



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**TEATRO ARGENTINO DE LA
POSDICTADURA: JUEGO Y COMPROMISO,
LA POÉTICA DE JAVIER DAULTE EN LA OBRA
CRIMINAL**

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y
TEATRO

PRESENTA

IRIS MARYSOL ARENAS CORDOURIER

ASESOR

DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ

SÍNODO

DR. RICARDO ALBERTO GARCÍA ARTEAGA AGUILAR

LIC. DANIEL HUICOHEA CRUZ

MTRO. CARLOS EDUARDO AZAR MANZUR

MTRA. ROSA MARÍA GÓMEZ MARTÍNEZ



MÉXICO

2015

Ciudad Universitaria, D. F.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A Mary Bell, por su cariño imperturbable al igual que su amor y paciencia infinitos.

A Martín, por enseñarme a no rendirme y tener siempre una sonrisa.

A Óscar Armando García Gutiérrez, por su confianza y cariño que nacieron desde el aula y se saben para la vida.

A Ximena Quintero, por ser una hermana incondicional y ser cómplice de este viaje.

A David Mandujano, por darle sentido a la palabra amistad, a David Reynoso, por ser entrañable, a Rocío Mendoza y Luis Hernández, por su presencia constante, a Dan Tapia, por ser como mi hermano, a Edgar Domínguez, porque hay compañías que continúan a través de la vida, a Andrea Cruz, porque ha sido parte de este camino a pesar de la distancia.

A Aurora Gómez Meza, porque su belleza como ser humano solo es comparable con su trabajo como directora.

A Gina Botello, por haber confiado en mí como actriz y amiga, a Abigail Espíndola, porque he encontrado en ella a mi alma gemela dentro y fuera de las tablas, a Sarai Pérez Rubio, por su alegría y compromiso, a Geovani Padilla, por su valentía y sinceridad que son oro molido y a Caracola Producciones.

A la *Familia Velázquez*: Eréndira Córdoba, Alicia Jiménez, Karina Carmona, Julio César Urbina, por estar sonrientes en las buenas y en las malas.

A Itzel Rosas y Lech Hellwig Gorzynski, presencias que trascienden y acompañan.

A la *Familia*: Rosaura Martínez, Vicente Zarco, Julio Patán y Constanza Patán, por ser la familia que uno escoge con el corazón.

Al *Vineclub*: Mila Ojeda, Gerardo Helión y Pilar Boliver, por el cine, las risas y la amistad.

A Sandro Manzano Reynaud, por la cafeína y la posibilidad de encontrarse.

A Daniel Huicochea, Ricardo García Arteaga, Carlos Azar y Rosa María Gómez, por ser maestros en todos los sentidos.

A Javier Daulte, por ser mi objeto de estudio y por su generosidad equiparables solamente con su trabajo como creador.

Al Colegio de Literatura Dramática y Teatro y a la UNAM, mi *alma mater*.

Finalmente, a Carlos, porque su amor y ternura me han hecho una mejor persona y por ser la luz para continuar los caminos.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. Contexto histórico político social	
1.1 La dictadura argentina 1973-1986	4
1.2 Represión cultural. Censura y autocensura.....	9
1.3 Teatro Abierto 1981.....	10
Capítulo 2. Teatro de la posdictadura.....	14
2.1 Javier Daulte y el grupo Caraja-ji	17
Capítulo 3. La poética de Javier Daulte	
3.1 <i>Juego y compromiso: El procedimiento</i>	25
3.2 El teatro responsable: una preocupación.....	29
3.3 El juego.....	31
3.4 El procedimiento.....	34
3.5 El objetivo.....	37
3.6 Fidelidad.....	40
3.7 El espectador/El público.....	41
Capítulo 4. <i>Criminal</i>	
4.1 <i>Criminal. Pequeña tragedia de una transferencia contratransferencial</i>	43
4.2 La puesta en escena por alumnos del CLDyT.....	54
Conclusiones.....	58
Bibliografía.....	61
Anexos.....	64

Introducción

*Tal vez lo mejor hubiera sido decir:
“quiero volar”, en vez de pronunciar
aquellas fatídicas palabras: “quiero
dedicarme al teatro”.*

E. Gordon Craig.

El presente trabajo tiene como objetivo analizar el proceso creativo de Javier Daulte postulado bajo el título *Juego y compromiso: El procedimiento*¹, publicado en 2001 y a partir de este revisar la obra *Criminal*² del mismo autor.

En el curso de Historia del arte teatral iberoamericano contemporáneo, impartido por el doctor Ricardo García Arteaga, surgió el deseo por conocer la obra dramática de Daulte y, sustancialmente, la influencia histórica que ejerció la dictadura militar argentina de 1976 en el teatro argentino contemporáneo y fue precisamente en la Temporada Teatral de Primavera del 2012 de la Facultad de Filosofía y Letras, en la cual colaboré como parte del equipo de producción y relaciones públicas con la puesta en escena *Criminal*, dirigida por Aurora Gómez Meza, donde surgió la inquietud por conocer el trabajo de Javier Daulte y los procedimientos que emplea en su labor teatral.

Tuve la oportunidad de estar tres días en Argentina, pasear por el sueño interminable de la calle Corrientes: teatros por doquier, vida dentro y fuera de los

¹ Javier Daulte, “Juego y compromiso. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido con el teatro” en *Teatro XXI*, N°13, año VII, 2001.

² _____, *Criminal. Pequeña tragedia de una transferencia contratransferencial*, texto proporcionado por el autor, México, agosto 2014.

escenarios. Pude comprobar que en esos teatros, en muchas de las obras que aparecían en la cartelera, el nombre de Javier Daulte estaba presente, como autor, director o asesor dramaturgico. No desperdicié la oportunidad de ver a Javier Daulte como director en *Una relación pornográfica* con Darío Grandinetti y Cecilia Roth, y quedé sorprendida de Buenos Aires y de su teatro.

La posibilidad de conocer de cerca la vida teatral argentina y la presencia de Daulte en ella sólo confirmó mi deseo de profundizar en ese autor y corroborar su lugar en la escena teatral argentina. Javier Daulte, junto a Daniel Veronese, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanián, han sido creadores que supieron entender eso que Jorge Dubatti definió como: el discurso como espacio simbólico de lucha por la construcción de la realidad.³

Gracias a este cruce de vías decidí analizar las raíces conceptuales de Daulte a partir de la dictadura militar de 1973: La creación de Teatro Abierto 81, su formación en el Teatro Payró y posteriormente su participación en el semillero de teatristas argentinos, el desaparecido grupo Caraja-ji.

La ruta metodológica de esta tesina está basada en el trabajo de Jorge Dubatti y Osvaldo Pellettieri debido a la cercanía geográfica y cultural de estos autores con Javier Daulte. En el primer capítulo se hará una breve revisión del contexto social, político y económico por el que atravesaba el mundo a principios de los años setenta para comprender mejor la situación de Latinoamérica y especialmente de Argentina.

³ "Paradójicamente la dictadura favoreció-y lo digo horrorosamente-un modo de producción teatral, porque quebró todo, produjo una situación de orfandad absoluta y lo que vino después lo hizo aceptando que no había ningún modelo de paternidad. Se había producido un vacío, había que atacar como se pudiera y sobrevivir. Se quebró totalmente la idea de lo profesional -lo digo con todo respeto- como única alternativa para el teatro. Un sector muy importante del teatro se lanzó a producir donde pudiera: en sótanos, en casas, en cualquier parte."

Jorge Dubatti, "El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar", Picadero, *Revista del Instituto Nacional de Teatro*, no. 16 (enero-abril).

En este mismo capítulo se describirá la dictadura militar y el golpe de estado de 1976, sus acciones y consecuencias hasta que pudo ser restituida la democracia, con la llegada del gobierno de Raúl Alfonsín.

El segundo capítulo analizaré el comienzo del posmodernismo, con énfasis en el canon de la multiplicidad y el teatro de la posdictadura, la convocatoria para buscar una nueva generación de dramaturgos argentinos y el nacimiento del grupo Caraja-ji hasta llegar a Daulte como uno de los representantes artísticos de la transición cultural y política de Argentina.

En el tercer capítulo se estudiará la poética de Javier Daulte a través de su postulado denominado *Juego y compromiso: El procedimiento*, las partes que componen esta reflexión de Daulte y su ejemplificación en varias de sus obras dramáticas para tratar de comprobar cómo, por medio de la expresión escénica, era necesario recuperar el principio del juego, sin olvidar que en el teatro sólo hay una versión de la realidad.

En el último capítulo, desarrollaré la manera en que *Criminal* se relaciona con los preceptos que su autor propone⁴ y la puesta en escena de la obra por alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

⁴ Cf. Javier Daulte, *Juego y compromiso*.

1. Contexto histórico político social

1.1 La dictadura argentina 1973-1986

Hacia el final de la década de 1960 y principios de 1970 se empezó a frenar el ritmo de crecimiento industrial que había surgido tras la Segunda Guerra Mundial. A mediados de los setenta, el mundo industrial enfrentó un problema principal: la sobreabundancia en las divisas generadas por la venta del petróleo, producto de la crisis de 1973. El planeta se sumió en una recesión, sacudido por múltiples crisis, principalmente la energética y la de productividad. El capitalismo debió transformarse para fortalecerse y surgió un nuevo patrón tecnológico y productivo, que a su vez provocó una mayor concentración de capitales, necesaria para afrontar estas transformaciones.

Para los países menos desarrollados, importadores de petróleo, la crisis energética resultó desventajosa a corto plazo, debido al aumento de precios de los alimentos, la merma en la capacidad de ahorro y la desatención de las inversiones, propios para conseguir el aumento de la producción.

En Argentina, la estrategia se centró en el fortalecimiento del sector financiero, la apertura, el endeudamiento y el crecimiento de algunos grupos instalados en distintas actividades, sin beneficiar a los grandes sectores de la economía.

Desde la muerte de Juan Domingo Perón, el 1º de julio de 1974, y la llegada al poder de su esposa María Estela Martínez⁵, bajo la conducción derechista de López

⁵ También conocida como Isabelita o Isabel Perón.

Rega, el país sufrió grandes sacudidas. El frente peronista se fracturó, la actividad guerrillera creció y se consolidó. Los *Montoneros*⁶ decidieron volver a la resistencia clandestina, abandonaron definitivamente la esfera legal y se acercaron cada vez más al terrorismo político, cuyas víctimas muchas veces fueron civiles que no pertenecían al gobierno ni a las fuerzas de seguridad.

Desde junio de 1973, la Triple A⁷ siembra el terror por medio de amenazas, atentados, secuestros y asesinatos, hasta que el 24 de marzo de 1976, la Junta de los Jefes (integrada por el General Jorge Rafael Videla, el Almirante Emilio Eduardo Massera de la Marina y el Brigadier Orlando Ramón Agosti de la Aeronáutica), se hizo cargo del poder y comenzó el Proceso de Reorganización Nacional.

Ante el caos económico, político y social, las Fuerzas Armadas lideradas por Videla actuaron sagazmente sin intervenir hasta que la situación empeoró a tal punto que los civiles fueron a golpear las puertas de los cuarteles. Así probaron el absoluto engaño del régimen constitucional y lograron que la opinión pública apoyara o se resignara ante la opción militar.

Se puede decir que el golpe del 24 de marzo fue la reacción militar al período abierto con las grandes movilizaciones populares de finales de la década de 1960, ante la incapacidad de las gestiones peronistas para neutralizarlas. La evolución de estas luchas no pretendía sólo provocar la caída de un gobierno, sino más bien, y

⁶ Organización guerrillera que se identificaba con la izquierda peronista y que desarrolló la lucha armada entre 1970 y 1979. En sus primeros años recibieron el apoyo de Juan D. Perón y del Movimiento Peronista, pero a partir del 1 de mayo de 1974 sus acciones provocaron el rechazo de su líder y de los sectores sindicales y políticos del peronismo ortodoxo. Esto los llevó a un gradual aislamiento al que siguió su retorno a la clandestinidad y posterior desarticulamiento por la dictadura militar.

⁷ Alianza Anticomunista Argentina, grupo parapolicial de extrema derecha.

fundamentalmente, transformar las relaciones socioeconómicas del país y reubicar a Argentina en el plano internacional, dado que todos los países vecinos (Chile, Uruguay, Brasil y Paraguay) estaban gobernados por juntas militares amparados por la Doctrina de Seguridad Nacional de los Estados Unidos de América. Ésta no fue una intervención militar como tantas en la historia argentina contemporánea. Esta vez las Fuerzas Armadas y sus aliados decidieron que el "problema argentino" era estructural.

