



Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales
Licenciatura en Comunicación Social

COMUNICACIÓN TEATRAL:

La construcción de sentido en la obra de teatro “*Gol de oro (todo o nada)*”

Alumna: Druetta Marianela

Tutor: Verna Orlando

Rosario, Octubre de 2015

A mis más grandes amores: mi familia, mis amigos y al teatro

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
---------------------------	---

CAPÍTULO I: Un acercamiento a la semiótica teatral

¿Cómo abordar al teatro?.....	3
Teatro y Comunicación.....	4
Fenómeno teatral desde el punto de vista de la semiótica	5
Texto y representación.....	7
Signo en el teatro	9
Diálogo teatral	11
Semiosis social.....	12

CAPÍTULO II: Grieta de la obra teatral *Gol de oro (todo o nada)*

Un caso local	14
Comedia Municipal de teatro	14
Grieta de la obra:	
-Texto de autor:	
Diálogo teatral <i>Gol de oro (todo o nada)</i>	16
<i>Gol de oro (todo o nada)</i> y discurso político.....	27
-Texto de director (y actores)	33

CAPÍTULO III: Acontecimiento teatral: *Gol de oro (todo o nada)*

Análisis de la representación	41
Icono, índice y símbolo:	
-Iconos	45

Iconos visuales.....	46
Iconos verbales	47
-Índices	48
-Símbolos	50
CONCLUSIÓN.....	52
ANEXOS	
Entrevista con el autor: Miguel Franchi	55
Entrevista con el director: Matías Martínez	64
Transcripción del texto de autor <i>Gol de oro (todo o nada)</i>	72
BIBLIOGRAFÍA.....	99

INTRODUCCIÓN

En un mundo en donde la comunicación está atravesada por artificios que el hombre inventó, cada vez más ostentosos y que se asientan sobre la lejanía de los cuerpos y la intermediación de dispositivos tecnológicos, el teatro subsiste. Con una forma de comunicación tan apartada al mecanismo de funcionamiento que nos proponen los medios masivos, el teatro continúa. En un país en donde los discursos políticos creen tener gran fuerza en la sociedad, el teatro perdura. En una ciudad que habla en los grafitis de los barrios, el teatro permanece. En una facultad en donde se producen tantos escritos de comunicación, el teatro vive.

Nos situamos frente al teatro intentando dilucidar los procesos comunicativos que en él se esconden. Sabemos que es complejo abordar la comunicación teatral en su totalidad debido a la gran cantidad de elementos que intervienen en el proceso. Decimos esto ya que en el teatro intervienen, generalmente, el (y los) actor(es)-personaje(s), el autor, el director, los escenógrafos, los iluminadores, los actores y la multiplicidad de espectadores. Podríamos decir que el teatro está formado por una gran cantidad de signos que intervienen superponiéndose.

Desde este enfoque las teorías de la comunicación nos ayudarán a estudiar, en parte, al hecho teatral, específicamente la semiótica, entendiendo a la misma “como una teoría de los sistemas y procesos de comunicación” (Fabbri, 1987:1).

De cierto modo la semiótica es una disciplina que intenta responder al problema de la construcción del sentido. Desde esta perspectiva nos posicionamos frente al teatro: intentando develar cómo se produce sentido en un hecho teatral.

En el presente trabajo seleccionamos una obra teatral particular, “*Gol de oro (todo o nada)*” de Miguel Franchi, dirigida por Matías Martínez e interpretada por actores rosarinos, con el objetivo de investigar el proceso de comunicación que surge desde la escritura de un texto teatral, se reconstruye con la interpretación del director y los actores, y sigue en transformación hasta la creación del espectáculo teatral.

Sabemos que no daremos cuenta a la totalidad del teatro sino que nos centraremos en la producción de sentido que se genera específicamente en el texto de autor, texto de director (y actores) y en la representación de “*Gol de oro (todo o nada)*”.

La elección de la obra no fue azarosa, sino que se buscó una obra de autor rosarino, dirigida

por un director diferente al autor para poder visualizar la transformación que se genera en el paso del texto escrito a la representación. Cabe destacar que es una obra actual, que comenzó a ser analizada previamente a su estreno. Aquí reside, de cierto modo, gran parte de la relevancia académica de esta tesina.

Para estudiar este fenómeno nos situamos dentro de una metodología cualitativa, ya que la misma posee un diseño flexible en el que prevalece la interpretación.

Podríamos decir que se denomina metodología cualitativa a la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras habladas o escritas y la conducta observable. Pero aclaramos que es más que un conjunto de técnicas para recoger datos, ya que es un modo de encarar el mundo empírico. Por lo tanto, esta metodología se basa principalmente en la descripción y en el análisis micro e individual de fenómenos concretos y en la búsqueda de la especificidad del objeto de estudio (Taylor y Bogdan, 1990).

Para esta investigación contamos con el texto escrito de la obra teatral, con una entrevista en profundidad con el autor y otra con el director, con el proyecto de la puesta en escena que generó el director luego de la lectura del texto dramático, con observaciones no participantes de los ensayos de la obra y de la puesta en escena de *“Gol de oro (todo o nada)”*.

