha la oscuridad.

---

<sup>87</sup> *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Pág. 105.





Darío Morales. Pintura y escultura, *Las primeras cerezas*. 1972.

Darío Morales fue un pintor colombiano con un trabajo plástico inquietante, el cual me ha acompañado y cuestionado, no solo por sus pinturas o esculturas sino por el proceso particular de reflexión de sus obras y por lo que estas suscitan. Hablemos primero de lo que suscita:

Con *las primeras cerezas* de 1972, en la vitrina de la galería Pyramid, de Washington, se exhibió un cuadro que causó un escándalo fácil entre las señoras de sombreros floridos que llevaban a cagar a sus perros en el parque cercano. Parecía ser la fotografía demasiado realista de una mujer en cueros, derrumbada en un mecedor vienes y abierta de piernas frente a los transeúntes sin el menor recato, si bien la expresión de su sexo era más desolada que libertina. La policía ordenó retirar el cuadro, pero su ímpetu se quedó sin razones cuando le demostraron que no era una fotografía, sino un dibujo. El arte tiene sus privilegios, y el más raro de ellos es que se le toleren ciertos excesos que no están permitidos a la vida<sup>88</sup>.

El arte, la metáfora, tienen sus privilegios, y nos gustaría pensar que en ocasiones también podrían ser impunes. Además de que la pintura y el dibujo de Darío Morales nos enfrenten ante un realismo casi fotográfico o que sus pinturas nos embriegen por horas, pensando cómo puede tener una mirada tan sagaz y una

<sup>88</sup> Gabriel García Márquez- Diario *El País*- "Opinión"- fecha: 4/11/80. Tomado de la página: <http://arteyartistas.org/2007/11/02/dario-morales/>

paciencia envidiable para construir esas imágenes; además de eso, su historia nos permite entender que la luz y la oscuridad tienen algo latente en su vida y obra. La luz quizá, porque la robaba para poder pintar, pero esto lo continúa contando mejor Gabo:

El autor de aquel dibujo tan perfecto que hasta la policía de Washington lo confundía con una foto era un colombiano de veintiocho años que sobrevivía a duras penas en un cuarto de servicio del barrio de Saint Michel, en París. Su nombre no le decía nada a nadie. Darío Morales. Su esposa, Ana María, estaba peor que él, porque además estaba encinta. Pagaban el alquiler del cuarto limpiando a gatas las escaleras del decrepito edificio de seis pisos. De noche, Ana María dividía el espacio con una manta para poder dormir, con su niña dormida en el vientre, mientras su esposo pintaba hasta el amanecer. Como no tenía bastante luz, Darío Morales oprimía con cinta pegante el interruptor regulado de la escalera, de modo que no se apagara cada minuto, como estaba previsto, sino que permaneciera encendido toda la noche mientras él pintaba. En Francia hay delitos más graves que ése, por supuesto, pero ningún otro les duele tanto a los franceses<sup>89</sup>.

El hecho de ganarle terreno a la oscuridad, con un pedazo de cinta pegante en el interruptor, es un acto bellísimo. La luz gastada, mejor dicho, invertida en esas pinturas no es un desperdicio; y la oscuridad mucho menos, ya que una noche estaba esperando la oscuridad a Darío: quizás fue azar o magia, pero su compañía le dio otro camino a su obra. Cuando su obra ya empezaba a ser reconocida, terminó de trabajar por varias horas en un desnudo, y salió de su taller para irse a dormir. Entonces apagó la luz, y en la oscuridad tuvo el impulso de acercarse a su lienzo y tocarlo; percibió entonces que el desnudo femenino que estaba construyendo, no era, ante su tacto, más que pinceladas de óleo, aceite de linaza y trementina. Acto que lo impulsó a hacer esculturas en arcilla y vaciarlas en bronce, de los desnudos femeninos que pintaba, además a imitar objetos cotidianos como botellas, recipientes, frutas: bodegones en escala real. Quizá para percibir y entender su corporalidad desde otro lugar, quizás para tocar su creación en la oscuridad, quizás para pensar que sus metáforas no eran solo para los ojos.

¿De qué podría estar hecha la Oscuridad?

---

<sup>89</sup> Gabriel García Márquez- Diario *El País*- "Opinión"- fecha: 4/11/80. Tomado de la página: <http://arteyartistas.org/2007/11/02/dario-morales/>

En la película animada *Mi vecino Totoro*<sup>90</sup>, de 1988, del dibujante japonés Hayao Miyazaki, aparecen unos personajes que tienen relación con la oscuridad; son como pedacitos de oscuridad. La película propone a la oscuridad como una entidad, llena de vida, quizás una propuesta para una posible percepción infantil de la oscuridad. Estos seres, formas de vida o personajes, se llaman *Makkuro Kurosuke* (真っ黒黒すけ), cuya



traducción podría ser “algo muy negro y oscuro, *duendes* del polvo o pez-negro, *Blackie*”; en el doblaje inglés se tradujo como *dust bunnies*: conejillos del polvo. La palabra *Makkuro Kurosuke* es una especie de juego de palabras infantiles con la palabra negro, que es *kuro*; literalmente sería algo como negro–negrísimo<sup>91</sup>. Miyazaki plantea a los *Makkuro Kurosuke* como pequeñas criaturas que viven en las casas deshabitadas, están hechas de algo parecido al polvo, pero tienen una entidad: podríamos decir que están vivos. Los *Makkuro Kurosuke* son redondos y al parecer de color negro; son seres tímidos que construyen madrigueras invisibles, se esconden en los rincones y por ello estos parecen más oscuros. Estos seres cubren todo de polvo.

Los *Makkuro Kurosuke* construyen una interesante ilusión óptica, cuando entra la luz en una habitación que está oscura en su interior. Cuando se abre la puerta de una cocina abandonada, se puede observar la rapidez con que estos seres huyen a medida que la luz va invadiendo la estancia. Es decir, Miyasaki plantea unos seres

<sup>90</sup> *Mi Vecino Totoro* ( *Tonari no Totoro*: とんりのととろ ) trata sobre un espíritu del bosque al que llaman “*Totoro*”. Fue realizada por los Estudios Ghibli. La película es un retrato de la vida rural japonesa en los años cincuenta. Un profesor universitario se muda, junto con sus dos hijas, a una casa cercana a un bosque, mientras su mujer se recupera de tuberculosis en un sanatorio rural. Sus hijas descubren la existencia de los *Makkuro Kurosuke* y desde allí aprenden que hay seres que no todos pueden ver, que solamente aquellos de corazón puro pueden ver a los espíritus del bosque.

(Tomado de [http://es.wikipedia.org/wiki/Mi\\_vecino\\_Totoro](http://es.wikipedia.org/wiki/Mi_vecino_Totoro) )

<sup>91</sup> Los *Makkuro Kurosuke* son muy semejantes a los *Susuwatari* (ススワタリ), cuya traducción es viaje de hollín u *hollin sprites*. Los *Susuwatari* están compuestos de hollín, y también son redondos y oscuros.

(Tomado de <http://en.wikipedia.org/wiki/Susuwatari>)

que huyen de la luz y que construyen la oscuridad cuando no hay luz. La perspectiva de Miyasaki le da materialidad a la oscuridad, de una forma interesante y cotidiana.

Pero qué podría ser más cotidiano que la oscuridad. Así como la oscuridad puede ser una puerta que te lleva a materializar una idea o una entidad viva, también García Márquez titula un cuento “La luz es como el agua”, en su libro *Los doce cuentos peregrinos*. Apropiándome de esta metáfora de manera opuesta y utilizando la experiencia de un actor ciego, digo: la oscuridad es como el agua.

Juan Carlos Mendoza es un actor ciego que interpreta al personaje del Jefe de la Oficina, en la obra *La isla desierta*. Cuando lo entrevisté se refirió así a la oscuridad:

Es como estar en el agua y no saber nadar y no hacer pie. Entonces te entra esa desesperación de querer tocar y hacer flote en algo. Pero si vos estás tranquilo y conocés donde estás, y conocés lo que estás haciendo, estás muy conectado en lo que estás haciendo, creo que es nada, que es natural [...] Cuando empecé a tener problemas visuales, una de las formas de escapar de ese problema era hacer natación y asocie la experiencia del agua con la oscuridad. Es exactamente igual meterme en un mundo en que no sabía cómo estar... era nadar, y cuando no hacés pie es como no tener a alguien siempre cerca. Eso pasa a veces con los espectadores. Yo digo que es tal cual esa situación.

Es inevitable que en la oscuridad busques hacer pie en algo, como en el agua. Una de las cosas por las que me interesa tanto pensar la oscuridad y el teatro, es por la posibilidad del error, el riesgo de la equivocación, ir en una cuerda floja esperando caer y estrellarse. El teatro, como la vida, no es un acontecimiento perfecto, como lo hemos estudiado, es cambiante, siempre existe la posibilidad de cometer errores, de que la obra mute, que tome otro camino. Si, por ejemplo, se olvida el texto hay que buscar la manera de encarrilar el hilo de la obra.

En la oscuridad total, siempre hay la posibilidad de caer, tropezar, de golpearse la cabeza, los brazos, las rodillas (no dejen cajones abiertos cuando estén en esta situación). Existen incluso golpes clásicos que algunos hemos vivido en la oscuridad: el de las canillas o el del dedo pequeño con cualquier silla... Pero me parece que es un lujo la oportunidad que brinda este espacio de vivir tropezones.

Puede sonar extraño y quizás incomprensible decir: “oportunidad”; pero vivimos en una cultura donde existe un miedo atroz a equivocarse. Equivocarse en público es lo peor que te puede pasar: estarás expuesto a burlas y escarnio público. ¿Se acuerda de alguien que se equivocó frente a su grupo en la adolescencia? ¿Quién no ha vivido una masiva burla por algo o alguien que se ha equivocado: mareas de risas, chiflidos y críticas? Qué mejor que la oscuridad para tropezarse, y no tener ojos que te estén recordando tu tropiezo, ojos negados a ver la paja en el ojo ajeno.

Pero creo que mucha gente tampoco tolera la oscuridad por la inmensa soledad que hay en ella. Está tu cuerpo abierto por todas partes: eres una oreja, una mano gigante, algo amorfo... sintiendo qué pasa a tu alrededor; y si no hay nadie alrededor, te pierdes realmente en algo que es infinito.

Mirna Gamarra, actriz ciega, puntualiza sobre la oscuridad y la ceguera:

Aunque hay algo, que la oscuridad esta [Su ceguera. Nota de Ernesto Vargas], en sí, es algo que una persona no conoce, no conoce en realidad la oscuridad. Porque digamos, yo he visto en algún momento, cuando era más chica, y recuerdo que cuando cerraba los ojos veía oscuridad. En cambio ahora, cuando uno no ve, no ve nada, digamos, y es algo que alguien que ve no lo puede experimentar porque es la nada, es todo.

## **La oscuridad en el teatro**

En una época hiperartificial, hipervisual, la materialidad del teatro sigue siendo un elemento primitivo, reducido, como una obligación de un devenir cerrado, minoritario: gente grande encerrada en la oscuridad haciendo cosas tontas.

**Ricardo Bartís**

La relación entre oscuridad y teatro es muy fuerte. Pero, habitualmente, la oscuridad no es un elemento primordial, ya que podemos presenciar experiencias teatrales en lugares públicos a plena luz del día. Ya hemos estudiado que lo único de lo que no puede prescindir el teatro es del cuerpo del actor y el espectador en

*convivio*, en reunión poética. Pero lo que añade la oscuridad al teatro es una posibilidad de concentración, y un límite donde encontrar mundos poéticos posibles y quizás un lugar de apropiación de otros mundos para encontrar caminos, en este caso Bartís, se apropia de su experiencia en el teatro y la fusiona con el fútbol:

Muchas cosas que sé de teatro, las sé por el fútbol. Una caja de resonancias: pasional, histórica y política. Trasciende, permite identificaciones. El juego mismo, sus límites, el espacio. Cómo el espacio determina la forma del juego. Es distinto ver un partido en la Bombonera que en la cancha de River. La Bombonera es más física porque estás inclinado sobre el campo, todo está más cerca, está más comprimido, en la cancha de River el espacio se abre, entonces es necesario un juego más “elástico”. A veces hay niebla en la cancha. Se hace difícil “jugar”. Las distancias cambian. Se cree estar haciendo un juego y en realidad está pasando otra cosa. Una vez jugaba al fútbol en un lugar que está al costado de la Facultad de Derecho, al lado de Ital Park, donde se hacía la Feria del Libro. Eso estaba libre e íbamos a jugar ahí. Teníamos dieciocho, diecinueve años, a fines de los setenta. Había unas partes con luz, unos faroles de neón iluminaban una parte de la cancha y el otro costado quedaba oscuro. Dependía en qué lado jugabas y por momentos tenías una sensación surrealista de poder perderte. De que en ese partido organizado, si la pelota se iba muy lejos, podías “cruzar” a otra escena, otro campo, otra cancha. Imaginabas que las voces se escucharían lejanas, que de repente, sin quererlo, ibas a cruzar a otro territorio, un territorio más metafísico, más extraño. Ésa es una sensación que me ha acompañado siempre en la producción, en los ensayos: si se trata del juego que conozco, o si es otro juego, que se impone. Si uno es arrojado a otro lugar que puede tener consecuencias imprevistas para uno. Siempre he pensado que el teatro, la actuación y la dirección, no se eligen, sino más bien se padecen. El teatro es una pasión por la que uno es tomado, uno no lo elige por vocación. Se actúa por obligación, por necesidad. Se impone. Pero la niebla también convoca fantasmas y el teatro siempre está poblado de fantasmas: los propios, los ajenos, los de los actores, los de los actores que uno ha visto, los de las obras de teatro que uno ha visto y que lo han conmovido, las situaciones teatrales que uno ha visto y en las que ha reconocido lo teatral. Y siempre la impresión de que la niebla impide ver para atrás<sup>92</sup>.

Así como la niebla, la oscuridad también nos dispone y convoca nuestros fantasmas.

---

<sup>92</sup>Ricardo Bartís. *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Edición de textos e investigación: Jorge Dubatti. Atuel. 2003. Pág. 8.

## ¿Qué es el teatro en la oscuridad?

La mayoría de personas hemos tenido la experiencia de asistir a algún ritual teatral. Sabemos que uno llega al lugar acordado, compra la boleta, espera a ser llamado, ingresa en el lugar, se sienta y se dispone a percibir un grupo de personas que actúan: lo que llama la gente “hacer” teatro.

El teatro en la oscuridad se diferencia de cualquier tipo de reunión teatral porque se realiza en la total oscuridad. El rito se inicia a la entrada de la sala de teatro, previamente adecuada para que no se filtre en ella ningún rayo de luz. Este espectáculo acontece en la noche porque esto facilita la oscuridad total. A la entrada de la sala, los encargados y algunos actores piden encarecidamente apagar los celulares porque estos aparatos tienen luz propia y esto daña la metáfora a los demás participantes. En el caso de *Caramelo de limón*, los encargados piden los celulares a los participantes y apagan los aparatos y meten cada aparato en una bolsita negra y la cierran con un hilo, luego entregan la bolsita con el celular al dueño para que este no se separe de su objeto. Obviamente se le pide a los espectadores que no puedan estar incomunicados por una hora del mundo exterior abstenerse de esta experiencia y de cualquier experiencia teatral. Luego de apagarse los celulares, sale un vocero del grupo, quien presenta la obra en la oscuridad y habla al público, le hace recomendaciones simples, tranquiliza los ánimos, explica que el juego de la oscuridad es vivirla, que la sala es un espacio amable, y que estamos todos a salvo, que si alguien no tolera estar a oscuras que diga “puerta” y los actores lo buscarán y lo sacarán. En *Caramelo de limón*, la boleta que te entregan a la entrada es una ficha en donde hay un número y una letra; uno se los aprende, y si se quiere salir de la sala, grita su número y es buscado para salir tranquilamente. Luego de esta introducción, los participantes hacen una fila y son entrados de diez en diez a la sala, en fila india, y en la cabeza un actor, quien está habituado a la oscuridad, guía hasta los asientos. Los espectadores se sientan quién sabe dónde, porque en este momento ya todo lo que ves

es oscuridad. Te sientas y aguardas a que todo el público entre y te dispones a percibir la experiencia teatral en la total oscuridad.

La oscuridad se presenta como un gran lienzo en donde además de los estímulos físicos que nos brindan los actores y los demás participantes, aparece un sin fin de imágenes en nuestra cabeza. Es extraño que, ante tanta inmensidad y quizás tanta presencia vacía que podría parecer la oscuridad, esta se llene tan fácilmente por lo que podría ser la imaginación: al recibir los estímulos de las palabras, cada una de ellas se empieza a transformar con nuestras propias imágenes. La imaginación podríamos definirla como:

Función que engloba el conjunto de la psique, orientándola “hacia lo posible y, a veces, hacia lo irreal”, según Jeanne Bernis en su libro *La imaginación*. De entrada, la autora define esta función eminentemente humana en los términos siguientes: “la imaginación es generalmente definida como la facultad que tienen la mente de producir imágenes, siendo esta ya sea la simple reproducción de sensaciones, en ausencia de los objetos que la han provocado, ya sea creaciones libres de nuestra fantasía”<sup>93</sup>.

La imaginación no es lo único que llena la oscuridad de imágenes; tal vez es algo más profundo que la “imaginación”; pero lo dejaremos en este punto, ya que la imaginación es un criterio común que los espectadores reconocen, además es un músculo inquieto, activo; entre menos se le da más detona, estalla y produce.

---

<sup>93</sup> *Caramelo de limón de Ricardo Sued: un teatro en tinieblas*. Osvaldo Obregón. En Valcárcel, Eva. *La Literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. Universidade da Coruña. 2005 Coruña, España. Pág. 494.



### Capítulo 3. Teatro en la oscuridad: *Grupo Ojcuero*

Literalmente, un espectáculo nunca visto. La oscuridad, en lugar de una limitación, resulta una caja de sorpresas. El espectador se convierte en percibidor.

**Marcela Bash**

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.

**Peter Brook**

Vacío, oscuro, infinidades detonantes: sí. ¿El espacio vacío es oscuro y escucho y percibo al hombre caminar?

#### Los que se dejan ver

Entrevista, “entre–vista”: etimológicamente “Los que se ven entre sí”. Pretendo que esta vez el sentido de la vista nos encuentre, nos permita ver a la oscuridad. ¿Qué nos depara una reflexión en y de la oscuridad? ¿Adónde nos acercan la oscuridad del *Grupo Ojcuero* y la de *Caramelo de limón*?

## *La isla desierta*

Analizaré en primer lugar la obra *La isla desierta* por ser mi primer encuentro con el teatro en la oscuridad. Fue un encuentro serendípico, es decir, azaroso. Había estado investigando las juegotecas y políticas públicas de educación e integración en Buenos Aires. Una noche un amigo periodista brasileño, comparando experiencias de viaje y refiriéndose a mi investigación sobre el mundo ciego, me recomendó ir a ver esta obra.

*La Isla desierta*, es una obra escrita por Roberto Arlt, interpretada por el grupo *Grupo Ojcuero*, de la ciudad de Buenos Aires; su Director es José Menchaca. El texto dramático está representado con la técnica que el grupo llama “Teatro Ciego” o “Teatro a ciegas”. Es un espectáculo de teatro en la oscuridad. En *La isla desierta* actúan actores con necesidades sensoriales especiales –otro nombre que se le da a la discapacidad– en el campo de baja visión y ciegos, hecho que aporta a políticas de integración social.

### **Una metáfora en la oscuridad**

...es el *convivio* lo que otorga al teatro una dimensión política sin precedentes en las nuevas condiciones culturales...

**Jorge Dubatti**

Hay que tener en cuenta que esta obra es posterior a *Caramelo de limón*, temporalmente tiene una distancia de casi diez años. Además algunos de los que montaron el *Grupo Ojcuero* trabajaron en un montaje que se hizo de *Caramelo* en Buenos Aires. Pero opto por analizarlo primero, ya que tiene una confusión que hemos estado analizando, la analogía entre ceguera y oscuridad, parto del hecho de que este grupo toma la predilección de los ciegos por vivir en tinieblas, y que la metáfora es

funcional, además porque el grupo trabaja con personas en situación de ceguera, pero en mi consideración me parece importante seguir separándolas.

### **El texto– Roberto Arlt**

El texto que escogieron para realizar esta poética es *La isla desierta*, de Roberto Arlt<sup>94</sup>. Hablando desde la localidad, la obra nos sitúa en el puerto de Buenos Aires y el autor nos plantea personajes atrapados en un sistema industrial estricto y estrecho. Esta industrialización se les percibe hasta en el cuerpo, un cuerpo que se libera por medio de las narraciones de un imaginativo mulato, quien, con sus cuentos y palabras, hace que los personajes viajen por otros lugares, paisajes y realidades ajenos a ellos. La metáfora libera, por así decirlo, a estos cuerpos de la rutina y la cotidianidad.

### **Referencia a la oscuridad en *La isla desierta*:**

La referencia de la oscuridad en esta obra no es directa y sus posibles lecturas están reflexionadas desde la perspectiva tradicional de la oscuridad. Tampoco hay una analogía directa a la ceguera, más que a la ceguera existencial de personajes inmersos en una cotidianidad que no les permite vivir ni ver el mundo que los rodea. El texto nos cuenta que los personajes tienen un trabajo de contabilidad, y que han pasado trabajando en un sótano por mucho tiempo: “intestino de cemento”—dice Manuel. Pero recientemente los han trasladado a un décimo piso, con ventanales grandes, en donde pueden ver el cielo y escuchan a las sirenas de los buques. Los personajes empiezan a soñar a los posibles puertos donde se dirigen estos buques. Debido al cambio del subsuelo al décimo piso los personajes empiezan a equivocarse mucho en la contabilidad, hecho que los hace tener muchos problemas con el jefe.

---

<sup>94</sup> *Saverio el cruel–La isla desierta*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1964. Buenos Aires Argentina.

**Roberto Godofredo Christophersen Arlt** nació en Buenos Aires en 1900 y murió en 1942. Novelista, dramaturgo, periodista e inventor argentino. Su original estilo narrativo se mantuvo libre e independiente de las estéticas dominantes en su entorno —modernismo y vanguardias—. Arlt reivindica la vitalidad de la lengua española hablada en los márgenes de un espacio urbano tan rico como el del Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX. Estrena *La isla desierta*, en el Teatro del Pueblo, que funciona en la calle Corrientes 465, el 30 de diciembre de 1937.

La oscuridad esta como referencia a una tumba, tranquilidad, pérdida de visión, donde todo acontece con cierta inconsciencia.

**Tenedor de libros.** —Sin embargo, hay que reconocer que estábamos mejor abajo. Lo malo es que en el subsuelo hay que trabajar con luz eléctrica.

**María.** — ¿Y con qué va a trabajar uno si no?

**Empleado 1º.** —Uno estaba allí tan tranquilo como en el fondo de una tumba.

**Tenedor de libros.** —Cierto, se parece a una tumba. Yo muchas veces me decía: “Si se apaga el sol, aquí no nos enteramos”...

**Manuel.**—Y de pronto, sin decir agua va, nos sacan del sótano y nos meten aquí. En plena luz. ¿Para qué queremos tanta luz? ¿Podés decirme para qué queremos tanta luz?

**Tenedor de libros.** —Francamente, yo no sé...

**Empleada 2ª.** —El jefe tiene que usar lentes negros...

**Empleado 2º.**—Yo perdí la vista allá abajo...

**Empleado 1º.**—Sí, pero estábamos tan tranquilos como en el fondo del mar<sup>95</sup>.

La oscuridad también la podemos leer como la anestesia que sufría Manuel, Manuel es el personaje que nos permite develar su metamorfosis, este se da cuenta que cuando trabajaba en el subsuelo no podía ver el ser que se había convertido y que con la luz, el sonido de los transatlánticos, el cielo, los cuentos de Cipriano, todo este mundo revela su cobardía.

**Manuel.** — Basta de noria. Se acabó. Me voy.

**Empleada 2ª.** —¿A dónde va Don Manuel?

**Manuel.** —A correr mundo. A vivir la vida. Basta de oficina. Basta de malacate. Basta de números. Basta de reloj. Basta de aguantarlo a ese otro canalla. (*Señalando la mesa del jefe.*)

(*Pausa. Perplejidad*)

**Empleado 1º.** — ¿Quién es el otro?

**Todos.** — ¿Quién es?

**Manuel.** — (*Perplejo.*) El otro... el otro...el otro...soy yo.

---

<sup>95</sup> Pág. 70

**Empleada 3ª.** — ¡Usted, don Manuel!

**Manuel.**—Sí, yo; que desde hace veinte años le llevo los chismes al jefe. Mucho tiempo hacía que me amargaba este secreto. Pero trabajábamos en el subsuelo. Y en el subsuelo las cosas no se sienten.

**Todos.** — ¡Oh!...

**Empleado 1º.** — ¿Qué tiene que ver el subsuelo?

**Manuel.**—No sé. La vida no se siente. Uno es como una lombriz solitaria en un intestino de cemento. Pasan los días y no se sabe cuándo es de día, cuándo es de noche. Misterio. (*Con desesperación.*) Pero un día nos traen a este décimo piso. Y el cielo, las nubes, las chimeneas de los transatlánticos se nos entran en los ojos. Pero entonces, ¿existía el cielo? Pero entonces, ¿existían los buques? ¿Y las nubes existían? ¿Y uno por qué no viajó? Por miedo. Por cobardía. Mírenme. Viejo. Achacoso. ¿Para qué sirven mis cuarenta años de contabilidad y de chismerío?<sup>96</sup>

Para concluir, reflexiono sobre el fin de la obra, como una vuelta a la oscuridad, retomar la anestesia, el control de los cuerpos contables. El jefe decide poner vidrios opacos en la oficina y despedir a todo el personal, hecho que los beneficia, porque si son despedidos les pagan unos sueldos que obliga la ley 11.729 y todos pueden ir en busca de alguna *Isla desierta*.

### Proceso teatro ciego

Creo que hay una manera más comprensiva de acercarse a las cosas y a los hombres y que está justamente en la poesía.

**José Manuel Arango**

Cuenta José Menchaca, quien inicia su viaje hacia *La isla desierta* cuando conoce la técnica de teatro en la oscuridad: “Una vez, hace tiempo, mi socio, Gerardo Bentatti, me invitó a ver un espectáculo de teatro ciego. El elenco era cordobés, la pieza se llamaba *Caramelo de limón*, y era una creación colectiva. Me maravilló, la

---

<sup>96</sup> Pág. 75.

oscuridad hacía que mi mente produjera una catarata de imágenes totalmente inéditas. Sin embargo, pasaron catorce años hasta que nos decidimos a montarla”<sup>97</sup>.

Se le llama teatro ciego a la propuesta escénica donde el *convivio* acontece en la oscuridad –tanto actores como espectadores están inmersos en ella–. Pese a que se piensa que en esta poética no interviene la percepción visual, ésta no se anula. Por otra parte, los espectadores se dejan atravesar por los demás sentidos. Compartiendo con los actores por un tiempo la proximidad, lo audible, lo olfativo... Incluso comparten la relación que cada uno tiene con la oscuridad total. No es cotidiano encerrarse en un espacio con setenta personas a percibir.

José Menchaca y Gerardo Bentatti crean una novedad en este espacio, al acercar su propuesta al mundo ciego, haciendo la investigación de la oscuridad y del montaje teatral con personas ciegas. El lugar donde encuentran acogida es el taller de teatro de la Biblioteca Argentina para Ciegos<sup>98</sup>, convocando a actores no videntes para vivir y representar el texto de Artl. En la biblioteca ya se ejecutaban textos teatrales interpretados por ciegos, pero la técnica que se utilizaba para interpretar estos textos era leyéndolos, el movimiento se limitaba y los ciegos se reunían a escuchar obras teatrales, con lo actores sentados frente a ellos interpretando los textos. Esta experiencia aporta a políticas relacionadas con la integración de personas en situación de discapacidad<sup>99</sup>.

