

Corrimiento del realismo: Amar Amando (o los ojos de la mosca) de César Romero, en San Miguel de Tucumán

APELLIDO, Nombre / Pertenencias Institucional - correo electrónico de contacto SEOANE, Ana/
UBA/UNA- seoaneana@yahoo.com.ar

^a Palabras claves: Tucumán. César Romero. Teatro en las provincias. Post realismo

› **Resumen**

Me focalizaré en investigar las huellas de la liminalidad en otra provincia argentina: Tucumán. El creador César Romero trabajó varios años integrando el grupo “Manojo de Calles” de Verónica Pérez Luna. Se podría señalar que allí se inició su corrimiento de un teatro tradicional. Romero junto a este equipo creativo realizaron intervenciones en la capital de la provincia de Tucumán.

Desde el año 2014 empezó de manera independiente a crear una nueva propuesta con varios actores que dio como resultado el espectáculo Amar Amando (o los ojos de la mosca), una de las ganadoras de la 32ª Fiesta Provincial de Tucumán. César Romero volcó en cuadernos de dirección toda la experiencia que se basó fundamentalmente en cuatro postulados: historia; memoria, intuición y semblanza. A partir de este material más el haber asistido al espectáculo analizaré cómo apareció lo liminal allí.

› **Presentación**

Antes de analizar la creación de César Romero - *Amar Amando (o los ojos de la mosca)*- conveniente saber que sus inicios tuvieron que ver con el grupo “Manojo de Calles” de Verónica Pérez Luna. Allí empezó su relación con otro tipo de teatralidad, ya que ese equipo creativo realizó varias intervenciones en la capital de la provincia - San Miguel de Tucumán- y fue performer allí

durante nueve años. Hay que sumar otros grupos como “La rendija” e “Índigo” hasta que armó su propio núcleo de investigación teatral, “Suvastateatro”, en el cual sumó a los alumnos de su taller de entrenamiento actoral.

Estudiante de la carrera de Licenciatura en Teatro, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, Romero inició su actividad profesional en el año 1997. Entre sus maestros estuvieron Juan Tríbulo, Beatriz Lábatte, Rafael Nofal, Elba Estequin, Luisa Vivanco y Susana Santos. Tomó seminarios también con grandes creadores de su provincia como es el caso de Carlos María Alsina. Entre sus antecedentes se ve la influencia que le han dejado algunos artistas porteños, como Mauricio Kartún.

Hay una fecha clave para César Romero y es el año 2006 cuando decide abrir su propio ámbito de docencia y creación al que denomina “Casa Luján, Centro Cultural Alternativo”.

Desde el año 2014 empezó de manera independiente a crear una nueva propuesta con varios actores que dio como resultado el espectáculo *Amar Amando (o los ojos de la mosca)*, uno de los ganadores de la 32ª Fiesta Provincial de Tucumán. Volcó en cuadernos de dirección toda la experiencia que se basó fundamentalmente en cuatro postulados: historia; memoria, intuición y semblanza. A partir de este material más el haber asistido al espectáculo se analizará cómo apareció la liminalidad allí.

El título del espectáculo, según declaraciones del creador Romero surge a partir de un ejercicio dramático, definido como: “postulado memoria”. Sus actores trabajan con textos que pueden ser según él: “épico, literario o dramático”. Uno de sus intérpretes trajo una frase de La novela de Perón de Tomás Eloy Martínez (1985) en la cual se relataba un sueño que había tenido de niño Perón. Esa pesadilla tenía que ver con una invasión de moscas que había sufrido en la casa de sus abuelos. En el espectáculo también se incluyó esta anécdota. Una actriz trajo el tema musical “Amar amando” de Horacio Guarani el cual lo sumaron a las improvisaciones. Luego la

canción no quedó en el espectáculo pero sí su título. Fue un proceso colectivo entre todos los integrantes del espectáculo, aunque la decisión y concepción final del mismo haya sido de Romero.