Es imposible dividir los objetivos, acciones y efectos logrados por *el Proceso*⁸, ya que no hay reorganización económica sin reorganización política y cambio de mentalidad cultural.

El caos económico, las luchas rebeldes, la muerte presente todos los días, la acción de las organizaciones de las guerrillas y el terror sembrado por la Triple A, crearon las condiciones para que el pueblo aceptara un golpe de estado que prometía restablecer el orden y asegurar el monopolio estatal de la fuerza.

Estas fuerzas se guiaban por hechos que les resultaban amenazantes y se prepararon para defender su territorio. De esta manera pusieron en marcha las "operaciones de aislamiento".

Mientras que la dictadura chilena tiraba al río a las víctimas del Estado terrorista para que todos las vieran, el proceso militar argentino inventó una nueva figura: la "desaparición". La desaparición de una persona llevaba a sus familiares y amigos a una situación de incertidumbre, inacción y temor por las acciones que pudieran hacer y las consecuencias que podrían causarle al detenido-desaparecido, en

⁸ Nombre con el que se referían al Proceso de Reorganización Nacional.

caso de que éste estuviese con vida. Esto es, había temor a acudir a la denuncia, la búsqueda y la movilización.

Los secuestros eran la forma en la que el régimen se agenciaba sus prisioneros. Consistía en la detención ilegal de personas buscadas, sin orden judicial, con la cooperación de la policía del lugar y sin informar a la familia del destino del secuestrado. Las familias que buscaron asesoramiento jurídico para encontrarlos, descubrieron que eso también era peligroso (entre 1976 y 1978 desaparecieron 107 abogados defensores). La propaganda del régimen militar que culpaba a las familias por la actividad "subversiva" de los prisioneros reforzaba el terror que se provocaba en la sociedad.

Los campos de concentración (según la CoNaDep⁹, cerca de 340 centros clandestinos de desaparición en todo el país), eran lugares donde se torturaba e incluso se llegaba a asesinar a las personas secuestradas. Gracias a la liberación de unos mil prisioneros, que lograron salir del país, pudo obtenerse más información sobre lo que ocurría en dichos campos de concentración. Éstos fueron principalmente campos de tortura prolongada y sistemática ya que el exterminio se hacía casi siempre fuera de ellos, en los llamados "traslado de prisioneros".

El esquema político-institucional que las Fuerzas Armadas querían llevar a cabo necesitaba de un modelo político que evitara la organización y los reclamos sociales y que dismantelara las estructuras gremiales, por lo tanto, una de las primeras medidas de gobierno significó la suspensión, por tiempo indeterminado, de las actividades políticas y gremiales de todo orden. Se comunicó a la población que

⁹ *Informe de la Comisión Nacional de Desaparecidos*. Septiembre de 1983.

sería severamente reprimida toda manifestación callejera; y que todas las fuentes de producción y lugares de trabajo estatales y privados, a partir de la fecha serían considerados de interés militar.

Por el comunicado 19 se informó a la población que serían reclusos por tiempo indeterminado todos aquellos que "difundieran actos, palabras o imágenes de personas o grupos considerados subversivos o terroristas"¹⁰.

Las Fuerzas Armadas asumieron el poder con el objetivo de terminar con el denominado desgobierno, corrupción y flagelo subversivo. En una entrevista relativamente reciente, Jorge Rafael Videla declara:

[...]Nuestro objetivo era disciplinar a una sociedad anarquizada. Con respecto al peronismo, salir de una visión populista, demagógica; con relación a la economía, ir a una economía de mercado, liberal. Queríamos también disciplinar al sindicalismo y al capitalismo prebendario.¹¹

Pero hay que examinar con detención qué significaba el término "subversión" para comprender la forma en que el ejército actuó en la sociedad argentina. Videla dijo alguna vez: "un terrorista no es sólo el portador de una bomba o una pistola, sino también el que difunde ideas contrarias a la civilización cristiana y occidental"¹².

Con el fin de profundizar más el panorama, el entonces gobernador de la provincia de Buenos Aires, el general Ibérico Saint Jean, declaró: "Primero vamos a

¹⁰ Diario *La Prensa*, 24 de marzo de 1976.

¹¹ <http://www.lanacion.com.ar/1464650-videla-admitio-que-la-dictadura-mato-a-7-u-8-mil-personas>

¹² <http://www.elsol.com.ar/nota/172356/el-pais/las-frases-que-definieron-a-jorge-videla.html>

matar a todos los subversivos, después a sus colaboradores; después a los indiferentes y por último a los tímidos"¹³.

El objetivo de la acción antsubversiva de los militares era clara: no sólo era necesario exterminar a los guerrilleros, sino que se debía acallar a toda la sociedad mediante un bombardeo psicológico, destinado a romper los lazos de solidaridad que unían a la sociedad para instalar el individualismo.

1.2 Represión cultural. Censura y autocensura

La represión cultural en Argentina durante el régimen militar consistía en censurar y promover la autocensura, quemar libros, generar violencia contra profesionales como periodistas, párrocos, psicólogos, abogados, educadores, escritores, actores, entre otros. El sistema educativo fue reformado para que encajara con el régimen y su programa: Listas de antecedentes penales para ingresar a las facultades, represión en los establecimientos, modificación del sistema pedagógico, entre otras. Se prevenían "futuros subversivos" retrasando el aprendizaje de la lectoescritura hasta tercer grado (sólo podían aprender 13 letras por año) y prohibiendo la enseñanza de la teoría de los conjuntos en matemáticas. A los universitarios, demasiado grandes para reformarse, se les reprimía y exterminaba.

La sociedad argentina, acostumbrada a ver que esto sólo sucedía en países vecinos, publicados en las crónicas de otros países, tenía miedo, miedo de saber, de tener algún tipo de información, de estar enterado de algo. La sociedad ya no sólo

¹³. Frase sobre los desaparecidos, en el diario *Internacional Herald Tribune* (París), del 26 de mayo de 1977.

añoraba el hecho de poder votar, sino también el de reunirse, el de poder decir lo que pensaban, el de tener ideales políticos diferentes a los impuestos.

En el plano educativo, la censura y la mentira también estaba presente. Los libros eran "transparentes", frívolos, de una sola línea, en ellos no existían la mezquindad ni el crimen. Asimismo, la música también estaba reprimida; todos los actos de protesta y los cantos populares estaban titulados como "subversivos".

La sociedad conocía la verdad de lo que estaba ocurriendo, pero la violencia había llegado a tal grado que sus integrantes se sentían intimidados y no se animaban a hablar. Luego de los dos primeros años de régimen fue evidente que la política económica no funcionaba y el problema de los desaparecidos empezó a salir a la luz cada vez más.

1.3 Teatro Abierto 1981

El terrorismo de la Triple A y del Proceso generó un impacto incalculable en el campo teatral. Muchos artistas fueron asesinados y otros, desaparecidos; algunos más se van del país hacia el exilio o se trasladan a otras ciudades dando lugar al *insilio* (exilio interior, en el propio país).

También el público padeció el miedo: como el derecho de reunión estaba prohibido (sólo en un estadio deportivo tomar partido no estaba penado), la reunión teatral, el convivio, ya sea en una función con espectadores o al interior del grupo en los ensayos, era considerada subversiva. Como reacción, surge progresivamente una

cultura de la resistencia y de la resiliencia, la capacidad de sobreponerse a situaciones adversas y de dolor.

En 1980 y 1981, un grupo de creadores teatrales, bajo la iniciativa de Osvaldo Dragún, comenzaron a reunirse para “planificar un hecho teatral que quiebre el aislamiento y favorezca la participación colectiva con el fin de intentar restablecer entre los artistas el diálogo perdido por la represión, la censura y la autocensura.”¹⁴

El ciclo denominado *Teatro Abierto* se inaugura el 28 de julio de 1981 en el teatro del Picadero en Buenos Aires con una capacidad de 340 localidades. El día de la apertura y con la sala llena, Jorge Rivera López, presidente de la Asociación Argentina de Actores (casualmente otra Triple A), leyó una declaración de principios escrita por Carlos Somigliana. La declaración afirmaba que el Teatro Abierto se hacía:

[...] porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino tantas veces negada [...] porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros; porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión [...] porque amamos dolorosamente a nuestro país y este es el único homenaje que sabemos hacerle; y porque por encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos”.¹⁵

Teatro Abierto da inicio con la convocatoria de veintidós dramaturgos que debían escribir una obra breve, de un acto, de manera que pudieran ofrecerse tres

¹⁴ Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE, 2012, p.194.

¹⁵ *Declaración de principios de Teatro Abierto*. Programa, Buenos Aires, 1981.

obras en la misma función. El tema era libre aunque debía estar relacionado con la problemática actual del país, sin limitaciones ideológicas o estéticas. La programación de *Teatro Abierto* era de lunes a domingo y brindaba tres obras por día, de lunes a viernes a las 18:30, sábados a las 17:15 y domingos a las 16:00.

La recepción del público fue avasalladora. Las entradas que se vendían con 24 horas de anticipación se agotaban inmediatamente y *Teatro Abierto* se transformó de inmediato en un acontecimiento cuyo alcance político rebasó sus propias fronteras.

Desafortunadamente, este hecho cultural sin precedentes, cuyo alcance era masivo, no tardó en llegar a las esferas oficiales y la reacción de estas no se hizo esperar.

En la madrugada del seis de agosto, un incendio destruyó absolutamente el teatro del Picadero, con apenas ocho funciones del ciclo realizadas. El viernes 7 de agosto, en el teatro Lasalle, más de mil personas se reunieron para escuchar la conferencia de prensa en la que se leyó un documento redactado por Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Jorge Rivera López, Luis Brandoni y Pepe Soriano. En el documento se afirmaba: "*Teatro Abierto* perteneció inicialmente a un grupo de actores, directores, técnicos, que formaban una parte -importante pero una parte- del teatro argentino. Hoy, *Teatro Abierto* pertenece a todo el país." ¹⁶

A pesar de este incidente se había decidido continuar con el ciclo y se anunciaba que el incendio no había destruido los vestuarios ni las grabaciones con la música y los efectos especiales de la puesta en escena. *Teatro Abierto* continuó sus funciones en el teatro Tabarís, ubicado en la calle Corrientes, sala comercial de 600

¹⁶ Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE, 2012, p. 196.

butacas, y la concurrencia de espectadores se multiplicó, la asistencia del público se estima en unas veinticinco mil personas. Este fenómeno teatral fue considerado como “el movimiento teatral argentino más importante de todos los tiempos”¹⁷. *Teatro Abierto 1981* cerró sus presentaciones el 21 de septiembre, pero continuó en *Teatro Abierto 1982, 1983 y 1985*, así como se en otras disciplinas: *Danza Abierta, Tango Abierto y Folclore Abierto*.

¹⁷M. Angel Giella, *Teatro Abierto 1981*, Vol. 1, Buenos Aires, Corregidor, 1991, p.92.

2. Teatro de la posdictadura

El nuevo periodo que enfrenta Argentina a partir del 10 de diciembre de 1983 con la restitución de la democracia conserva aún el terror de la dictadura y la experiencia de un fenómeno cultural y teatral de resistencia como *Teatro Abierto*. Dubatti explica así las transformaciones políticas que repercuten en la actividad artística:

Por un lado, los cambios internacionales que aporta la sincronización de la Argentina con el mundo: el debate modernidad-postmodernidad, la crisis de izquierda y la hegemonía del capitalismo, las tensiones entre globalización y localización, el incremento de la mediatización (la construcción de la realidad social en los medios: televisión, diarios, radio) y el avance de la tecnologización informática y la digitalización con el consecuente pasaje de las relaciones socioespaciales (sustentadas en la territorialidad) a las sociocomunicacionales (fenómeno de la desterritorialización generado por internet), la sociedad del espectáculo y la transteatralización (esto es, la disseminación y extensión de los recursos teatrales a la totalidad de orbe social)[...]¹⁸

La posdictadura, entonces, se refiere a un periodo que tiene como característica la búsqueda de una nueva definición de país, por lo que el teatro coincide con esta redefinición rompiendo con los antiguos modelos estéticos y

¹⁸ Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Biblos-Fundacion OSDE, 2012, p. 203.

discursivos y alejándose de las figuras de autoridad que dejó a su paso la dictadura. En palabras de Jorge Dubatti:

Es el teatro en el canon de la multiplicidad donde paradójicamente lo común es la voluntad de construir micropolíticas y, en el plano específico del arte, de micropoéticas, discursos y prácticas artísticas al margen de los grandes discursos de representación[...]¹⁹

Como manifestación de resistencia frente a la homogeneización cultural de la globalización y como consecuencia de la desaparición de las representaciones ideológicas y discursos totalizadores, se observa un fenómeno de destotalización en el que se otorga un valor especial a “la diferencia”.