Políticamente, la integración y la inclusión son conceptos que social y culturalmente están en constante tensión, y cada día se sigue luchando para que personas ciegas, y con otras situaciones, tengan un trato de igual a igual. Pero creo

---

<sup>97</sup> Entrevista realizada por Luis Aubele del diario *La Nación*. Tomada de la página de internet: <http://www.gacemail.com.ar/Detalle.asp?NotaID=545>

<sup>98</sup>Javier Sagripanti es el coordinador del taller de teatro de la Biblioteca Argentina para Ciegos. La tradición teatral de la Biblioteca fue hasta hace algunos años la de teatro histórico, el cual consistía en lecturas interpretadas de textos teatrales y novelescos. También se desarrollaron experiencias con radio teatro. En la actualidad se está desarrollando una investigación que busca descubrir el cuerpo de los actores ciegos en el movimiento y en un espacio visual.

<sup>99</sup>*Ley 22.431. Sistema de Protección Integral de las Personas Discapacitadas y Ley 24.901. Sistema de Prestaciones Básicas en Habilitación y Rehabilitación Integral a Favor de las Personas con Discapacidad* (Tomado de internet).

que desde una política poética, y en este caso desde el teatro, se puede reflexionar desde otro lugar la integración social. Este cuerpo político poético es un espacio donde experiencias conviviales integran.

Desde el punto de vista social, la técnica de Teatro Ciego realizada por nuestro Grupo en particular, posibilita el libre desarrollo creativo de personas con capacidades diferentes lo cual permite la inserción de este segmento de la población en la experiencia artística<sup>100</sup>.

.....

El elenco está conformado por Gerardo Bentatti, Cecilia D´Aquino, Tania García de Prada, Rosa Noemí Griro, Gabriel Griro, Alejandro Masseilot, Rubén Oscar Roncchi, Fabián Sagripanti y Diana Sidkind y entre ellos se integran personas con discapacidad visual, el montaje logró entre sus actores una total integración y un mutuo aprendizaje a lo largo del proceso de creación que, más allá de la realización de una obra de teatro, es un hecho artístico de convivencia<sup>101</sup>.

En esta obra participan actores ciegos en escena. Las personas con discapacidad tienen el derecho a ejercer y a tener el lugar para desarrollar sus necesidades poéticas sin discriminación. Sin que esto sea un acto de espectáculo o sorpresa o discurso social sobre papel.

Al conocer el recorrido de la obra, reparamos que, junto con lugares, presentaciones y nominaciones, esta obra, por trabajar una técnica tan particular como lo es la del teatro en la oscuridad, tiene intereses y aportes para su difusión y su preservación. Allí es donde también se observa el carácter político de este tipo de teatro.

La fecha de estreno fue el 25 de Octubre de 2001, en el Teatro Anfitrión. Recibimos un subsidio de Proteatro. Realizamos numerosas funciones especiales para Instituciones educativas de alumnos con discapacidad visual. A fines de mayo de 2002, nuestro espectáculo fue seleccionado para representar a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el marco del *Encuentro Nacional de Teatro Breve Otoño Azul Edición 2002* (declarado de Interés Nacional, auspiciado por la Asociación Argentina de Actores y con la adhesión de Argentores y el Instituto Nacional del Teatro) ... *La isla desierta* fue seleccionada para representar a la Ciudad de Buenos Aires en el

---

<sup>100</sup> Grupo Ojucuro de la ciudad de Buenos Aires. <http://teatrociego.tripod.com/home.htm>

<sup>101</sup> Grupo Ojucuro de la ciudad de Buenos Aires. <http://teatrociego.tripod.com/home.htm>

*Encuentro Internacional de Teatro Experimental Experimenta Teatro 5*, que se realizó en Rosario, Argentina<sup>102</sup>.

Es delicado el tema del trabajo con personas en situaciones como la ceguera, sordos o con algún tipo de discapacidad, ya que al parecer continúa siendo un tema intocable, innombrable e invisible por algunos sectores en nuestras sociedades, me lo conto así Liliana guaqui, una terapeuta con la que trabajé: “el problema no es la discapacidad sino los discapacitadores”.

Plantea una metodología singular, los creadores pensaron en integrare se con actores ciegos por que estos se adaptarían mejor a la oscuridad, por su situación. En cierto modo los actores ciegos ya tenían el conocimiento de transitar en lugares desprovistos de sus ojos, la oscuridad sería quizás familiar, no abría temor ni necesidad de introducirla, el trabajo teatral empezaría directamente en montar la obra. Es una apropiación fascinante si pensamos en percibir la ceguera como un don y uno como una incapacidad, es una manera metafórica de tomarla, esto quizás es lo que se refiere Müller con que:

Si el arte no amenaza a la realidad, pues no tiene función alguna, y es un sinsentido gastar dinero en él. Como lo planteó Brecht: “el teatro *teatraliza* todo, por lo que debemos continuar empujando por su garganta cosas que no pueda digerir”<sup>103</sup>

Creo que el teatro puede seguir participando en viajes de integración social ya que trabaja con cuerpos en vivencia directa, experiencia, cotidianidad la “realidad” de cualquier cuerpo quizá puede convertirse en una alteridad.

---

<sup>102</sup> *Grupo Ojcuero* de la ciudad de Buenos Aires.

<sup>103</sup> Mientras menos ves, más percibes, por Heider Müller. En: *Revista el Malpensante*. No. 69. Año 10. Marzo 16 a Abril 31 de 2006. Pág. 50. El texto fue tomado de *Theatremachine* (1995), traducción por Camilo Jiménez. Bogotá, Colombia.



## **Grupo Ojucuro: entrevistas (febrero 2008)**

### **Gerardo Bentatti**

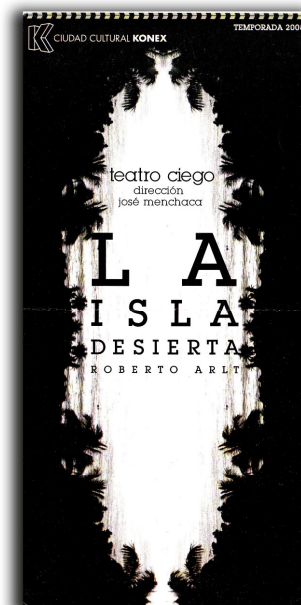
(Productor General)

**G.B.** Soy de origen santafesino, una provincia de Argentina, interpreto el personaje de Cipriano el cordobés, inspirado en un tío mío que se llama Ómar. Cipriano es el barrendero de la oficina, especie de cuentero, que lleva a los otros personajes y al público sumidos en un montón de historias, que no se sabe si son verdad o son mentira, pero los personajes quedan cautivados y al final terminan en un entredicho con los jefes de la oficina. El personaje es muy divertido.

*La isla desierta* es una farsa dramática. El personaje de Cipriano lleva la parte de farsa, y la parte dramática la lleva el personaje de Manuel, quien es el personaje más grande de edad, y hace mucho tiempo trabaja en la oficina y es quien se rebela.

**E.V.** ¿Cómo llegaste al teatro oscuro?

**G.B.** Me formé de chico, desde los trece años, con gente de Rosario, porque soy de allá. La gente del Discépolin, quienes venían a dar clases. Siempre me gustó actuar. Luego vine a Buenos Aires a estudiar. Estudié con Raúl Serrano. Y mientras estábamos estudiando con un grupo de investigación fuimos a un encuentro internacional de teatro, en Córdoba, en el año 1992 y ahí vimos una obra que se llamó *Caramelo de limón*. Era una obra en la oscuridad. A mí me llamó mucho la atención. Luego el grupo *Caramelo de limón* abre una convocatoria para representarla en Buenos Aires, con actores que vivieran en Buenos Aires, y ahí protagonizo a Mario... el personaje, digamos... Y bueno, quedé muy impresionado por la técnica, por muchas razones.



Creo que a la gente le hace trabajar un aspecto meditativo, que generalmente no lo trabaja, que se consigue con la oscuridad consciente, desde mi punto de vista. Y por otro lado me gustaba que la oscuridad era “cinematográfica”: para el espectador, se podría decir que se produce un plano secuencia en vivo, donde el espectador lo ve, ahí, “filmando”. Él “filma” su propia película, a partir de los estímulos que recibe. Cada espectador tiene una película distinta de lo que pasa, aunque con un agregado común, que son los cuentos de Cipriano. Cada espectador agarra su bagaje de cosas y le da veracidad a esa escena, le da imagen, color y eso es, me parece, algo maravilloso, que produce la obra en formato de teatro ciego, la obra *La isla desierta*.

Inauguramos nuestro séptimo año. Empezamos en el 2001, tuvimos un año y dos meses de ensayo. Tenemos todo más que milimétricamente calculado, nunca hubo un accidente, para nada. Así que estamos felices de lo que hacemos.

Además pudimos pensar en la integración, el hecho de necesitar actores ciegos o videntes es lo mismo para esta técnica, es decir casi es lo mismo. Los ciegos ya están entrenados en la oscuridad, entonces no hay que hacerles un entrenamiento previo, que por ahí habría que hacérselos a los actores videntes, en donde tendrías que descartar a uno o a dos porque tienen miedo a la oscuridad y no se habían dado cuenta todavía, caso que nos sucedió. Ellos mismos han renunciado porque no se bancaron la situación.

Para mí la oscuridad es cómoda y muy divertida. Yo lo encuentro un ejercicio muy placentero, ya que hay una disociación del cuerpo y del habla; en general estamos haciendo otra cosa, llámese efecto especial, mientras actuamos con la voz y esto es particular en esta técnica. Este trabajo de disociación que realiza el actor me interesa. Son como trucos de magia, se diría. Yo estoy acá pero te estoy haciendo esto aquí abajo. La técnica me satisface como actor, la técnica conmueve al espectador con un mínimo paso, con un mínimo aplauso, con una cercanía, con un toque en la espalda. La técnica sorprende de otra manera, porque creo que el público es perímetro de la situación, es escenario. El público es escenario.

*E.V. ¿Qué ocurre con tu cuerpo además de la disociación?*

**G.B.** Ahora que conocemos muy bien el texto dramático, ya que llevamos hace años la obra adelante, trato de trabajar la relajación del cuerpo, para que la voz tenga mayor proyección, no se lastime. Esta sala (Konex) es muy grande y hay que tener un buen trabajo

de proyección. Eso es algo que el actor debe tener en cuenta. Por lo tanto, entre más relajado esté el cuerpo es mejor para las cuerdas vocales. Trabajo con una posición relajada, generalmente uso las manos en los bolsillos. Y me voy hacia el que se ríe, yo voy hacia él, la risa es algo que me magnetiza. Alguien que se ría, yo quisiera que la obra fuera para él y de alguna manera llevo mis relatos a él. En una orientación vocal, mi cuerpo lo oriento, le hablo a él. Las últimas funciones es lo que me tiene ocupado. Esa decisión de ir al que se ríe, la tomé hace poco tiempo y es muy divertido porque siento que a medida que me acerco a él, se ríe más y siempre contagia a alguno de al lado.

### **Marcelo Gianmmarco**

(Actor)

*E.V. ¿Qué ocurre con tu cuerpo en la oscuridad?*

**M.G.** La voz y los sonidos, nuestro cuerpo está totalmente puesto; primero a no hacer un ruido de más, un ruido que no pertenezca a la obra. Si yo tengo que dar pasos, trato de darlos y, si los doy, trato que no se sientan; entonces el cuerpo... Como la obra trabaja en la oscuridad, uno no puede agregar un sonido que no esté incluido en la obra.

Con nuestro cuerpo trabajamos, sin que se note, sin que el espectador lo note.

Uno tiene que manejar el cuerpo lo mejor posible, porque hay gente alrededor y cosas que no se pueden tocar en determinado momento, entonces. Entonces uno trabaja con el cuerpo en todo momento. En mi caso fue un caso un poco distinto, porque generalmente veo muy poco, entonces mi manejo en la oscuridad es básicamente constante, entonces al ver tan poco, prácticamente no tuve que entrenarme. El mayor entrenamiento para mí fue en lo actoral, crearme el personaje, proyectar la voz, jugar con el personaje, jugar con los personajes de mis compañeros, entender su realidad, entonces, en lo que sigo entrenándome es en eso.

*E.V. ¿Cómo construyen el personaje?*

**M.G.** Yo tuve la idea de mi cuñado que trabajó antes con ellos; y bueno ellos me dijeron: vos tenés que creerte que sós esa persona, y esa persona tiene distintas facetas. Es una persona grande mi personaje. Con dificultades, cansado. Bueno, yo no soy grande, pero a veces estoy cansado y a veces me siento como este personaje. Entonces traté de fabricarlo

desde ese lugar... fabricarlo desde ese lugar... Yo tengo el personaje del contador de libros, es el personaje más grande en edad junto con Manuel, que vendría ser el personaje secundario de la obra. Yo soy el que más interactúo con él. Soy como su compinche y a la vez también ahogado por la situación de la oficina en la que transcurre la obra.

### **Juan Carlos Mendoza**

(Actor)

*E.V. ¿Qué ocurre con tu cuerpo en la oscuridad?*

**J.C.M.** El concepto básico del cuerpo en la oscuridad es la naturalidad, ser totalmente natural, tranquilo. La tranquilidad te tiene que invadir el cuerpo. Es medio raro, es estar superatento, pero a la vez relajado. Porque si estás en la oscuridad te pones nervioso.

Es como estar en el agua y no saber nadar y no hacer pie.

Entonces te entra esa desesperación, a jugar, de querer tocar y hacer flote en algo, pero si vos estás tranquilo y conocés dónde estás, y conocés lo que estás haciendo, estás muy conectado en lo que estás haciendo, creo que es nada, es natural. Es como manejarte con la luz. Básicamente eso es el traslado de manejarte totalmente natural en la luz y también en la oscuridad. Algo que lleva un tiempo, que no es tan sencillo, que una vez que ya aprendiste a manejarte en ese sentido, es totalmente natural. Creo que es básicamente eso.

*E.V. ¿Cómo construiste el personaje?*

**J.C.M.** En mi caso, me ayudó muchísimo el director de la obra, y el otro actor, Gerardo. Me ayudaron a ponerle tientes a mi personaje. Porque si bien, yo había escuchado la obra... Cuando la hacía otro personaje, me parecía fantástico como la hacía. Pero el tema era no copiar. También me costó al principio: mi personaje es una persona irritable, que quiere tener el mando levantando la voz. Y la verdad, estuvo muy bueno porque yo soy una persona totalmente distinta a ese personaje. Está bueno jugar con eso. Eso me parece fascinante. Escuchar al espectador cómo se asombra, cuando hablo con Manuel o con María que es el otro personaje que se equivoca. La verdad que eso me parece la mejor cosa que me puede pasar: escuchar a un espectador asombrándose o haciendo algún comentario...Creo que ahí en esa parte ya he cumplido, entonces me parece bárbaro.

*E.V. ¿Cómo sientes la integración a este mundo que es la oscuridad?*

**J.C.M.** En mi caso me sentí más relajado. Yo tengo problemas visuales. Empecé a tener estos problemas ya de grande y siempre estoy a medias tintas, no logro ver con claridad como antes. Entonces tengo una visión distorsionada de las cosas. Si bien ya las conocía antes, ahora es totalmente distinto. En mi caso fue como un relax: está bueno manejarse en la oscuridad. Al principio costó, pero después fascinante, me pareció bárbaro, muy bueno. Por eso te decía lo del agua, me pasó lo mismo con natación. Cuando empecé a tener problemas visuales, una de las formas de escapar de ese problema era hacer natación y asocié la experiencia del agua con la oscuridad. Es exactamente igual a meterme en un mundo en que no sabía cómo estar, que era nadar, y cuando no hacés pie y no tener a alguien siempre cerca. Eso pasa a veces con los espectadores. Yo digo que es tal cual a esa situación.

A los espectadores no los separamos del resto del grupo, porque es necesario que sientan el contacto de alguien y de esta manera sentirse cómodo y seguro.

*E.V. ¿Esta obra cambia la perspectiva que se tiene de la oscuridad?*

**J.C.M.** Básicamente, como te habrá pasado como espectador, al principio la atención se centra en la oscuridad, pero a medida que va transcurriendo la obra, es tan rica en un montón de cosas que tiene, que la oscuridad pasa a un segundo plano. Te metés tanto en la obra en un montón de cosas, que te das cuenta que para contar un libro, a veces no hace falta la visión. A veces uno dice que una imagen vale más que mil palabras. Pero creo que esa persona que lo dice, ahora que estoy al otro lado, es un poco fiaca, porque podés contar un montón de cosas, y no precisamente con la visión. ¿Entendés?: con olores, con situaciones.

Muchas veces cuando yo invitaba a amigos a la obra me decían: “—¡Ah!, pero es como un radio teatro”. Y no. Es más que un radio teatro, por que vos estás en la obra. Vos tenés situaciones, tenés fragancias, tenés olores, tenés un montón de cosas que te pasan dentro y eso está bueno. No hay nada mejor —nosotros siempre lo comentamos— de una obra que vos salís y seguís charlando más allá de la puerta, yo ahí ya quedo hecho. Comentarios de gente que dicen: “—Fuimos a cenar y seguimos charlando...” Me parece bárbaro.

## **Mirna Gamarra**

Actriz

23 años

**M.G.** Mi nombre es Mirna y estoy en la obra desde marzo del año pasado. Llegué porque estaba en el Taller de Teatro de la Biblioteca Argentina para Ciegos. Me gusta bastante el teatro, al principio me parecía más que nada un juego. Uno va haciendo de cuenta que es tal cosa y que es tal otra. Incluso uno hace de cuenta que es algo que no es humano: ahora soy agua, ahora soy fuego y eso es rebueno. Y bueno, como me gustaba, e iba a estas clases surgió la posibilidad de venir acá. Que era algo un poco más serio, además que empujan... Al principio me costó un poquito, porque yo más bien soy como de perfil bajo, por decir así. Entonces me costó entrar pero estuvo bueno, porque empecé a integrarme y a soltarme más.

*E.V. ¿Sigues sintiendo el juego cuando actúas?*

**M.G.** Si, llega un momento en que te relajás y empezás a divertirte, y a reírte mismo de las cosas que pasan. O viste esas cosas que por ahí el público nunca se da cuenta y vos decís: ¡qué divertido! (Risas).

*E.V. ¿Qué ocurre con tu cuerpo en la oscuridad?*

**M.G.** Es algo que todos debemos ir aprendiendo si hablamos del espacio. Conocer el espacio en el que te vas a manejar, exclusivamente, tenés que conocerlo de pies a cabeza. Tenés que estar muy segura, aunque a veces puede haber una pequeña falla, pero es saber muy bien en donde vas a mover y desplazar tu cuerpo. Vos sabes que por ahí tenés determinado espacio para hacer esto o aquello y tenés que hacerlo en ese espacio, es así.

*E.V. ¿Qué personaje interpretas en la obra?*

**M.G.** Interpreto a Josefina y soy una de las empleadas de la oficina.

*E.V. ¿La isla desierta cambia la perspectiva que se tiene de la oscuridad?*

**M.G.** El hecho de que la gente venga y pueda experimentar la oscuridad es algo que está bueno. Porque creo hace que la gente se pueda dar cuenta de que tanto, habiendo oscuridad, habiendo luz, digamos se puedo desarrollar un montón de cosas, vivir un montón de cosas. Digamos que no es algo imposible, algo mágico, como mucha gente piensa, cuando entra acá, que nosotros tenemos unos anteojos mágicos que hacen que podamos desplazarnos y hacer todo esto. Aunque hay algo, que la oscuridad ésta (ceguera), en sí, es algo que una

persona no conoce, no conoce en realidad la oscuridad. Porque digamos, yo he visto en algún momento cuando era más chica, y recuerdo que cuando cerraba los ojos veía oscuridad. En cambio ahora, cuando uno no ve, no ve nada, digamos, y es algo que alguien que ve no lo puede experimentar porque es la nada, es todo.

Pero esta obra sirve para alejar los mitos y un montón de cosas que por ahí se piensan.

### **Centro Argentino de Teatro Ciego**

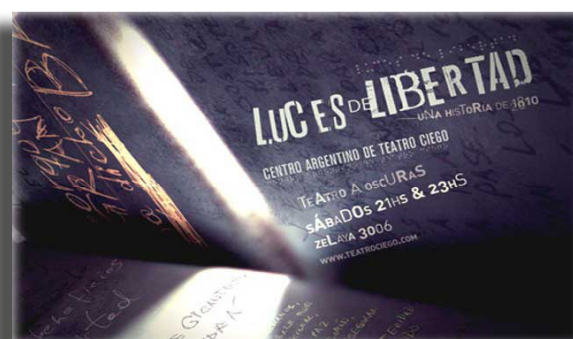
Luego de varios años de éxito con la obra *La isla desierta*, sus creadores y los comprometidos con la oscuridad fundan el Centro Argentino de Teatro Ciego, donde tienen actividad permanente de obras y experiencias en la oscuridad.

Me parece importante nombrarlas y mencionar a sus promotores por una total admiración frente a su trabajo. Estas obras no serán aún estudiadas ya que los alcances de esta tesis se fijaron en las obras originarias y que tuvieran más de diez años de montaje.

Junto con los responsables de esta institución planteé el hecho que, a mi parecer, el nombre de teatro ciego era intrigante, pero que la experiencia de este teatro, no es ciega, ya que la especificidad de este teatro no es “ciego” sino “en la oscuridad”. La metáfora de la ceguera aún sigue siendo un misterio para nosotros, y creo yo que el teatro ciego debe ser escrito y definido por ciegos. La gran fuerza que tiene este Centro Argentino de Teatro Ciego es que trabaja y forma a actores ciegos y esto hace que su trabajo sea potencialmente una metáfora y una necesidad para nuestras sociedades tan apáticas.

Agradezco el interés de Gerardo Bentatti, Martín Bondone, Henry Pacheco y a todos los chicos del Centro Argentino de Teatro Ciego, por su aporte y su cálida recepción, sus esfuerzos y su escuela; espero poder continuar estudiándolos y darles el lugar que se merecen en este camino bello que es el teatro en la oscuridad.

Aquí están los espectáculos que han construido en y para la oscuridad:





## Capítulo 4. Teatro en la oscuridad: *Caramelo de limón*

### *Caramelo de limón*

Tomaré dos sinopsis de la obra *Caramelo de limón* para percibir dos posibles direcciones desde donde se podría leer la obra; también empezaré a sumergirme en el conjunto textual y sus perspectivas de análisis.

La primera de la sinopsis es la presentación que hace Osvaldo Obregón quien presenció la obra *Bombom acidulé*, la cual, con el mismo texto y el mismo director de *Caramelo de limón*, pero con diferentes actores, fue presentada en París en 1996. Obregón escribió una ponencia para el congreso *La Literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, llamada “*Caramelo de limón de Ricardo Sued: un teatro en tinieblas*”, la cual expone:

Los principales hechos representados ocurren durante los años 70 y comienzos de los 80. Es la historia de una familia como tantas, obligada a exiliarse, a causa de la dictadura militar. La obra está construida sobre tres ejes temporales: 1976, año del golpe de estado, así como de la prisión y tortura de Mario, escritor (el padre); 1980–1981, que marca la muerte de Eugenia (la madre); el regreso del padre y la hija a Argentina; y 1996 año en que Mayra (la hija ya de 22 años) visita por última vez la casa vacía de la infancia.

La narración de Mayra evoca su vida anterior y convoca los personajes de su entorno, los cuales reviven episodios del pasado, incluso anteriores a su nacimiento: amistad de Mario y *El gitano*; encuentro de Mario y Eugenia, nacimiento de Mayra y su vida posterior, relación amorosa entre Mario y Alejandra, la guerrillera; episodios de la represión que afectan a Mario; desaparición de Alejandra, exilio y la muerte de Eugenia; retorno de Mayra y su padre y, finalmente la muerte de éste<sup>104</sup>.

Pese a que el señalamiento y la secuencia de los hechos son exactos en este texto, Obregón considera al personaje de Alejandra como guerrillera, en una percepción que no comparto. Tildar a Alejandra de guerrillera es limitar al personaje, aparte de que el texto original en ninguna parte lo hace explícitamente. Alejandra en cambio es una desaparecida en la dictadura militar argentina. Esta aclaración me

---

<sup>104</sup>Osvaldo Obregón. En Valcárcel, Eva (editora). *La Literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. Universidade da Coruña. 2005 Coruña, España. Pág. 495.

parece importante hacerla porque en el contexto político actual los guerrillos son sinónimo de terrorismo y narcotráfico; y en algunos países como Colombia cualquier tipo de oposición política se relaciona directamente con grupos subversivos y guerrilleros.

Ahora. Tomaremos la sinopsis del director recopilada en una entrevista; quizás esta percepción sea menos descriptiva que la anterior, pero nos da una idea de lo que *Caramelo* respira:

*Caramelo de limón* es el título de esta historia de amor, que se cuenta con cinco personajes y toca temas como la muerte, la sexualidad, los miedos, el amor en sí. [...] El público se va a sentar a oscuras, guiado por los actores; no va a ser agredido, ya que queremos trasladarlo a través de sensaciones táctiles, corporales, hasta con caramelos de limón. La gente crea la imagen a partir de esas sensaciones. Nos preguntamos entonces, cómo percibimos personas y ambientes, sin apelar a la vista teniendo en cuenta que nuestra sociedad de consumo pasa por la imagen<sup>105</sup>.

Es interesante pensar las posturas de Obregón y de Sued. Mi interés es el de guiar del análisis del primero al segundo.

Alfonso Mendoza, actor de *Caramelo de limón*, en un texto inédito, cuenta por qué esta agrupación se llama los *Caramelos*:

Me preguntas del nombre del grupo y el uso nos dio...“**Los Caramelos**”, aunque en un principio intentamos un par de nombre que pocos recuerdan... el primero fue “**La Mandrágora**”. Después por algunos años fuimos “**La Familia Malvón**” pero la verdad ni nosotros nos reconocíamos con esos nombres. Seguramente tenía que ver con una actitud artística que en ese momento defendíamos... éramos anónimos, éramos “under”, transgresores y renegábamos de la actuación como impostación, trabajábamos con un soporte que llamábamos “**la no actuación**”. En el proceso específico de *Caramelo* en algún momento planteamos la imagen de estar leyendo un cuento en ronda, en la noche, donde los sucesos eran narrados por cada uno y el protagonista solo era la historia.

---

<sup>105</sup> Tomado del diario *La voz del interior*, Córdoba, Argentina, sección “Artes y espectáculos”, viernes 1 de noviembre de 1991.

### El texto– *Caramelo de limón*

La reflexión sobre la oscuridad en *Caramelo de limón* es directa: desde su origen fue una construcción en la oscuridad, el ejercicio constante de pensar en las oscuridades posibles que nos rodean, las oscuridades que se podrían hablar y tratar. Aunque, tal vez como dicen sus creadores, al principio no se sabía bien en que iba a parar este andar, esta reflexión, igual...se caminaba, se transitaba por la oscuridad.

A través del texto de la obra, transitaré por las oscuridades que veo en *Caramelo de limón*.

### La oscuridad con los ojos cerrados–sorpresa

#### *Escena 3*

**Mayra.** — (*Mientras mira a unas viejas fotos.*) ¿Qué dice acá?...Mil...novecientos...sesenta y seis...

(*Se abre una puerta entran Mario y Eugenia*)

**Mario.** — Pasá por acá, pero ¡no abras los ojos!

**Eugenia.** — ¡Me voy a llevar todo por delante!

**Mario.** — Yo te guío, vení...

**Mario.** — Eso...por aquí... (*Tropiezan con una mesa.*) Cuidado, no importa, no los abras, vení, eso..., ahora sí, podés abrirlos.

**Eugenia.** — Qué hermosa casa tenés mi amor...

**Mario.** — ¿Te gusta?

**Eugenia.** — Que lindas tenés las plantas, Mario. ¡Cuántas cerámicas!...

### La oscuridad dictadura

En los países gobernados por el miedo, el teatro es la forma que los dictadores vigilan más estrechamente y más temen<sup>106</sup>.