Señalo que en *Amar Amando (o los ojos de la mosca)* hay un corrimiento del realismo, corriente estética tan frecuente en los escenarios argentinos. Surgida entre los años 1830 y 1880 en Francia y que rápidamente llegó al Río de la Plata, instalándose aquí de manera definitiva. El teórico francés, Patrice Pavis, definía en su primer diccionario teatral al realismo como que “da cuenta objetivamente de la realidad psicológica y social del hombre” (1984:400).

Aquí se ha perdido la objetividad, e impera la subjetividad, por momentos con rasgos del grotesco criollo, aquel que iniciara Armando Discépolo y que en algunos espectáculos Pompeyo Audivert retomó dándole un sello personal. Desde el subtítulo, “los ojos de la mosca” está presente la monstruosidad. El inicio de la acción es una pesadilla y una de sus protagonistas dirá que: “...una horda de mujeres desnudas con collares de perlas no la dejaban entrar en la casa, una vez que lo hacían se transformaban en moscas al entrar...” También los niños de esta familia tienen matices monstruosos, con su caracterización, anteojos grandes y uniformes que parecen quedarles pequeños. Saltan y rodean a los futuros espectadores con tics similares a los roedores, una de las claves del grotesco, la animalidad de sus personajes. Se recuerdan esos rasgos físicos alejados de lo humano y más cercano a los animales, tanto en Anselmo de *Muñeca* (ejemplo del grotesco italiano), como Don Miquel en *Mateo* (grotesco criollo).

Y de ese corrimiento de esta estética reiterada en nuestros escenarios se pasa a un término mucho más actual como el de liminalidad. También Pavis, pero en investigaciones más recientes y ya focalizadas en la performance y el teatro contemporáneo señalaba este umbral, su traspaso, siguiendo definiciones de Arnold Van Genny en 1909 ligadas al rito de tránsito y las actualiza con los estudios de Victor Turner (1982). Las tres fases que se mantienen son: situación bloqueada, ruptura y reintegración. “Hay una liminalidad del actor –subraya Pavis- pues no es del todo si mismo sin ser todavía otra persona” (2016:193)

El espectáculo podría considerarse con una estructura convencional, hay personajes, un principio, un desarrollo y un final, aunque decide terminar con una secuencia de video, casi como epílogo de la historia. Sigue a Aristóteles, pero ¿dónde se aparta de él? En las actuaciones, aquí se evidencia este corrimiento. Es Iliana Diéguez Caballero quien define estos rasgos:

Estos entes liminales son portadores de estado contagiante propios de las antiestructuras, lo cual podría ser sugerido como una especie de dionisismo ciudadano al que me referiré como *pathos* liminal. El término dionisismo desde la visión nietzscheana expresa la puesta en acción de estados orgiásticos. Vinculado a situaciones de posesión, de festividad desbordante y contagiante, de liberación de las reglas y búsqueda de un espíritu utópico... (2007:38).

En este análisis que hace Diéguez Caballero no puede dejarse de relacionar con el tipo de teatralidad que se dio en las creaciones de Eduardo “Tato” Pavlovsky y Ricardo Bartís. Más precisamente entablar un vínculo entre *De mal en peor* (2005) y *Amar Amando (o los ojos de la mosca)*. Ambos espectáculos están ubicados en otro período histórico, que no es el actual. Bartís lo centra en 1910 –año significativo por el Centenario de la Revolución de Mayo- mientras que Romero lo ubica en la década del setenta, antes de 1976, fecha del inicio de la última dictadura cívico militar en la Argentina.

Se puede relacionar el tipo de actuación que les propone César Romero a sus intérpretes con el del “teatro de estados”, siguiendo la definición de Pavlovsky y Bartís. Fue la investigadora Julia Elena Sagaseta quien subrayó:

(...) está centrada en las posibilidades del cuerpo actoral travesado por la interrelación artística, lo que lo hace claramente performático. Lo que se busca en sus espectáculos es crear una sucesión de momentos excepcionales, no ordenados por una secuencia lógica sino por el trabajo actoral y escénico. (2010:200)

Es Sagaseta quien también marca como particularidades de esta teatralidad:

Apartándose del naturalismo, canónico por mucho tiempo, trabaja con el cuerpo actoral apoyado en intensidades y devenires. En las obras los lenguajes no verbales cobran una gran importancia y lo plástico y musical, cruzándose con lo literario y lo actoral, proponen puestas performáticas. (2007)

La relación que entabla Bartís entre la actuación y los otros lenguajes escénicos puede relacionarse con lo que hace también Romero. La presencia de un músico en vivo subrayando acciones, canciones interpretadas a capela por sus intérpretes, el cuidado de objetos significantes de

la época, como la vajilla de porcelana, con jarra con forma de pingüino incluida y el vestuario que acerca a tiempos pasados.

Es Joseph Danan en su libro *Entre teatro y performance. La cuestión del texto* quien retoma algunas ideas de Hans-Thies Lehmann y sigue desarrollando la relación entre la escritura y la performance. “Son nuevas formas de dramaticidad –dirá- que nacen ante nuestros ojos, nuevas maneras de contar historias” (2016:73) Ya lo había anunciado Emilio García Wehbi en su prólogo *La poética del disenso* cuando señalaba la democraticización de todos los lenguajes escénicos, dejando de lado el texto centrismo que imperó durante siglos en los escenarios mundiales.

Fue indudablemente el siglo XX el de la gran ruptura y César Romero siguió esa misma línea de creación donde el actor es un motor principal en la dramaturgia. En una entrevista aclaraba su método de trabajo:

A partir del cruce de los postulados comienza a acontecer el posible material que conforma la acción dramática: desde el macro concepto que es ‘el peronismo’, en este caso, a sus micros conceptos, como lo político; las ilusiones; la trascendencia y la transferencia; el ser amado; el mito y el teatro; la traición; la sangre; lo familiar; el llanto; la mártir y la muerte”, enumera el director.(2016)

Romero sitúa su propuesta en:

la Argentina y sus personajes icónicos, que viven aquí y ahora, atrapados sin salida en un tóxico cóctel servido con un deliro oscuro, con feroz humor negro, con voluntad bizarra y con referencias agudas a la cultura peronista”. (...) “lo político no tiene todo el poder, nos encontramos de pronto en el imperio del kitsch, ideal estético de todo dirigente, de todos los partidos y de todos los movimientos.(2016)

Fue el mismo Romero quien incentivó a que su elenco leyera dos obras de Tomás Eloy Martínez: *La novela de Perón* (1985) y *Santa Evita* (1995). También vieron la película de Raymundo Gleyzer - *Los traidores* – filmada entre 1972 y 1973 con guion compartido entre él, Víctor Proncet y Álvaro Melián. Todo este material hizo que los actores pudieran entrar en esos años de fuerte violencia política.

Al igual que hace Ricardo Bartís sus espectáculos se inician a partir de lecturas y luego se pasa a las improvisaciones, donde el actor asume una cierta dramaturgia, desde su cuerpo hasta lo

que su voz emitirá. Uno de los integrantes de *Amar Amando (o los ojos de la mosca)*, Samuel Cortez, quien interpreta a Ernesto, reflexionó sobre el proceso creativo de la siguiente manera:

A partir de ideas tomadas del material y de mínimos acuerdos con los compañeros, la dirección realiza un entrenamiento corporal y de vinculación y toma algunas supuestas del relato sobre los que el elenco comienza a improvisar. De estas improvisaciones se va generando una acumulación de material y en ese proceso el mismo personaje va apareciendo. Esto se realiza en complemento de un trabajo propio y personal de los actores donde cada uno va construyendo una historia para su personaje, un pasado, una conspiración y una relación con otro personaje. (2018)