El efecto de la diversidad recorre todos los órdenes de la práctica teatral actual. Se observa tanto en el estallido de las poéticas dramáticas y de puesta en escena, como en las ideologías estéticas, las formas de producción, los tipos de público, así como en la aparición de nuevas conceptualizaciones para pensar en fenómeno de la diversidad.

En cuanto a los procedimientos, todo está permitido. Libertad absoluta de buscar materiales en todas las instancias del pasado e incluso en el cruce con otros sistemas artísticos. Se vuelve al pasado de diversas formas para el redescubrir las más diferentes tradiciones (la gauchesca, el circo, la *commedia dell'arte*, el tango, el sainete, el melodrama) o para fundar nuevas tradiciones, a partir de revisar o reorganizar los materiales del pasado.

¹⁹ *Ibíd*, p.206.

La multiplicidad salta a la vista cuando se consideran en conjunto las nuevas micropoéticas del nuevo teatro argentino. Si en algo coinciden es en la libertad de trabajar sin las presiones de modelos y autoridades, en la búsqueda de una poética deseada. Las micropoéticas se resisten a la homogeneización y a la abstracción dentro de una estructura común.

Las voces “teatrística” y “dramaturgia de autor, director, actor y grupo” son algunas de las nuevas categorías utilizadas para dar cuenta de la multiplicidad de características, ya sea porque la diversidad es encarnada en un mismo agente (uno que es muchos, muchos en uno), o porque abre el espectro de reconocimiento de la diversidad de formas discursivas.

El término “teatrística” se ha impuesto desde hace alrededor de 15 años en el teatro argentino. “Teatrística” es una palabra que encarna la idea de diversidad: “define al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo.”²⁰

Dentro del panorama teatral de la posdictadura existe todo tipo de poética, método de trabajo y visión del mundo. Todos los caminos son posibles para crear un espectáculo sin necesidad de seguir con un modelo establecido *a priori*.

En la actualidad, el teatro tiene la capacidad de ir contra la corriente histórica en muchos aspectos. El teatro se ha convertido en resistencia contra las nuevas condiciones culturales, como la desaparición de territorios que promueven las nuevas redes de comunicación. El teatro exige un territorio, es decir, la reunión en un espacio

²⁰ Jorge Dubatti, *El nuevo teatro de Buenos Aires en la posdictadura (1983-2001)*. *Micropoéticas I*. p.46

geográfico real, en una sala o cualquier otro lugar, que preserva lo socioespacial contra lo sociocomunicacional.

El teatro también es un ejemplo de resistencia contra la desaturización²¹ que promueven las intermediaciones técnicas, ya que, a diferencia del cine, radio o televisión, el teatro preserva el intercambio aurático de los cuerpos reunidos en el espacio físico. Es decir, el convivio, el encuentro de presencias rechaza la reproductibilidad técnica mientras promueve lo humano efímero, el afectar y dejarse afectar en la experiencia del contacto inmediato con el otro. Es por ello que el teatro no admite ser trasladado al cine o televisión sin la pérdida de su singularidad discursiva. El teatro es un permanente recuerdo de su naturaleza temporal y contra la insignificancia, el olvido y la trivialidad puesto que el teatro exige construir sentido y pensamiento y se plantea como espacio de proyección de la memoria. El teatro se transforma en una herramienta de sublimación del horror histórico y a través de sus metáforas invita a repensar la historia nacional. El convivio conduce al encuentro con uno mismo y un mayor grado de conciencia de sí.

2.1 Javier Daulte y el grupo Caraja -ji

Javier Daulte nació en Buenos Aires el 18 de marzo de 1963, autor de alrededor de treinta títulos y uno de los creadores con la producción contemporánea más extensa y notable. Su primer vínculo con la escritura dramática data de 1982 (escribió a los diecinueve años *Por contrato de trabajo*, mención especial en el Royal

²¹ En el sentido que le da Walter Benjamin a la definición de *aura* como “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”.

Shakespeare Festival of New York de 1984). La primera experiencia que marcaría la pauta para el inicio de la labor teatral de Javier Daulte fue a los 14, años cuando su madre y su hermano mayor lo llevaron a ver *Despertar de primavera* de Wedekind. Acerca de este primer acercamiento al teatro comenta:

[...]En casa había mucho miedo a que yo fuera un pequeño asno. Vimos *Despertar de primavera* de Wedekind en el Teatro Independiente en Buenos Aires y ahí pasó algo. A partir de entonces, empecé a ver todo el teatro que podía ver y a estudiar actuación, pero pasó mucho tiempo hasta que decidí que mi vida iba a pasar por el teatro.²²

Paradójicamente, Daulte había estudiado su educación secundaria en el área de ingenierías y él mismo menciona que, en un principio estaba decidido a estudiar física o matemáticas. En entrevista menciona:

Yo venía en aquél momento más de las ciencias exactas que de las humanidades[...]Siempre me apasioné mucho por la física y la matemática, en el método de razonamiento. En esa época empieza un poquito en mi vida a aparecer la doble vocación, porque yo primero quería hacer ingeniería y después hice el ingreso a analista de sistemas, que recién arrancaba la carrera de la Universidad Tecnológica Nacional. Finalmente me di cuenta que la vocación por el teatro era muy fuerte, y si bien yo no sabía ni tenía garantías de que iba a poder hacer del teatro mi vida, dije 'bueno, voy a ir un poco por el lado de las humanísticas'. No tenía ninguna formación y me anoté en psicología. Yo siempre trataba de aplicar el rigor del razonamiento matemático a todos los

²² Reflexiones sobre la horizontalidad del teatro. Entrevista con Javier Daulte por Antonio Castro en Letras libres versión digital. <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/reflexiones-sobre-la-horizontalidad-del-teatro-entrevista-con-javier-daulte>

conceptos que se presentaban. Por eso yo en psicología entraba en crisis, porque yo quería que las cosas fueran 'dos más dos, cuatro'²³

Dentro de la formación teatral de Daulte se encuentra su paso por el Teatro Payró como alumno de actuación, hasta que, a finales de marzo de 1995 el Teatro San Martín abrió una convocatoria para formar un grupo de jóvenes dramaturgos. Javier Daulte acababa de estrenar *Criminal* en el Teatro Payró, una comedia policiaca sobre psicoanalistas, esta obra recibió muy buenas críticas y Daulte fue llamado para participar en un taller de dramaturgia, junto con Ignacio Apolo, Carmen Arrieta, Jorge Leyes, Alejandro Robino, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanián y Alejandro Zingman. Los jóvenes fueron elegidos un poco al azar y su trabajo fue coordinado por Tito Cossa y Bernardo Carey.

Carmen Arrieta, Ignacio Apolo y Alejandro Tantanián habían sido compañeros en la carrera de Dramaturgia de la Escuela Municipal de Arte Dramático y por lo tanto habían sido alumnos de Roberto Perinelli y de Mauricio Kartún. También Rafael Spregelburd había asistido al taller de Kartún. A los demás, el contacto les llegó a través de Roberto Cossa que había coordinado un taller anterior. Fue el caso de Alejandro Robino y de Alejandro Zingman.

Zingman y Jorge Leyes eran, además, egresados de la carrera de Actuación de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático, donde habían participado de un taller de dramaturgia también con Kartun. Por último, Javier Daulte formaba parte de la dirección del teatro Payró y había estudiado dramaturgia con Ricardo Monti. Muchos de ellos habían recibido algún premio y habían estrenado alguna obra.

²³ *Ídem.*

La institución que convocaba, el entonces Teatro Municipal General San Martín, no estaba en su mejor momento. Venía haciéndole frente a los embates de una grave crisis presupuestaria. Juan Carlos Gené había llegado a la dirección del Teatro con un amplio apoyo inicial, producto de su larga y reconocida trayectoria. Sin embargo, su gestión estuvo signada por los conflictos. Gené se había propuesto seguir el modelo de los grandes teatros dirigidos por “directores de prestigio artístico”, o sea, imprimirle algo más que su sello personal y profesional a la programación. Sin embargo, esta actitud “personalista” fue rápidamente cuestionada en el ambiente. Sostener y consolidar el trabajo de Perinelli en la dirección de la Comedia Juvenil fue uno de los objetivos que el flamante director se había propuesto con más ahínco. Algo que se volvería un arma de doble filo porque desató uno de los conflictos más violentos por los que tuvo que atravesar la administración de Gené. El razonamiento fue más o menos así: si los actores jóvenes tienen problemas para interpretar papeles “adultos”, una forma de solucionarlo sería convocar a dramaturgos jóvenes a que escriban obras afines en temática y estética.²⁴

Un día de marzo, Roberto Cossa y Bernardo Carey explicaron a los convocados las premisas del taller. Comenzarían a reunirse en abril y las obras deberían de estar terminadas en octubre del mismo año (1995). El teatro no se comprometía a producir esas obras, así que había cierto grado de competencia entre los participantes. Daulte comenta “todas las demás premisas eran aceptables, eran casi del sentido común. Un grupo para trabajar, tratar de redactar obras para una cantidad importante de personajes. Es lo único que tienen en común las obras de ese período.”²⁵

²⁴ María Celia Dosio. *Papeles de trabajo*. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN: 1851-2577. Año 2, no 4, Buenos Aires, noviembre de 2008. Dossier “Transformaciones de la Argentina contemporánea”, capítulo VII, p.4.

²⁵ *Ídem*.

La relación entre ambas partes del taller fue difícil desde el comienzo. Existía una brecha ideológica y estética en cuanto a lo que se esperaba que hicieran. Por ejemplo, Rafael Spregelburd menciona:

Quando preguntamos ingenuamente *¿qué es una obra joven?, ¿qué era el trabajo que teníamos que hacer?*, nos respondieron: *Una obra joven es una obra cuyos personajes son jóvenes*. Errores que tienen que ver con malas interpretaciones de cuestiones técnicas. Incluso, hasta tal punto que creíamos estar hablando de lo mismo y no. No se podía empezar a hablar. Errores que tienen que ver con malas interpretaciones de cuestiones técnicas. Incluso, hasta el punto tal que creíamos estar hablando de lo mismo y no. No se podía empezar a hablar.²⁶

Otra de las problemáticas fue la distancia entre ambas generaciones, lo cual impedía que pudieran encontrar un canal de comunicación adecuado, otro de los integrantes, Jorge Leyes, recuerda que: “No en vano los conflictos estallaban en las voces de Tito Cossa que era el mayor y de Rafael que era el menor. Los otros permanecíamos un poco en silencio pero rara vez alguien no estaba de acuerdo con lo que proponía Rafael. Él estaba en sintonía con lo que uno estaba pensando. Lo que pasa es que se brotaba antes.”²⁷

Entre tantas diferencias tanto generacionales como discursivas entre coordinadores y dramaturgos surgió algo imprevisto. Alejandro Tantanián lo explica así:

²⁶ *Ibíd*, p.5.

²⁷ *Ídem*.

Sí bien eran materiales (dramáticos) absolutamente divergentes. Somos muy diferentes como autores, ya lo éramos en aquella época, pero teníamos una cosa de mucha defensa de la otra voz. Yo creo que lo que los mareaba era que no había una cohesión en el discurso. Nosotros podíamos defender una cosa que no nos era afín. Eso era muy raro para ellos.²⁸

Los temas eran variados y de distintos estilos, así como los procedimientos de los que hacían uso para contar esas historias: aceleración del tiempo, recursividad, repetición y otros tantos recursos que rompen la ilusión realista.

A poco tiempo de trabajar, a pesar de los conflictos, se les pidió leer los escritos, algo completamente inesperado ya que se estaba faltando a los tiempos de evaluación. Como era de esperarse, los materiales no estaban terminados y el martes les hicieron la devolución. La dirección del teatro decidió deshacer el taller. Alejandro Robino comenta:

En junio, a los pocos meses nos dicen que tenemos que mostrar lo que estamos haciendo. Nosotros dijimos: “es como tener camisa, corbata y calzoncillos”. “No se preocupen –nos dijeron- simplemente es para saber cómo es la tarea.” Mostramos lo que habíamos hecho. ¡Nos echaron!²⁹

Los materiales no resultaron afines a lo que el teatro San Martín buscaba. Según la dirección, los textos carecían de “humor, pasión y ternura”, aspectos que marcarían la norma estética propuesta por la misma dirección del teatro San Martín. La descalificación institucional sobre los materiales que estaban generando fue una

²⁸ *Ibíd*, p.6.