Los hechos políticos turbios y éticamente reprochables son llamados periodos oscuros. Algunas sociedades como la argentina por lo menos tienen el valor de

---

<sup>106</sup> Peter Brook. Op. Cit. Pág. 98.

mirarlos a los ojos e intentar entenderlos y juzgarlos: “ni perdón ni olvido” es una frase muy escuchada en Argentina; en Colombia, por nuestra parte, no hay que pensar en el perdón, ya que el olvido nubla completamente nuestro panorama.

### **Escena 6**

**Mayra.** — *(Mientras sigue acomodando las cosas para su mudanza lee un diario viejo)* 24 de marzo de 1976, el comando en jefe de las Fuerzas Armadas tomó esta mañana el gobierno del país... La generación de Alejandra, esa que apostó su capital a un solo naipe aun a sabiendas de que se trataba de un naipe marcado.

*(Golpes violentos en puertas y ventanas. Desde afuera quieren entrar forzando el lugar.)*

**Voces Autoritarias.** — ¡Abran! ¡Abran!

**Alejandra.** — *(Tiene veintiún años. Los militares vienen a buscarla)* ¡Mario...! ¡Cómo quisiera que estuvieras aquí! ¡Tengo mucho miedo...! Cuánta oscuridad hay en todo esto. Ojalá el mundo cambie alguna vez... Ojalá el mundo cambie...Ojalá...Ojalá.

[...]

### **Escena 18**

*(La escena transcurre en abril de 1976. A Mario le están realizando un submarino. Este es un método de tortura que se aplicaba y consiste en meterle la cabeza adentro del agua asfixiándolo.)*

**Mario.** — *(Tosiendo atragantado.)* No sé nada, ya les dije que no sé nada.

**Policía.**— ¡Cantá hijo de puta! *(Le hace submarino.)* ¿Dónde la conoció, a Alejandra?

**Mario.** —En un partido de básquet.

**Policía.**—Me estás tomando por imbécil... A ver si esto te refresca la memoria. *(Submarino)* ¿Dónde la conociste?

**Mario.** — *(Completamente atragantado.)* En un partido de básquet te lo juro, te lo juro.

**Policía.**— ¿Cuándo la viste por última vez?

**Mario.** —Hace dos o tres meses nos encontramos en el parque. Salimos a pasear en mateo, después no volvimos a vernos. Intenté comunicarme con ella de todas formas... pero no pude encontrarla.

**Policía.** — (*Le pega.*) ¿Quiénes son sus amigos?

**Mario.** —No lo sé.

**Policía.** — (*Le pega.*) ¿Dónde vive *El Turco*?

**Mario.** —No lo conozco.

**Policía.** — (*Le pega.*) ¿Dónde se juntaban?

**Mario.** —No sé.

**Policía.** — ¡Canta mierda! ¡Canta!

**Mario.** —No sé, juro que no sé nada.

**Policía.** — (*Agarrándole la garganta.*) Te digo una cosa, de esta zafaste. Pero si llegás a abrir la boca de lo que pasó aquí, a vos, a tu mujer y a tu hijita les va a pasar lo mismo que a esa puta de Alejandra.

**Alejandra.** — (*Retomando el final de la escena anterior con los amigos riéndose*) Me muerdo de la risa... Me muerdo de la risa... (*Las risas desaparecen.*)

## La oscuridad familiar–contenedora–acogedora

**Negrura amenazante  
detrás de los párpados**

entre  
el cerrar  
y el abrir los ojos  
la nada

de nuevo  
este desolado estupor

**José Manuel Arango**

Con la precisión del profesor de lógica que fue hasta su jubilación, del indagador del mundo de sordos y de ciegos, el poeta colombiano José Manuel Arango le da peso a la oscuridad que hay en este texto de *Caramelo de limón*.

## Escena 20

**Mayra.** —Papá... si hoy estuvieras aquí, no te preguntaría de qué está hecha mi muñeca, tendría tantas otras cosas para preguntarte... Tal vez sólo te abrazaría y te contaría de mí. En los días que siguieron a la muerte de mi madre, mi padre permanecía mucho tiempo en silencio y largas horas frente al mar. Pero, a pesar de su dolor, me enseñó a no temer a la oscuridad, ni al mar. Nos acercábamos a la playa y una luna enorme nos miraba, no tenía miedo... reíamos y yo jugaba a alcanzar la luna porque ahí estaba ella...

Al poco tiempo volvimos a este, nuestro país, a nuestra casa de la cual yo casi ni me acordaba. Los ojos de mi padre eran un espejo que reflejaba casi todo el tiempo el dolor de la ausencia...

**Mayrita.** — (*La escena transcurre en 1981. Escritorio de Mario.*) Papá... ¿Cómo murió mamá?

**Mario.** —Se enfermó...

**Mayrita.** — ¿Te gusta mi muñeca?

**Mario.** —Sí, me encanta.

**Mayrita.** — ¿Por qué está hecha así?... ¿Jugamos?

**Mario.** —Bueno.

**Mayrita.** —Mirá lo que tengo.

**Mario.** — ¿Qué es?

**Mayrita.** —No ves...un caracol...un caracol gigante... ¿Querés que lo levante? Ahí va...

**Mario.** —Mayra apagá luz.

**Mayrita.** —Me da miedo.

**Mario.** —Dale, no tengas miedo, yo estoy acá.

**Mayrita.** — (*Apaga la luz*) Ya está...

**Mario.** —Contame un sueño.

**Mayrita.** —No sé papi, contame vos.

**Mario.** —Soñé que estabas muy triste y me decías: —Papá... ¿Cómo murió mamá?—...y yo te contestaba— Se enfermó—...y soñé que vos querías jugar y jugábamos en la oscuridad a que te contaba un sueño...

**Mayrita.** —Quiero prender las luces...

*Mario.* —Esperá. Antes quiero mostrarte algo. Cerrá fuerte los ojos.

*Mayrita.* —Ya está.

*Mario.* —Decime qué ves.

*Mayrita.* —Te veo a vos, hablándome...

*Mario.* —Ahora abrílos... ¿qué ves?

*Mayrita.* —La oscuridad...

*Mario.* —Dejame que te abrace.

*Mayrita.* —Sí.

*Mario.* — ¿Tenés miedo?

*Mayrita.* —No.

*Mario.* — ¿Querés que prenda la luz?

*Mayrita.* —Me da lo mismo.

Creo que aquí estamos ante una metáfora fortísima: el arte nos cambia, y percibimos que, por medio del amor paternal, Mario cambia la percepción que tiene su hija de la oscuridad. Aparece un sentimiento de soledad cuando estamos cara a cara con la oscuridad, pero Mayrita pudo ver la oscuridad y no sentir miedo, pudo ver ese lienzo posible, esa maravillosa “nada” y “todo” que es a la vez la oscuridad. Lugar y materia para modelar los estímulos que nos brinda la oscuridad.

Este trabajo no busca iluminar la oscuridad, porque la luz no nos permitiría ver los misterios de esta gran dama: más bien busca viajar y recorrer sus rincones más oscuros.

## *Caramelo de limón: entrevistas*



Cada oscuridad es particular y somos muchos en la oscuridad. Hemos reflexionado una oscuridad posible en uno de los mundos de Roberto Arlt, y aquí, con *Caramelo* nos vamos acercando al origen de este ejercicio poético del teatro en la oscuridad. Este segmento de entrevistas contiene los encuentros que se tuvo con los personajes de *Caramelo de limón*. Las entrevistas están ordenadas por orden cronológico y muestran el re encuentro, fugaz y efímero, que tubo *Caramelo*, no fue pensado más bien fue una casualidad. Estos archivos fueron editados dejando fielmente las palabras que sus personajes: tienen sus frases y dialecto argentino, intente dejar su voz natural, para que cuando sean leídas se vivan las palabras. Aunque el cordobés no me sale tan bien escribirlo, es difícil. Por eso la necesidad de un glosario para entender su contexto a los lectores que no son argentinos. Estas entrevistas pretenden mostrar un camino de experiencias en la oscuridad, en *Caramelo*, en la vida de cada actor. Notó que cada uno habita y recorre está investigación desde un lugar propio, proporcionándonos una lectura profunda de lo que es *Caramelo de limón*.

Agradezco a este hermoso grupo de personas por regalarme su tiempo y sus experiencias, estas entrevistas se realizaron entre el 2008 y 2009, un momento en que



*Caramelo* fue reencarnado por sus creadores, dieciséis años después los creadores vuelven a las tablas y con éxito rotundo ponen nuevamente a la oscuridad en la mirada. En el 2011 el grupo está disuelto y están algo lejanos, pero eso no es esencial para esta investigación. Si una luciérnaga titila cada tiempo porque no una *oscuriciernaga* no puede titilar por espacios efímeros de tiempo.

Estas entrevistas develan que somos muchos pensando en la oscuridad, desde otro lugar, uno más amable, poético. Allí nos encontramos un día y nos encontraremos porque los caminos oscuros no están demarcados y la fortuna los dio largos y solitarios.

La oscuridad de *Caramelo de limón* tiene infinitos rostros: es sugestiva, experimental, impune, envolvente, inmensa, inconmensurable, indefinida, ilimitada, atrayente, ritual.

Creo que no sólo pensamos a la oscuridad, sino que la oscuridad me mira y me piensa. La oscuridad está viva.

Pretendo pensar en rigor está oscuridad.

### **Mayra de Paco**

13 de septiembre de 2008

Plaza San Martín

Córdoba Capital

El movimiento espacial es efectivo, quizás como en el cine. La oscuridad te brinda la posibilidad de estar y ser cualquier cosa con mayor rapidez y eficacia. También noto la analogía entre títeres y teatro oscuro en que los actores manipulan objetos que no son simple utilería, sino que son artefactos, efectos como ustedes les dicen.

*E.V. ¿Cuéntame cómo llegaste a **Caramelo de limón**?*

**M.P.** Como te contábamos, veníamos de un grupo en un neuropsiquiátrico. Yo estudiaba psicología como un par de gente del grupo. Entonces eran unos talleres abiertos en el neuropsiquiátrico, dirigidos a pacientes, internos, médicos y gente de la comunidad.

Empezamos y trabajamos ahí. Después nos echaron, al grupo de la comunidad, y quedó trabajando otro grupo que eran los pacientes, los médicos y otra gente nueva que entró. De todos los que nos echaron, nos juntamos y dijimos: ¿Qué hacemos? Y volvimos a convocar al director mismo con el que habíamos trabajado en el neuropsiquiátrico.

En esa época era un director que estaba trabajando mucho, estaba en una época muy productiva. Entonces se hizo rogar un poco. Porque aparte nosotros no éramos actores para nada conocidos, nadie formado, solamente habíamos hecho esa obra de teatro con él. Entonces él nos decía que si nosotros estábamos seguros, que él no quería renegar con un teatro independiente. Y nosotros que sí, sí, sí. Eso me parece que fue algo como muy pujante, y una energía que aún continúa. En ese momento, cuando nos echaron del neuropsiquiátrico, teníamos tanta bronca y tantas ganas de hacer, que nos juntamos convencidos y eso fue una respuesta creativa que por ahí nosotros dimos.

*E.V. ¿Ricardo Sued, el director, fue quien les propuso el proyecto de **Caramelo de limón**?*

**M.P.** Sí, da la casualidad que *El Ricky* es budista y nos empezó a contar estas prácticas de meditación en la oscuridad, y que él estaba interesado en trabajar con eso, porque justo estaba trabajando con un Lama y tenía material. Ahí nos dio para leer unos textos, de estos textos salió el texto del guerrero que utilizamos en la obra, que lo dice *El gitano*. Es un texto que habla del espacio. Es un texto budista—tibetano, y bueno de ahí empezó.

*E.V. ¿Cómo era la metodología de trabajo?*

**M.P.** La obra partió de la improvisación y de juntarnos. Nos juntábamos grupitos y preparábamos escenas para mostrarnos. La mayoría de las escenas se hicieron así: como que nos juntábamos de a dos, de a tres, y cuando íbamos a los ensayos cada grupo les mostraba a los otros; pero como era eso tan experimental de la oscuridad, era siempre juntarse apagar la luz y ver qué pasaba. Luego ir a mostrarle al grupo eso que cada uno había experimentado,

tratar de hacer vivir esa situación, esa experiencia. *Caramelo de limón* tiene esta particularidad de que pone al espectador en situación.

*E.V. Además de los textos budistas y las prácticas de meditación en la oscuridad, ¿qué otro tipo de influencia tiene Caramelo de limón?*

**M.P.** Yo creo que tiene mucha influencia personal, me parece que hay pedacitos de la vida nuestra. Nos ha pasado con *Caramelo* que hay cosas que van y vienen. Cosas que todavía no fueron y están en la obra y luego se hacen realidad. Cosas que hacen parte de nuestra historia. Con *Caramelo* a mí me ha pasado...: me sigo encontrando con cosas en la obra. Por ejemplo, cuando yo empecé con la obra, mi papá no había muerto, y cuando volvimos a reponerla, él ya había muerto, y cuando Eugenia largó el texto empecé a sentir calosfríos, me empezó a contar todo eso. Mi historia seguía, bueno, mi personaje de Mayra seguía vivo en la obra, y se anticipaba también.

[...]

*Caramelo de limón* tiene mucho de nosotros; la influencia principal es que los personajes tienen nuestros nombres.

*E.V. ¿Esto fue hecho a propósito?*

**M.P.** No fue hecho a propósito, fue algo cotidiano, se dio por esto que te decía, que eran escenas que preparábamos, entonces al preparar escenas éramos nosotros.

*E.V. ¿Desde el comienzo trabajaron en la oscuridad?*

**M.P.** Esta obra nunca fue hecha en la no oscuridad. De hecho, cuando nosotros queremos ensayar y no tenemos la oscuridad total, no nos sale, y tampoco la estancia de representación, si se quiere decir, el tono de actuación que utilizamos no nos sale.

Por ahí yo hago trabajo en otros grupos de teatro y allí se trabaja en otra calidad escénica, digamos. *Caramelo de limón* nunca fue hecha sin la oscuridad. No es que pasábamos de hacerla en la luz y luego apagamos la luz. *Caramelo de limón* urge a oscuras, y eso me parece que le dio una tonalidad, un tono que es único. O sea no hubo cambio, no la conocemos de otra manera. Cuando no podemos estar bien, por ahí se filtra un pedacito de luz, no podemos actuar.

*E.V. ¿En qué lugar nació **Caramelo de limón**?*

**M.P.** *Caramelo* nació en una capilla, una iglesia anglicana. Que no sabés lo que era, aparte con un pastor muy copado, quien nos prestó el lugar. Una capillita de cuento, pisos de madera, chiquita, en un barrio, techito de dos aguas. Así, un sueño. Y bueno, cuando le fuimos a pedir el lugar para ensayar, porque no encontrábamos lugar (siempre es un problema), el pastor nos dijo que sí. Le preguntamos, bueno, qué no podíamos hacer en el espacio, de qué no podíamos hablar, si podíamos hacer escenas de sexo, porque uno no sabe. Y el pastor nos respondió: chicos pero algo que vaya en contra de la evolución del hombre; pero ustedes no van a hacer nada de eso. Así que, bueno, libertad absoluta. En esa capilla, corríamos los bancos y trabajábamos. Ese lugar tenía mucha acústica, tenía magia.

*E.V. ¿La capilla era totalmente oscura?*

**M.P.** Sí, muy densa era la oscuridad de la capilla.

*E.V. ¿Cuánto tiempo ensayaron en la capilla?*

**M.P.** ¿Vos sabés? No sé exactamente... Ahí se estreno la obra. Estuvimos un par de años y luego fuimos a Buenos Aires.

*E.V. ¿Cómo les fue en Buenos Aires?*

**M.P.** Las primeras veces en Buenos Aires nos presentamos en una iglesia anglicana, pero era en la zona bancaria. No iba nadie a verla; estuvimos poniéndole el pecho. Lo padecimos mucho porque no teníamos público. Así dos, tres personas. Así... fue muy difícil nuestra ida, muy caravanera; íbamos con todos los bártulos y nada. Aquí veníamos de éxito, no lo podíamos creer. En Buenos Aires nadie nos daba bola. No éramos un grupo conocido, un grupo independiente de Córdoba, pero nos pasó algo curioso; nosotros estábamos haciendo funciones. Ya no íbamos a ir más porque ya no teníamos más plata. Era el último fin de semana que íbamos. Era una función el viernes, llovía a cántaros y fue una sola persona, e hicimos la función para esa persona. ¡Imaginate!: éramos once e hicimos una función para una persona. El sábado fue poquita gente, y el domingo vamos llegando a la sala y había cola que daba la vuelta a la manzana del espacio. Dijimos: habrá salido en el diario que era otra obra; se equivocaron. Porque, ¡imaginate!, venían de tres o cuatro personas y ahora una cola. Y lo que pasó fue que la persona a la que le habíamos hecho la función era

Ernesto Schoó. Un crítico muy conocido, era escritor de una revista que salía los domingos con *La nación*, y había catalogado la obra como excelente, cinco estrellas. Así se nos cambió el horizonte de un día para el otro por hacer la función a esa sola persona.

*E.V. ¿Cómo han sido los periodos de Caramelo de limón?*

**M.P.** Mirá: yo para esas cosas soy medio de madera; por ahí alguien te las va indicar mejor. Pero a ver... Esperá que piense... Nosotros estuvimos como unos cuatro años presentándola; después cuando nos pasó esto en Buenos Aires y continuamos viajando allí un poquito más. Pero fue una mujer que nos quiso producir, nos consiguieron espacio, todo empezó a fluir. Pero nosotros ya no podíamos seguir viajando. La mayoría empezó a tener complicaciones, tenía complicaciones, familia con hijos, trabajaban el lunes. Entonces pensamos la idea que lo hiciera un grupo de Buenos Aires.

Yo estuve un tiempito trabajando de Asistente de Dirección, y en ese tiempo fue a ver la obra Jorge Lavelli, un director argentino muy conocido que dirige el teatro de La colina, en París. Le gustó mucho la obra y llevó a Ricardo a dirigir la obra en esa compañía; es una compañía teatral muy buena. Entonces *Caramelo de limón* se hizo en Francia con la compañía de Lavelli.

*E.V. ¿El mismo texto?*

**M.P.** Sí, la misma obra; ellos incluso editaron un libro. Yo no sé donde lo tengo, pero alguno de los del grupo lo debe tener; se llama *Bombom acidulé*. La obra en Francia anduvo bastante bien. Bueno... nada que ver: tenían sala, entraban más espectadores, había gente exclusivamente para la técnica. *El Ricky* llegó, y ya estaba todo listo: los actores se sabían el texto, ya estaba todo montado, ordenado. ¿Viste cómo es en Francia?

[...]

Después yo sé que nos pidieron los derechos en un par de lugares más. Hasta en Cuba me parece que se hizo.

*E.V. Luego de Buenos Aires, ¿la siguieron presentando en Córdoba?*

**M.P.** Acá en Córdoba la continuó haciendo un grupo de una escuela de teatro. El director era compañero nuestro del grupo; era una escuela provincial de teatro. Cuando estaba

en *Caramelo de limón*, él se recibió como docente. *Caramelo* se siguió haciendo, siempre con bastante público. Nosotros, el grupo original, la dejamos de hacer por bastante tiempo; incluso dejamos de vernos.

Después de *Caramelo* hicimos otra obra que era toda con espejos. Con *Caramelo* ganamos unos premios y ganamos plata. Entonces compramos equipos de sonido, un multi-efectos, filmadora, proyectores, pantallas. Era una mega obra visual. Pero, como te decía Euge, nos salió medio fea y fue todo lo contrario que con *Caramelo*. Porque en *Caramelo* habíamos trabajado sin nada: no tenía escenografía, no tenía luces, vestuario... No nos costó nada, nada. La única plata que gastamos fue en afiches. Una obra sin casi nada de producción.

Estuvimos separados un tiempo. En la obra de Buenos Aires hice la Asistencia pero viajé antes del estreno. Al grupo de Córdoba tampoco nunca lo vi.

*E.V.* ¿Asististe a *La isla desierta* o supiste de alguien que asistió?

*M.P.* Que yo sepa, la obra de Córdoba de *Caramelo* la vieron un par de personas, y la de Buenos Aires otro par; pero *La isla desierta* ninguno.

*E.V.* ¿Hay algún tipo de malestar por el trabajo de *La isla desierta*?

*M.P.* No; para nada. Yo los estuve buscando; les mandé unos *mails* cuando me enteré de su trabajo. No recibí contestación. *El sapo* dice que tampoco; él dijo que conversó con uno, le dijo que éramos *Caramelo*, que nos conectáramos. Pero como que no fluyó y quedó ahí. Incluso yo volví a insistir, ya que leí que estaban en una sala nueva y habían salido mucho en todos los medios. Pensé que por ahí podemos hacer un encuentro, un festival, un ciclo, un día cada uno. Compartir el espacio, ya que está todo oscuro, es repráctico. Y, bueno, nos intentamos comunicar pero nunca nos dieron bola. Pero yo quería intentarlo.

Durante un tiempo no nos vimos, y hace tres años, se hizo aquí en Córdoba un ciclo de teatro que se llamó *Teatro pero teatro teatro*, en el que se escogieron las obras que marcaron un hito en los años noventa, del teatro cordobés. Considerando que era el teatro independiente de Córdoba. Se escogían cuatro obras de teatro, que en los noventa hubieran tenido su apogeo. Y ahí fue raro porque se movilizó muchísima gente que hacía tiempo que no hacía teatro. Los de *Caramelo* justo el año nuevo anterior nos juntamos; hacía muchos

años que no nos veíamos; brindamos y fue como un... —“Algún día volvamos a hacer *Caramelo*”. Porque era algo como imposible; ya cada uno estaba en su vida.

Así que cuando nos juntamos éramos el colmo de la felicidad, y todos comentábamos que andábamos con una sonrisa de oreja a oreja. Era algo así tan soñado, tan anhelado; porque a *Caramelo* lo tenemos muy guardado. Nos daba así la contentura, coincidíamos en comentarios, como... — “todos dicen que estoy re tonta, que estoy como enamorada. — ¡Ay sí, yo estoy igual!” Eso de reencontrarnos y volver a trabajar juntos es algo muy lindo. A partir de ahí, el público tuvo una reacción. El primer día se agotaron, a la mañana, todas las entradas a las funciones que habíamos programado. Así que seguimos, y siguió siendo así, entradas agotadas, salas llenas, desde que volvimos hasta ahora.

[...]

*E.V.* ¿Te acuerdas de las otras tres obras del encuentro Teatro, pero teatro teatro?

*M.P.* Una es del grupo de *La cochera*, trabajando un texto de Roberto Arlt: *Los siete locos*. Los dirige Paco Jiménez. Yo creo que es el director más importante del teatro independiente de Córdoba; trabaja en Buenos Aires también. Él trabaja con una identidad particular, muy experimental, y en un grupo que tiene ya como veinticinco años. Otra era teatro danza, *Guernica*; y la otra no me acuerdo. En el encuentro se hacía la obra y al otro día venía el crítico; se hacían charlas como de reconstrucción. Esas cosas que se usan ahora. El ciclo fue muy exitoso, sobre todo para los grupos; volver a juntarse para rehacer sus obras. Fue muy fuerte, muy conmovedor.

A nosotros nos costó una caída este ciclo. Porque la persona que estaba haciendo *Caramelo de limón* en esa época recibió la invitación y empezó a prepararla con su elenco, con el que la estaba haciendo; no nos convocó a nosotros. Entonces uno de los chicos del grupo nuestro se enteró que las obras las hacían el elenco original, y nos empezó a llamar, a preguntarnos que si queríamos participar. Nosotros respondimos que — “sí, yo quiero. Yo quiero”. Y nuestro otro compañero ya la estaba preparando con su elenco y fuimos a decirle: — “no la vas a hacer vos; la vamos a hacer nosotros. Y entonces esta persona, que ahora no está, abandonó”.

*E.V.* ¿Quién es él?

**M.P.** Carlos Pérez.

*E.V.* ¿Es el único que abandonó?

**M.P.** Hubo un par de personas que hace mucho se fueron del grupo, fueron reemplazados por un par de chicos. Pero ninguno de los que estamos ahora entró después.

*E.V.* ¿Te parece que **Caramelo de limón** es local, cordobesa?

**M.P.** Lo de local yo no lo siento tanto... Puede tener que ver con el tono de actuación; es algo así como un naturalismo. Sí me parece que marca mucho una época. Por ahí es eso de estar consigo mismo y con la oscuridad; nos remite a otro lugar. Yo siento que es distinto el tono. Pero no me doy cuenta si es local. Yo no soy cordobesa y en el elenco no todos somos cordobeses; pero sí hemos vivido aquí mucho tiempo.

Me parece que *Caramelo* marca a una generación. Por el tipo de música que utilizamos, todo apela a una época. El teatro cordobés se caracteriza por otra cosa; algo que no tiene *Caramelo* tanto. Lo más importante del teatro cordobés, o bueno, por lo menos lo que yo destaco, es el humor. Porque el cordobés es así...y cuando eso en el teatro se logra es exquisito.

*E.V.* **Caramelo de limón** es el nombre de la obra y del grupo de personas que lo encarnan. Ustedes comprometen su cuerpo, sus nombres, su historia personal, y **Caramelo de limón** es **Caramelo de limón**. ¿Nunca han tenido nombre como grupo?

**M.P.** No, nunca. Es que esta obra es como esas cosas que te marcan por siempre. Yo me seguí dedicando al teatro después de *Caramelo*. Tengo un grupo en Río Cuarto; también es muy importante para mí y mi formación –así, más pilas–, está hecha con ese grupo. Sin embargo, no puedo despegarme de esta obra y tengo la sensación que no me voy a despegar nunca en la vida. Va a pasar el tiempo y vamos a seguir haciendo *Caramelo*. Es como en el cine, cuando un actor interpreta un personaje; como el de Gandhi o el de los *Doors*. Que vos decís: — “Pobre Guaso, no va a poder hacer otra cosa” (Risas).

Volver a hacer *Caramelo* es una historia: una historia cada vez más sacrificada para nosotros. Cada uno está en su historia; llegar a hacerla, armar, desarmar. Terminamos hechos bosta todas las semanas. Con mi grupo de Río Cuarto ensayamos todos los días, hacemos



teatro, bueno, vivimos de eso. Y en *Caramelo* no todos lo hacen; entonces es algo extra. Aparte de trabajar toda la semana, venimos a hacer dos sesiones; es como raro, es una pila extra.

*E.V. Ricardo Sued, el director, ¿qué piensa de Caramelo?, ¿qué hace ahora?*

**M.P.** Nosotros nos encanta que nos hayas visto a nosotros primero, ya que todo el mundo habla solo del director. Siempre nos ha robado cámara. Así que todo el grupo está chocho con eso. El director no hace más teatro: es empresario, tiene bares nocturnos muy lindos. Cuando volvimos a reponer vino un par de veces a los ensayos. Pero yo creo que este último trabajo es más nuestro. Según él, *Caramelo* ya está; no tiene mucho más para ponerle. La obra ya anda y ya es nuestra. Cuando viene a los ensayos dice: — “bien, está saliendo bien. Ustedes conservan la gestualidad y eso es lo importante”. No más, no dice más. Eso es lo que representa todo esto para él. No lo estamos viendo mucho. Ahora que nos vamos a Brasil, generalmente nos reunimos a hablar en alguno de sus bares.

*E.V. ¿Caramelo de limón qué lugar ocupa en el recorrido creador de Ricardo Sued?*

**M.P.** Él siempre fue muy elocuente; eso que te decía *La Euge. Ricky* antes trabajó en una obra que fue muy importante en su momento, en el teatro de los ochenta. Él era muy joven, tenía quince, dieciséis años; y ahí dirigió la ópera rock. Fue muy conocida; todo el mundo habla siempre de esa obra. La obra tenía bailarines, cantantes... Fue así, fuerte. Me parece que fue lo más importante de su carrera, incluso más que *Caramelo. Ricky* es un director que, aunque en todo este tiempo no esté haciendo nada, todo el mundo sabe quién es. Por eso es que nos roba cámara (Risitas). Además se retiró, se hizo budista, se fue a vivir a la sierra; es un personaje particular.