Queda muy claro que las improvisaciones es un material fundamental para este tipo de espectáculos. Nuevamente es una familia la metáfora del país. También se representa un hogar disfuncional, pero donde hay dos temas que juegan de espejo, el teatro y la política. Uno de sus personajes principales es Susana Aranguren, definida como “actriz argentina. (...) descubierta por Margarita Xirgu”. Declara su admiración hacia el dictador español, Francisco Franco, y este dato la ubica políticamente. Artista venida a menos y aristócrata y viuda de un Pereyra Iraola. Sus prolongadas ausencias de la casa han hecho que su hijo mayor asumiera casi la paternidad de sus hermanos menores. Ella será esa madre posesiva y dictatorial, focalizando su agresividad en Elena, la militante peronista, a quien le cambia el nombre por Rosa y la obliga a ponerse delantal y cofia. La transforma en su empleada doméstica en un juego de locura y humillación, para luego hacer que sus hijos menores la sometan a una escena de tortura. Imposible no asociar con los años posteriores, o sea a los de la dictadura militar. En este juego víctimas y victimarios César Romero parece seguir tanto a Pavlovsky como a Griselda Gambaro.

Las clases sociales son uno de los conflictos que van surgiendo, entrecruzados con las infidelidades y los maltratos, hoy hablaríamos de violencia de género. La periodista Cecilia Hopkins de “Página 12” definió al espectáculo como “una obra en la que la relación enfermiza entre una madre y su hijo es la excusa para hablar de insalvables diferencias de clase y profundos enconos ideológicos” (2017).

En algunos momentos, Romero/director marca un hiperrealismo, como cuando aparecen fideos de verdad en esa cena tan particular, plagada de golpes e insinuaciones sexuales. El

vocabulario peronista y militante está muy presente, desde la marcha hasta conceptos reconocidos que decía el líder justicialista. En un costado, sobre un sillón está una bandera argentina, otro signo no lingüístico de peso notable en este espectáculo.

Estos dos supuestos amigos, Armando y Ernesto, ambos militantes peronistas pero que esconden la infidelidad de uno con la mujer del otro, reflejan y simbolizan las luchas internas del movimiento popular. Fidelidad e infidelidad, parecen personificar derechas e izquierdas en una mirada más globalizadora de la propuesta, que conoce la masacre de Ezeiza y parece anticiparla.

Está la Argentina como fondo potente, tanto en Bartís cuando mostraba a través de algunas criaturas de Florencio Sánchez de principio del siglo XX, como en Romero cuando expone a seres de la década del setenta. Clases sociales, prejuicios e ideologías.

En Romero aparece ese peronismo que salía de décadas de proscripción. Vale recordar que las elecciones del 11 de marzo de 1973 obtuvieron el 49,5% de los votos bajo la bandera del FREJULI (Frente Justicialista de Liberación) y su más cercano opositor, el partido radical, consiguió sólo el 21%.

Este corrimiento tanto del realismo como del hiperrealismo, acerca al espectáculo a una liminalidad performática, muy cercana a las creaciones de Bartís. De esta manera se demuestra que no sólo las técnicas de creación son semejantes entre las propuestas de la ciudad Autónoma de Buenos Aires y el resto del país, sino que se llega a resultados semejantes, con teatralidades casi paralelas. En este caso, un espectáculo de San Miguel de Tucumán tiene un cierto paralelismo con otro gestado en la capital y una misma obsesión que es el pasado argentino.

Bibliografía

- Danan, Joseph (2016) *Entre teatro y performance. La cuestión del texto*. Ediciones Artes del Sur. Buenos Aires.

- Diéguez Caballero, Iliana. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Pcia. Buenos Aires. Atuel.

-Elisalde, Roberto; Scher, Ofelia y García, Ruth (compiladores). (2016) *Historia social de la argentina contemporánea (1930-2003)*. Buenos Aires, EUDEBA:

- Hopkins, Cecilia. “Página 12”. Buenos Aires, 30 de mayo 2017.

- Pavis, Patrice. (1984). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós.

----- (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México. Paso de gato.

- Sagaseta, Julia Elena. (2010). *La puesta en escena en el teatro argentino del bicentenario*. Buenos Aires. Fondo Nacional de las Artes.

----- (2007). “Teatro performático y mirada social. Sobre De mal en peor de Ricardo Bartís”. Buenos Aires. www.territorioteatral.org.ar. Número 1. Mayo 2007.