²⁹ *Ídem*.

carga muy dura que no sabían cómo manejar. La institución que los había convocado ahora los echaba, el sentimiento de desasosiego los hizo tomar la decisión de terminar el trabajo.

Javier Daulte ofreció el marco del teatro Payró como espacio físico para los encuentros. El *¿dónde?* estaba resuelto, pero, surgió la pregunta por el *¿cómo?*, *¿quién* los coordinaría? Daulte recuerda que: “Empezamos a pensar nombres que nos interesaban a todos. Kartun, Monti, Gambaro, Pavlovsky. Nos costó mucho decir *¿y si lo hacemos sin coordinación?* Eso era muy osado.” Resultaba muy novedoso que estos ocho dramaturgos pudieran prescindir de un “otro” superior y funcionar como taller entre pares, mientras generaban y sostenían lazos horizontales.³⁰

Al mismo tiempo que trabajaban para terminar sus obras, el Centro Cultural Ricardo Rojas, dirigido entonces por Darío Lopérfido, les propuso editar las obras.

Siguieron reuniéndose en el Teatro Payró durante varios meses y a principios de 1996, casi estaban terminados los textos y se acercaba la perspectiva de publicación. Había llegado el momento de darse a conocer y “¿qué mejor manera de dejar en claro aquello que eran? Esa suma de individualidades, el grupo era la suma de sus partes. Desde el nombre se propusieron señalar las diferencias. Con el libro publicado había nacido el Caraja-ji.”³¹

³⁰ *Ibíd*, p.7.

³¹ *Ídem*. “Caraja-ji: acrónimo que surge de la inicial del nombre de pila de sus integrantes, Carmen Arrieta, Alejandro Tantanián, Rafael Spregelburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zingman, Jorge Leyes e Ignacio Apolo.”

El Caraja-ji fue un acontecimiento que dio origen a un nuevo modelo de creación dramática ya que paradójicamente rechazaban cualquier forma de escritura impuesta de modo verticalista. Además de contar con el perfil de “niños terribles” después de lo acontecido en el teatro San Martín, estos ocho dramaturgos jóvenes marcaban la caída de ideologías propias del posmodernismo. En los dos años que duró el Caraja-ji, varios de ellos fueron premiados en la escena local y tuvieron un alcance en la escena internacional. En mayor o menor medida, el hecho de que hubieran encontrado una manera de trabajar libres de cánones y mantener los lazos de compromiso ente iguales fue una experiencia que transformó a sus integrantes al mismo tiempo que trascendió al grupo.

A pesar de que la decisión de disolver el Caraja-ji fue una decisión acordada por todos sus integrantes, varios de ellos volvieron a trabajar juntos, tal como es el caso de *La escala humana*, obra escrita por Daulte, Spregelburd y Tantanián..

La importancia del Caraja-ji radica en haber dado visibilidad a un fenómeno que lentamente se desarrollaba en el teatro porteño. En los años del menemismo, el país estaba cambiando y el campo teatral no era ajeno a ello. En el período que comienza con la vuelta a la democracia y la última edición de Teatro Abierto, la figura del autor dramático había sido dejada de lado para dar espacio a la experimentación, las dramaturgias de actor y de director estaban a la orden del día.³²

³² *Ibíd*, p.9.

El Caraja-ji se presentó como un claro ejemplo que marcó la diferencia entre el teatro que tuvo lugar en el periodo dictatorial y el que surge en la posdictadura. Mientras que el primero tenía un discurso social y político (hablar en contra de los horrores de la dictadura) el segundo es enmarcado por la desestabilización de las instituciones y por ende, de los discursos totalizadores y hegemónicos; es un teatro que busca redefinirse como actividad lúdica y cuestionar las definiciones restrictivas de quehacer escénico.

3. La poética de Javier Daulte

3.1 *Juego y compromiso: el procedimiento.*

Javier Daulte cuenta con varios textos teóricos que, a manera de ensayos, buscan estructurar las diversas reflexiones acerca del teatro y de sus propios procesos como dramaturgo, director y pedagogo. Entre estos escritos de encuentran *Hamlet vs Batman*³³ y *Juego y compromiso. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido con el teatro*³⁴ además de una especie de estudio preliminar que acompaña las publicaciones de sus textos dramáticos donde explica y analiza el procedimiento que dio lugar a la obra.

En agosto del 2001, Daulte publica en la revista *Teatro XXI*, “Juego y compromiso. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido con el teatro”. Después de haber creado un estilo dramático e incluso actoral, Daulte rompe con los paradigmas que regían el teatro argentino al afirmar que el teatro ha perdido su categoría de formador de conciencias, tal como sucedía en el realismo y ha dado paso a un teatro que recupera su condición de juego. Por este motivo, el teatro se vuelve un juego que se rige por sus propias reglas con las cuales debe comprometerse. En este juego las relaciones son arbitrarias, lo que importa es un procedimiento. Dicho procedimiento se vuelve indiferente al contenido de la obra y pasa a estar unido a un

³³ Javier Daulte, *Batman vs Hamlet. El argumento al servicio del Procedimiento y el contenido como sorpresa*, Buenos Aires, s.e, 27 de julio 2008.

³⁴ _____, “Juego y compromiso. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido con el teatro” en *Teatro XXI*, N°13, año VII, 2001.

argumento que lo ponga en funcionamiento. En el teatro de Daulte, los personajes importan en la medida que garanticen el funcionamiento de la obra.

La reflexión de Daulte surge después de vivir la dictadura militar argentina y presenciar el ciclo completo de Teatro Abierto, desde su inicio en el Picadero, el incendio y su resurgimiento en el Tabaris. Teatro Abierto era un teatro urgente que se vivió como un acontecimiento cívico teatral, en palabras del propio Javier Daulte:

[...] en aquel momento y bajo aquellas determinadas circunstancias lo importante dentro y fuera de los teatros era unívoco: hablar en contra del horror de la/s dictadura/s en todas sus variantes. Pero Teatro Abierto pasó, lo mismo que los gobiernos de facto.³⁵

No es posible que el artista permanezca en un estado de libertad absoluta, lo que es importante diferenciar son las situaciones en las que este puede crear su obra: Una de ellas es la de libertad política, que es cuando el país o región en la que se encuentra el creador se rige por una forma de gobierno democrática que medianamente funciona. En esta situación, el artista está sujeto a los límites propios de su arte, pero dicha limitación es, como su nombre lo indica, artística y no política. Y la segunda es la de profunda represión y censura que traen consigo los procesos dictatoriales. En este caso el arte deja de tener una obstrucción en sí mismo para estar prohibido y ser perseguido a nivel político, en cuyo caso no sólo peligra la obra de arte sino la vida misma del artista.

³⁵ *Ídem.*

Lo que sucedió con la “restitución” democrática y el inicio de periodo posdictatorial hizo que el arte teatral entrara en una crisis de contenidos. El problema de lo importante se vuelve discutible en cuanto a ¿qué es lo importante y quién lo determina? Y sobre todo ¿por qué buscar algo importante en el teatro? Al teatro se va a ver teatro y el hecho de que éste recupere su condición de *innecesario* abre el panorama de la escena argentina.

De igual forma, la pretensión de utilizar el teatro como un medio de comunicación y no como un fin en sí mismo lo limita y reduce a una mera herramienta, en palabras de Daulte:

El teatro no comunica nada, no es un módem, no es un traductor. Hay una información que se tramite y se traduce un teatro y luego esa información me llega en forma de teatro. El teatro no comunica ni debe comunicar. El teatro dice, que es otra cosa. Pero comunicar tiene que ver con que había algo de información que se transmite [...] ³⁶

Valdría la pena preguntarse cómo se modifica el proceso de creación escénica cuando se tiene como premisa “no hacer algo importante” ¿es posible creer que el arte no ha sido rebasado por la situación actual del mundo? ¿qué sucede con la representación? En cuanto a la importancia del teatro, Daulte afirma:

[...] si fuera necesario tendría que estar administrado concienzudamente por parte del Estado, como todo lo que es necesario. El teatro tiene que ser

³⁶ Jordi Martínez Torres, “El teatro tiene que ser decididamente innecesario”. Entrevista a Javier Daulte en <http://www.telondefondo.org>.

decididamente innecesario. Lo necesario hay que hacerlo a cualquier precio...Si para mi el teatro fuera importante, yo no podría escribir una línea. El teatro es inofensivo. Si yo pensara que el teatro es importante...que tiene la capacidad de cambiar al mundo, yo me aterro, yo no puedo hacer nada porque pensaría “mirá si me equivoco.”³⁷

A continuación serán analizadas y desarrolladas las ideas que se plantean en las partes en las que se divide el artículo *Juego y compromiso* y los axiomas que son propuestos.

3.2 El teatro responsable: una preocupación.

En las últimas dos décadas, el teatro ha seguido una tendencia que se inclina hacia la importancia de los contenidos por encima de la calidad artística del espectáculo teatral. Dicha tendencia es casi siempre visible en el circuito oficial y cada vez más presente en el alternativo. Hablamos de un teatro que se preocupa más por el discurso, ya sea político, social o filosófico que por la teatralidad.

El teatro en tanto actividad humana está delimitado por las condiciones históricas, políticas y sociales, lo cual no quiere decir que tenga como objetivo principal retratar “la sociedad de su época” dado que los artistas son como antenas parabólicas que captan todo lo que sucede en su entorno y en sus obras están implícitas sus circunstancias y las de su época.

³⁷ Ídem.

Al terminar la dictadura militar, el arte recuperó la especificidad de su lenguaje y al mismo tiempo la función del teatro se volvió discutible. De manera paulatina, la comunidad artística se vio obligada a repensar sus discursos y sus herramientas. La escena regresó a su definición que había estado obnubilada por la coyuntura política de los años 70.

De esta manera el teatro se libera de su función de comunicador para abrirse a la pluralidad de temas, estilos dramáticos y teatrales, cuya finalidad es divertir.

El teatro al que Javier Daulte denomina “teatro responsable” tiene como característica determinar un discurso *a priori*, lo que deviene en puestas en escena y textos dramáticos sujetos a una moda, ya que lo “importante” es relativo según las condiciones y épocas en las que se desarrolla.

Hoy el es el teatro el que ha caído en una trampa perversa, porque cuando se ocupa de los que se supone importante ya no tiene el efecto de un despertador de conciencias, sino que muy por el contrario, las tranquiliza [...] ³⁸

Al restituirse, paulatinamente, la democracia en Argentina se forma un vacío en cuanto a las temáticas teatrales y esto se ve reflejado en la escasez de textos dramáticos entre los años de 1983 y 1995. Lo “importante” ahora es simplemente hacer teatro y habilitar todos los caminos sin miedo de ser reprimidos por las temáticas abordadas en la escena (sean *importantes* o *frívolas*) y el respeto hacia las

³⁸ Javier Daulte, “Juego y compromiso. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido con el teatro” en *Teatro XXI*, N°13, año VII, 2001.

distintas formas de hacer teatro. Dentro de esta primera parte surge la reflexión: “La determinación a priori de lo importante conlleva naturalmente una actitud didáctica, verticalista y dictatorial.”³⁹

3.3 El juego

Este teatro “innecesario” recupera su condición lúdica. Acerca de este tema, Javier Daulte escribe: “Freud decía, hablando del juego de los niños y del porqué del juego, algo lúcido y singular: lo que se opone al juego de los niños no es la seriedad, sino la realidad.”⁴⁰ En efecto, el juego es una ocupación cuidadosamente aislada del resto de la existencia que ocupa un lugar y tiempo definidos. En este punto vale la pena cuestionarse la predilección por los directores y dramaturgos por hacer que el teatro se parezca lo más posible a la realidad, cuando el verbo “actuar” en español es el único que se aleja de sus traducciones en inglés y francés; *play*, *jouer* e incluso *spielen* (alemán) están vinculadas a lo lúdico. Actuar es, semánticamente, jugar al teatro.