*E.V. ¿Qué tan presente está el tema religioso en Caramelo de limón? Digo, por trabajar textos budistas y haber ensayado y presentado en una iglesia anglicana.*

**M.P.** Más que religioso, místico e inocente.

*E.V. ¿Lo dices por El gnomo?*

**M.P.** Sí... y por todo. Cuando nosotros, ahora, volvimos a juntarnos a rehacer a *Caramelo*, al principio nos daba cosa todo. Nos parecía que todo era muy *naïf*; con el texto

sentíamos eso. Como que la vida nos había atravesado por otras cosas. No es lo mismo hacerla a los veinte. ¡Qué sé yo! Escuchábamos otro tipo de música, y al reencontrarla, decíamos: — “¡qué horror! ¿Qué voy a hacer con esta música!”. Son cosas que después de que pasa el tiempo ya no significan lo mismo. Nos parecía *Caramelo* tan dulce, melosa, y en esta época... — “¿cómo!” Generalmente lo que vemos de nuevas tendencias es todo muy *power*, todo más sórdido. Nosotros decíamos: — “vamos a ir con esto; somos unos bebés de pecho”. Pero luego nos volvió a emocionar hacerla, porque uno sigue teniendo esta cosa romántica, dulce. En algún lugar se van poniendo cáscaras; pero la inocencia está.

Al principio nos dio un poco de cosa hacer esto tan dulce, en estos tiempos que corren, que es como otra época. Pero también otras cosas cambiaron, en la obra tratamos el tema de los desaparecidos en el papel de Alejandra; cuando empezamos con *Caramelo*, recién se empezaba hablar de eso; era una época donde no se hablaba tanto de eso. Aparecían recién las primeras obras en las que se le daba forma estética a esta temática.

Al principio, en *Caramelo* no estaba la escena de la tortura de Alejandra; era como mucho más liviana, porque no estaba la gente en condiciones. Cuando nos volvimos a juntar, acordamos que ya se había hablado mucho del tema y que no daba para tratarlo tan livianamente como veníamos tratándolo. Era necesario comprometerse un poco más con ese tema y desde otro lugar, un poco más condescendiente, más fuerte. Era un tema que habíamos cuidado en demasía la primera vez.

Realmente en esto también es muy distinta la época. Hablar de los desaparecidos, de la dictadura en el teatro de esa época, era algo que a la gente le costaba muchísimo. Y en estos años la gente ha podido elaborar mucho este tema. Pero cuando empezó *Caramelo* a la gente le costaba mucho y a nosotros también nos costaba indagar y meternos en este tema. Ahora es un tema muy tratado; socialmente se le ha dado forma estética.

*E.V. El exilio también se percibe en la escena que Mario se aleja cuando se entera de la desaparición de Alejandra.*

**M.P. Sí.**

[...]

*E.V. Hablemos de algunos personajes. El gitano.*

**M.P.** *El gitano* es el único personaje en *Caramelo de limón* que lo interpreta una sola persona. *El gitano* lo interpreta “El gitano” y ningún otro hombre. ¿Viste? : *El gitano* es “el gitano”. El negro Claudio vino una vez a un ensayo; él no hacía teatro y no era del grupo original. Estuvo en el ensayo, se puso a cantar y quedó. Pasó a ser *El gitano*, muy gracioso. Él era amigo nuestro y vino de visita, y se quedó haciendo la obra. Dio con su personaje. Es lindo ese personaje: como el de *La gallega*. *El gitano* es como el que marca la mística de la obra, como el texto del guerrero, que es un texto que me parece fundamental en la obra.

[...]

**E.V.** ¿*Caramelo de limón* es una obra con final abierto o cerrado?

**M.P.** Creo que eso es algo –también medio *naïf*– que tiene la obra. El duendecito le da un cierre cíclico. Cerrado. Pero creo que eso se dio a partir de los temas que queríamos tratar desde un lugar distinto. Uno es el tema de la fidelidad: que en un momento dado Mario, el personaje, está en la pileta y dice: —“Me gustaría atreverme a pensar que, más allá de celos y posesiones, puede haber otras formas en que el amor se exprese”. El tema del amor más allá de los límites. El otro tema es la muerte; de hecho todos los personajes se mueren; ese para mí es el final de la obra. Incluso Mayra muere; el duendecito dice que la ve vieja a unos segundos de morir. Era eso: trabajar otras caras de la muerte, que hubiera distintos tipos de muerte. La muerte de la misma Alejandra a mí me gusta mucho. Yo encaro ese personaje en ese momento y que ella se muera de la risa...: más allá del hecho de que la matan está el hecho que en una instancia también se muere de la risa. Hablábamos mucho de la muerte en esa época, de concebirla, encararla desde otro lugar. También puede ser eso de que estábamos trabajando con textos budistas.

**E.V.** *Los temas de la obra: la muerte, el amor, el tiempo...*

**M.P.** Cuando nosotros estrenamos la obra en la capilla, no sabíamos lo que iba a pasar. Entrar a la gente a oscuras... Era todo tan experimental. La estrenamos en un festival de teatro; no era un estreno pacífico: no, era lanzado a *full*. Cuando prendimos la luz toda la gente estaba llorando. Era tan raro, porque nosotros nunca podríamos imaginarnos que eso iba a pasar. Y de repente nos preguntamos: — “¿Por qué lloran? ¿Qué pasa? ¿Es triste la obra?” Eso nos pasa en la gran cantidad de las funciones, pero como en el estreno ninguna función. Nos pasa mucho; me parece que no tiene que ver solo con la obra. Tiene que ver tal

vez con ese encuentro con uno mismo, con esa introspección que se produce. Nos pasa muy a menudo que la gente se conmueve. Fue muy raro el estreno; yo no me lo voy a olvidar. Nunca me había pasado y nunca más me pasó de prender la luz y la gente llorando.

*E.V. Tal vez la oscuridad sea contenedora.*

**M.P.** Sí... sí. Es como un mimito.

*E.V. Además, en la oscuridad, a uno no lo están viendo, entonces uno puede...*

**M.P.** Tiene impunidad; la oscuridad es impune.

Las chicas de mi grupo de Río Cuarto dicen que la oscuridad es como un vientre cálido, que ellas sintieron como un volver, volver... Se da mucho el agradecimiento de la gente; es como distinto. No solo es un: — “La obra está buena, o muy buena”. El agradecimiento es: —“¡Gracias!”. Creo que eso es algo que tampoco nos hace despegar de *Caramelo*. El agradecimiento es algo atractivo, como que vuelve. Es muy difícil dejarlo, es muy gustoso para uno como actor. Recibir eso. A veces te abrazan, te besan:— “Gracias, muchas gracias”. Y, bueno, eso es muy lindo.

*E.V. ¿Por qué crees que se da esta reacción del público?*

**M.P.** Me parece que pudo haber tenido que ver con esto de que preparábamos las escenas y se las mostrábamos a nuestros compañeros como público. Eso ya empezó a generar una calidad del trabajo. Nosotros lo que planeamos era que se le perdiera el miedo a la oscuridad, nos cuidábamos en que la obra fuera linda, tierna, buena, que la gente no se asuste, que se sienta bien tratada, que la pase bien.

*E.V. ¿Quizás concebir la oscuridad desde otro lugar?*

**M.P.** Sí. Me parece que hay una intención de ver, el amor, la muerte, desde otro lugar. De ver otra cosa en la oscuridad... ¿Viste?: la vista está híper estimulada en nuestro tiempo. Es una función cerebral muy nueva, a un nivel más nuevo. Y como que los otros sentidos están y son una función cerebral más antigua del cerebro. El olfato está en el sistema límbico y a la vez es uno de los sentidos que tienen más relación con la memoria. Pero por ahí está tan estimulada la vista, que va debilitando esos otros sentidos; pero esos sentidos están ahí para ser estimulados en estos tiempos que corren. Está muy bueno remitirse a lo

otro. Cuando uno no tiene la visión, los otros sentidos inmediatamente surgen, al toque. Nosotros nos reconocemos uno al otro por el olor de cada uno; eso es una cosa que, si nosotros no hubiéramos trabajado en la oscuridad, no hubiéramos profundizado en el vínculo entre nosotros. En nuestro cuerpo, en los límites del cuerpo de cada uno.

[...]

*E.V. ¿Qué experiencia ha tenido **Caramelo de limón** con el mundo ciego?*

**M.P.** Nosotros hicimos una función para ciegos y no tuvo gracia, ninguna gracia. A veces vienen a nosotros, y nosotros les explicamos que para los ciegos la técnica de la obra no tiene nada de novedoso. Nos quitan el boleto en todos los trucos: vos pasás y nos agarran, y agarran las cosas que nosotros utilizamos para todos los trucos. Ellos veían como si la estuviéramos haciendo con la luz prendida. Creo que no es una obra para ciegos. Y nos cuesta explicárselo a los profesores; les decimos que tal vez ellos no le van a encontrar la gracia, lo que moviliza la obra es una ruptura. Por ahí sí es más interesante para los familiares, y en relación a eso encontrarle otra cosa, una cosa más optimista.

*E.V. ¿Hablas de una relación entre el ciego y el que convive con él?*

**M.P.** No fue a propósito. Una vez nos vinieron a buscar una escuela de ciegos; nos trajeron todos los chicos; y nos pasó eso: que la función no parecía tan interesante para los chicos. No les cambiaba nada. Y sí nos pasó con los familiares. Por ahí, cuando un ciego ya grande viene con los familiares, está bueno. Los familiares nos agradecen; empieza como un vínculo; hablamos. Nos ha pasado un par de veces. Y ahí sí.

*E.V. Me parece que lo que permiten **Caramelo de limón** y **La isla desierta** es instaurar un diálogo. [...] ¿Qué comentarios tienes de **Caramelo de limón**?*

**M.P.** Los relatos que tengo son de mis compañeras de teatro de Río Cuarto. Porque cuando yo empecé con ellos siempre está el mito de *Caramelo*; yo siempre estaba hablando de *Caramelo*. Cuando la volvimos a reponer, vinieron todas las chicas a verla. Y como espectadores ellas me decían que la escena del vivero les produce algo como muy raro, porque tiene un efecto que no tienen las otras escenas, un efecto a nivel de imagen. Las otras escenas tienen efectos de sonido como la de los cascos de los caballos o el olor del mar. En la escena del vivero tiene la imagen verbalizada, que es donde más se relata, los colores, el arco

iris, las plantas, y dicen que ese efecto empieza a envolverte, a envolverte, con ese efecto de que las voces van y vuelven, van y vuelven. Ellas sienten que es la escena que más tiene imagen por más que no tenga efectos.

De esa escena, a mí me encanta cuando Eugenia y Alejandra mueven la maceta; es mágico.

[...]

*E.V. ¿Crees que tu formación psicológica influyó en **Caramelo de limón**?*

**M.P.** En el grupo nunca nos planteamos a *Caramelo* desde alguna influencia consciente. Nosotros queríamos una especie de naturalismo, no actuación... y había un interés por investigarlo por el medio [la oscuridad. Nota de Ernesto Vargas]; por eso la obra siguiente era con espejos, el anonimato del actor nos parecía interesante. Como una crítica al actor narcisista, pasar desapercibidos, que nadie sepa quién era el actor. Con *Ricky* queríamos trabajar con eso; por eso la obra siguiente, pese a lo visual, tampoco se nos veía.

*E.V. ¿Eso tiene algo que ver con la relación títere y titiritero?*

**M.P.** Sí, hay una disociación, que con los títeres también es muy interesante. Es una analogía. El manipulador que es el sujeto se transforma en objeto, y el objeto se transforma en sujeto. Hay una dicotomía. El objeto, que es inerte, pasa a ser sujeto y cobra vida; y el sujeto pasa a ser objeto. Ahí hay una metáfora. Es la metáfora de la manipulación. Donde tiene que haber vida no la hay; y donde la hay, no la hay. Una metáfora en sí misma. Y acá en la oscuridad está la imagen; y la oscuridad nos posibilita, con más facilidad, ir y volver: al mar, a la selva, al mateo, a la pileta; que tal vez en una obra con imagen tal vez no podríamos. La oscuridad nos da muchísimas más posibilidades de imagen, por la falta de visión; y eso es algo metafórico en sí mismo. ¿Entendés?

El movimiento espacial es efectivo, quizás como en el cine. La oscuridad te brinda la posibilidad de estar y ser cualquier cosa con mayor rapidez y eficacia. También noto la analogía entre títeres y teatro oscuro en que los actores manipulan objetos que no son simple utilería, sino que son artefactos, efectos como ustedes les dicen.

[...]

*E.V. ¿Qué pasa con el cuerpo en **Caramelo de limón**?*

**M.P.** Hay una cosa que es muy graciosa: nos pasa que terminamos agotados, y no es una obra que tenga, por decir, mucha destreza: no bailamos, no hacemos piruetas. Pero es un trabajo muy sigiloso. Estamos constantemente moviéndonos, tratando de hacer el menor ruido posible, desplazándonos de punta a punta del escenario, del espacio. Con todos los sentidos puestos para no chocarnos, para no llevarnos a nadie por delante; y a la vez sin que se nos escuche; y moverse cuando hay que moverse. Entonces es estar en puntitas de pies durante tanto tiempo, es una cosa que nos agota físicamente, como vos no sabés. Somos sigilosos; once personas moviéndose constantemente por el espacio en la oscuridad, de acá para allá y de allá para acá.

A mí me parece– no sé– yo *flasheo*. Cuando empieza la obra sin un ruido, y de repente es la escena del bar y todo está cubierto de voces, es un bardo; ahí es la primera vez que sentís que somos muchos. O cuando, en la escena del vivero, la parte de los recuerdos y hablamos todos al mismo tiempo.

Somos muchos en la oscuridad.

### **Alejandra Laconi**

14 de septiembre de 2008

Córdoba Capital

Actriz

*Caramelo de limón* marcó en mi vida un antes y un después. Conectarme con el tiempo de la creación y esos años en que uno comenzaba a mirar el mundo desde otro lugar por las ansias de libertad e independencia.

**Alejandra Laconi**

*E.V. Cuéntame tu trayectoria en el teatro y el encuentro con **Caramelo de limón**.*

**A.L.** Empecé cuando tenía ocho años; tengo una familia muy grande, de siete hermanos. Mis viejos me mandaron a un lugar a hacer; era un galpón, donde había muchos niños y empecé a hacer y era maravilloso; jugábamos, jugábamos mucho. El primer maestro que tuve fue Ernesto Heredia, que es de acá de Córdoba, un hombre fantástico; que siempre trabajó con niños. Después vino la época del proceso, y a un hermano mío lo llevaron preso, lo torturaron, estuvo a punto de morir. Bueno, mi familia vivió muy fuerte toda la época del proceso. Así que fue ahí: empezar entre los siete u ocho, y a los ocho la época del proceso. Entonces se corta. Obviamente se cerró todo lo que era arte. A la gente de arte se la llevaban también.

Hasta los 13 hubo un corte, pero yo seguía haciendo guitarra, me metía al piano, improvisaba. Hacía plástica también. A los 13, cuando empezaba a volver la democracia, me entero que se abría un espacio cultural ahí en el barrio, en donde nosotros vivíamos, que era Alta Córdoba, donde había un viejo mercado de Abasto que se transformó en un centro cultural. Entonces vamos a averiguar con unas amigas, y estaba Lisandro Selva, un maestro grande aquí en Córdoba; primero estuvo antes en Buenos Aires. Y, bueno, no aceptaba mucho adolescente; pero hinchamos tanto que nos aceptó. Éramos un grupito de tres, cuatro chicas, e hinchábamos, e hinchábamos; éramos las más chicas, el resto del grupo era mucho más grande. Y como nos gustaba mucho, le poníamos mucho chiste; se hace una obra: *El vencedor, de Osvaldo Dragún*, que trata sobre la vida de un boxeador. El maestro me propone que si quería hacer de un chico sordo, que por su sordera no puede hablar. Tenía que ser varón. Yo acepté, y me metí en esa historia –que era todo un desafío– de ser con la ausencia de un sentido. Fue hermoso hablar con sonidos, hacer de cuenta que no escuchaba, ser el ayudante de un boxeador. Ahí empecé a actuar, pero también me gustaba la asistencia de dirección, la música, y las luces.

Yo empecé a hacer el profesorado de educación física, porque en la época del proceso habían cortado todas las carreras artísticas. En ese momento no había teatro. Hubiera querido estudiar también escenografía, pero no había. Y el cuerpo es algo muy fuerte, entonces me metí por el lado de la educación física. Ahí tuve experiencias de trabajar en prácticas con chicos sordos, ciegos, con psicosis: con un montón de problemáticas. Sobre todo con chicos sordos; ahí vuelve el tema de la sordera.

[...]



Esto como que se iba dando en paralelo: el teatro, la asistencia de dirección y las experiencias pedagógicas desde la educación física, la danza, la expresión corporal. Entonces en un momento Lisandro me propone que dé clases de teatro a niños. Yo no me animaba; pero había mucha demanda de niños que querían hacer teatro, y me puse a dar clases; eso fue en el año 89. Terminó justo el profesorado y me entero que había empezado a surgir la carrera de teatro en Carlos Paz, que es una zona del interior, y próximamente iba a estar en Córdoba; ya habían empezado a reabrir las universidades artísticas. Entonces empiezo a laburar con los chicos; y como los chicos te empiezan a demandar cada vez más, yo necesitaba estudiar más. Me sentía en deuda con los alumnos. A todo esto, en el 90, surge *Caramelo de limón*.

Había ido a ver la obra *Showquiátricoshock*, que es del mismo director, del Ricky. Esta era una experiencia de integración entre enfermos mentales y actores. Allí actuaban Mayra, *La Euge* y *El sapo...* Muchos de los del grupo de *Caramelo* vienen de obras anteriores con el Ricky y otros directores en el neuropsiquiátrico; los otros fuimos invitados. Cuando vi la obra *Showquiátricoshock*, era un poema, era poética por todos lados, era magia. Hay imágenes que se te quedan muy grabadas: ponían una sábana por arriba de todo el público y quedábamos todos envueltos en esa sábana, que se movía; abajo estaban las camas del *Neuro* con los enfermos y actores. Todos nosotros metidos ahí; era una belleza, con imágenes en el techo, espejos y barro. También era muy sensorial la obra: lo que pasa es que estaba incluida la vista. Me mató; estaba en una época de búsqueda, y cuando vi esa obra lloraba, lloraba. Me dije: — “yo quiero estar en este grupo”. Era muy fuerte, y lo más fuerte de todo esto es el encuentro con Eugenia, con quien habíamos sido compañeras en la secundaria y amiga entrañable. Duré muchos años sin verla. Eugenia tenía otro perfil cuando la conocí: era una mina de clase media-alta; iba a estudiar abogacía; tenía una vida muy perfecta; tenía un estilo de vestir muy particular: el dorado, el plateado, unas formalidades; y en muchas cosas así muy distinto. Yo siempre le hablaba a *Euge* del teatro; y ella se copaba, le apasionaba, pero nunca se animó. Y cuando llegué a esta obra, así me quedé. Eugenia al fin se animó y ¡qué maravilla! Entonces fueron cosas muy buenas: encontrar a mi amiga de toda la vida y sentir lo que me hizo sentir la obra. Le dije a *Euge*: — “Yo quiero estar en este grupo”; y al año siguiente me llama y me dice: — “*Ale*, vamos a hacer una experiencia en la oscuridad; el director quiere hacer una obra a oscuras”.

*E.V. ¿Quiénes estaban desde el Neuro y quiénes fueron incorporados?*

**A.L.** Venían desde el *Neuro*: Mayra, *El sapo*, Eugenia, María Bartolomé, Carlos Pérez y Graciela; estos dos últimos estaban en el original *Caramelo*, pero ya no están, los que nos incorporamos luego fuimos: Claudio *El negro*, Alfonso, Diego y yo.

*E.V. Eran un grupo numeroso.*

**A.L.** Era una época de creaciones colectivas: grupos de veinte, treinta, quince personas, trabajando en creaciones. Por lo menos acá en Córdoba estaba surgiendo así; era fuerte; iba con todo la creación colectiva. Así que empezamos a trabajar en una iglesia anglicana que conocía Mario. Había que mover todos los bancos y desarmar la iglesia para trabajar; eso me parecía muy loco. Estábamos en un lugar muy místico; era muy especial. Creo que esto nos favoreció un montón, por más que desarmáramos la iglesia. Las primeras experiencias eran apagar la luz, y *El Ricky* nos hacía cantar, que nos animáramos a cantar. Cosa que casi todo el mundo tiene miedo delante de los otros. Nos hacía cantar, nos hacía contar cosas que nos habían pasado, nos hacía dialogar a oscuras, buscarnos a oscuras, caminar entre los objetos. Al principio era terrible el miedo que uno tenía: vos te chocabas con otro y reaccionabas en seguida como con temor. ¿Viste? Después se fue dando una cosa así como de suavidad: vos caminabas, te encontrabas con el otro y te quedabas tranquilo, te agarrabas de las manos, te abrazabas. Fue de a poco; esto fue muy lento. Porque en la primera experiencia fue miedo, nervios, reacciones violentas, choque con los objetos, buscar rápido algo que tocar o donde apoyarse.

Después era otra cosa, otro mundo. La confianza...; se había generado confianza entre nosotros. Inclusive al principio trabajábamos sin ninguna guía; actualmente tenemos alguna cosita así que nos guía (Risas). No puedo decir los secretos. Cuando trabajábamos sin nada, nada de guías, realmente era andar por el espacio inmenso, inconmensurable, indefinido, sin límites. La oscuridad es algo que te absorbe y te lleva para cualquier lado.

Hablar en la oscuridad es mágico; te cansas de tu propio tono de voz. Yo les digo a mis compañeros: — “discúlpenme, pero yo necesito recrear mi voz”; porque con la misma voz siempre, me canso. Entonces recreas tu manera de hablar: con naturalidad, pero jugás con los tonos, jugás con los matices, con la velocidad de hablar, con los silencios. El silencio también es algo hermoso en la oscuridad; lo disfrutás y lo vivís de una manera muy diferente. ¿Viste? Es como el silencio en la música; entiendes el valor que tiene el silencio. Cuando estás a oscuras sientes que te vas.

Cuando la obra estuvo y empezamos a laburar, se da este fenómeno que para poder atender bien a la gente tenían que ser pocas personas en el público. Y en el espacio donde estábamos no podían ser más de cuarenta y cinco o cincuenta personas, si mal no recuerdo. Cada uno atendía un sector; entonces no podía tener tanta gente porque tenías que actuar, sonorizar, poner los objetos; todo al mismo tiempo. Eso es una cosa muy copada. Vos sos actor, técnico, sonidista; todo al mismo tiempo, juegas todos los roles al mismo tiempo. En un principio, la música era en vivo. La hacían arriba en el altar, en la altura de la iglesia. Se cubrían las estrellitas de los equipos y cantaban una canción que se llamaba: *Es larga; es la distancia amor*. Era un tema de ellos. Imaginaté tocando en la oscuridad.

Así como los titiriteros juegan todos los roles y, además, manipulan muchos artefactos, mecanismos en la oscuridad, para poner en situación al público.

Es como manejar marionetas adentro del espacio. Está bueno eso: ser un puente, ser un nexo. Aparte tu cuerpo se transforma en un instrumento; hay cosas que no las dominás, y te pierdes, te pierdes en esta magia. Yo siento a Mayra cómo se abandona a la locura en un momento. Mayra es muy lanzada para actuar; es muy lindo lo que hace. *Maru* es más precisa; ella trabaja con la precisión, con la dosificación. Ella como que tiene un tiempo y un ritmo estable, muy estable. Vos decís: — “¿Cómo logra la estabilidad, mujer?” Cada uno tiene algo diferente del otro, que en la oscuridad es como ese encuentro con uno mismo. Eso está piola. Eugenia es la dulzura personificada; la voz de ella es poética de por sí; cuando habla se te eriza la piel. Cada uno tiene un punto de identificación durante la obra, aunque mucha gente salga y diga que es la misma voz que interpreta a los personajes de la mujer y el varón; siendo que somos cuatro hombres y cinco mujeres diferentes.

*E.V. En la escena del vivero se mezclan todas las voces.*

**A.L.** Claro; eso además de trabajar lo temporal, la temporalidad. Pasar del presente al pasado; pasar de una escena violenta a una más cándida; los cortes abruptos de escenas te llevan a otra cosa, son rupturas en el teatro. A veces cuando ves el cuerpo del actor, la ruptura está en el cuerpo, en un gesto. Aquí la ruptura es con sonido, con la voz, con el silencio y con los otros sentidos.

*E.V. ¿Cómo percibes el diálogo con el público?*

**A.L.** Hay gente que le pasás el almohadón y te dicen: — “no, gracias, no quiero”. Otra que te dicen: — “¡Ay!, Gracias”. En la oscuridad la gente está mucho más perceptiva y eso lo sientes; la gente tiene más sentidos. En la escena del *Gnomo*, cuando vos les das el caramelo, se asustan y no ponen la mano; entonces vos le buscás la mano y le susurrás: — “tomá, no tengás miedo; te voy a dar un caramelo”. En cambio, hay otros que le pasás el caramelo y te buscan la mano y te tocan. Se notan muchas reacciones diferentes. Es muy duro cuando una persona se va, cuando se levanta y dice: — “me quiero ir”.

Hay gente que es fóbica a la oscuridad. La otra vez se fueron tres personas. Te dicen: — “empecé a transpirar, tenía calor y sentía que me asfixiaba”. Alfredo Alcon, un actorazo allá en Buenos Aires, lo íbamos entrando; cuando íbamos llegando a mitad del espacio me dice: — “No, hasta acá, flaca, porque no me la voy a bancar. Soy claustrofóbico y les voy a arruinar el laburo a ustedes”. Así que, bueno, salió.

Lo de la oscuridad es algo muy especial. A mí me pasa que hay veces que sentís miedo, así como hay funciones donde todos estás súper relajado y en un estado de mucha magia. Hay funciones donde el público está pasado de vueltas, se contagian entre ellos, están como muy histéricos, empiezan a gritar, empiezan a mover los brazos, a buscar cosas; y como vos laburás entre ellos, en ocasiones me ha generado temor, porque pasaste y te dan un traste. De acuerdo como esté el público, uno se pone. Cuando está el público tenso, es necesario que se relaje. Porque si el público está alterado, tenso, inquieto, es difícil trabajar; seguís laburando, pero se te complica un poco. La relación con el público es muy fuerte; te crea un clima. Uno intenta generar el clima de la función, pero el público lo completa. El *convivio* en esta experiencia es máximo.

**E.V.** *¿El director, desde dónde planteó la oscuridad?*

**A.L.** Hay que tener en cuenta que *El Ricky* es budista. Tiene una carga reflexiva, espiritualidad en su vida; es una búsqueda muy profunda, de muchos años. Cuando él propone esto, nos contaba que había un monje tibetano que vivía experiencias de días o meses en casas que estaban preparadas para vivir a oscuras todo el tiempo. A partir de estas experiencias, los monjes empezaban a ver cosas que en el mundo cotidiano no se ven. Como que empezaban a descubrir un mundo que era otro mundo. Imaginate comer a oscuras, dormir, despertarse, estar todo el día a oscuras. A mí me quebró la cabeza: — “qué bueno está esto”.

Yo personalmente al *Ricky* le tengo mucha admiración; no puedo verlo objetivamente (Risas). Para mí, es un tipo que está mucho más lejos que nosotros; es un creativo, un iluminado. Él había estado mucho antes y, bueno, nosotros estamos yendo; pero él parece que la tiene mucho más clara, y no lo dice porque es un descubrimiento personal. Vaya a saber a dónde te lleva todo esto.

*E.V.* ¿En qué cambió el *Caramelo* de los noventa al de hoy?