El juego se presenta como una actividad “inútil” al no producir algún bien tangible o intelectual. Estas características de improductividad y de gratuidad son las principales razones por las cuales se demerita esta actividad en la sociedad. Pero, al mismo tiempo son precisamente dos de las condiciones necesarias para que pueda desarrollarse. El juego también requiere un estado de libertad, no puede ser impuesto u obligar a sus integrantes a participar de él. Estas pocas condiciones son cada vez

³⁹ *Ídem.*

⁴⁰ *Ibíd, p.2.*

más difíciles de hallar en la civilización contemporánea. Sobre el juego, G.K Chesterton dice:

Hay solamente una razón, y es buena, por la que los adultos no juegan con juguetes. Es porque hacer esto requiere más tiempo e implica más dificultades que cualquier otra actividad. Jugar, según los niños entienden los juegos, es la cosa más seria del mundo. Y por eso, en cuanto tenemos el mínimo deber o sentimos la mínima pesadumbre, debemos abandonar en cierta medida ese enorme y ambicioso proyecto de vida.⁴¹

El juego sirve como un ejercicio para la vida real, es un ensayo que nos permite plantear escenarios ficticios y que exige actuar según las reglas de ese universo paralelo.

Según Caillois ⁴², el juego como actividad debe cumplir con estas características que le son imprescindibles:

1. Libre: El jugador no puede estar obligado.
2. Separado: Circunscrita en límites de espacio y tiempo precisos y determinados por anticipado.
3. Incierto: El desarrollo no puede estar predeterminado por dejarse a la iniciativa del jugador cierta libertad en la necesidad de inventar.

⁴¹ El teatro de juguete de G.K. Chesterton” Versión de Javier Ahumada Aguirre.
http://www.litorale.com.mx/litorale/edicion2/PDF/14_Teatro%20de%20juguete.pdf
PDF Visitada el 19/05/2015

⁴² Roger Caillois, *Los juegos y los hombres*, México, FCE, 1997, p. 37-38.

4. Improductivo: No crea bienes, ni riqueza, ni elementos nuevos de ninguna especie.
5. Reglamentado: Suspenden las leyes ordinarias e instauran momentáneamente una nueva legislación.
6. Ficticio: Acompañada de una conciencia específica de realidad secundaria o franca irrealidad en comparación con la vida corriente.

Dentro de las diversas categorías en las que Roger Caillois divide los juegos, podemos situar al teatro junto con la danza en la categoría de *mimicry*⁴³ o simulacro. Mientras que los juegos de azar y competencia se escinden del mundo para hacerlo otro, en la *mimicry* el sujeto se evade del mundo haciéndose otro.

Esta categoría presenta todas las características del juego: libertad, convención, suspensión de la realidad y espacio y tiempo delimitados. La regla del juego es única: para el actor, consiste en fascinar al espectador, evitando que un error conduzca a éste a rechazar la ilusión; para el espectador consiste en prestarse a la ilusión sin recusar desde un principio la escenografía, la máscara, el artificio al que se le invita a dar crédito, durante un tiempo determinado, como a una realidad más real que la realidad.⁴⁴

Todas estas características le otorgan al teatro su identidad y lo diferencian de las demás artes. El compromiso con dichas reglas hacen que la experiencia teatral sea disfrutable y apasionante, dado que el compromiso no es solamente intelectual

⁴³ "He decidido designar esas manifestaciones mediante el término *mimicry*, que da nombre en inglés al mimetismo, sobre todo de los insectos, a fin de subrayar la naturaleza fundamental y elemental, casi orgánica del impulso que los suscita." *Ibíd*, p.52.

⁴⁴ *Ibíd* p.58.

también es emocional. Cuando presenciamos una obra de teatro comprometida en su propia función y sus propias reglas nos angustiamos, reímos o lloramos de forma artificial, durante el tiempo que dure la representación.

En esta parte vale la pena distinguir la ilusión de la trampa. El juego se teje como ilusión, cuyo propósito es cautivar a todo aquel que sea partícipe sin algún tipo de objetivo ni consecuencia en la vida real, mientras que la trampa tiene un propósito concreto o una finalidad que rebasa el juego o la representación, lo cual se opone a la esterilidad del juego como actividad infecunda que se opone a la realidad. Por lo tanto, conciliar el teatro con la realidad se convierte en una tarea inútil e innecesaria.

Al analizar el juego y su relación directa con el teatro podemos comprender el segundo y tercer axioma que propone Javier Daulte a cerca de este tema: “El teatro tiende a oponerse a la realidad y en el teatro el único compromiso posible es con la regla”⁴⁵

3.4 El procedimiento

Para Javier Daulte, las obras que llamaban su atención en términos dramáticos eran principalmente piezas de Beckett, Pinter y Peter Weiss. Estas tenían algo más interesante que la temática. Era algo que trascendía la anécdota y que Daulte llamó en ese momento *dispositivo*. El *dispositivo* era aquello que ponía en funcionamiento la obra, independientemente del contenido y los personajes. Es decir, todos los elementos que participan en la puesta en escena no funcionan de manera aislada, sino

⁴⁵ Javier Daulte, “Juego y compromiso. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido con el teatro” en *Teatro XXI*, Nº13, año VII, 2001, p.3.

que sirven a favor de un procedimiento; las relaciones de los personajes, e incluso su individualidad o sus rasgos psicológicos pasan a segundo término al igual que el emplazamiento de la obra y el argumento. Gracias al interés de Daulte en las ciencias exactas pudo identificar que dicho procedimiento era matemático:

Tomemos ahora *Final de Partida*, quizá en este sentido uno de los mecanismos más brillantes que se conozcan. Un hombre no puede caminar y no puede ver. Otro no puede estar sentado. La comida está bajo llave y con combinación. La combinación sólo la conoce el que no camina. Pero (he aquí el elemento fundamental) no hay ruedas para la silla del paralítico, por lo tanto depende del otro para ir hasta la caja fuerte y obtener comida. La relación de dependencia está establecida más allá de todo mecanismo psicológico. El mecanismo es arbitrario, este es el juego. En el caso de *Final de Partida*, el juego es sutil, en el caso de *Los Días Felices* su arbitrariedad salta a la vista [...] Sea como fuere, en todos los casos se establece un sistema de relaciones. Relaciones entre elementos. Se trata de relaciones matemáticas.⁴⁶

La palabra procedimiento tiene relación con la palabra proceder que significa actuar, desarrollar o realizar. Procedimiento se refiere al conjunto de acciones a realizar para asegurar el resultado buscado. El procedimiento podría compararse con las reglas del juego: ambos son arbitrarios. Su presencia no se cuestiona ni su razón de ser.

La Matemática elabora sistemas de relaciones, las explora y tienta sus límites. A la Matemática no le importa si trabaja con números y letras o Clovs y Hams, es decir que es indiferente a los contenidos. Al sistema de relaciones matemático

⁴⁶ *Ibíd*, p.4.

que puede deducirse de un material lo llamaré Procedimiento. Este es un tercer axioma.⁴⁷

La forma de concebir un texto para Javier Daulte es mediante un procedimiento que sienta las bases para su futura representación y que, este procedimiento a su vez, sea encubierto por un argumento que oculte los mecanismos que ponen en funcionamiento la puesta en escena. La razón para comenzar por el procedimiento es que cuando llegue el argumento, éste pueda ser libre y, sobretodo, que sorprenda a su mismo autor. Si la obra funciona independientemente de su línea argumental, su género, las relaciones psicológicas entre los personajes y emplazamiento, el texto no perderá vigencia y su encanto permanecerá, a pesar de la época en que fue escrita.

El argumento tiene que estar tan integrado con el procedimiento que sea imperceptible. Esta forma de escribir de Daulte es explicada en *Hamlet vs Batman El argumento al servicio del Procedimiento y el contenido como sorpresa*⁴⁸ donde además de profundizar en la ciencia ficción explica la creación de sus obras *Gore, El vuelo del dragón, Automáticos* y *¿Estás ahí?* desde el procedimiento. En *Gore*, menciona que la premisa inicial era evitar a toda costa la expresividad en los actores, en dicho universo no estaba permitido dar por entendido nada, ni hacer gestos o ademanes para hacerse entender. Estas *reglas del juego* resultaban, en primera instancia, sumamente interesantes teatralmente hablando. Tras crear esta atmósfera, fueron integrados dos “extranjeros” y en las improvisaciones se les prohibió a los actores hacer uso de los recursos que comúnmente utilizamos para darnos a entender con un extranjero.

⁴⁷ *Ídem.*

⁴⁸ Javier Daulte, *Batman vs Hamlet. El argumento al servicio del Procedimiento y el contenido como sorpresa*, Buenos Aires, s.e, 27 de julio 2008.

Javier Daulte confiesa no saber hacia dónde lo conducirían estas reglas, el procedimiento estaba ahí, pero necesitaba de un argumento que le diera sentido a dichas premisas. Por más que fuera interesante la escena se necesitaba una obra.

O esos “extranjeros” eran extraterrestres o cualquier otra extranjería desbarataría el Procedimiento. O al menos debilitaría su funcionamiento. Y una vez que se hace trampa en el juego, las cuentas del final brindarán irremediables inexactitudes. La acotada experiencia académica me dio el coraje para seguir con el Procedimiento hasta las últimas consecuencias. Nada me hacía suponer que eso me llevaría a buen puerto. Pero no me podía permitir implementar un reglamento, ser extremadamente exigente con su cumplimiento por parte de los otros, e incumplirlo yo, que justamente lo había creado.⁴⁹

De esta experiencia podemos llegar al tercer y cuarto axioma: “Todo sistema de relaciones matemático que puede deducirse de un material es un procedimiento y Todo procedimiento es matemático; es decir que, como la matemática, es indiferente a los contenidos.”⁵⁰

3.5 El objetivo

Cuando Konstantin Stanislavski creó su sistema actoral en 1897, después de años de observación, se proponía establecer una serie de preceptos que ayudaran al actor a generar y controlar el estado físico y emotivo óptimo para llevar a cabo una

⁴⁹ *Ibíd*, p.7.

⁵⁰ Javier Daulte, “Juego y compromiso. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido con el teatro” en *Teatro XXI*, N°13, año VII, 2001, p.5.

representación que resultara verosímil y que se modificara mínimamente al paso de las funciones dentro de una temporada. Dicho sistema se podría resumir *a grosso modo* en las siguientes aseveraciones:

- 1.- Relajación
- 2.- Concentración
- 3.- Memoria Emocional
- 4.-Unidades
- 5.- Objetivos
- 6.- Superobjetivos

El sistema o método vivencial ha sido un parte aguas en el teatro y sobre todo en la preparación actoral y este método descansa, en gran medida, en la aplicación de la psicología al análisis de personajes.

Además del trabajo de Daulte como dramaturgo, director y maestro, sus estudios superiores en psicología lo llevaron a repensar varios aspectos del modelo vivencial. Uno de ellos es el objetivo.

En este punto de Juego y compromiso reflexiona acerca de la necesidad de buscar el *objetivo* de la obra, el *objetivo* del personaje y de lo que se quiere *decir* con dicha obra.

¿Pero de qué aspecto de la obra se suele hablar en esos casos? De su temática y no del juego y sus reglas; es decir que se practica una suerte de sociología, bastante amateur por cierto y muy bien intencionada en el mejor de los casos.

Sin embargo, lo único que interesa a la hora de hablar de la vigencia de una obra es si su procedimiento es aún vigente.⁵¹

Stanislavski toma como punto de partida *Otelo* de William Shakespeare y le aplica su método basado en la profundización psicológica de Yago. De acuerdo con Javier Daulte, *Otelo* es la obra de Shakespeare en la que Yago y la obra en sí misma son el objetivo, con lo que afirma que el argumento de la obra es una maquinaria tan exquisita que encubre por completo el procedimiento y, por esta razón, podemos aplicar al pie de la letra el análisis stanislavskiano.

Pero generalmente, los personajes (como las personas) no suelen tener claro qué es lo que quieren o, peor aún, teniéndolo claro, actúan de forma opuesta, entonces ¿qué sentido tiene aislar los elementos de una obra para otorgarles un objetivo distinto al de la representación? El único propósito de los personajes en un texto dramático es el de asegurar la marcha del mismo. Todos los elementos, tanto directores, actores, diseñadores, iluminadores etc., tienen ese objetivo en común, al igual que las distintas partes que conforman la ficción.

“El *objetivo* tiene que ser tal que se convierta en cómplice del mecanismo general de la pieza. Dicho en otros términos: el objetivo es hacer eficaz el juego. El *objetivo* de todos los elementos que componen el fenómeno del teatro es volver eficaz un procedimiento. Este es el quinto axioma.⁵²”

⁵¹ *Ídem.*

⁵² *Ibíd.*, p.6.

3.6 Fidelidad

Como hemos visto en el subtema anterior, la palabra objetivo ha sido sobre empleada en las clases de teatro y actuación y aún fuera del aula, para Juego y compromiso Javier Daulte emplea la palabra *fidelidad*.

El teatro, como juego, necesita cómplices que estén dispuestos a poner todos sus recursos y herramientas a favor de la obra teatral; a esta complicidad desinteresada la llamaremos *fidelidad*. El compromiso con la puesta en escena quiere decir que todos los elementos/cómplices tengan, como fin, dar vida a la ilusión, de tal manera que lo que sea generado en escena pueda ser una verdad. “La fidelidad a un procedimiento es capaz de generar una verdad”⁵³, es el sexto axioma.

La verdad que resulta de este axioma es siempre a posteriori y sólo puede ser apreciada con la experiencia del fenómeno teatral. Esta verdad no puede ser remplazada por otro tipo de discurso, es perceptible únicamente durante el intercambio aurático según Benjamin.

No hay verdad del teatro que pueda aprehenderse sin ir al teatro. Toda verdad derivada del teatro aprehensible por quien no va al teatro es en todo caso una verdad que corresponde a otra disciplina, a la psicología, a la literatura, a la sociología, a la antropología, a la historia, pero no al teatro.⁵⁴

La consecuencia de poner en práctica la fidelidad excede la voluntad del dramaturgo y su discurso, al mismo tiempo que otorga libertad a los creadores de

⁵³ *Ídem*.

⁵⁴ *Ibíd*, p.7.

experimentar todas las posibilidades de *jugar el juego*, propuesto con todo y sus reglas, sin otra finalidad que los pueda apartar de semejante labor.

3.7 El espectador/el público

El espectador es el eslabón final de la cadena como *procedimiento*. El espectador es el que observa y la concepción del mismo como elemento pasivo del espectáculo se ha modificado considerablemente en el último siglo. Pero debemos saber que un grupo de espectadores no constituyen necesariamente un público, por lo que el público, a pesar de ser el elemento azaroso del teatro por excelencia, también es una construcción. A cerca de esto Peter Brook dice lo siguiente:

La participación del público consiste en volverse cómplice de la acción y aceptar que una botella sea la torre de Pisa o un cohete de camino a la luna. La imaginación se sumará alegremente a este tipo de juegos con la condición de que el actor no esté en ninguna parte.⁵⁵

De acuerdo a lo revisado anteriormente, una de las posibles soluciones a la interrogante de cómo volver a los espectadores un público, es que permanezca oculta la clave secreta del procedimiento y que éste vea solamente el disfráz. Tal vez el único deber del teatro es que el espectador continúe en ese lugar para que pueda convertirse a cada individuo en un todo homogéneo, en un público.

⁵⁵Peter Brook, *La puerta abierta, Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Alba, 2007, p.37.

Aquí aparece el séptimo y último axioma del trabajo: “La clave del procedimiento debe permanecer oculta al espectador para que este devenga en público.”⁵⁶

⁵⁶ Javier Daulte, “Juego y compromiso. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido con el teatro” en *Teatro XXI*, N°13, año VII, 2001, p.7.

4 Criminal

4.1 Criminal. Pequeña tragedia de una transferencia contratrasferencial

Criminal. Pequeña Tragedia sobre una Transferencia Contratrasferencial fue estrenada en el Auditorio de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires en septiembre de 1995 y tuvo una temporada en el Teatro Payró de Buenos Aires el 13 de enero de 1996 con el siguiente equipo de trabajo:

Elenco:

Dr. A	<i>Carlos Kaspar</i>
Juan Bueras	<i>Marcelo Pozzi</i>
Diana	<i>Dana Basso</i>
Carlos Cossio	<i>Javier Niklison</i>
Escenografía y vestuario	<i>Oria Puppo</i>
Iluminación	<i>Carlos Morelli y Diego Kogan</i>
Banda sonora	<i>Edgardo Rudnitzky</i>
Dirección	<i>Diego Kogan</i>
Prensa	<i>Ana Albarellos</i>

El espectáculo ha recibido las siguientes distinciones:

- Premio ACE a Javier Daulte como Revelación (Autor)
- Premio ACE a Diego Bogan como Mejor Director off
- Terna Premios ACE Mejor Espectáculo Off
- Terna Premios ACE Mejor Actriz Off, Dana Basso
- Terna Premio Trinidad Guevara Javier Daulte como Mejor Autor Nacional

Además Criminal se estrenó en La Casa de América de Madrid en 1999 bajo la dirección de Guillermo Heras.

En 2000 ese montaje realizó temporada en la Sala Mirador de esa misma ciudad.

En el abril de 2003 se estrenó en la Ciudad de Montevideo, Uruguay, bajo la dirección de Alfredo Goldstein.

En julio de 2003 se estrenó en la Ciudad de Nueva York, en el marco del Midtown Internacional Theatre Festival, con dirección de Gwynn Mac Donald y con traducción de Rodrigo Cameron.

Desde el título de la obra se hace referencia a distintas extratextualidades⁵⁷; por un lado, un crimen, desde el punto de vista del derecho, es una conducta, acción u omisión tipificada por la ley que resulta antijurídica y punible. Este es el primer indicio que nos da la obra acerca de lo que vamos a presenciar. Por si esto fuera poco,

⁵⁷Relación que existe entre un texto determinado de un autor y otro texto o textos de autor o autores diferentes, las llamadas *reminiscencias* o influencias que se encuentran en un texto de autores anteriores y que suponen, de hecho, asumir una tradición cultural, un registro o hasta una máscara estilística y temática ya acuñada previamente. Se opone a la intratextualidad, o referencia textual en primer grado del texto de un autor a otros textos anteriores o posteriores de su misma producción.

el subtítulo indica *Pequeña tragedia de una transferencia contratransferencial*, término psicoanalítico que designa las relaciones que se dan en el proceso de terapia:

De acuerdo con el diccionario de Laplanche y Pontalis, *transferencia* designa, en psicoanálisis, el proceso en virtud del cual los deseos inconscientes se actualizan sobre ciertos objetos, dentro de un determinado tipo de relación establecida entre ellos y, de un modo especial, dentro de la relación analítica. La transferencia se reconoce clásicamente como el terreno en el que se desarrolla la problemática de una cura psicoanalítica, caracterizándose ésta por la instauración, modalidades, interpretación y resolución de la transferencia. En un principio, la transferencia para Freud no es más que un caso particular de desplazamiento del afecto de una representación a otra. Así, las transferencias son reimpresiones, reproducciones de las mociones y de los fantasmas, que deben ser desvelados y hechos conscientes a medida que progresa el análisis, convirtiéndose en un potente instrumento terapéutico; la característica de ellas es la sustitución de una persona conocida anteriormente por la persona del médico.⁵⁸

Contratransferencia es entonces el proceso inverso que se define como el “conjunto de las reacciones inconscientes del analista frente a la persona del analizado y, especialmente, frente a la transferencia de éste”⁵⁹.

Al revisar el título y subtítulo podemos inferir dos cosas: Un asesinato y una terapia psicoanalítica. Daulte comenta que en el momento de escribir *Criminal* tenía

⁵⁸ Lidia Martínez Landa, *El teatro de Javier Daulte: Un “juego” signado por elementos posmodernos* en www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/download/145974/249543

⁵⁹ Laplanche Jean & Pontalis, Jean-Bertrand (1996). *Diccionario de Psicoanálisis*. Traducción Fernando Gimeno Cervantes. Barcelona: Editorial Paidós.

un especial interés por intrigas policiacas, lo que es reafirmado en su obra posterior *Martha Stutz*.

La anécdota de *Criminal* es la siguiente: La historia comienza cuando Juan Bueras llega a pedirle ayuda al Doctor A; Bueras le pide al psicoanalista que evite un crimen; su paciente Carlos Cossio asesinará a Diana, su esposa, al llegar a casa. Aquí empezará un enredado ya que Bueras es el psicoanalista de Diana. El Doctor A y Bueras unirán las historias que sus pacientes les han ido contando sesión a sesión. Diana, ex policía, le explica a Bueras que está esperando que Carlos pague la renta del departamento para después divorciarse de él. Diana afirma que Carlos tiene un amante y se ha dado cuenta por las “atribuciones que Carlos se toma” al tener relaciones sexuales. Bueras le sugiere a Diana buscar una solución más “saludable”, lo que ella interpreta como si Juan defendiera a Carlos por lo que Bueras decide dejar de ser su psicoanalista por sentirse estancado en el tratamiento. Ella enloquece e insulta a Bueras diciéndole que es igual de pusilánime que Carlos, a lo que Bueras responde abofeteando a Diana. Paralelamente, Carlos le confiesa al Dr. A que su amante no es una mujer, sino un hombre y que está harto de las conductas paranóicas de Diana y que se divorciará de ella antes de tener que pagar el alquiler. En siguiente sesión de Diana, ella entra en crisis al conocer que el amante de su marido es un hombre y dentro de su frenesí le hace saber a Bueras que está enamorada de él. Diana intenta seducirlo y besarle, comentando que desde el instante en que le pegó, supo que había algo entre ellos y se avalanza sobre Juan en un intento de provocarlo. Bueras se niega rotundamente, esto desata la furia de Diana que decide robar un objeto del consultorio como prueba de su *affair* imaginario para hacerle creer a Carlos que tiene

una relación con Juan Bueras, su psicoanalista y sale corriendo del consultorio. Volvemos al presente; faltan cinco minutos para que Diana llegue a casa y Carlos la asesine por su infidelidad. De repente, suena el teléfono del Dr. A, es Carlos que acaba de apuñalar a su mujer. El Dr. A se deslinda de toda responsabilidad y cuando Carlos describe la escena del crimen éste se desmaya. Bueras toma el teléfono y escucha a Carlos diciendo que él fue el engañado por Diana y Bueras, su amante. Juan toma la llamada y le explica a Carlos lo sucedido, entonces Carlos le propone asesinar al Dr. A para no tener testigos del crimen y después huir juntos. Juan Bueras asesina al Dr. A y en ese momento aparece Diana, quien agradece a Juan el haber salvado su relación matrimonial al hacer que ella y Carlos planearan algo juntos. Bueras, sin entender aún, le exige a Carlos una explicación a lo que él responde “No saldría con un criminal”. Y así termina la historia, el presunto crimen se invierte inesperadamente para culminar *la tragedia de una transferencia contratransferencial*.

Comencemos por los personajes: El Dr. A, Bueras, Carlos y Diana⁶⁰. Los dos primeros psicoanalistas de la pareja, tal como afirmamos en el capítulo pasado, los personajes no interesan en su individualidad por lo que no tenemos un análisis psicologista de ellos, y aunque lo hiciéramos, éste sería en vano dado que lo importa es su funcionamiento a favor del procedimiento.

La obra está escrita en rupturas espacio-temporales a manera de flash backs que ofrecen el deleite de dejarnos engañar por la trama mientras permanece oculto el procedimiento.

⁶⁰ Para fines del procedimiento, los personajes van en orden alfabético.

La escena comienza con Bueras entrando súbitamente al consultorio del Dr. A y anunciándole una desgracia próxima; su paciente, Diana, está a punto de ser asesinada por Carlos, paciente del Dr. A. Este inicio en el punto más alto de la curva dramática, intriga y nos obliga a esperar el desenlace de la historia, aún sin conocer a los protagonistas. La jugera de ambos terapeutas se desarrolla como una aguda crítica a la práctica psicoanalítica conocida muy bien por Daulte.

Dr. A

Interrumpiéndolo.

Aunque no puedo entender qué beneficio puede usted obtener de todo esto salvo el placer de perjudicarme. Es el típico comportamiento de una personalidad perversa como debe ser la suya. Todo me indica que esto no puede ser más que un invento. Sí, sí, sí. Un gran invento.

Bueras

Hubiéramos podido ahorrarnos detalles.

Dr. A

¿Qué quiere decir?

Bueras

Que usted me obliga a faltar al secreto profesional Pausa.

La víctima es Diana, la esposa de Carlos. Mi paciente de los miércoles, a las seis.⁶¹

La segunda escena se desarrolla en el consultorio de Bueras. Es la primera aparición de Diana (ex oficial de policía) y es, a través de ella, que conocemos a Carlos,

⁶¹ Javier Daulte, *Criminal. Pequeña tragedia de una transferencia contratransferencial*, proporcionado por el autor, México, agosto 2014, p. 7.

su futuro ex esposo quien aparentemente le es infiel. Diana le explica a Bueras que está dispuesta a esperar que Carlos pague el alquiler del departamento para pedirle el divorcio después y dejarlo en la ruina. Por su parte, Bueras insiste en que Diana tome otra solución, lo que Diana interpreta como si Bueras defendiera a Carlos. Sube la tensión en el consultorio hasta que Bueras le confiesa a Diana que no está dispuesto a seguir siendo su terapeuta, Diana lo insulta diciéndole que es igual de pusilánime que Carlos hasta que éste la abofetea.