*A.L.* Cuando empezamos en el 2006 este ciclo nuevo, Eugenia decía: — “pero a mí este texto no me suena, me siento una estúpida diciendo este texto nuevamente”. También tenemos la escena con *El sapo*, de la habitación, esta donde decimos de pintarla de celeste y blanco. Y *El sapo* decía: — “Esta escena es re ñoña”. Entonces ahí charlamos y dialogamos; yo le decía a *Euge*: — “Eugenia, tenés que volverle a encontrarle el significado a esta letra, tenés que dejar que vuelva a sonar dentro tuyo”. Lo que pasa es que han pasado quince años. Hay que resignificar todo. Pero no es que la letra esté mal. Lo que pasa es que la hicimos cuando teníamos veinte años; ahora tenemos cuarenta. Es mucho tiempo.

Fue empezarle a encontrarle sentido a lo escrito; eso que escribimos tiene mucho que ver con las historias nuestras. El papá de *Euge* murió de una forma extraña; fue muy duro. Mi padre muere del corazón; mi viejo era poeta. En la época del proceso, para muchos de los del grupo fue muy fuerte. Desaparecidos, amigos muertos, amigos que se tomaron la pastillita, presos, muchos presos, muchos exiliados conocidos. En la obra, hay escenas que tocan el proceso; hay escenas que tocan la muerte del padre escritor. Los nombres son los nuestros. Una cosa que yo siempre pienso es que todos hacemos todos los personajes, porque en realidad todos los personajes habitan en nosotros. Por eso es lindo que podamos hacer a cualquier personaje femenino para nosotras o cualquier personaje masculino para ellos.

Cuando la obra fue remontada por el otro grupo, cada actor tomaba un personaje. Entonces era una puesta diferente; se podía identificar la voz de cada personaje. Nosotros la queremos seguir haciendo con la mezcla de voces, el público tiene que ir buscando a ver quién es quién o cuál es cuál. Igual todos los seres humanos somos una mezcla de personajes: todas las facetas y caras que tenemos y que no conocemos. En la oscuridad te puedes encontrar con esas facetas que no conocés: esta bueno.

*E.V.* En la oscuridad te encuentras con muchos demonios, muchas tormentas.

**A.L.** Muchos ángeles.

**E.V.** *¿Crees que actualmente haya una tolerancia mayor a la oscuridad?*

**A.L.** Siempre veo películas con mi hija de diez años; vamos mucho al cine; y noto que sigue instaurado el código infantil del bien y el mal, la luz y la oscuridad. Cuando noto esto, hablo con ella diciéndole: — “Agustina, no es tan tajante la diferencia. La oscuridad pude representar cosas positivas y el bien –bueno, a veces no es tan bien–”. El ying–yang: en todo lo que hay luz hay oscuridad, y viceversa. Ya no podemos seguir como en los cuentos maravillosos.

**E.V.** *Además, en muchas historias el personaje antagonista es más interesante que el protagonista o el “bueno”.*

**A.L.** Los niños en el taller de teatro, cuando quieren representar al “malo”, se quieren probar. Les resulta intrigante; jugar al “malo” tiene otro tipo de búsqueda. Es que tenemos que cortarla. Está impuesto en lo religioso, teniendo en cuenta la diferenciación de cosas. Cuesta integrar y transferir; nos cuesta vivir con las diferencias.

**E.V.** *Hablando de las diferencias, ¿cómo fue tu experiencia al trabajar con ciegos en el público?*

**A.L.** Me pregunto muchas cosas con respecto a eso. Al usar anteojos desde chica, me preguntaba cómo sería si no viera. Cuando van los ciegos, me pregunto cómo vivirán a *Caramelo*. *Chichi* es una de las personas que se acerca más a hablar con ellos. El año pasado fueron varios ciegos, y ella se quedó dialogando con ellos mucho tiempo. Ellos ven en la obra, ven en su mundo interior. No he hablado con ningún ciego que haya ido a percibir la obra; a mí lo que me pasó fue las experiencias con alumnos ciegos, jugar con muchos ejercicios con los ojos vendados, realizar ejercicios de tacto, de olfato. Quedaron ahí.

El tema de la ceguera tiene muchos signos de pregunta. Sí, la oscuridad me abrió a muchas preguntas, a muchos aspectos; inclusive en la vida íntima, en las relaciones amorosas, hacer el amor a oscuras o a la luz. Empezás a necesitar otro tipo de cosas. Por eso, después de esta experiencia no es lo mismo la vida; te cambia mucho. A veces percibís de más, y sufrís un poco por eso. Al estar con muchos sentidos alerta, empezás a percibir muchas cosas. A veces te preguntás: — “¿qué pasa?” No sé, eso es como muy íntimo, muy propio, profundo.

A mí me pasa mucho; percibís muy fuerte; no lo podés explicar o no lo podés compartir con todo el mundo; es otro código. Eso es algo... que te puedo decir... súper interno.

*E.V. ¿En qué punto del camino está **Caramelo de limón**?*

**A.L.** Lo raro del grupo es que durante muchos años cada uno siguió haciendo su camino, su vida. Pero siempre había una energía de un buen recuerdo, un buen momento de algo fuerte que habíamos compartido. A lo mejor no se le podían poner palabras, pero era eso. Cuando volvimos, el momento de la función es donde se genera la comunión. Por eso te di la hoja que escribí sobre lo que nos pasó el viernes pasado; fueron dos funciones muy especiales. Todos salimos a la covacha, antes de saludar y dijimos: — “¡qué función!”. Todos somos perfil bajo, tranqui; no estamos masajeándonos el *ego*. Pero cuando hay una buena función, todos pensamos que es hermoso. Algo se siente; por lo cual todos sabemos que ha sido especial. Yo no comparto con el grupo muchas salidas y muchas comidas. A veces esto es cuestionado. Yo necesito alimentar mi mundo interno, espiritual; tengo mucha sociabilización en muchos ámbitos diferentes. Lo copado es que, si bien no estamos amontonados compartiendo siempre, a la hora de la función se produce el encuentro, y las acideces que por ahí se dan fuera de la obra o las indirectas o la falta de entendimiento, a la hora de la función se desdibujan, se desvanecen.

Es como el ritual de juntarse a hacer, a festejar este ritual. Hace unos años era una cosa; ahora es otra. Cuando nosotros empezamos, hubo muchas voces: los que decían que *Caramelo* no era teatro, los que decían que era una cosa rara, los que fueron y los que no fueron. O como dicen: — “los que la vieron y los que no la vieron”. Hubo festivales, propuestas, pero yo creo que nadie se hacía demasiadas preguntas. Ni el público, ni el teatro de Córdoba, ni el teatro del mundo; bueno, Francia y Buenos Aires, pero quedó ahí flotando. Ahora vuelve, y ahora es otro escenario porque en Buenos Aires se continuó, en Mendoza hay gente que quiere hacer teatro oscuro, vos estás haciendo tu tesis sobre esto, en Francia se prendió la brecha: calculo que habrá continuado algo.

Y este reencuentro fue muy casual, un homenaje para el teatro de los noventa. Era por cuatro funciones, después fueron ocho, después siguió el 2007 y luego el 2008. Repetir algo no es fácil. Me hago muchas preguntas sobre la repetición; hay gente que te pregunta: — “¿Cuándo vas a hacer una obra nueva?”

*E.V. ¿Estuviste en **El sonido en el espejo**, la obra que siguió a **Caramelo**?*

*A.L.* *El sonido en el espejo* fue un año de investigación, y, cuando estábamos llegando a las últimas consecuencias, es cuando se abre el profesorado; esto es el año noventa y cuatro. Tuve que elegir entre estudiar, para seguir creciendo para mis alumnos, o continuar con *El sonido en el espejo*. Ambas cosas no las podía hacer. Fue difícil decirle que no al *sonido en el espejo*, a la creación colectiva, a lo intuitivo; pero llevaba esperando muchos años que la carrera apareciera. Entonces estuve hasta mitad del proceso. Fue hermoso encontrar la imagen tridimensional con el juego con los espejos. *El sonido en el espejo* era todo lo opuesto a *Caramelo*: era luz, imagen, pantalla gigante, música descomunal; todo lo opuesto. Por algo se daba eso de pasar de la oscuridad al espejo, la imagen que se te devuelve, la luz de los reflejos. Dicen que, cuando uno está en la búsqueda, va de un extremo a otro. Encontrar el equilibrio es difícil. A mí siempre en el camino me ha tocado optar, y a lo mejor en los mejores momentos, como decidir no ir a las funciones en Brasil; es re duro. Pero bueno, creo en el grupo, la función se puede hacer, aunque no esté. No puedo ir al viaje pero estoy desde otro lugar.

*E.V. También estás desde tu investigación.*

*A.L.* Sí, claro. Siento que con *Caramelo* tenemos una deuda con nosotros mismos. Tenemos que registrar para que otros lo aprovechen también; por esto mismo de que somos puente en algo que hemos encontrado. Se hace más grande cuando uno lo comparte; ahí podrá seguir su camino. Además ha pasado mucho tiempo; es momento de escribir, de dejar algo.

*E.V. ¿Cuánto tiempo duró la investigación de **Caramelo**?*

*A.L.* Un año: del noventa al noventa y uno.

*E.V. ¿Cómo surgió el texto de **Caramelo de limón**?*

*A.L.* El guión iba apareciendo; hay unos textos de Salzano. El texto del guerrero es del oriental Chogyon Trungpa; después fueron surgiendo los diálogos, de los ejercicios que trabajábamos. Por ejemplo, la escena de la pileta era empezar crear sonidos de agua, era jugar con el agua. Entonces apareció así el mar, la pileta... no recuerdo el orden. También jugábamos con el tacto: el agua que te cae, te moja. Buscando, a través de eso, del agua como



elemento, te aparecían la imagen de donde estabas, el mar, la pileta. A partir de ahí, se empezaba a generar la sensación del lugar donde había agua, y así empezaba a desarrollarse la escena. Recuerdo que los chicos habían hecho una escena hermosa de un aeroplano, pasábamos sobre hojas secas del otoño, había una hélice que daba viento. Esta escena fue una de las que hubo que desechar, porque era muy difícil de mantener en la oscuridad. Tuvimos también una convivencia en el campo, un fin de semana. En esa época rapeábamos, estaba mucho el rap. Jugábamos con los golpes y las canciones; empezamos a seguir una frasecita que decía: — “hecho café, hecho café, la taza de café...” Decíamos cualquier güevada, y empezábamos todos a rapear y de ahí apareció el bar, nos fuimos yendo hacia el bar. El mateo, los caballos... Fue muy loco, la rueda del mateo, el resoplido del caballo. Ahí no había nada más romántico que una pareja en Buenos Aires, en Palermo, sobre un mateo; típica escena romántica que a todos nos volaba la cabeza.

Cuando volvimos a hacerla dijimos: — “¿cómo hacemos todo esto?” Las emociones a los veinte años son distintas que a los cuarenta. Un logro fue el trío amoroso de la historia; yo sigo insistiendo que era algo que estaba pasando y se terminó plasmando; se trata muy tranquilamente, sin prejuicios, no se juzga. Todos nos dicen: — “las dos mujeres y el mismo hombre...” Ellas se encuentran en el vivero, y en la pileta Mario les trae caramelos de limón para que compartan; ¿pero cómo? ¿Tenía dos mujeres Mario? Esto es algo que pasa por la fantasía de cualquier persona; ¿por qué no darle lugar, otro color? Esto era algo que *El Ricky* siempre decía, y lo decía con mucha naturalidad: — “¿quién no tiene fantasías?” Él lo planteaba a nivel de la fantasía, pero yo creo que también pasaba por otros lados. Él decía que uno podía estar muy enamorado de alguien, pero en tu cabeza podías estar pensando en otra persona. Nosotros a los veinte años decíamos: — “pero no, eso no.” Y, bueno, a los cuarenta: — “y sí” Tenía razón (Risas). Eso es experiencia de vida.

Creo que resignificamos a *Caramelo* todo el tiempo. No haber tenido hijos cuando empezamos —a los veinte años muy pocos del grupo tenían hijos—; ahora casi todos los tenemos. Esto te modifica la ternura, la niñez, hoy en día tan desatendida y tan desamparada. Y volver a escuchar a Mario con su hija en la obra te mueve, te hace pensar muchas cosas.

A simple vista es una historia trágica: todos los personajes mueren; pero el público no lo vive como una tragedia griega, sino como parte de la vida. La muerte hace parte de la vida y hay que aceptarla con naturalidad.

*E.V. Los actores de Caramelo, no todos tienen formación teatral. ¿Qué caminos de vida tienen?*

**A.L.** Maru y Mayra son psicólogas; Eugenia es abogada; Chichi es maestra; Malaica se dedica a su vida familiar, *El sapo* estudió teatro, pero después dejó; Mario es ceramista; Alfonso es carpintero; *El moro* es iluminador, sonidista y electricista; *El negro* Claudio es cantante, músico, y tiene una banda. Es interesante que en *Caramelo* no todos tengamos formación teatral. A veces los ambientes artísticos se contaminan. A mí me pasa mucho de estar muy metida en el ámbito del teatro; en la licenciatura la mayoría son actores; en el profesorado son docentes de teatro o actores. Vos ves ahí el manejo del *ego*, de la histeria, del histrionismo, el deseo de figurar o cuando la técnica se apodera de la actuación y pierden naturalidad. En cambio, creo que en *Caramelo* eso no cabe; vos fijate la naturalidad con la que actuamos, como si estuvieran actuando en la sala de la casa, más allá de que haya una elevación del volumen de la voz o finales de escena que estén potenciados o un manejo muy riguroso del sonido en la oscuridad –que el sonido no ensucie la escena–. La naturalidad es algo que define la actuación en *Caramelo de limón*. El sentirlo como cerca de ti, como si fuera algo que le pudiera pasar a alguien cualquier día.

*E.V. En el cuestionario que entregas al final de la función, ¿por qué trabajas con tantas preguntas visuales?*

**A.L.** Está empezando el camino de las preguntas; no está cerrado. Lo que me planteé con esas preguntas fue saber qué era lo que pasaba por el imaginario de cada persona; cuál es la historia que construye cada uno; a qué remite de su experiencia personal, de sus recuerdos, de sus experiencias fuertes; qué se le viene a la mente cuando está ahí, en ese momento de oscuridad.

La oscuridad no tiene rostro; tiene infinitos rostros. Es como los sueños; es muy onírica, surrealista, de asociación libre; y el inconsciente lo despertás, como volver a imágenes de tu niñez, cosas ahí guardadas. La otra vez sale una mujer de una función llorando mucho y me abraza. Le pregunto qué le pasa y me cuenta: — “lo que pasa es que mi esposo hace veinte días murió, y es muy fuerte aún el duelo; estoy viviendo todo ese dolor; y mi hija la vino a ver”. La gente te dice eso: — “la vino a ver... yo vine hoy y me movilizó todo”. Yo le digo: — “y, bueno, llorá, desahogate.

*E.V. ¿Quizás la oscuridad acoja?*

**A.L.** Sí; te lleva para adentro.

*E.V. Hay algo en el movimiento en la obra, que se percibe por muchos lugares: la reflexión cinematográfica, el recorrido mismo de la obra, el movimiento del sonido y el movimiento interno que ustedes tienen.*

**A.L.** *El Ricky* siempre hablaba de la espiral, de que en la vida uno vive, crece y avanza en un movimiento de espiral. Por eso hay cosas que se repiten, no siempre de la misma manera; en la música esto es clave. Yo siempre lo asocié con la música, con la repetición y la variación; y en la obra para mí pasa eso. La escena del vivero... del vivero la hacemos una vez, la repetimos de la mitad al final, luego se repite del cuarto al final hasta que termina. Esta escena es como una partitura musical. *El Ricky* introdujo este concepto de la espiral, la repetición de *Caramelo* mismo: año noventa y uno, luego en Buenos Aires, París, y volvemos a repetirla hoy en Córdoba. Pero en cada una se repite de maneras diferentes.

Con los alumnos de mis talleres hemos trabajado cómo sonorizar las obras de teatro, sin que siempre sea musicalizar. En el camino de investigación es hermoso lo que descubrí a través de los objetos. La escena del *gnomo* son objetos muy simples que están sonorizando, pero conjugados te transportan a otro lado. También la parte táctil es importante en esta: cuando empezamos hacíamos esta escena de los duendes con guantes y cosas con piel, pero quedó el contacto con la mano; capaz que la piel es algo más libre.

*E.V. A mí, cuando me tocó **El gnomo**, me hizo sentir como un niño.*

**A.L.** Yo siento eso del contacto con Claudio. Cuando estamos haciendo el mateo, Claudio está atrás mío, detrás de Claudio está Alfonso haciendo de Mario y Claudio llora; todas las funciones en el mateo llora. A mí me pasa en la escena del proceso; termino llorando: me pasó en la vida. A los ocho años se llevaron a mi hermano rompiendo todo. Me acuerdo que quemábamos libros y, bueno, la escena del golpe es fuerte. Después escucho a Mario, después de la tortura en el agua: siento cuando baja con un objeto; está llorando.

*E.V. ¿Qué piensas de **Caramelo** y Córdoba? A nivel local.*

**A.L.** Yo creo que es significativo. Si vos te ponés a pensar, hubo una larga época de silencio, de tortura, de oscuridad, de falta de arte. El arte estaba callado, escondido. Luego vuelve la democracia y Córdoba...el Cordobazo... el epicentro de las revoluciones, tanto políticas- como culturales. Siempre a Córdoba la adoptan porque es un foco de cultura, también una provincia que se anima a denunciar, que se anima a decir, a hablar; no es casual. Los peores centros de tortura estaban aquí en Córdoba, como el de La Perla. No es casual. Así como para mí fue la oportunidad para poder verbalizar un montón de cosas a través del arte; porque a veces el arte te ayuda a decodificar cosas propias, a metaforizar. Creo que Córdoba es sinónimo de revolución, de animarse, de jugarse.

También la oscuridad hubo que re significarla; porque la oscuridad, si uno piensa en la época del proceso, fue la oscuridad. Pero podemos ver a la oscuridad desde otro lugar: que a oscuras pueden pasar cosas lindas, por ahí no revierte la forma de pensar. Pero por lo menos no es la oscuridad como la usan los represores o la gente violenta. Como las cosas que pasan en *La historia nunca más*. Mi hermano me contó una de las torturas que le hicieron, se llamaba la tortura del chanco: uno a uno eran puestos en un lugar muy pequeño, oscuro, comiendo basura... Nosotros usamos y simbolizamos la oscuridad desde otra perspectiva.

Re significamos muchas cosas. Una amiga fue a ver la obra y al día siguiente volvíamos del laburo y me dice: — “pará, *Ale*, pará, acá”; y se baja. De pronto aparece con un limonero y me dice: — “tomá *Ale*”. Un limonero y yo lo planté en el patio de mi casa... Todo significado vuelve, todo se vuelve un significado. A parte, ¡quién se iba a imaginar! Mucha gente asocia el nombre *Caramelo de limón* con un título infantil. ¡Quién se iba a imaginar que *Caramelo* iba a pegar así! A veces también es eso lo inexplicable, lo que es mágico.

[...]

Es difícil escribir sobre *Caramelo*: ¿cómo lo escribo? Como también es difícil de desprenderse de *Caramelo de limón*.

## Eugenia Valle y Mario Gorostidi (*El sapo*)

Noviembre 2008

La sierra

Córdoba Capital

Golpe, patada, golpe, punta, punta.

Giro y golpe, patada otra vez.

Toma la uva, se come la uva y mira como si  
tuviera el duende adentro.

**Curso 3 de flamenco**

***Bienvenidos a la magia.***

***E.V.*** ¿Cuál es la oscuridad de *Caramelo de limón*? ¿Cómo es esta oscuridad?

**EUGENIA.** El otro día, cuando *Ricky* tuvo que hablar en Brasil, nos dijo lo que iba a decir, porque él se quedaba y nosotros nos veníamos. Lo que nos dijo a todos nos pareció que era real: cuando nosotros empezamos a trabajar no teníamos la premisa de querer decir nada, ni desde lo conceptual, ni del amor, ni de la dictadura, ni de la oscuridad, ni nada. Solo queríamos hacer algo a oscuras. Cuando teníamos 23 años era ver qué se nos ocurría hacer en la oscuridad, y después que a nosotros nos pasó parte de nuestra vida y la volvimos hacer, nos pasó algo en común: redimensionamos lo que ese hacer en la oscuridad decía. Nos tuvo que pasar quince años por el cuerpo y por la vida, porque en su momento no era una cosa que estuviera en el aire. A veces nos da como pudor porque la gente dice: *Caramelo* es una obra de la dictadura, es una obra de la oscuridad; nosotros en el fondo de nuestros corazones sabemos que el origen de *Caramelo* no fue nada de eso. Eso se disparó después, y cuando nosotros volvimos a encontrar a la oscuridad nos cerró en el cuerpo, en la mente, lo que la oscuridad podía significar, lo que el amor, lo que la dictadura podía significar en la oscuridad. La oscuridad eran todas esas cosas, esos temas.

**SAPO.** Yo creo que la oscuridad en *Caramelo* está relacionada con la inteligencia que genera cerrar los ojos. Todo lo que se ilumina cuando se cierran los ojos; creo que esa es la intención de *Caramelo*; todo lo que nos pasa cuando no hay luz. Es como una inteligencia, un miedo que te entra, como un temor a lo desconocido, todo lo que es un juego de palabras,

lo que uno deja de ver, lo que uno ve cuando está a oscuras, lo que se ilumina dentro de la cabeza de uno cuando está a oscuras. Creo que esa es la oscuridad que plantea *Caramelo*; y creo que el producto logra esa fidelidad de identidad a la hora de expresar algo, esa fue la dirección que se tomó en su momento; todo lo que se ve cuando se está a oscuras; cómo tratar estos estados y los sentidos.

**EUGENIA.** Desde el inicio pasan cosas. Nos preguntamos mucho: — “¿Por qué a la gente le importa tanto el ingreso?” Una de las devoluciones más fuertes del público es el ingreso a la obra. Entrar de la mano de otro a sentarse en la oscuridad: en los tiempos que corren, generar eso es fuerte, tener que depositar la confianza en un extraño; el tipo que te da la mano asume que va entrar en un sitio absolutamente oscuro y que lo vas a llevar, no sabe dónde lo vas a sentar, ni quién sos. Es un tipo que tal vez no te roza en la calle, porque no te va a rozar; te da la mano, va de tu mano, transpira con vos, te obedece. Se sienta a hablar con un desconocido; para mucha gente, ese encuentro con el otro en una situación de vulnerabilidad, la confianza en el otro, la oscuridad, la lleva a estar emocionalmente sentado en otro lugar. Cuando se sienta en una silla está emocionalmente distinto a cuando atravesó la puerta, porque dio, hizo un paso cualitativo. Para mí no hay que perder de vista eso, entregar su confianza a un desconocido y decidir jugar este juego desde que cruzó la puerta. No es cualquier confianza, no es solo la confianza del “como- si” y hago “como- si”. Si no mi cuerpo, mi integridad física y mental te la estoy poniendo en tus manos, aunque no sé quién sos vos, nunca vi tu cara y no sé si te la voy a ver y llévame no sé adónde. Eso en la sociedad de hoy, que tiene mil divisiones con el extraño, con el otro, el que temo.

**SAPO.** *Caramelo* es la antítesis de la imagen que tenemos asimilada hoy por hoy; lo que recibimos del mundo es toda una imagen. *Caramelo* es un producto artesanal; en el último programa de mano dice: —“dos mil quinientos, trescientos mil, no sé cuántos espectadores entrados uno a uno de la mano”; lo artesanal tiene otra cuota, pasa por otro lado.

**EUGENIA.** Alfonso le pregunta a la gente; antes le decíamos: — “Alfonso para tirarle pila a las mujeres”. Pero yo empecé a valorizar eso, Alfonso le dice a la gente cuando entra: — “¿cómo te llamas?” — “Sandra”, le responde, supongamos. — “Sandra vení por acá, por allá; Eugenia te doy a Sandra”. — “Hola, Sandra, buenas noches”. Vos que sos un número en este mundo, llegás a un lugar donde vulnerablemente te entregás a otro, y el otro te nombra por tu nombre y sos vos, todo vos en completo. Eso me parece que no es menor.

Ya cuando se sienta en la silla el espectador, está al lado tuyo, lo tenés sumado a vos; y eso me parece que no pasa normalmente en los espectáculos, esa cosa personal; es parte del código, de que el espectador espere.

**SAPO.** Es parte de lo que hablamos; la historia de amor de *Caramelo* no solo está relacionada con una historia de amor, también es la contención al espectador, en un medio adverso: si vos lo atemorizas y lo pones nervioso, lo volvéis insensible; si vos lo seducís y lo ganás es una persona sensible, dispuesta. Le metemos el duende del teatro, el duende del “como- si”, el duende de lo lúdico, del poema. De arranque, le decimos: — “vamos a sentirnos bien un rato”. Ya de entrada el tipo tiene ganas, y a la vez es un cachetazo. Yo creo que el hecho de entrar a la oscuridad, para que el espectador viva un momento agradable, tiene que aceptarlo, y una manera que lo acepte a veces es pegarle una cachetada de entrada. Queda distinto, queda parado de otro modo. Estás sensorialmente dispuesto de otro modo, y esto es algo importante en *Caramelo*.

La gente me define el ingreso a *Caramelo* como un abismo: antes de pasar la puerta, la gente está por tirarse a un abismo; lo que quiere decir que después se tiró. Eso es un puntazo. Como siempre decimos, cuando vos entras a la escena: — “no hay manera de tirarte a la piletta y quedar a mitad de camino”. Cuando vos te tirás a la piletta, o te tirás o quedas en el borde; no es algo a medias.

**EUGENIA.** Me pasó cuando fui a ver un espectáculo de *La fura dels Baus*, acá en Villa Faustino; es un espectáculo en donde se tiran carne. Uno sabe que cuando va a su laburo, hace un acto de entrega: va, entra y se entrega. Yo siempre decía: — “¿Qué le pasa a la gente cuando entran a oscuras? Claro, porque uno está naturalizado, da por natural lo que no lo es. Entonces analizaba que era como cuando yo voy al espectáculo de *La fura dels Baus*: me siento que estoy ahí, claro que con la diferencia, que cuando voy a *La fura dels Baus* todo el tiempo estoy a la defensiva. El grupo me suma en sentido intelectual, pero a nivel de la piel no me suman nunca; estoy siempre a la defensiva, tengo miedo de lo que va a suceder. No relajo, todo el tiempo te pasan cosas: un bife de carne, o pasa el tipo de la sierra, te amenaza. Que está bueno porque la vida es así. *La fura dels Baus* suma a lo que es la vida y te lo hace vibrar, te lo recuerda. *Caramelo* plantea algo diferente: vos creés que vas a un lugar abismal, pero cuando entrás descubrís que es un lugar de contención. La oscuridad te puede contener; que el otro, el que está a tu lado te puede hablar.

Un día fueron unas mujeres y se sentaron. Yo estaba atrás escondida esperando actuar, y se ve que ellas eran religiosas o algo así. Estaban muertas de miedo, y una se quería ir; entonces le dijeron: — “tranquila, tranquila, recemos”; y empezaron a rezar *El Padre Nuestro*; todas a la vez antes de empezar la obra. Yo estaba ahí; me parecía surrealista: — “¿Qué hacen estas mujeres? ¿Porqué rezan?...” Nos pasan cosas así en *Caramelo*.

*E.V. Para esas mujeres, tal vez ese era su lugar de contención.*

**EUGENIA.** Sí, su contención. Esas mujeres van a ver una obra y no rezan. No es la obra; la oscuridad es la que les produce eso.

**SAPO.** El viaje del espectador, la devolución que hace, es muy fuerte dentro de la experiencia. Te compromete muchísimo con el espectador. Cada persona que la ve yo siento que se come un viaje; es algo que lo marca y por eso también no puedo dejar de hacerlo. Esos setenta por función son más que suficiente. La devolución de un padre, yo mismo, para que me acerque a un actor después de una obra, es porque me rompió la cabeza. Que me le acerque y le diga: — “gracias”; tengo que estar muy motivado para hacerlo. Y para que una persona que no es del medio te busque, venga y te diga: — “Gracias, que bueno esto, que bueno lo otro”. Sonriendo, la gente sale de *Caramelo* sonriendo, y la obra no es feliz, se mueren todos; así que imaginate: tras de eso salen riendo... Bueno, también *Caramelo* es muy pintada, muy Michael Landon...