Diana

Tras mirar su reloj.

Se está por hacer la hora. Vos déjame a mí. Yo voy a conseguir lo que quiero. En tres semanas todo va a estar resuelto. Quizá antes.

Bueras

¿Y qué es para vos que todo esté resuelto?

Diana

Dinero, afecto, bienestar: como vos me enseñaste.

Bueras

¿“Yo” te enseñé?

Diana

Supongo que el fin último de todo análisis es volvernos... egoístas hasta la obscenidad.⁶²

Después de presentarnos a Diana y a un aparente Carlos, volvemos al consultorio del Dr. A donde Juan Bueras continúa su relato y así llegamos al análisis de Carlos con el Dr. A.

⁶² *Ibíd*, p.12.

Dr. A

Usted tiene una amante, Carlos. Es curioso que tenga que “recordárselo” continuamente.

Carlos

¿Una amante?

Dr. A

¿No la tiene?

Carlos

No.

Dr. A

¿No?

Pausa.

Carlos

Volvió a suceder, doctor.

Dr. A

¿Qué cosa?

Carlos

Volví a mentirle.⁶³

Carlos se define como un mitómano y habla del miedo que le produce Diana y sus silencios; habla del contrato matrimonial y se dice harto de pagar las cuentas y el análisis de su esposa, lo que el Dr. A interpreta como celos hacia el analista de Diana, al mismo tiempo llega la confesión...El amante de Carlos es un hombre. Volvemos al presente. En este punto se desata una controversia entre los dos psicoanalistas, cada quien defendiendo a su paciente mientras se analizan mutuamente. Faltan cinco minutos para que Diana llegue a su casa y se perpetre el crimen. La siguiente escena sucede en espacios contrapuestos, la versión de Diana con Bueras y la de Carlos con el

⁶³ *Ibíd*, p.16.

Dr. A sobre la confesión de su amante homosexual. Las conversaciones se hacen una y los personajes discuten entre ellos mientras los psicoanalista observan.

Carlos

Y bueno, se lo dije. Le dije que no quiero renovar el contrato. ¿Y sabe qué más le dije? Que no quiero vivir más con una policia.

Diana

A Bueras.

Me dijo que no quería vivir más con “una asquerosa policia”; así me dijo. Yo le contesté que prefiero ser una “asquerosa policia” antes que un cobarde cagón de mierda como él. Se puso como loco.

Carlos

Me puse como loco. Le dije que yo por lo menos la respeto todavía y que no le ando revisando las cosas como ella a mí.

Diana

¡Me respeta! ¡El hijo de puta dijo que me respeta! ¡Hay que ser cara dura!

A Carlos, quebrando la convención espacial.

¿Sabés qué? ¡Sos un mentiroso! ¡Un cobarde mentiroso!

Carlos

¿Yo?

Diana

¡Sí!⁶⁴

A partir de este nuevo descubrimiento, Diana se vuelve contra Bueras exigiéndole amor, le pide que la desee aunque sea mentira para vengarse de Carlos, Bueras hecho un lío la rechaza, cosa que desata la locura de Diana y roba un objeto del consultorio como “prueba” de su aventura. Diana no piensa en las consecuencias de

⁶⁴ *Ibíd*, p.21.

provocar a Carlos de esa manera y sale corriendo del consultorio. A partir de este punto, la historia se precipita. Quedan unos cuantos minutos para que Diana llegue cuando Bueras y el Dr. A reciben la llamada de Carlos diciendo que acaba de apuñalar a Diana. El Dr. A se deslinda del crimen y le pide a Carlos que llame a la policía, pero Diana aún respira, entre las descripciones de Carlos de la escena del crimen el Dr. A se desmaya y queda Bueras al teléfono, Carlos dice por fin la verdad; su amante es Bueras.

Carlos

[...]Que estaría acá, esperando para matarla. Que yo terminaría con todo. Que yo reuniría las dos versiones. Y ahora... Diana está muriéndose...

Bueras

Que ya no puede contenerse, habla:

Pero yo no te engañé. ¡No te mentí!

Carlos

Extrañadísimo.

¿Doctor?

Bueras

Soy yo, mi amor. Soy yo. No es cierto. Yo nunca te mentí. Te quiero, Carlos. Créeme.⁶⁵

Carlos, sorprendido, le recrimina a Bueras su infidelidad con Diana, este se defiende y Carlos le pide una “prueba de amor” él mata a Diana y Bueras al Dr. A para después fugarse juntos. Juan Bueras asesina a A. Cuando vuelve al teléfono está Diana

⁶⁵ *Ibíd*, p.30.

sana y salva. La situación se ha invertido, el presunto homicidio ha dado la vuelta. La acción la dirigen ahora Diana y Carlos. Ambos han mentido y han manipulado a sus terapeutas para lograr su felicidad.

Bueras

Mira el cuerpo sin vida del doctor.

Entonces el doctor tenía razón: finalmente nada fue cierto... Fueron sólo mentiras. Fantasías.

Diana

Sí, todo es tan frágil y tan extraño... Como la felicidad. Gracias, Juan; porque te la debemos.

Carlos

Nunca vamos a olvidarte.

Diana

Dios sabe que nosotros también estamos llorando.⁶⁶

La apariencia engañosa de los personajes invita al espectador a participar en el juego de intrigas y mentiras. Los elementos sorpresa que descubren los personajes al mismo tiempo que el lector/espectador y la estructura refuerzan el interés y de igual manera el sarcasmo de la anécdota la vuelve entretenida. Finalmente, hay que recordar que la historia policiaca y los personajes funcionan a favor de una totalidad, que es el espectáculo, y no de una manera aislada. Todos estos elementos enmarcan *Criminal* en la poética de *Juego y compromiso*.

⁶⁶*Ibíd*, p.39.

4.3 La puesta en escena por alumnos del CLDyT

Criminal. Pequeña tragedia de una transferencia contratransferencial, fue elegida para formar parte de la Temporada Teatral de Primavera del Colegio del año 2012.⁶⁷ La dirección estuvo a cargo de Aurora Gómez Meza y se ofrecieron diez funciones los miércoles a las 18:00 en el espacio múltiple Rodolfo Usigli con un aforo para 60 personas.

El elenco y el equipo de producción y dirección estaban formados por alumnos del sexto semestre de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en el siguiente orden:

Producción: Con...Tacto Teatro.

Dirección: Aurora Gomeza

Elenco

Dr. A: Manuel Delgado Plazola

Juan Bueras: José Enrique Nieto

Carlos Cossio: Amadeo Conde

Diana: Dolores Robles

Asistente de producción: Karina Carmona

Asistente de dirección: Alejandro Márquez

Musicalización: José Alfredo Yáñez Carrasco

Relaciones Públicas: Marysol Cordourier

⁶⁷ <http://www.filos.unam.mx/viejo/cartelera>

La propuesta surgió al momento de buscar obras cortas de pocos actores para ser montadas y presentadas en la audición de la TTP⁶⁸ del Colegio. Al revisar varias obras decidimos visitar las lecturas de la asignatura de Historia de Arte Teatral Iberoamericano del siglo XX y XXI hasta llegar a *Criminal*. La trama nos pareció divertida y para la directora un gran reto en cuanto a la resolución escénica espacial.

El público al que estaba dirigido el espectáculo estaba compuesto mayoritariamente de adolescentes y adultos debido al lenguaje y a la temática del mismo. La musicalización corrió a cargo de José Alfredo Yáñez, flautista de la Escuela Nacional de Música, quien propuso, como un homenaje a la nacionalidad de la obra, a Astor Piazzola.

En un principio discutimos acerca de la sociedad moderna y sus problemas de comunicación, ¿Cómo es que en una sociedad tecnológicamente tan avanzada, cada vez nos enredamos más con la comunicación personal? ¿Será que cada vez encontramos más difícil la comunicación en las relaciones interpersonales cercanas, que buscamos terceras personas que quieran escucharnos y con esto triangular la información? Lo que más nos interesó de esta divertidísima historia fueron los niveles de complejidad y enredos que sus personajes logran por no escucharse, cómo es que el lenguaje tiende trampas, arma historias, junta personas y nos enloquece. Decidimos montar esta obra con el impulso de explorar la simultaneidad de espacios así como el tiempo diegético y el tiempo escénico que dan como resultado el tiempo dramático de una obra cronológica con analepsis⁶⁹.

⁶⁸ Temporada Teatral de Primavera.

⁶⁹ También conocido como *flash-back*.

Ésta, más que una obra, es un rompecabezas que cuidadosamente armado crea una bomba de tiempo, una maraña. La invitación estaba abierta para ver qué es lo que hacen dos personalidades perversas con el lenguaje a su favor.

El espacio para el que fue concebida la puesta en escena fue un escenario tipo Black box, en este caso, el espacio de usos múltiples Rodolfo Usigli en el cual se situaron 3 áreas de representación⁷⁰: El consultorio del Dr. A, el departamento de Diana y Carlos y el consultorio de Juan Bueras. Los actores podían trasladarse libremente dentro de los tres espacios de representación.

La recepción de la obra fue sorprendente para todo el equipo de *Criminal*. Desde las cinco de la tarde había una enorme fila esperando ingresar a la función y a pesar que el aforo del Aula Teatro Rodolfo Usigli era aproximadamente para sesenta personas, hubo más de ochenta espectadores en alguna representación. El público era generalmente de estudiantes universitarios tanto de la Facultad de Filosofía y Letras como de la Facultad de Psicología. La reacción del público fue gratificante: las risas del público se escuchaban aún fuera del teatro y a la salida, los espectadores comentaban sus impresiones con respecto a la trama y al desenlace que les parecía inesperado.

Criminal fue invitada a dar funciones al Centro de Enseñanza para Extranjeros de Taxco⁷¹, Guerrero el 28 de mayo de 2012 y de igual manera fue muy bien recibida.

Este espectáculo nos dejó un gran aprendizaje a todos los integrantes, desde qué texto elegir y recurrir a nuestras clases de Historia del teatro iberoamericano del siglo XIX y XX y a partir de ahí poner en atención la producción dramática y teatral de Latinoamérica hasta cómo generar un espectáculo de cuarenta minutos y con pocos

⁷⁰ Ver anexo.

⁷¹ <http://cepe-unam-taxco.blogspot.mx/2012/06/nuestras-actividades-mayo-2012.html>

elementos escenográficos que deje satisfecha a una audiencia universitaria. *Criminal* fue una experiencia sumamente enriquecedora que nos enseñó a confrontar el aprendizaje teórico recibido durante las clases con la puesta en escena.

Conclusiones

El teatro latinoamericano refiere a una unidad geográfica y lingüística (en su mayoría) el cual, al ser revisado en su desarrollo, es imprescindible analizar histórica y políticamente cada país. Es ahí donde radica la importancia del curso de Historia del arte teatral iberoamericano, ya que es a partir de que nos reconocemos como país y al mismo tiempo como parte de Latinoamérica que podemos comprender las manifestaciones teatrales y artísticas. Tal es el caso de Argentina, es decir, para comprender el teatro actual es preciso analizar el proceso dictatorial que sufrió de 1976 a 1983 a cargo de las Fuerzas Armadas lideradas por Jorge Rafael Videla.

La opresión que vivió Argentina, en todas las esferas, obligó a los artistas a repensar una teatralidad que respondiera a las necesidades cívico-sociales de su país y fue así que surgió Teatro Abierto 81, como espacio de resistencia ante los horrores de la dictadura. En 1983, al restituirse paulatinamente la democracia, el campo artístico teatral argentino entró en crisis y surgió la necesidad de convocar a jóvenes dramaturgos para renovar la escena. Los fundadores de Teatro Abierto, a través de una convocatoria hecha por el Teatro San Martín, abren un taller de dramaturgia donde convergen los ahora grandes autores contemporáneos: Ignacio Apolo, Carmen Arrieta, Jorge Leyes, Alejandro Robino, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanián, Alejandro Zingman y Javier Daulte. A los ojos de sus maestros, Roberto Cossa y Bernardo Carey, sus obras carecían de “humor, pasión y ternura”, era evidente el choque generacional y fue cancelado el taller. Ante este rechazo, este grupo de jóvenes decide continuar trabajando en sus obras sin la supervisión de un mentor y con la

plena conciencia del respeto y apoyo al trabajo del otro, por muy distinto que éste fuera, de esta manera surge el grupo Caraja-ji. Posteriormente, cada quién continúa con su labor teatral abriendo paso a las micropoéticas y el canon de la multiplicidad.