**EUGENIA.** Sí, la gente vanguardista del teatro nos critica eso, dice que *Caramelo* es una obra muy simple, romántica, *kitsch*... muy Michael Landon, camino al cielo; tal vez es algo que la gente quiere escuchar.

**SAPO.** Pero muchos maestros como Maharaji lo tienen; dicen lo que la gente quiere escuchar de una manera simple y agradable; eso que vos decís: — “mirá, qué bien como lo dicen”.

Nos preguntaron en un noticiero: — “¿Por qué *Caramelo de limón*?” Y Alfonso responde: — “porque tiene su parte ácida y su parte dulce”. ¡Qué bueno estuvo! Poeta el puto, estuvo bárbaro, es la verdad. *Caramelo* tiene su parte ácida, que eso es lo que estuvo bueno en nuestra vida; crecimos en su momento en un hippismo y nos ayudó a reconocer la parte negra de *Caramelo*. Hoy volvemos, y el cuadro está muchísimo más equilibrado:



*Caramelo* en su concepción era mucho más técnica en lo sinfónico que en lo actoral, en lo guional que en la interpretación; era una cosa más orquestada. Hoy, con el paso del tiempo, eso no dejó de estar; pero en lo actoral, cómo nosotros crecimos. Quince años de nuestra vida: no hay manera que ese actor, individuo que vivió durante esa pila de años, no crezca. Crecimos y evolucionamos; entonces hoy en su capacidad interpretativa es mucho más capaz y se equilibra a su parte sinfónica. También hoy le hizo crecer a *Caramelo* la poca presencia de Ricardo; hizo que nosotros lográramos más protagonismo en la técnica. Él no estaba para marcarla; crecimos en lo actoral; se dio una combinación de cosas.

**E.V.** *¿Caramelo es ahora más suya?*

**SAPO.** Sí, y Ricardo está convencido de que debe ser así. Viene y la escucha y dice: — “Bárbaro; no tengo nada que decirles, ustedes lo hacen bárbaro”. Ricardo es la cabeza de *Caramelo*; y nosotros, el cuerpo. No es lo mismo la oscuridad a los veinte que a los cuarenta. Hoy día tenemos un técnico que es Simón, el hijo de Alfonso. Cuando empezamos con *Caramelo* tenía un año de edad, era un bebé. Hoy tiene diecisiete o dieciocho y trabaja con nosotros. Eso que pasó ahí también nos pasó a nosotros.

**EUGENIA.** Como *Caramelo* es una creación colectiva, es auténtica; tiene que ver con nuestras vidas. Yo creo que hay muchas cosas que marcan el guion de la obra, que es como nuestra vida fue y siguió siendo. De lo que se trata, algún pedazo de la obra, es un pedazo de nuestra vida. Pero no es y no fue intencional; yo lo puedo ver ahora; en su momento nos salía y ahora lo puedo ver.

**SAPO.** Son cosas que nos pasó en ese momento, que nos estaban pasando a nosotros. Las escenas son eso.

**EUGENIA.** Pero en ese momento no era a propósito; salían. Y pensábamos que eran otros, pero era un calco (risas). Nadie puede entender por qué ponemos nuestros nombres; todos somos un poco del otro.

**SAPO.** Para mí en su momento hubo un gran contagio, a la hora de la sonoridad y la rítmica de los textos. Hubo un gran contagio; después crecimos por separado y ahora está un poco más silenciado. Pero en su momento estábamos más sintonizados y ahora es distinto.

Además las voces envejecieron distinto; al *Negro* Claudio lo gastamos cada vez que hace *El Gitano*. Le decimos que parece el padre de Homero Simpson... Lastimado mal.

**EUGENIA.** Pero ese personaje del *Gitano* es un personaje que puede estar así de lastimado; cómo su voz está tiene que ver. Como la historia de los personajes tienen que ver con la nuestra propia y eso solo se puede ver con el tiempo. Es como si el propio personaje creado en su momento hubiera ido envejeciendo, le hubiera ido pasando lo que nos pasó a nosotros. Eso es lo que nutre hoy a los personajes; tal vez nos guste más hacerla ahora que antes.

**SAPO.** Hay un enunciado de *Caramelo* que dice que tiene poco, pero tiene mucho. Hay reflexiones nuevas, caracterizaciones nuevas. Es lo dinámico de *Caramelo*; seguimos trabajando día a día, aunque no nos dediquemos a ensayar. Siempre lo digo: — “no somos un grupo que trabaje sobre la obra; pero, a la vez, constantemente nos estamos criticando y estamos creciendo”. El producto es móvil; tengo esa sensación porque hay personas muy creativas, que todo el tiempo son inquietos. Todo el tiempo están queriendo cosas distintas; porque si no te come el coco de venir y repetir todas las noches lo mismo.

**EUGENIA.** Los textos hace quince años estaban muy cargados de poesía. Al principio antes, de estrenarse, tomábamos un libro de un tipo de acá, Salzano; es una poesía urbana. Nosotros casi que los trasladábamos igual a la escena. *El Ricky* lo que hacía era que nos escuchaba, y lo defenestraba, lo rompía y dejaba en el texto lo urbano, lo cotidiano que Salzano había visto. Salzano de lo cotidiano hacía poesía, *El Ricky* rompía la poesía y sacaba lo cotidiano, lo urbano. Yo no entendía: — “¿Por qué hace esto este hombre?” Pensaba que la poesía le daba vuelo a la obra. Y *El Ricky* rompía y rompía. Con el tiempo me pareció inteligente, porque en la oscuridad lo cotidiano te da imágenes. Como en la oscuridad no hay imagen, uno puede construir desde la palabra, con el otro, el cotidiano. La gente construye la imagen en su cabeza. Para mí era un error del *Ricky*, y la obra no perdió poesía, encontró otra, su propia poesía, que no era la de Salzano.

**SAPO.** Igual tiene una carga muy fuerte de lo poético. Yo tengo escenas muy acarameladas y bueno eso es lo que nosotros somos también; hay que hacerse cargo, y esas escenas las hicimos nosotros, y no te me vengás con que ahora no la querés hacer... Lo que está en duda lo volvemos a trabajar y si hay que cambiar una o tres palabras las vamos adaptando. Es también un *remixado*.

**EUGENIA.** *Chichi* dice una cosa muy graciosa que me quedé pensando. Hay una escena en la que Alejandra está con Mario; están en la cocina cortando papas, y ella se corta el dedo. Cuando empezamos con *Caramelo*, Alejandra que la hace *La Ale*, decía: — “Mario, mi amor, bajá la radio. Por favor”. Tenía un tono de seducción para con él, para convencerlo de que baje la radio. Ninguno de nosotros tenía en ese momento vida de pareja construida. Éramos todos pendejos. Todos ahora hemos atravesado nuestra construcción de la cotidianidad con la pareja. Ahora Alejandra, *La Ale*, lo llama diciendo: — “Mario, POR FAVOR, ME APAGÁS LA RADIO”. Claro, ella ahora sabe lo que es decirle: — “boludo, apagá la radio”. Y *La Chichi* lo notó. Cuando ella lo dijo como un dato, a mí me cayó la ficha; dije: — “claro, ahora hablamos desde otro lugar, le ponemos otra impronta que antes no tenía”. Eso le llega a la gente porque dicen: — “Es así”.

**SAPO.** Queríamos, en su momento, resistirnos al teatro como más clásico, como más de pecho; queríamos poder interpretar de una manera más suelta. Nosotros, como decíamos, no actuábamos. Buscábamos que fuera lo más espontáneo y realista o hiperrealista posible. De eso se trataba; se trata todo el tiempo, tratar de bajarlo; que sea al nivel de la casa de cada uno, de lo que está pasando. Eso es lo contemporáneo de la interpretación; hay que atinar en la interpretación; no es fácil con los setenta que están ahí. Cuando te comprende el público y te devuelve, es mucho más fácil. A veces sentís que el público está sintiendo, por su falta de participación: el silencio dice. A uno le hace bien que la gente comparta, que la gente te devuelva al encenderse la luz.

*E.V. ¿Cómo es el movimiento del cuerpo del actor en la oscuridad?*

**SAPO.** Mi cuerpo es una boca; siento que en la oscuridad soy una gran boca. Es la construcción de la magia en la oscuridad. Yo tengo una relación muy fuerte con la magia en escena. Lo que quiero hacer todo el tiempo es hacerle comer una magia al espectador, y que él no se imagine que yo estoy por hacerle por comer un viaje y hacérselo comer. Así, otro y otro. Sería bueno poder trabajar todo el tiempo en ese espacio de la magia y la sorpresa.

Entonces la construcción de esa fábula, de esa trampa, una trampa que yo le voy a hacer creer al espectador, porque estoy haciendo algo que él no se espera que yo le haga. Eso requiere de una picardía de una malicia. Es un mundo fabuloso, rico, y que a mí me parece que hay que cultivar. Eso incluye elementos y un montón de cosas que están piolas: tenemos

bichitos de luz, elementos sonoros que son cada uno una nota, campanas... Cada elemento es una historia particular; cada desplazamiento, un viaje.

**EUGENIA.** El movimiento en la oscuridad... En mi vida cotidiana no tengo esa actitud con los objetos; es como hacer *Tai-Chi*. En la oscuridad es un desborde detenido en el tiempo, para estar, para no romper el ritmo de la escena.

**SAPO.** Nosotros trabajamos con una señalización lumínica en la sala – eso requiere también una tensión– para saber cuáles son los puntos cardinales. Estás todo el tiempo definiendo cuáles son esos puntos, que son por donde uno se mueve; son como las rutas que tenemos. Es toda una construcción propia en la oscuridad; es todo así al tanteo.

**EUGENIA.** Yo pienso que, en el teatro, por ejemplo, el griego, donde se colocan zancos y máscaras, el cuerpo del actor ocupa mucho espacio; en cambio nosotros todo el tiempo intentamos desaparecer. Cuando yo entro caminando y largo un texto, y porque me corrí un poco toco a un espectador, automáticamente me estoy puteando. No es nada grave; pero lo toqué, lo rocé; y no es el momento. Porque se dispara otra cosa que en ese momento no se buscaba, porque el espectador que toqué leyó otra cosa. Lo que quiero decir, es que así como en el teatro el actor ocupa el espacio, lo que intentamos es que nuestros cuerpos no estén, no ocupen, salvo cuando queremos. Que es con el almohadón, los dulces, donde queremos que lo táctil sea el sentido que esté trabajando. Cuando no queremos que suceda, nos enoja cometer errores. Siempre intentamos desaparecer; hay momentos hasta que olvidas que tenés cuerpo.

**SAPO.** Yo tengo la idea de una víbora; cuando te movés en la oscuridad todo está bajo control. El equilibrio para mí es más difícil en la oscuridad; al principio, apenas empieza la obra, entro rápido a la sala, y cuando me paro, estoy mareado. Me lleva un rato adaptarme a esa nueva pose que tenés de balanceo, cómo ponés los pies; como que hay otro equilibrio. También empiezas a jugar con las audiciones de las otras personas que pasan por el lado hablando, o lo que dicen los espectadores; esos también son puntos cardinales: donde está sonando el otro, te ubica. A veces dirigimos la voz hacia el piso, profesamente porque el personaje está en el piso. Direccionamos la voz hacia otros lugares porque creemos, sentimos, que en otros lugares la voz resuena mejor. Adaptarte a una sala te lleva seis funciones. Hay unas que te devuelven un montón la voz y son riquísimas; hay otras muy malas.

**EUGENIA.** Yo camino en la oscuridad con tacos y me pregunto: — “¿por qué termino tan cansada físicamente, cuál es el ejercicio físico de esta obra?”. Caminar con tacos en la oscuridad implica hacer ruido con los tacos, *Chichi* vive diciéndome: — “Eugenia, hacé sonar esos tacos”; y claro, si todo el tiempo estoy buscando que mi cuerpo no suene, cuando tengo que hacerlo sonar es un esfuerzo raro, un *plus*. Después de hacerlos sonar me tengo que desplazar y sigo con los tacos puestos. Entonces estoy en una actitud que a veces me tengo que sacar los tacos cuando digo un texto. (¿Quién puede decir este texto mientras se quita unos tacos?) Si se encendiera la luz, estaría en equilibrio raro, diciendo el texto.

**SAPO.** En lo técnico, el mundo de la oscuridad es impune— nosotros durante la obra tenemos un bar donde se juntan dos o tres a tomar un vino, secreto, fuera de escena— Cosas que ocurren a la par de la obra, cosas que nosotros solo sabemos que ocurren. Y como esa escena hay millones: una actriz que se agachó y le preguntó a un compañero cuál era la escena que seguía, y lo que pasó es que le preguntó eso a un espectador. En invierno, actuábamos abrigados y antes de encender la luz nos desabrigábamos y aparecíamos todos uniformados; en una función se enciende la luz y Marito aparece con un suéter celeste a rayas con un gorro, todo abrigado (Risas).

Había salas enormes donde nos perdíamos, momentos largos que no sabés dónde estás ni cómo volver adonde vos querías estar. Ahora ya nos perdemos menos, nos paramos muchísimo mejor.

**EUGENIA.** Las distancias en la oscuridad cambian. Por momentos, estoy parada en un lugar muy pequeño. Hay momentos en que Alejandra pasa entre el público y yo. Siempre le digo a *Ale*: — “acordaté que voy a estar parada ahí”. Todas las funciones le digo, porque pienso que va a pasar y me va a chocar. Jamás, ni siquiera me toca, y capaz que me está pasando muy cerca y yo no tengo esa sensación, porque en la oscuridad pasar a diez metros o a centímetros es lo mismo; no la siento, a veces ni siquiera siento el perfume o el aire al pasar, no me roza.

**SAPO.** Creo que se genera algo; no lo tengo muy bien experimentado o pensado. Pero creo que se genera una dimensión de lo espacial a partir de donde te vienen los sonidos, donde rebotan; uno se arma algo en la cabeza, algo se arma. No lo tengo muy claro, pero hay un nuevo mapa.

**EUGENIA.** Alfonso en una escena escribe a máquina, pero no escribe como él, como personaje, sino que escribe como si fuera *Chichi*. Le decíamos a *Ricky*: — “no hagamos esta parte, porque *Chichi* no llega cerca de Alfonso”. *El Ricky* decía: — “qué importa”. *Chichi* está a mitad de camino de donde suena la máquina diciendo el texto, le decíamos a *Ricky*: — “vos estás loco”. Pero cuando la hicimos en la oscuridad no importaba; en la oscuridad parecía que ella estaba al lado de la máquina, que la estaba tocando.

**SAPO.** Hemos notado la facilidad con la que entra la gente a través del audio. Planteamos un mateo, un carruaje. Yo, durante mucho tiempo, imaginaba el caballo, yo, que estoy haciendo la técnica, los sonidos en la escena, yo imaginaba el caballo. El público entra con mucha facilidad. Lo mismo en la escena de la pileta. Efectivamente hablando no alcanza el objetivo. Si te ponés a ver los sonidos que estás haciendo, podría ser diez mil veces mejor, pero con el diez por ciento de la cosa, el público entra.

**EUGENIA.** Se generan cosas; la gente se sugestionan porque no ve. Yo decía: — “no, eso no va a suceder”. Y sucede así. La pileta es una escena que a la gente le rompe la cabeza; en Brasil, el dueño del centro cultural donde nos presentamos, que está cansado de ver teatro y cultura, me decía: — “por favor, decime cómo hacen la pileta”. Si él supiera lo que hacemos, se muere. ¿Me entendés?: es una boludez lo que hacemos. No entiendo por qué a la gente... No, no solo a la gente; a mí también. Hace quince años que la hago; y estoy parada y escucho la pileta y la veo, igual que la están viendo todos; no puedo en ese momento pensar en lo que están haciendo mis compañeros; yo lo vivo igual que los otros. Por eso, cuando algo sale mal – y yo sé que es por error mío o de los otros; se le privó al espectador de la sensación de ese momento– nos recagamos puteándonos todos. Porque, si un efecto privó al espectador de lo que nosotros sabemos por nuestro propio gusto que está bueno sentir, nos queremos matar. Termina la obra y nos odiamos.

*E.V. ¿Cómo te percibes en la oscuridad? Tu cuerpo, tu materialidad, tu carne.*

**EUGENIA.** A mí me pasa que no puedo tener una conciencia de mi cuerpo; no me imagino. No tengo una idea de mi personaje. Es como si fuera más incorpóral, como si fuera más liviana; es una sensación más etérea de mí misma. Tengo una sensación de casi no tener cuerpo; no pienso nunca en mi cuerpo cuando estoy actuando. Nada; no pienso en mi cuerpo, no tengo conexión con mi cuerpo cuando actúo. Yo particularmente no la tengo.

**SAPO.** Yo tengo una conexión importante con mi cuerpo en la oscuridad. Trabajo mucho agachado, cerca al piso; me hace sentir mejor que parado.

**EUGENIA.** También pasa que ellos trabajan muchas escenas con otro. Yo tengo el noventa por ciento de mis escenas sola, y eso me genera una sensación que no hay nada, no hay otro y tampoco yo; solo está sonando mi voz. En mis escenas ni siquiera hay efectos; entonces pierdo una referencia total. Salvo en la escena que tengo que interactuar con otro, que son dos escenas, todas las demás estoy sola, despojada de efectos, del otro y de mi cuerpo.

**SAPO.** Yo tengo situaciones de la técnica donde tengo que agarrar cosas, moverlas, tener sincronización con otras personas. Tengo que tener la orientación para no tocar al público: llevo las manos ocupadas y no puedo ver por dónde tengo que ir. A la vez esa persona que está conmigo tiene las manos ocupadas, nos vamos tocando con los codos y a la vez vamos diciendo el texto. Tenemos que trabajar esa disociación; es un buen desafío. La magia tiene una parte que es truco. El truco no es lo más importante de una escena, porque de alguna manera lo vamos a resolver; lo importante es lo que le pasa al espectador con ese truco. La escena es lo importante; cuando hay problemas técnicos, ¡bárbaro!, porque tenemos que encontrar el cómo. Si hubiera alguien que se especializara en efectos de sonido, como en las radionovelas de antes, sería bárbaro.

**EUGENIA.** Eso tiene mucho que ver con el juego. Cuando nosotros creábamos las escenas, jugábamos a probarle al otro cosas. Ese juego es replacentero; yo en una época daba clase en un secundario y uno de los trabajos con ellos era eso: nos tapábamos los ojos y, bueno, decíamos: — “háganos vivir”. Cuando se descubre lo que se puede provocar en los otros, provoca mucho placer: aparecía esto de que empezabas a jugar y le provocabas a los otros impactos descomunales. Realmente cosas simples provocan en los otros cosas grandes. Decís: — “¿Cómo puede una pavada construir esta imagen?”

**SAPO.** La oscuridad es potenciadora: ¡con qué facilidad el espectador entra en el juego!; con poco vos lo animás, es como muy sugestivo el audio. Abre mucho la cabeza, hay un *plus* a la hora de sugestionar. Pero también es importante la intención de tener al público ganado, que esté de nuestro lado. Nunca quisimos generar nerviosismo o temores, porque estos son elementos bloqueantes, no dejan sentir, no te dejan nada. Anulás el cuerpo cuando estás mal; cuando el público se relaja es cuando empieza la obra.

*E.V. ¿Qué de Córdoba tiene la obra? A nivel local.*

**SAPO.** Que tiene mucho humor.

**EUGENIA.** Todo el tiempo. De eso tienen mucho nuestros actores, es una escuela. Tenemos un grupaje de actores que son bien cordobeses de barrio; siempre tienen el bocadillo. Cada bocadillo idiota que hay en la obra es creación auténtica de ellos. No puede haber chistes tan malos; siempre es así.

**SAPO.** Es un humor muy sonso, chistontos. Muchos chistontos tiene la obra y saber decir chistontos, ¡macana!...: hay que ser valiente. Ese humor baja la cosa a lo cotidiano; es un humor *kitsch*, cotidiano y sano, genera un ambiente cálido. Las primeras personas que criticaron a *Caramelo*, nos decían que *Caramelo* tenía un dejo muy grande de angustia: era como más tanguera en su momento, era como muy melancólica. Hay que reconocer que también tiene mucha tristeza. Es un logro pasear al espectador por variedad de sensaciones, alegres y tristes, en tan poco tiempo y realmente que el público vaya con vos. Lo llevamos de acá para allá; lo ponés feliz y triste: bueno, dulce y ácido. Alegría tristonada; todos mueren.

**EUGENIA.** Sí; pero eso también es algo que *El Ricky* tiene: es tener una relación más fluida con la muerte.

**SAPO.** Es tomado con tristeza y naturalidad, quizás lúdico y pedagógico. Se recibe bien; no es fácil meterse con esas cosas.

[...]

**EUGENIA.** Me pasó en los ensayos antes de ir a Brasil, que me sorprendí al darme cuenta cómo se hacían algunos trucos. Me enteré que había un montón de efectos que no sabía cómo se hacen. Como no los hago yo y como a mí me encanta estar en la obra sorprendiéndome del efecto, cuando le tenía que explicar a otro, para que remplazara a un compañero, siempre pensé que ese ruido lo hacía fulanito acá o pensaba que se hacía de otra manera.

**SAPO.** También hay efectos físicos con el cuerpo. Yo hago un teléfono: tomo el teléfono, lo hago sonar, lo agarro para que exista y después me pongo a hablar, y cuando me pongo a hablar me pongo el tubo en la oreja (Risas). Pero a mí me recontra sirve y yo me



dije: — “todos estos años haciéndolo y nunca me planteé esto: ¿para qué agarro el tubo del teléfono?” Nunca recapacité que no hacía falta tener el tubo en la oreja, mi referente.

También hay muchos juegos de seducción en las voces de *Caramelo*. Es muy gracioso. Cuando hablamos con gente, de la obra, me dice: — “loco, la mina que habla me la imaginé un yegüón. Y yo le digo: es mi mujer”; porque ella es la misma que habla (*Risas*).

**EUGENIA.** La voz hace de ti otra persona. En la obra, vos no tenés un mecanismo de contacto visual para llamar la atención a alguien. Entonces, es la voz. Si tenemos que llamarle la atención a alguien, voy, me paro cerca y le hablo ahí, le digo el texto como si se lo estuviera diciendo a él, porque no tenemos otro mecanismo para convocar.

Es fuerte que la imagen construida desde la voz se pueda romper al ver. Es decir, si te veo, puedo ver y sentir de vos una cosa; y si no te veo, puedo pensar y sentir otra.

**SAPO.** Eso es jodido: la imagen hasta cierto punto te inhibe la posibilidad de ver una cosa, no te deja, te encandilas. ¿Cuántas cosas estará anulando la imagen? ¿Cuántas sensaciones? Porque si en la oscuridad percibes, otras cosas habrá que nos estén cegando. Es muy piola pensar en cosas paralelas, cuando te dispones a verlas de otra manera de aplicar sensibilidad e inteligencia a los hechos, relajarse a ver de otra manera.

[...]

**EUGENIA.** A mí una vez se me disparó el miedo, el pánico. Yo en general le tengo miedo a la oscuridad; no a la de *Caramelo*, no mientras hago la obra, pero si a mí me dejás a oscuras me da miedo. Que haga *Caramelo* no significa que haya superado eso. Me da miedo lo sobrenatural, lo que no puedo ver; convivo con la idea que compartimos el universo, que nos envuelven y nos rodean cosas que simplemente no percibimos. Sé que trabajar con la oscuridad me activó eso.

[...]

**SAPO.** Quizás esto que decimos del espectador, que es fácilmente sugestionable, sea algo que esté relacionado con lo que uno puede construir a partir de la oscuridad: que hay una facilidad y una libertad de un vehículo que es la sugestión, quizás para ver otras cosas. Hay algo que se destraba. Se puede ver uno más suelto.

## Beatriz Montenegro

7 de junio 2009

Córdoba Capital

**B.M.** *Caramelo*, para mí, está ligado íntimamente a la gente. Cuando nosotros entramos en el Neuropsiquiátrico, con un taller para pacientes, pero que era abierto a la comunidad, yo era muy chica. En esa época tenía dieciocho años y el taller lo dirigía Carlos Carranza en la parte actoral. Nosotros, en ese primer año, hacíamos una obra llamada *Algo está pasando ahí afuera*. Era como una crítica de lo que se pensaba en la sociedad, a partir de improvisaciones; intervenían pacientes y profesionales; era una obra y un estilo, pero ahí empezamos. Trabajábamos con el cuerpo, hacíamos conocimiento corporal con los pacientes; es fuerte.

Después del segundo año Carlos Carranza— no me acuerdo por qué— se va, y lo invitan a Ricardo Sued; ahí fue como otra experiencia [...] Hacemos *Showquiaticoshok*, que fue una obra que para mí fue la más linda; era pura imagen. Es como la contraposición de *Caramelo*: en *Caramelo* la imagen la creás vos; en *Showquiaticoshok* la imagen es la imagen. Éramos mucha gente y jugábamos con distintos espacios; la obra se desenvolvía en medio del público, la escena se aparecía en medio de donde la gente estaba parada; entonces, la gente tenía que correrse para darle lugar a la actuación en este lugar.

**E.V.** ¿*Showquiaticoshok* era un recorrido?

**B.M.** Se desarrollaba en el patio del Hospital Neuropsiquiátrico; era un espacio abierto, que a la vez tenía un espacio abierto, que a la vez tenía unas escaleras. Subíamos a un techo. En una parte entraba una ambulancia. Usábamos máscaras, fuego, barro... Era muy linda visualmente; terminaba muy fuerte porque el hospital se llenaba de camas y juegos artificiales. Era muy fuerte, pura imagen. Fue una obra en la que trabajamos mucho, pero fue una creación prácticamente del *Ricky*. Él fue montando la obra y nosotros fuimos adecuándonos; se hicieron improvisaciones en base a lo que él iba tirando.

Ahí nos echan del Neuropsiquiátrico, tuvimos un problema. Creo que el grupo se empezó a conocer mucho y empezamos a cuestionar cosas del taller de teatro, y como grupo nos vamos de ahí. Empezamos a cuestionar que por ahí había pocos pacientes, que en ocasiones se descompensaban, que estábamos muy solos (a mí me tocó internar una paciente

que se descompenso en mí casa –ella estaba muy sola desde la institución–). Y creo que, en la medida en que teníamos mucho afecto por la gente, mucha inserción en el hospital, demandábamos mucho trabajo. Creo que el taller se les fue de las manos, es decir, empezamos trabajando una vez por semana; y antes de la puesta del *Ricky*, estábamos todos los días y a toda hora. Creo que sin querer se copó el Hospital. Creo que entramos a generar mucho ruido en el Hospital. Era inmanejable, estaba todo puesto en función de la puesta, y con mucha gente, encima gente que empezaba a cuestionarse desde el lugar de estar adentro y que supuestamente no era paciente.

Nos ponen la condición de poder estar dos años; se nos cumplieron los dos años y nos tuvimos que ir, con un dolor así, muy grande, y con mucha bronca. Tratamos de escrachar al equipo directivo. Estábamos muy enojados, y nos fuimos con *El Ricky*, este grupo y una de las chicas de los pacientes que se suma con nosotros –ella está todo el tiempo en la creación y participa en *Caramelo* en los primeros ciclos–. Ahí empezamos a trabajar en una iglesia anglicana, que la consigue Mario, y después pasamos por los distintos cultos. *Caramelo* se gesta en un retiro teatral; después la presentamos en la sala judía en Macal. Pasamos de los anglicanos, a los judíos, a los budistas.

Con *El Ricky* no teníamos tanta relación. Él era el director de *Showquiatricoshok*, y el grupo era como setenta personas, muy diverso, mucha gente en escena, y también trabajaba un coro. *Caramelo* fue un grupo más chico. *El Ricky* es el que nos da la idea de trabajar con la idea de la oscuridad, a partir de los monjes que viven y meditan en la oscuridad mucho tiempo y no salen a la luz. A nosotros nos encantó la idea, pero no teníamos ni idea de cómo hacerla. Entonces empezamos a trabajar a partir de las improvisaciones, y cerrábamos los ojos los que no actuábamos. El libreto no tenía forma; al principio era una cuestión de contar, de decir a ver qué nos pasa cuando no vemos; lo que había que generar era los efectos, porque era como tratar de entender otra manera de contactarse con el mundo. Era como pasar de una cosa muy visual a algo que supuestamente no tenía más la visual; había que generar y trabajar con los otros sentidos. Se nos empiezan a dar las escenas que nos empiezan a gustar; pero no tenían un hilo: aparecían pedazos desconectados; y después surgen [...] los personajes. *Caramelo* tiene los nombres nuestros; está muy ligado a nosotros. También fue significativo que como grupo nunca pudimos tener un nombre; intentamos nombrarnos de distintas maneras y nunca lo llegamos a consensuar; creo que tampoco nos hizo falta. Después de *Caramelo* hicimos otra obra más. Se llamaba *El sonido en el espejo*; y ahí

volvimos a la imagen. O sea, no desde la imagen sino desde el reflejo; me parece que también fue una apuesta. Con *El sonido en el espejo* nos fue más o menos. Estábamos también cansados y ahí creo que nos jodía el no tener lugar: no teníamos espacio, teníamos que decir dónde nos juntábamos, y cada día había que definir un lugar de encuentro. Siempre era por la noche tarde, porque en el día trabajábamos; ninguno vivía con lo que producía teatralmente. Entonces era un día en un barrio; otro en un centro cultural que nos prestaban; el otro en una iglesia. Entonces, como no teníamos lugar para juntarnos, también empezó a pesar el cansancio y que con *El sonido en el espejo* no nos fue tan bien. Y nos terminamos desarmando como grupo; y creo que tenía que ver con las condiciones de vida.

Yo sigo sin vivir del teatro; pero es como que estoy más acomodada en este momento y antes era mucho esfuerzo: era todas las noches cuando había que hacer algo, era como difícil compatibilizar el teatro con la vida... Bueno, hasta ahora que nos volvimos a juntar por la invitación del España Córdoba. Y fue como una alegría muy grande, porque creo que *Caramelo* es muy importante para todos; o sea, tenemos mucho afecto por la obra. En el principio, *Caramelo* tenía más que ver con la adrenalina, como que son etapas que en algún punto tienen que ver: nosotros más jóvenes y ahora nosotros más grandes, y los pros y los contras de cada etapa. Siempre nos hemos divertido con *Caramelo*. Si vos la vieras con luz, te reirías; porque decís: — “!cómo la gente hizo, con cosas tan caseras y tan pocas, los efectos!” Pero era un hallazgo, un descubrimiento... Esto era lo rico; es como que te disociaran: no puedes creer que una cosa tan sencilla te genere una idea de algo tan distinto. O sea, cuando vos ves los objetos que usamos decís: — “¿pero cómo?” Causa sorpresa, y esto creo que era lo divertido. También porque no teníamos estrategias para manejarnos en la oscuridad, entonces era como un riesgo: vos sabías que el límite te lo ponía el cuerpo del otro y las cosas que existían; pero no tenías claridad de cómo moverte en el límite; era largarte a la sensación de vacío: tengo mucha energía en esto, tengo que poder darle vuelta, tengo que poder manejarme, tengo que hacer de cuenta que no me pasaba nada. Por ahí, vos te das cuenta que una escena estaba transcurriendo en un lugar donde no tenía que ocurrir; y era porque te habías perdido; entonces las cosas sonaban distintas. La verdad es que la gente cuando va, el público, no sabe dónde tienen que pasar las cosas. De todos modos, esto sí nos inquietaba. Otra vez cayó gente (no sé si te lo contaron), que cayó un señor a buscar a Graciela, y golpeaba las ventanas gritando: — “¡Abran, abran!” Estaba todo cerrado, y todos teníamos un cagazo, y escuchábamos al sonidista que decía: — “Váyase o voy a llamar a la

policía”. El señor estaba desesperado; quería entrar; y nosotros todos adentro, en función. Hasta que después terminó la obra y salimos. Fue una obra que hicimos casi con una tensión nerviosa; nadie sabía lo que pasaba. Escuchábamos que el sonidista quería llamar a la policía; estaba la persona que golpeaba las ventanas gritando; gente de la obra que se la comió, pensando que era parte de la obra. Y nosotros muy preocupados. Luego salimos; y era el novio de Graciela que la venía a buscar. No se le pudo decir nada, porque no había forma de decirle nada; era una persona que no estaba bien. Es eso lo que te pasa, en que vos sentís que no manejas las cosas... y cualquier cosa que pasa... Bueno, es sobre el riesgo. Creo que hay un poco de riesgo en esto, que a la vez sucede. Al principio era una adrenalina y creo que la energía grupal tenía mucho que ver con esto.

Estábamos todos, necesitabas del otro que te ubicara dónde estabas, desde el lugar físico. Al principio, al sentar la gente es muy lindo, porque vos te relacionas con el público, vos vas hablando, tratás de transmitir seguridad. Al principio, esa seguridad no la teníamos nosotros. Incluso ahora: una vez que vos le erraste: A mí me pasó una vez. Yo soy de las que entra gente, y una vez me perdí. Di como cinco vueltas con la misma persona, por toda la sala, hasta que me ubiqué. La persona, de alguna manera se dio cuenta. Primero pensó que era muy lejos, y luego se entró a dar cuenta de que estábamos perdidos, porque yo me reía. Es muy divertido lo que la gente te dice; porque algunos piensan que vos ves, se hacen fantasía que vos estás viendo; y nosotros no vemos nada.

Como grupo también tiene que ver por lo diferentes que somos. Pensamos distinto; tenemos grupo distinto de referencia, ideológicamente somos diferentes. Por eso es que hay mucho afecto; nos queremos como somos. También nos peleamos, y la pelea también es genuina; pero creo que eso es lo que sostiene a *Caramelo*: la sostenemos desde el afecto y desde lo lindo que es hacerla.

*E.V. ¿Es muy honesta?*

**B.M.** Yo creo que sí es muy honesta; y esto tiene que ver con *El Ricky*. Es el punto que él siempre criticó: la sobreactuación. Y creo que en esto *El Ricky* tiene un estilo: que la mayoría de sus obras han sido con gente que no es actor (yo no soy actriz, no tengo formación). Porque yo en algún momento lo escuché a él plantear que cuando se utilizan muchas técnicas de actuación hay una distancia que se nota y no termina siendo genuina. En nosotros; lo que hay es honesto. Cuando te abrazás, te abrazás con el otro; y el afecto lo tenés

por el otro. No es una actuación en algún punto. Si bien se crea una realidad y se crea una historia, me parece que tiene que ver con los afectos que circulan. No es una actuación muchas cosas, y creo que esto tiene que ver con la impronta de él, del director. Incluso las veces que ha habido algo, él te la marca: — “No, estás sobreactuando” — “No, esto no es genuino” — “No, no es espontáneo” — “No, que te salga como te salga” — “No, esta cosa es imposta”. Yo no sé si podría impostar si dijeran, hablando de la formación mía; pero hay gente que sí sabe hacer técnicas, que tiene mucha más formación, y lo que se busca precisamente es eso: que la formación por ahí no pierda espontaneidad en el abrazo, en el encuentro. Creo que *Caramelo*, más allá de haberla hecho tantas veces, sigue siendo espontánea en el abrazo, en el encuentro. Creo que espontáneo es eso, en lo no actuado.

*E.V. ¿Cómo es la relación con El Ricky?*

**B.M.** La relación del grupo con *El Ricky* es muy particular, y ahí también somos muy distintos. Hay gente que lo admira, hay gente que lo cuestiona, y hay gente que se lleva bien con él sin admirarlo ni cuestionarlo. Están las cosas que uno le empieza a agregar a la obra, y él dice que es morcilleo; y ahí nos debatimos: si aceptamos los morcilleos, si nos gustan los morcilleos. Y también como grupo podemos ir diciendo lo que nos gustó, lo que no nos gustó... Creo que es una obra que disfrutamos.

*E.V. Y la oscuridad... ¿Qué piensas de la oscuridad?*

**B.M.** Hay una frase (no la podría decir textualmente; es de un iluminador de obras de teatro muy famoso, acá en Córdoba) que dijo que para él *Caramelo* era la obra más cinematográfica que había visto. ¿No? A mí me quedó grabada esta definición de él, por distintas cosas: una porque es una persona que hace iluminación en obras de teatro; y otra, lo que tiene que ver con lo cinematográfico. Creo que el recurso es que la película te la hacés vos. Entonces nosotros disparamos cosas, y la imagen mental la pone cada uno; y en esto también nos hemos cuidado, cuando hemos tratado de hacer un logo para el afiche o una remera, de no dar imagen. Que los personajes no tengan rostros, que la obra no tenga un símbolo, me parece que es como permitir que cada uno... Como cuando lees un libro, uno construye el personaje, si bien el escritor te va dando pautas.

La oscuridad da pautas... Es como darle la vuelta a la oscuridad: que podés estar tranquilo en la oscuridad, porque siempre ha estado ligada a lo peligroso o a los fantasmas,

pero a los fantasmas que asustan, al miedo a la oscuridad; y aquí es disfrutar la oscuridad, poder estar tranquilo y poder usarla productivamente. También creo que la oscuridad te remite a tus límites: a tu límite y al no límite. En la oscuridad no hay límites claros. Vos te sentís limitado cuando sabés que hay espacios que son acotados y que los tenés que usar, pero no tenés el espacio construido, no ves el espacio. Entonces es como un trabajo, pero a la vez es como si tu cuerpo se perdiera; pero como que pierdes la noción de los límites también, es vértigo en este sentido. [...]

En algún punto somos espías. Cuando estamos a punto de empezar, escuchás los comentarios de la gente; y hay veces que estamos próximos a la gente; es muy gracioso escuchar lo que la gente está diciendo. También cuando te acercás mucho, hay que cuidar que no parezca brusco, algo más bien cálido, para que sea bien recibido. También la oscuridad es libertad. Vos podés estar en la posición que tengás ganas: unos momentos cuidando; otros relajado y encontrarte con vos mismo. Es decir, yo estoy como quiero, porque lo más importante es que la imagen la construye cada uno – ¿viste?–: su personaje, la escenografía. Lo otro pasa a ser secundario; si bien es lo que lo motiva, pasa a ser secundario.

*E.V. ¿Cómo percibes tu cuerpo en la oscuridad de **Caramelo**?*

**B.M.** Mi cuerpo... Yo me siento cómoda con mi cuerpo hasta que me encuentro un imprevisto. Yo puedo estar relajada, disfrutar de cualquier posición, sentir que mi cuerpo no tiene límites –como que puede acomodarse–, hasta que choco con algo; y ahí me retraigo, ahí como que me caigo en todos los límites [...] Es como paradójico en ese punto: como que te permite estar cómoda, pero vos como que tampoco la dominás. Sabés: en algún punto hay algo, alguna referencia [...] Entonces, el cuerpo también es como un incesante ir y venir. Desplazarse en la oscuridad no es tan sencillo; es difícil. Pero es como un desafío, y como desafío te gusta y te llama la atención. Siempre hay un riesgo cuando el otro me viene a tocar, llámese silla o persona. Al principio teníamos mucho miedo de tocar a la gente. También era porque no sabíamos cómo movernos; entonces vos te ibas sobre la gente, y temías no solo por asustarla sino que no te lo permitía tu propio susto. Porque no sabías dónde miércoles estabas. Tenía que ver con eso: — “¿Dónde estoy?” Era muy grato. Por ahí íbamos tocando el piso. Empezábamos a tocar pies. Vos querías salir de ahí, y no podías salir; estabas como encerrado. Por eso creo que el cuerpo y el uso de la oscuridad, de acuerdo a cuanto puedas manejarla, te da como más vértigo o más relaje, dependiendo al conocimiento que tengás del

espacio. Es impresionante cuando la gente sale y ves cómo cada uno configura un espacio totalmente distinto. Creo que eso está piola: entrar en un lugar que no conocés...Una vez estábamos en una biblioteca, y un tipo me decía: — “yo vengo tres veces por semana a esta biblioteca, y te juro que no sé adónde me estás llevando”. Es cómo un espacio que pareciera tan cotidiano para alguien, de golpe se transformó en una cosa extraña. No lo perturbaba a él, pero le sorprendía. La oscuridad te produce sorpresa.

El cuerpo... Te diría que no hay límite, y por ahí tenés límite: todo junto. No hay límites cuando estás cómodo, cuando te relajás, cuando podés decir: — “soy uno con el espacio”; hasta que hay algo en el espacio que te intranquiliza y hace que vuelvas a sentir tu cuerpo como una cosa sola cosa, distinta del entorno. Sería: el entorno y yo como una sola cosa, cuando estoy relajada; y el entorno como otra cosa y vos, cuando hay algo que te das cuenta que no tenía que ver, que te perdiste, que tocaste un banco y decís: — “puta, no puedo”... Te genera tensión cuando te das cuenta que te perdiste.

*E.V. ¿Algo que le pasa a la forma de tu cuerpo en la oscuridad?*

**B.M.** La verdad nunca lo había pensado. Si yo pienso, pienso es en la forma que le doy en ese momento, como te dije, de estar cómodo; es quizás porque raramente estás parado. Por ahí, hay momentos muy activos y momentos en los que estás muy tranquilo y tu cuerpo adopta distintas formas que por ahí en otros momentos no las adoptarías; y no hay formas. Creo que no hay formas más que las vos construís con tu cuerpo.

*E.V. ¿La oscuridad ha cambiado desde el noventa hasta hoy?*

**B.M.** Creo que hemos cambiado nosotros: somos muy cuidadosos de la oscuridad, nos intranquiliza mucho ver un punto de luz y es lo que más cuidamos. Probar la oscuridad y la oscuridad tramposa, pero por ahí te lleva mucho tiempo descubrir que se está filtrando algo. Por ahí hay gente que no lo descubre nunca; pero a nosotros nos pasa que pasan veinte minutos y empiezan a aparecer puntos y nos intranquilizan esos puntos, así sea una luz que no ilumina, y es tramposa; en esto es difícil lograrla. Creo que hemos cambiado nosotros en eso: al principio teníamos menos manejo de la oscuridad, y la oscuridad era más vértigo, era más adrenalina, era más tensión, energía positiva pero tensión. Ahora creo que estamos más relajados en la oscuridad; como que nos damos más permiso; creo que disfrutamos más también en ese sentido. Es como si ya nos hubiéramos acostumbrado, acomodado a ella;



entonces estamos más tranquilos, y la disfrutás, la cuidás. Para nosotros, cualquier cosa puede faltar; pero que no haya un punto de luz, por favor.

*E.V. ¿Cuéntame del guión, de la historia de **Caramelo de limón**?*

**B.M.** El guión. La historia es graciosa. Nosotros hicimos improvisaciones; entonces después hubo que armar un guión. El guión, te diría que lo vamos terminando de crear con cada puesta. Me da gracia, porque a veces discutimos sobre qué edades posibles deberían tener los personajes en determinado momento, y nos enrollamos: que en esa época Mayra tenía tantos años y Eugenia tenía tantos, entonces no podría haber tanta diferencia...y después vos ves que el público eso es en lo que menos se queda.

Creo que tiene que ver con muchas cosas; con que lo que a la gente le impacta es la oscuridad y que es difícil seguir la historia. Nosotros armamos el guión. No tuvimos primero el guión y luego armamos el personaje; fue al revés. Primero fuimos buscando lo que nos fue gustando de la oscuridad, y eso nos despertó sensaciones e imágenes, y esas sensaciones e imágenes las improvisamos y ahí íbamos armando el guión.

También fue distinto porque, cuando nosotros hicimos a *Caramelo* por primera vez, esto de la dictadura estaba muy reciente. Entonces era una referencia, pero no lo podíamos dimensionar. En Francia se trabajó, pero aquí eran escenas muy puntuales. Creo que ninguno la podría trabajar; había gente muy vinculada al proceso represivo; aparte, estaba muy cercano el miedo. Ahora como que eso lo pudimos trabajar un poquito, más desde la memoria que desde la reconstrucción.

Pero creo que el guión como que se va terminando de construir en cada puesta. Creo que tenemos claridad en los personajes, pero en la historia nos ponemos exquisitos y ahí entramos a patinar. Eso fue: armamos las improvisaciones, nos fue gustando la oscuridad, fuimos descubriendo otro modo de comunicarnos, y después había que darle un guión.

*E.V. ¿Cuáles crees que son los temas con los que trabaja **Caramelo**?*

**B.M.** La oscuridad es lo primero; creo que también se hace referencia a la muerte, una muerte que tranquiliza, una muerte que hace parte, que la atención no está sentada sobre ella. Es lo que me parece a mí: la muerte no intranquiliza esta como naturalizada en la obra

de alguna manera, como que no es algo persecutorio. Si bien todos se mueren, todo se decide; pero no creo que este sea el eje.

*E.V. ¿Cuéntame tu experiencia como psicóloga y la oscuridad?*

**B.M.** Es que yo en *Caramelo* no soy psicóloga. *Caramelo* para mí es un espacio muy grato: el encuentro con los chicos y la obra es como un espacio de disfrute. Yo ahí me río, juego, me emociono; es un espacio, es un espacio de disfrutar. Como psicóloga, trabajo con muchos problemas; y *Caramelo* no es un problema. Todo lo contrario: es lo que me permite zafar.

*E.V. ¿Pero a nivel conceptual no te ha llevado a alguna reflexión?*

**B.M.** Creo que precisamente tiene que ver con eso: que para mí es un espacio de juego, y como que no lo quiero cambiar. Tal vez si yo me pongo a pensarlo, tal vez podría; creo que *La Ale* lo está haciendo... Yo como que lo quisiera dejar intacto como un espacio mío, distinto, diferente, diferente a mi trabajo, diferente a los conflictos y situaciones con los que me enfrento día a día. Nunca me lo he propuesto. Tal vez, si me pusiera hacerlo, me dispararía muchas curiosidades. Pero en esto soy egoísta y la quiero cuidar para mí. También es un espacio que no es de mucha exigencia para mí. De vez en cuando, implica ensayos, implica renuncia y acomodamiento de horas familiares, pero no hay exigencia en ello. Yo lo disfruto y lo hago y no me siento exigida, como si me puedo sentir en mi profesión. No he entrado en eso de tener que hacer cursos para tratar de dar respuestas. *Caramelo* es como un respiro y me acepto como soy. Todos hacemos a *Caramelo*, pero hay gente que tiene más protagonismo; y a mí me parece fantástico y reconozco las diferencias. Yo estoy bien así. Tal vez eso de pensar a *Caramelo* desde lo teórico, desde la psicología le podría quitar la posibilidad de jugar: sería analizado, y para mí es un espacio que quiero conservar en ese lugar.

*E.V. ¿Qué personajes interpretas en Caramelo?*

**B.M.** Soy una de las Mayra chicas; y después soy Eugenia, cuando canta el arrorró con los gnomos. También, un caballo, y muchas cosas técnicas. Es lindo ser parte de la técnica. Hacerla implica todo un riesgo: desplazarse con los objetos sin hacer ruido; es decir, que el caballo suene donde tiene que sonar, y donde vos sacaste los elementos, implica todo

un trabajo. Nosotros jugamos a pensar que un día vamos a hacer *Caramelo* con luz, para que la gente lo vea y se divierta.

*E.V. ¿Han percibido a **Caramelo** la gente de tu ambiente familiar?*

**B.M.** Mis hijos no. Julia fue la única que quiso ir y no la aguantó. Cuando Julia fue, tenía ocho años; y creo que el error fue mío. Le expliqué de antemano algunas cosas, en donde yo pensé que se podría asustar: la referencia a la dictadura, a los golpes. Creo que en realidad esto la intranquilizó. Bueno, también la vio Horacio, mi pareja, mis viejos, mis hermanos y algunos amigos.

*E.V. ¿Qué devoluciones has tenido del público?*

**B.M.** En general, la devolución del público siempre es linda. Yo no soy de las más sociables, tal vez porque no me reconozco como actriz. No soy de las que más se van a exponer con la relación con el público. Si se da espontáneamente, bien; pero, en general, me parece que la gente se va sorprendida. A algunos les gusta; a otros no; pero como que nadie deja de sorprenderse de lo que la oscuridad puede transmitir.

La entrada fue una cosa que nosotros no pensamos, sino que descubrimos después de hacerla. Sí pensamos que la gente no viera el lugar de antemano, pero no pensamos que podría ser algo tan importante la entrada. Creo que se convirtió en un espacio de intercambio y de encuentro con el otro, donde al otro le intentábamos transmitir el dejarse llevar por ese mundo; confiar que alguien te va a llevar; y si vos te dejás llevar, llevar por otro que tampoco has visto... Creo que terminó siendo muy fuerte. También percibís cómo la gente entra; y yo, que me desplazo, percibo el que no se anima a caminar, el que está temeroso, el que intenta estirarse a tocar si hay algo; pero vos estás percibiendo los movimientos del otro, la manera de caminar y otros registros. Es muy significativo cómo te agarran los hombros, cómo el paso se va dando. La entrada, al principio, era personal: de uno en uno. Pero era mucho tiempo, y la gente se empezaba a intranquilizar. Claro, el primero que entraba, se quedaba media hora en la oscuridad, esperando hasta que entrara el resto. Algunos se relajaban y empezaban a bromear; y otros se intranquiliban, porque es mucho tiempo. También tiene su vuelta, porque al entrar a varios, más de una vez se ha perdido alguno en el camino; lo tenés que buscar... También medir distancias: no es lo mismo doblar con uno que doblar con tres.

*E.V. ¿Qué edad tienes en la obra?*

**B.M.** Cuando soy Mayra chica, tengo siete años; que en este momento es muy loco para mí, porque me regencia con mi hija; ella tiene nueve. Ahora es más fácil ubicarme en una niña de esa edad. Cuando soy Eugenia, soy joven: tendré treinta y pico.

*E.V. ¿En la oscuridad tienes edad?*

**B.M.** No, no tengo edad; no tengo ataduras.

*E.V. ¿Qué piensas de la oscuridad?*

**B.M.** No es un tema fácil. Como psicóloga, uno de los miedos más comunes en los niños es la oscuridad. Hay autores que dicen que es un miedo arcaico, que se transmite. Creo que tiene que ver con el desconocimiento, con la incertidumbre. Como humanos, tratamos de controlar mucho; y en la oscuridad controlamos poco; ahí tenés que entregar, confiar. La gente que entra a *Caramelo* se entrega; es raro que alguien piense que le van a tocar los bolsillos. Tenés que entrar confiando que te van a tratar bien; pero siempre es un riesgo.

La oscuridad tiene que ver con eso, como que no controlás. Hay pocas situaciones en la vida donde uno se relaja. No quiero decir que la gente no se relaje, pero esta es una situación que invita a que la gente se relaje.

*E.V. ¿Hay alguien en psicología que trabaje la oscuridad?*

**B.M.** No, no recuerdo. El miedo, la fobia a la oscuridad, en los niños es normal. No todos los niños lo tienen; no es un indicador evolutivo como la sonrisa; pero es común. En los adultos no es normal.

*E.V. ¿En qué creciste en estos años que no hicieron **Caramelo**?*

**B.M.** Actoralmente no sé si crecí, pero sí crecí en la posibilidad de disfrutarla; estoy más relajada con la oscuridad y con lo que espero del producto, porque creo que se puede disfrutar. Es como lo que buscaba *El Ricky*: eso de buscar no actuar. Creo que para mí es más fácil ahora dejarme ser, según el personaje que tenga que hacer. En esto creo que dio una vueltita; tal vez porque me asumí que no voy a ser actriz o porque fue muy gratificante volverla hacer después de tantos años. Ahora estoy más relajada en la oscuridad. Antes

estábamos pendientes que no nos chocáramos y que todo saliera como habíamos planeado. Estamos más confiados que lo técnico va a salir; a lo mejor por eso.

*E.V. ¿Has tenido relación con algún ciego que haya ido a percibir la obra?*

**B.M.** He tenido relación con una chica que tiene un hijo ciego. Y ella presencié la obra y se emocionó mucho. Después habló conmigo; estaba muy impactada; tenía que ver cómo ella pensaba que su hijo registraba el mundo. Fue muy fuerte para ella; estaba muy movilizada; y hubo un agradecimiento de decir que, por lo menos una vez, tuvo la oportunidad de registrar cómo su hijo registra el mundo, siendo ella vidente. Después he tenido relación con chicos ciegos, cuando entran a función; porque te das cuenta que caminan distinto, que tienen otra forma de apoyarse en vos y de comunicarse con vos; creo que es distinto el registro. La diferencia, creo que para ellos es una sorpresa; *Caramelo* es una obra que pueden disfrutar y no se sienten excluidos. El registro de ellos es distinto; no es la sorpresa como para la mayoría de la gente.

## **Para concluir**

### **Reflexiones finales**

La oscuridad dejándola en un punto, es un asunto tan arcaico y tan cotidiano que se ha desdibujado. Digo desdibujado ya que no la podemos encontrar en nuestra cercanía la oscuridad física. Sufrimos de un fenómeno curioso que es la contaminación lumínica, término que explica la imposibilidad de ver las estrellas en las cercanías a las grandes ciudades. También se experimenta en espacios interiores donde resulta difícil dormir, porque la iluminación de la calle es tan fuerte que se cuele por las ventanas y persianas, atravesando velos y cortinas, y no permite que haya oscuridad densa para encontrar el anhelado descanso.

Fuera de la visible oscuridad abandonada, olvidada y quizás odiada, tenemos la realidad que cada vez estamos matando a los seres fantásticos, posibles o imposibles, los fantasmas que habitan estas instancias oscuras: gnomos, duendes, brujas, druidas, seres mágicos que nos alimentan la necesidad de estar buscando en la oscuridad cosas que a simple luz no se ven. Matías Mormandi canta: “Todo está cambiando,/ bastante, bastante,/ allí donde latía/ el fuego ahora, late/ la tele...”. Es por esto que creo profundamente que el teatro es una necesidad del hombre por estar en contacto con la oscuridad, con lo arcaico, con lo básico.

Me quedan las palabras de Ricardo Sued rondando: “-Te diría que la oscuridad es un lugar de estudio, de investigación. No más que eso. En este momento hay mucho que aprender de la oscuridad. Te juro que cada uno puede jugarla y aprenderla, de acuerdo a la etapa que cada uno vaya viviendo. Es algo increíble”.

Para mí la oscuridad es también la posibilidad del tropiezo, el tropiezo personal y consciente, reflexivo. Una de las cosas que me gusta hacer en espacios oscuros es recorrerlos; y cuando chocas con las cosas, sonreír sencillamente, porque nadie más lo percibió, porque es mi tropiezo, darse la posibilidad de equivocarse. La oscuridad es impune, la vida cotidiana no nos da ese chance; y tropezar es uno de las

acciones humanas más necesarias, solo que la vista nos impide vivir esta experiencia plenamente.

Quisiera dejarle las últimas palabras de esta reflexión a Ricardo Sued. Luego de conocer a los chicos y que me contaran sus experiencias en la oscuridad y con *Caramelo*, me encuentro con la persona que conjuró de alguna manera estas reflexiones. Es un punto importante tener su voz como cierre, ya que creo que la tiene clara... más bien: la tiene oscura.

## Ricardo Sued

31 de Julio 2009

“El hombre que fue jueves”

Plaza Patio Olmos

Córdoba Capital

Uno nunca sabe las puertas mágicas que abre la oscuridad.

**Ricardo Sued**

*E.V. ¿Cómo surgió Caramelo de limón?*

**R.S.** Bueno, los orígenes fueron muy casuales en *Caramelo de limón*. Éramos de un grupo que a mí me habían invitado a dirigir, en el Neuropsiquiátrico. Una experiencia muy linda que se hacía aquí en Córdoba, donde trabajaban pacientes, actores, médicos, estudiantes, enfermos, vecinos; todo mezclado. Yo entré a trabajar; y la premisa era que no importaba quién era quién, sino que íbamos hacer un espectáculo bueno. Se trabajó. Salió algo muy lindo. A mí me gustó muchísimo eso. Un trabajo con setenta personas más o menos: se llamaba *Showquiaticoshok*. Después de esta experiencia, por determinadas circunstancias, un grupo de ahí resuelve dejar el Neuropsiquiátrico, y me dicen a mí que si quiero seguir dirigiéndolos. Y, bueno, como habíamos hecho un buen trabajo, nos sentamos a trabajar. Entonces surgió: — “¿Qué hacer?” Y ahí propuse la pauta del trabajar en la oscuridad.