Daulte continúa con su producción dramática y en el 2001 en la revista *Teatro XXI* publica *Juego y compromiso: Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido con el teatro*⁷², breve escrito en el pone en manifiesto su poética. En este texto podemos identificar los axiomas sobre los que descansa el teatro de Daulte:

- El teatro es necesariamente innecesario.
- Los mayores enemigos del teatro son la solemnidad y frivolidad.
- El teatro no intenta decir, sino que dice.
- El teatro no es importante.
- Al teatro sólo le interesa el teatro.
- El teatro es ante todo, un juego reglado.
- Toda obra de teatro necesita un argumento que disfrace el procedimiento.

Dichos preceptos los podemos aplicar en sus obras y específicamente lo aplicamos a *Criminal*, obra que seduce por su frescura, su entramado y su anécdota policiaca.

A partir de *Criminal* y durante este trabajo de investigación he logrado confrontar los conocimientos adquiridos en los cursos de Historia del arte teatral Iberoamericano, aplicarlos en escena y al mismo tiempo me ha generado una

⁷² Javier Daulte, "Juego y compromiso. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido con el teatro" en *Teatro XXI*, N°13, año VII, 2001.

profunda reflexión hacia el teatro latinoamericano contemporáneo, sus métodos de trabajo, obras dramáticas y las múltiples poéticas que coexisten.

Considero sumamente importante que el teatro mexicano actual (específicamente, el teatro universitario) tome como ejemplo el Cara-ji: Una generación prolífica de teatristas que convivieron y colaboraron a pesar de sus diferencias estilísticas o de discurso y, sobre todo, que tuvieron el valor de dejar a un lado las figuras de autoridad y buscar en la mirada de un igual una forma de hacer teatro libre de modelos verticalistas. Este grupo de creadores comparten la necesidad de manifestar sus procedimientos y reflexiones sobre su trabajo en textos que a manera de artículos/ensayos, clarifican sus ideas.

En mi trabajo como actriz (puntualmente en el teatro de objetos en estos momentos) he redescubierto lo lúdico y he optado por *jugar al teatro*, con todo el compromiso y seriedad que este requiere.

De igual manera, en mi experiencia como ayudante del doctor Óscar Armando García Gutiérrez en las clases de Historia del arte teatral virreinal e Historia del arte teatral iberoamericano del siglo XX y XXI he aprendido y confirmado que la finalidad de dichas clases es propiciar la reflexión crítica acerca de los procesos teatrales para poder generar un discurso propio y llevarlo a escena.

Finalmente, el teatro de la posdictadura abre el horizonte para los creadores escénicos y habilita todos los caminos de representación los cuales han servido de modelo para el teatro latinoamericano y mundial.

Bibliografía

- BEJAMIN, Walter, *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2011.
- BROOK, Peter, *La puerta abierta, Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Alba, 2007.
- CAILLOIS, Roger, *Los juegos y los hombres*, México, FCE, 1997.
- CASTRO, Antonio, "Reflexiones sobre la horizontalidad del teatro: Entrevista con Javier Daulte" en *Letras Libres, edición México*, N° 144, 2010.
- DAULTE, Javier, "Juego y compromiso. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido con el teatro" en *Teatro XXI*, N°13, año VII, 2001.
- _____, *Teatro 3: Automáticos. Cómo es posible que te quiera tanto. 4D óptico. La felicidad/ Javier Daulte; con prólogo de María Florencia Heredia*, Buenos Aires, Corregidor, 2010.
- _____, *Batman vs Hamlet. El argumento al servicio del Procedimiento y el contenido como sorpresa*, Buenos Aires, s.e, 27 de julio 2008.
- _____, *Criminal. Pequeña tragedia de una transferencia contratransferencial*, texto proporcionado por el autor, México, agosto 2014.
- Declaración de Principios de Teatro Abierto. Programa, Buenos Aires, 1981.
- DUBATTI, Jorge, *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Biblos-Fundacion OSDE, 2012.
- _____, «El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar», *Picadero*, Revista del Instituto Nacional de Teatro, no 16 (enero-abril)
- El teatro argentino en el IV Festival Internacional de Buenos Aires*, (Jorge Dubatti comp.), Buenos Aires, Atuel, 2003.
- GARCÍA Barrientos, José Luis, *Teatro y ficción*, Madrid, Fundamentos, 2004.
- GARDEY, Mariana, "La dramaturgia de Javier Daulte: un lugar de encrucijada" en *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I* (Jorge Dubatti coord.), Buenos Aires, EIMFC, 2002, pp. 126-141

- GIELLA, M. Angel, *Teatro Abierto 1981*, Vol. 1, Buenos Aires, Corregidor, 1991.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, 3ª edición, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- LAPLANCHE, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand, *Diccionario de Psicoanálisis*, Trad. Fernando Gimeno Cervantes Barcelona, Paidós, 1996.
- PELLETIERI, Osvaldo, *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, vol. 4, Buenos Aires, Galerna/FFyL (UBA), 2001.
- _____, *Teatro argentino del 2000*, Buenos Aires, Galerna/Fundación Roberto Arlt, 2000.
- STANISLAVSKI, Konstantin, *Mi vida en el arte*, Barcelona, Alba, 2013.

Referencias electrónicas

- DUBATTI, Jorge, *Entrevista a Javier Daulte*. 2005.
www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/download/.../249181 PDF Visitada el 12/05/2015
- “El teatro de juguete de G.K. Chesterton” Versión de Javier Ahumada Aguirre.
http://litorale.com.mx/litorale/edicion2/PDF/14_Teatro%20de%20juguete.pdf
PDF Visitada el 19/05/2015
- GARCÍA Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, 2001. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html/027e2832-82b2-11df-acc7-002185ce6064_54.html
Visitada 11/05/2015
- MARTÍNEZ Torres, Jordi, “El teatro tiene que ser decididamente innecesario’ Entrevista a Javier Daulte” *Telón de Fondo*, nº 8, año IV(diciembre).
<http://www.telondefondo.org/> PDF visitada el 14/05/2015
- VARAS, Victoria, “Javier Daulte: La relación entre analista y paciente es muy teatral”, *Vos*, 2013.
<http://vos.lavoz.com.ar/escena/javier-daulte-relacion-entre-analista-paciente-> es-muy-teatral Visitada 20/05/2015

Páginas web

- <http://www.javierdaulte.com.ar>
- http://teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/index.htm

<http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nuncamas/nmas0001.htm>

<http://www.elsol.com.ar/nota/172356/el-pais/las-frases-que-definieron-a-jorge-videla.html>

<http://www.lanacion.com.ar/1464650-videla-admitio-que-la-dictadura-mato-a-7-u-8-mil-personas>



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Literatura Dramática y Teatro

TEMPORADA TEATRAL

Primavera 2012

TEMPORADA TEATRAL

Primavera 2012

TEMPORADA TEATRAL

Primavera 2012

MIÉRCOLES
Rula-Teatro Rodolfo Usigli

18:00 hrs.
Criminal
de Javier Daulte
Dirección: Rosalva Gómez Meza
Funciones: 7, 74, 21 y 28 de marzo
11, 18 y 25 de abril
2, 9 y 16 de mayo

20:00 hrs.
La Misma Bestia
de Manuel R. Delgado Plazola
Dirección: Sofía Arias
Funciones: 7, 74, 21 y 28 de marzo
11, 18 y 25 de abril
2, 9 y 16 de mayo

VIERNES
Rula-Teatro Escenario del Auditorio Justo Sierra/ Che

17:00 hrs.
La Misa del Gallo
de Alejandro Román
Dirección: Miguel Ángel Patrino Rubio
Funciones: 16, 23 y 30 de marzo
13, 20 y 27 de abril
4, 11 y 18 de mayo

Rula-Teatro Rodolfo Usigli

18:00 hrs.
Edi y Rudy
de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio
Dirección: Andrea Cruz Meléndez
Funciones: 8, 16, 23 y 30 de marzo
13, 20 y 27 de abril
4, 11 y 18 de mayo

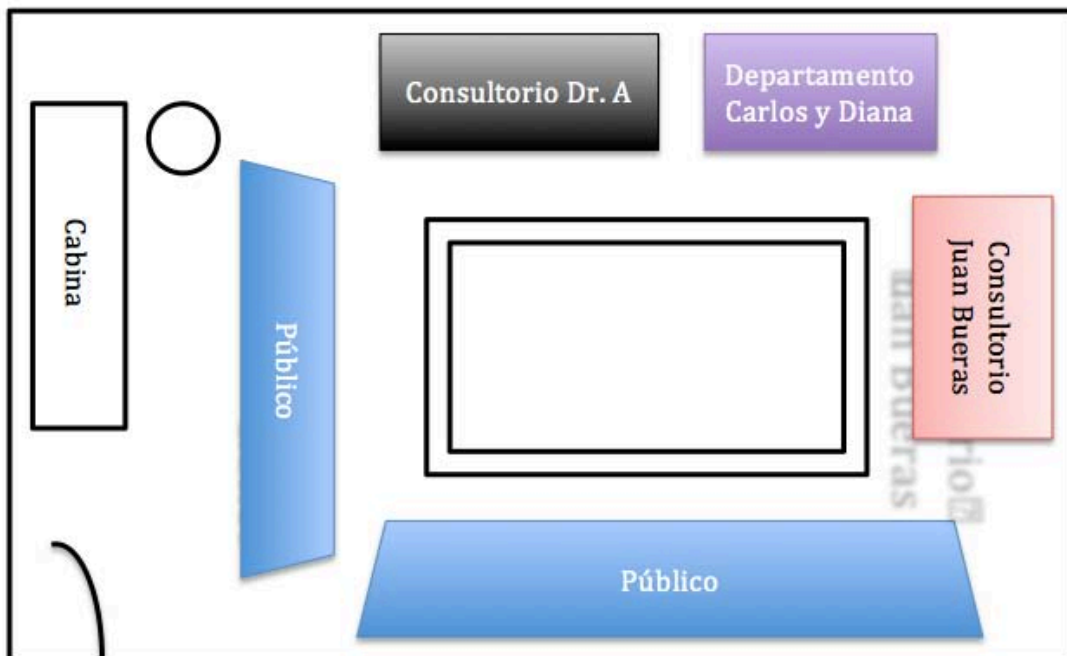
Rula-Teatro Escenario del Auditorio Justo Sierra/ Che

20:00 hrs.
Elefantiasis Mental
Creación colectiva a partir
de "El lenguaje de la montaña"
de Harold Pinter
Dirección: Mario Alberto García Hernández
Funciones: 8, 16, 23 y 30 de marzo
13, 20 y 27 de abril
4, 11 y 18 de mayo

Cartel de la Temporada Teatral de Primavera 2012.




Cartel de *Criminal*, diseñado por Gabriela Gómez Meza.



Planta de las áreas de representación.

Gráfica de escenografía

Obra: Criminal Teatro: Multiple Autor: Javier Daute Director: Aurora Gomeza					
Acto	Escena	No. actor/ personaje	Escenografía	Espacio	Notas
Único	1,3,5	Dr. A Juan Bueras	Mamparas 4 Código: ————	Consultorio de psicoanálisis	Tiempo real, presente.
U	T.O	Todos	Sillones, mesas, π	Ambientación de 2 consultorios y 1 estancia familiar	3 espacios distintos. 3 tiempos. 2 presentes un recuerdo.
U	T.O	Todos	Cama matrimonial Código: 	Blanca Izquierda En medio	Cuarto simple. 3 espacio de acción

Gráfica de atrezzo

Acto	Escena	No. actor/ personaje	Espacio escenográfico	Atrezzo	Parlamento Notas
Único	Toda la Obra	Todos	a. consultorio Dr. A	Lámpara y silla y diván.	Meticuloso, limpio y sumamente ordenado.
U	T.O	Todos	b. Consultorio Dr. Bueras	Sillón, silla y buro con estatuas	Coqueto, ordenado, femenino.
U	T.O	Todos	c. Casa Carlos y Diana	Mesa de té, 2 sillas, tasas, tetera.	Desordenada.



A la izquierda, José Enrique Nieto como Bueras y a la derecha Amadeo Rocha como Carlos. Abajo, Manuel Delgado Plazola como el Dr. A.





A la izquierda el Consultorio del Dr. A y a la derecha el departamento de Carlos y Diana. Abajo, Dolores Robles como Diana en el consultorio de Bueras.







Fotografías tomadas de la página del CEPE Taxco.