*E.V. ¿De dónde nace este impulso de trabajar en la oscuridad?*

**R.S.** Uno nunca puede decir con certeza de dónde vienen las cosas, porque son muchos elementos, que en algún momento las fichas comienzan a caer por algún lado. Pero, por ejemplo, yo cuando era chico tenía mucho miedo a la oscuridad; no podía estar en ningún lugar oscuro. Me había marcado fuerte la oscuridad; y, después, un poco más grande, entré a grupos de meditación y etcétera, etcétera. Y me enteré que algunas gentes, algunas personas trabajaban en la oscuridad. Al enterarme de esto –y como en ese tiempo estaba haciendo mucho teatro; ahora no–, dije: — “¡pucha! Qué lindo sería hacer algo en la oscuridad”. Sin mucha más referencia y simplemente con esa intención. Entonces coincidió con esa época y con que el grupo me llamara en ese momento. Les dije: — “¿Por qué no intentamos hacer algo en la oscuridad?”

Trabajamos con dos preguntas: una era hacer una obra de teatro en la absoluta oscuridad, y la otra era hacer una historia de amor en la oscuridad.

Fue como jugar por dónde movernos. Fue una cosa muy mágica desde el primer día. Todo fue muy fácil; muy simple. Nos divertimos muchísimo. No hubo grandes obstáculos para hacer este trabajo. A medida que trabajábamos, empezamos a profundizar el tema de la oscuridad. Cuando empezamos a profundizar, se abrieron grandes puntos. Muchas veces esos puntos tenían que ver con lo que yo trataba de investigar; otras veces eran cosas que venían del aporte de los chicos. Pero creo que el punto más importante de mi experiencia en la oscuridad es la ausencia de punto de referencia. Me refiero a punto de referencia...Es como que cae nuestra visión fundamental de la vida, nuestra visión dual de la vida: yo estoy aquí, vos estás allá y todos los demás puntos que nos rodean: de la imagen, de los sonidos y demás. Entonces se te abre un campo muy grande para la mirada. Ese campo fue como la base, la alegría, el miedo, como el motor mismo de lo que gestó *Caramelo de limón*.

*E.V. ¿Cuáles son los puntos fundamentales de Caramelo de limón?*

**R.S.** En *Caramelo* hay puntos importantes que cualquiera podría contártelos; pero en la temática de *Caramelo* hay dos puntos importantes en la línea argumental: uno, el punto de la muerte. En *Caramelo de limón* todos los personajes se mueren; no queda nadie vivo. ¿Por qué trabajamos así el tema de la muerte? Porque el tema de la muerte es uno de los grandes temas oscuros que existen, oscuro desde el punto de vista del desconocimiento. Hay gente



que lo niega, y no le interesa absolutamente nada lo que pasa después de la muerte, hay gente que cree que sabe, y hay gente que dice que sabe. Lo cierto es que nuestra relación con la muerte es una relación bastante oscura, bastante oscura y bastante real, porque es una cosa que todos sabemos que está a la vuelta, pero, sin embargo, se pospone y en general se opta por mantenerla en la ignorancia. Entonces nosotros decimos: — “vamos por este camino”. Es una cosa que elaboramos desde el comienzo. Entonces durante el transcurso de la obra los personajes van muriendo.

El otro punto es que no contamos una historia lineal en *Caramelo*, – ¿viste?–, sino que el tiempo va y viene. Jugamos de esta manera, para ahondar aún más la ausencia de puntos de referencia, para decir cómo esta vida en realidad es un montaje, un *collage* que de cualquier foco se puede desboronar.

*E.V. ¿Por qué en el montaje original los actores desarrollan más de un personaje?*

**R.S.** Eso (te debo ser honesto), eso es fruto de que ese fue el grupo, y lo tuvimos que adaptar. Después, cuando Lavelli me invito a Francia al teatro de La Coline, a montar *Caramelo de limón*, allí se llamó *Bombon Acidulé*; pero allí se trabajó un actor por personaje y el resultado fue mucho mejor. Fue uno de los grandes avances que hubo en París. La obra quedaba más clara; era más consistente; la gente podía entregarse más a la historia en sí. Acá, la diferencia de voces mucha gente habrá creído que era a propósito. Pero no fue a propósito; eran trece o catorce personas y tenían que actuar todos. ¡Así que, bueno! Fueron improvisaciones que hicieron los chicos. Por ejemplo, el personaje central de Mario, de Mayra, de Eugenia, a veces lo hacía uno y a veces lo hacía otro. Y las cosas que se iban rescatando, que nos gustaron, quedaron en el papel del que hizo la improvisación; pero no fue bueno.

*E.V. ¿Por qué los nombres de los personajes son los nombres reales de las personas?*

**R.S.** Bueno, trabajamos con una cosa muy emotiva de la gente, muy real, no sobre textos escritos, a pesar de que nos apoyamos en algunos textos. El fuerte de *Caramelo* es qué estaba sucediendo con personas o cómo vivía la persona una determinada causa. Cómo lo vivía Mario, cómo lo vivía Mayra... Y así quedaron los nombres.

*E.V. ¿Qué particularidad tenía la época en que fue concebida **Caramelo**?*

**R.S.** ¿La época en que fue concebida o la época histórica? Porque estrenamos creo que en el noventa y uno; esa época no la recuerdo como una época en particular. La verdad, no tengo un recuerdo muy particular de esa época. Sí de la época de la que cuenta esta historia, la época de los militares, de la dictadura...

*E.V. ¿**Caramelo** tiene una carga personal de esta época?*

**R.S.** Sí, yo venía de esa época; me marcó muchísimo –qué sé yo–. No podía no hacer referencia a lo que habíamos vivido en esa época.

*E.V. ¿Cómo fue tu proceso en el teatro?*

**R.S.** De muy chico –primer año del secundario–, vi un cartel de un grupo que decía taller de teatro, y ahí empecé. Me acuerdo que el primer grupo eran doce mujeres y yo, lo que me entusiasmó aún más; y ahí empecé y seguí muchísimo tiempo. Primero estudié otra cosa, pero después me dediqué de lleno al teatro, a escribir. La mayoría de las obras que dirigí las escribí, y después las ponía en escena. Hasta la época de *Caramelo*, que fue ya lo último que hice porque me fui desvinculando del trabajo. No, después hice un par de trabajos más y después dejé del todo el teatro.

*E.V. ¿Otros caminos?*

**R.S.** Sí.

*E.V. ¿Analizando tu obra, qué lugar tiene **Caramelo**?*

**R.S.** Tiene un lugar muy fuerte, sobre todo por cómo se va el público. Nosotros hicimos la experiencia y la entregamos, ¿viste?, pero después fue increíble la reacción de la gente. Cada vez que la reponen los chicos acá, sala llena, sala llena: — “no dejen de darla, no dejen de darla”... Y a la gente le pega muy fuerte, porque indudablemente el tema de la oscuridad es muy fuerte; el hecho de cortar los puntos de referencia es fuerte. *Caramelo* además abre distintos caminos; el hecho de que el público sea el creador de la escenografía es algo magnífico. Si vos preguntás a cada persona cómo fue cada una de las escenas, cada una te cuenta una escenografía distinta. En realidad, a mí lo que más me gusta de *Caramelo* es el final, el final a mí me deleita: cuando termina *Caramelo* y se prende la luz (a mí

personalmente me emociona; es una magia absoluta), la gente mira el espacio y ve que no había nada de nada, que todo estaba montado sobre una terrible nada, por decirlo de alguna manera. Es maravilloso. He tenido tantas experiencias que hemos vivido con *Caramelo* en los últimos años, pero pienso que es un punto importante en la obra, – y pensar que hubo otras cosas que a mí me encantaron, me sentí cómodo y anduvieron bien. Pero creo que *Caramelo* fue lo que más se extendió en el tiempo–.

*E.V. ¿Cómo percibes tu cuerpo en la oscuridad de **Caramelo de limón**?*

**R.S.** Personalmente... Estoy tratando de acordarme de las experiencias de cuando hacía la obra al comienzo, de cuando era una experiencia más espontánea. Después, cuando entraba a la obra como director, pensaba en otras cosas. Pero creo que tiene que ver con la ausencia de límite, ¿no? En realidad, uno cree que termina acá [*señala el contorno de sus manos, de su cuerpo: nota E.V.*], y la oscuridad como que te da otra dimensión. En cierto sentido, más cósmica, por llamarla de alguna manera. Está tu mente y tu cuerpo, pero tratás de moverte y sentís que tu mano se está moviendo, ¿sí? Pero la dimensión mental es muchísimo mayor; entonces, bueno, eso es una experiencia fuerte. Nada es como encontrarse con su propia –no, no diría su propia dimensión–, pero como que uno puede enfrentarse a su mente de una manera más plástica. Podés conocer tu mente, podés saber qué es tu mente, saber cómo juega la mente con los pensamientos, cómo vas, como vienen, dónde están o no están; eso que lo cotidiano hace que lo perdamos.

O sea, la oscuridad vuelve la mirada hacia sí; en la cotidianidad, la mirada se va, se confunde, andamos perdidos un poco.

*E.V. ¿Qué tiene de místico **Caramelo de limón**?*

**R.S.** Bueno, yo desde hace mucho tiempo estoy buscando cosas en un camino. Eso se trasluce, a pesar de que yo no quería, de que intento jamás mezclarlo en lo que yo hago; pero hay una esencia de uno que siempre está jugando en los alrededores y se huele.

*E.V. ¿Cómo apareció **El gnomo**?*

**R.S.** *El gnomo* es un personaje; apareció por una improvisación, y todos quedamos enloquecidos. Y la obra se llama *Caramelo de limón* por la gracia del *gnomo*. Fue tan fuerte y tan divertido y tan mágico: porque, en realidad, cuando lo hacíamos con las improvisaciones,

ya era una cosa increíble, increíble. Tal vez es la misma experiencia que tiene el público cuando ve *Caramelo*; pero yo lo recuerdo de la época de las improvisaciones. Digamos, fue algo maravilloso y es un punto de distensión muy grande... El público, ¿viste?... Esa era otra pregunta importante... Fue comentarle al público que se quede tranquilo, que se relaje. Porque uno tiene mucho miedo a ser agredido y esas cosas; a pesar de que el público sabe que no va ser agredido. La entrada del *gnomo* distiende todo, y la gente se ríe, se siente bien.

*E.V. ¿Cómo llegaron los artefactos?*

**R.S.** Eso es otro mundo, la técnica de *Caramelo*... Yo me quito el sombrero frente a los chicos. La verdad, lo hacen con pequeñas cosas, moviéndolas en la oscuridad. Es realmente increíble: yo a veces quería ir de un lugar a otro, me levantaba con un temor, a pesar que ya sabía; y ellos se desplazan con una gracia... A veces tienen cosas densas, grossas, pesadas, y se desplazan con un silencio y con una sutileza que realmente es absolutamente mérito de los actores. Esto es muy plausible. Ellos pusieron estos elementos desde la improvisación.

*E.V. ¿Qué piensas del teatro?*

**R.S.** ¿Qué pregunta?... Esa sí es difícil. El teatro es algo maravilloso. Yo me he distanciado mucho de él. Lo que pasa es que el teatro también está relacionado desde qué lugar hacés teatro, en qué condiciones hacés teatro. Ese es un tipo de respuesta realmente fea, ¿no?: cuando uno empieza hablar desde las condiciones en que uno hace teatro... Y después hay otras respuestas, de cuando uno trata de rescatar al teatro como algo maravilloso. Tal vez el punto más importante del teatro es cuando se rompe la dualidad actor–espectador. Esta dualidad se rompe, cuando hay una comunión. No es pensada como una entrega, una entrega por otra. Y esto es lo maravilloso: que también la oscuridad se presenta de golpe, te muestra que no hay un lugar donde esté el actor y otro donde esté el espectador. Nosotros tenemos a nuestro favor la emplanada de la oscuridad. En general, en el teatro, hay que lograrlo a través de un esfuerzo de amor, donde se logra esta comunión que rompe lo que es el actor y lo que es el espectador. Al ocurrir este rompimiento se hace la magia del teatro.

*E.V. ¿Qué es la oscuridad para ti?*

**R.S.** Hoy por hoy, te diría que la oscuridad es un lugar de estudio, de investigación. No más que eso. En este momento hay mucho que aprender de la oscuridad. Te juro que cada uno puede jugarla y aprenderla, de acuerdo a la etapa que cada uno vaya viviendo. Es algo increíble.

*E.V. ¿Qué piensa de la palabra en la oscuridad?*

**R.S.** La palabra es maravillosa; y en la oscuridad es más maravillosa. Por ejemplo, yo me había hecho una imagen de vos totalmente distinta, cuando te escuché por teléfono: pensé que eras una persona grande; me había hecho una imagen oscura. Por eso, la palabra en la oscuridad cobra una dimensión espléndida. Después, cuando uno ve, como que la palabra cae un poco; pero si pudiéramos tener esta misma charla a oscuras, indudablemente este encuentro también sería otro distinto.

*E.V. ¿Qué piensas de la dualidad luz–oscuridad?*

**R.S.** Hablando tonteras: como existe un actor y un espectador, que se unifican, también existe la luz y la oscuridad... ¡Qué brillante es el momento en que la luz y la oscuridad se unifican y se produce la comunión! La cultura las ha separado; porque son dos caras de la misma moneda.

*E.V. Pensando a **Caramelo** como un proceso, ¿Cómo ves a **Caramelo** hoy día?*

**R.S.** ¿Como obra o como grupo?

*E.V. Ambos.*

**R.S.** A *Caramelo* lo veo muy diciente. Calculo que *Caramelo* podría darse por tiempos y tiempos. No por mérito de *Caramelo*, sino por mérito de la dimensión de la oscuridad, la oscuridad por los siglos de los siglos. (Algo tan fuerte, poderoso y poco investigado). Entonces, *Caramelo* se puede dar en 500 años y seguir sorprendiendo y maravillando. El grupo, bueno, ha pasado de todo, como cualquier grupo humano. Nos separamos por mucho tiempo; luego uno de los actores la continuó haciendo; luego casualmente nos juntamos para una invitación, para un homenaje; y después las cosas se siguieron dando, y se retomó de vuelta... Es lindo ver que es gente que conociste desde hace tantos años, y bueno, hay una relación de respeto dentro de lo posible.

## Glosario

*Para los que no están familiarizados con la riqueza del dialecto, frases y dichos que utilizan los argentinos (Primordialmente con base en: **Asociación de Academias de la Lengua Española. Diccionario de Americanismos.** Santillana Ediciones Generales. 2010. Perú).*

**Bancar (se): I. 2.** Transitivo pronominal. *Bolivia, Argentina, Uruguay.* Popular. Asumir la responsabilidad de un dicho o una situación.

**II. 1.** Transitivo. *Bo, Ar, Ur, Ch.* Tolerar, soportar a *alguien* o *algo*. pop.

**Bardo: II. 1.** M. *Ar.* Error cometido por descuido, precipitación o torpeza. Disturbio.

**Bosta: I. 1 f.** *Ar, U.* metáf. Trabajo mal hecho, *especialmente por descuido o desinterés*. pop. ~ **hacer**.

**Cagazo: II. 1.** *Ar, Py, Ur.* Miedo, temor. Popular.

**Caravanero,-a: I. 1.** M. y f. *Ar.* Obsolescente. Persona que va en una caravana. Rural.

*Estar Chocho: I. 1.* Adj, *Ec, Ch, Bo, Pe, Py, Ar, Ur;* Referido a persona, complacida, contenta. pop.

**Copado, -a: III.** Adjetivo. *Ar, Ur.* Juvenil. *Referido a persona o cosa,* que resulta muy agradable o interesante. pop.

**IV.** Adjetivo. *Ar, Ur.* Juvenil. *Referido a persona,* que tiene mucho interés o entusiasmo por algo. pop.

**Escrachar (se): II. 1** Transitivo. *Ar, Ur.* Dejar en evidencia a *alguien*. pop.

**2.** Intransitivo pronominal. *Ar, Ur.* Ponerse o quedar *alguien* en evidencia. pop.

**Fiaca: (Del it. Fiaca). I. 1.** F. *Mx, PR, Bo, Ch, Py, Ar.* Pereza, desgana. pop.

**Flashear: (Der. Del ingl. Flash. Destello). II. 1** tr. *Ar,* juv. Imaginar *algo*.

**Gastar (se): IV. 1.** Tr. *Ar.* Hacer a *alguien* objeto de burlas y bromas.

**Groso, -a: (Del it. grosso, grande). I. 1.** Adj. *Ch, Ar,* pop. juv. *Referido a persona,* sumamente buena o destacada por algo. (**grosso**).

**Guaso, -a: I. 2.** *Bo, Py, Ar, Ur.* *Referido a persona* grosera, descortés. pop.

**Hinchar (se): I. 1.** Tr. *Mx, Gu, Ec, Ch, Py; Ar, Ur,* vulg. *Bo.* Euf. Pop. *PR,* rur, metáf. Molestar, disgustar, fastidiar a *alguien*. (**jinchar**). ♦ **hinchar la paciencia; hinchar**

**las corotas; hinchar las guindas, hinchar las huevas, hinchar las leches; hinchar los cocos; hinchar los quimbos; hinchar los quimbos.**

**Laburar: I. 1.** Intr. *Ec, Bo, Ch, Py, Ar, Ur*. Trabajar. pop.

**Largar (se): I. 3.** Int. prnl. *Bo, Ch, Ar*. Empezar *alguien* a hacer algo sin parar. pop.

**¡Macana!: II. b. ¡qué ~!** Loc. interj. *Ec, Bo, Pe, Py, Ar, Ur*. P. u. Expresa contrariedad. pop.

**Mateo: I.** (De *Mateo*, nombre de caballo de un personaje de una pieza teatral de Armando Discépolo).

**I. m. Ar.** Antiguo carruaje de alquiler, con capota y dos asientos.

**Mina: I. 3.** *Ar, Py*. Persona joven, *especialmente una mujer*, muy atractiva físicamente. pop.

**Pavada: I.1.** f. *Bo, Py, Ar, Ur*. Objeto de escaso valor, *especialmente el que se regala a alguien*. pop.

**Pileta: II.** f. RD, *Bo, Py, Ar, Ur*. Piscina.

**Pintado-a: I. 1.** Adj. *Mx, Ec, Bo, ES, Ni, Pe, Py, Ar, Ur*; sust/adj. *Referido a persona*, cuya autoridad o presencia es pasada por alto. pop.

**Piola: I.1.** adj. *Bo, Ar, Ur*. *Referido a persona*, comprensiva, solidario, de trato agradable. pop.

**Puntazo: I. 1.** M. *Ch, Bo, ES, Pe, Py, Ar, Ur*; *En el fútbol*, golpe que se da al balón la punta del pie. (1784)

**Relajo: V. 1.** *Ch, Ar*. Estado de relajación.

**Remera: I. 1.** *Ar, Ur, Bo, Py*; Camiseta de manga corta. pop.

**Traste:** □a. □ como el ~. Loc. adv/adj. *Ar, Ur, Py*; Sumamente mal.vul.

**Zafar: II. 2.** □ntr. *PR, Pe, Bo, Py, Ar*. Salir de una situación desfavorable o comprometida sin daño ni perjuicio. pop.

Algunas palabras dichas en las entrevistas realizadas no aparecen en el diccionario y tuve que definir las a partir de mi experiencia.

**Bocadillo:** En este caso no se refiere a ninguna comida; se refiere al término técnico de texto escrito, que proviene del lenguaje del *comic* y las tiras cómicas.

**Calosfrío:** semejante o relativo a escalofrió, forma personal apropiada.

**Cobacha:** espacio que esta atrás del escenario donde el público no está presente.

**Contención:** En este caso no se refiere a retener, se refiere más bien a un abrazo, forma cálida de sostener a un cuerpo en la oscuridad.

**Devolución:** Se refiere a la persona que se anima, después de presenciar una obra de teatro, acercarse a los actores y compartir con ellos su experiencia.

**Emplanada:** Plano, llano, pampa. Se refiere también a poner sobre la mesa o en discusión un tema.

**Morcilleo:** Hacer algo de forma desordenada o forzada, como se hace la morcilla.

**Plausible:** De aplauso, felicitación, quitarse el sombrero frente a una acontecimiento.

**Sumarme:** Adherirme, ser parte de *algo*.

**Tacos:** Se refiere a los zapatos femeninos con tacón altos, *tacones*.

**Urge:** Algo necesario, imprescindible, proviene de urgido-a: Referido a persona, que necesita algo con urgencia.

**Yegüón:** Mujer increíblemente bella, probablemente provenga de yegüa, pero este tiene un valor más en la escala de valor, posiblemente proviene del cordobes.

**Cayó la ficha:** *caerle el guante*, sentirse comprometido con lo que pasa o se está diciendo.

**Comer el coco:** Idea fija que te ronda los pensamientos de forma insistente. Esforzarse por desarrolla algo.

**De pecho:** comprometido con algo, *ponerle el pecho*, con el corazón.

**Época del proceso:** se refiere a la época histórica, que duro la dictadura militar en argentina en 1976.

**Me da gracia:** No es cotidiana esta forma de expresión, se refiere a risible, que causa gracia, felicidad, no burla.

**No íbamos a ir más:** No es cotidiana esta forma de expresión, se refiere a la decisión no volver a un lugar.

**Poner tientes:** Poner piso a algo, insinuar cosas para detonar otras.

**Quitar el boleto:** se refiere a descubrir trucos, o encontrar el resultado de un problema con mucha facilidad.

**Ser una historia:** Se refiere a ser particular, tener originalidad en la forma de ser y actuar. También ser un video o una película.

**Tirarle pila:** Centrarse en algo, botarle mucha energía a algo.



## Bibliografía

**Asociación de Academias de la Lengua Española.** *Diccionario de Americanismos*. Santillana Ediciones Generales. 2010. Perú.

**Arango, José Manuel.** *Poesía completa*. Editorial Universidad de Antioquia. 2003. Medellín, Colombia.

**Aurelio Arturo.** *Obra e imagen. Biblioteca básica Colombia*. Instituto Colombiano de cultura. Editorial Andes. 1997. Bogota, Colombia.

**Arlt, Roberto.** *Saverio el cruel—La isla desierta*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1964. Buenos Aires, Argentina.

**Bey, Hakim.** T.A.Z. Zona Temporalmente Autónoma. Biblioteca La Mirada.

**Brook, Peter.** *La puerta abierta*, reflexiones sobre la interpretación y el teatro. Alba Editorial. (Pe 1994) 2007. Buenos Aires, Argentina.

**Bührer, Michel.** *Mummenschanz*. Tobler Verlag. 2001. Suiza

**Crisóstomo Castañon, Haron y Altomar, Maria Carmem.** *Coletânia Musical de Capoeira*. Grupo Zabelê. 1989. Bahia, Brasil.

**Dropsy, Jacques.** *Vivir en su cuerpo, expresión corporal y relaciones humanas*. Epi S.A. Editeurs. 1973. París, Francia.

**Dubatti, Jorge.** *Ricardo Bartís, cancha con niebla*. Teatro perdido: fragmentos. Colección Atuel Teatro. 2003. Buenos Aires, Argentina.

**Dubatti, Jorge.** *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I*. Centro Cultural de la Cooperación. 2006. Buenos Aires, Argentina.

**Dubatti, Jorge.** El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002) *Micropoéticas II*. Centro Cultural de la Cooperación. 2006 Buenos Aires, Argentina.

**Dubatti, Jorge.** *Filosofía del teatro I. Convivio*, experiencia, subjetividad. Colección Atuel Teatro 2007. Buenos Aires, Argentina.

**González Mariño, Caridad y Santaballa Figueredo, Alicia.** *La Educación del niño ciego en la familia, en los primeros años de vida*. Editorial Pueblo y Educación 1988. Ciudad de la Habana, Cuba.

**Lecoq, Jacques.** *El cuerpo poético*, una pedagogía de la creación teatral. Alba Editorial. 2004 (P.e. 2003). Barcelona, España.

**Oerter, Robert.** *La teoría de casi todo*. El modelo estándar, triunfo no reconocido de la física moderna. Fondo de Cultura Económica. 2008 (P. e.e. 2008). México. D.F.

**Ramírez, Juan Antonio.** *Corpus Solus*. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. Ediciones Siruela S.A. 2003. Madrid, España.

**Real Academia de la Lengua Española.** *Diccionario de la Lengua Española*. Editorial Espasa Calpe. 1992. Madrid, España.

**Sanabria, Carlos Eduardo.** (Editor). *Estética: miradas contemporáneas*. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. 2004. Bogotá, Colombia.

**Valcárcel, Eva.** *La Literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. Universidade da Coruña. 2005. Coruña, España.

**Kundera, Milan.** *La insostenible levedad del ser*. Fabula Tusquets editores. 1997. Barcelona, España.

## Discografía

**Zoé.** Disco *Reptilectric*. Canción: Nada. Sonic Ranch Estudios. 2008. México.

**Catupecu Machu.** Disco *Cuentos Decapitados*. Canción: Y lo que quiero es que pises sin el suelo. EMI-Odeón. 2000. Argentina.

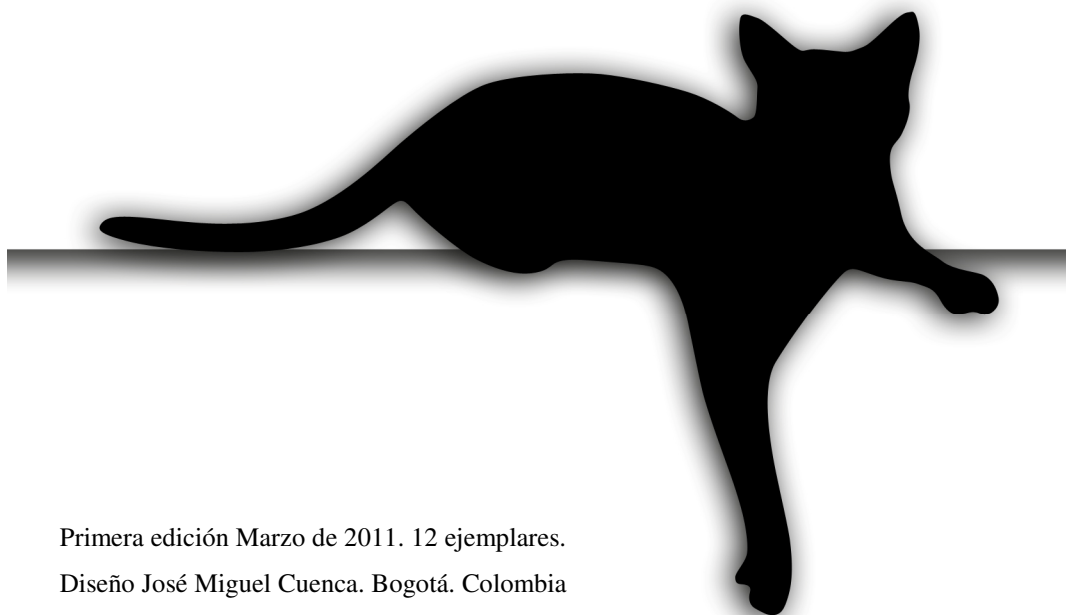
**Robie Draco Rosa.** Disco *Libertad del alma*. Canción: Cerrando Puertas. Sony Music. 2002. U.S.A.

## Filmografía

**Mi vecino Totoro.** Director: Hayao Miyazaki. Estudios Ghibli. 1988. Japón.

**El color del paraíso.** Director: Majid Majidi. 1999. Irak.

**Tesis.** Director: Alejandro Amenábar. 1996. España.



Primera edición Marzo de 2011. 12 ejemplares.

Diseño José Miguel Cuenca. Bogotá. Colombia