En el primer capítulo *“Un acercamiento a la semiótica teatral”* desarrollaremos los principales conceptos de la teoría de la semiótica teatral que nos servirán para el análisis de la obra. En el segundo, *“Grieta de la obra teatral Gol de oro (todo o nada)”*, nos centraremos en el análisis del texto del autor, en el aporte que realiza el director y los actores y en la grieta producida entre ambos “textos”. En el tercer y último capítulo *“Acontecimiento teatral: Gol de oro (todo o nada)”* analizaremos la construcción de sentido de la puesta en escena de la obra teatral teniendo en cuenta lo examinado en los capítulos anteriores. Finalmente cerraremos el trabajo con una conclusión acerca de lo indagado.

CAPÍTULO I

UN ACERCAMIENTO A LA SEMIÓTICA TEATRAL

¿CÓMO ABORDAR AL TEATRO?

El campo de la investigación teatral, como el de otras disciplinas artísticas, lleva dentro de sí una separación, una ruptura que pone en oposición el mundo de la práctica y el de la teoría.

De aquí se desprenden dos enfoques en relación al campo de la investigación teatral y la generación de conocimiento: “desde afuera”, donde se encuentran aquellos estudios de carácter analítico, como es el caso de estudios semiológicos, psicológicos, sociológicos, entre otros, en los cuales estas disciplinas, con sus metodologías y herramientas de análisis, se aplican al fenómeno teatral. Y “desde adentro”, donde se encuadran las denominadas teorías empíricas de producción, cuyo objetivo es conocer la práctica del teatro, no tanto producir conocimiento del mismo en sí, sino que apuntan al “saber hacer”, generalmente son realizadas por los mismos teatristas (Feral, 2004).

De este modo nuestro objetivo será analizar al fenómeno teatral desde una teoría de la comunicación, desde la semiótica, en los términos acuñados por Feral (2004): “desde afuera”.

Nos hallamos ante una verdadera polifonía informacional, eso es la teatralidad: un espesor de signos (Barthes, 1997), y es por ello que nos resulta interesante poder acercarnos desde la semiótica al teatro, poder reconocer la multiplicidad de signos que en él coexisten, que van más allá del texto dramático. “La complejidad del teatro radica en la imposibilidad de pensar en una unidad mínima de sentido para este lenguaje artístico en particular” (Ubersfeld, 1993:8).

TEATRO Y COMUNICACIÓN

Consideramos que es absurdo negar al teatro la intención de comunicar. Según Eco (1985), para que haya comunicación basta que el destinatario sea un ser humano, que la señal que se emita esté de acuerdo con reglas conocidas por el destinatario humano y solicite una respuesta interpretativa del destinatario. Cabe aclarar que en el teatro este fenómeno no es tan simple, ya que muchas veces, por ejemplo, el destinatario puede no comprender la totalidad de códigos utilizados en una obra e igualmente “interpretar” la misma.

En resumidas cuentas, la teatralidad es posible únicamente cuando convive un actor y un espectador, dos partes indispensables para que se produzca un hecho teatral. Pueden faltar las luces, el director, objetos, maquillaje, escenografía, vestuario, pero no puede faltar un actor y un espectador. La teatralidad se genera únicamente en la interrelación de actor-espectador.

Como vemos, basta con decir que el destinatario humano es la garantía metodológica de la existencia de una función semiótica establecida por un código. Un espectáculo de teatro debe extenderse a lo que captan los distintos espectadores y no limitarse a las intenciones del emisor (Eco, 1985). Por lo tanto, es importante que seamos conscientes de las distintas lecturas que se generan en el público, de los múltiples sentidos que produce en los espectadores una misma obra de teatro.

Comprendemos la complejidad del teatro, que hay muchos lugares hacia dónde dirigir la mirada al analizar, como por ejemplo el espectador; pero en esta tesina nos focalizamos en la obra teatral desde la articulación texto y representación, tomando fundamentalmente los aportes de la semiótica teatral. Esto no quiere decir que sea el único lugar comunicacional del fenómeno teatral, ni la totalidad, sino simplemente una unidad generadora de sentido.

Por consiguiente, desde esta perspectiva, el teatro debe ser abordado también desde la representación, no puede ser estudiado meramente desde el texto, ya que éste es sólo un elemento dentro del mismo. Sabemos que la representación es algo efímero y que muchas veces sólo el texto permanece y que sin dudas en muchas oportunidades se establece como el punto de partida obligado de toda investigación teatral, pero que está lejano de representar la práctica totalizadora del teatro.

Nos adentraremos en un análisis de las formas de contenido, en un mundo en el cual los objetos, los hombres y la cultura entran en un proceso de comunicación asumiendo distintas

formas. Una de esas formas es justamente el teatro: universo de objetos, hombres y cultura que nos proponemos examinar, aplicando fundamentalmente elementos sistematizados de la semiótica del teatro.

FENÓMENO TEATRAL DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA SEMIÓTICA

Remontándonos a los inicios de este enfoque teórico, es indispensable referirnos a dos pensadores del siglo XIX y principios del siglo XX: el suizo Ferdinand de Saussure y el norteamericano Charles Peirce. En ellos se encuentran las bases de una teoría sin los cuales el desarrollo de la semiótica teatral sería, quizás, imposible.

Saussure, en su conocido *Curso de lingüística general*, plantea que la lengua es un sistema de signos que expresa ideas, y que, por esta razón, es comparable con la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, las formas de cortesía, las señales militares, etc. “Así, pues, podemos concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el marco de la vida social; podría formar parte de la psicología social y, por consiguiente, de la psicología general; nosotros vamos a llamarla Semiología. Podría decirnos en qué consisten los signos, qué leyes los regulan” (Eco, 1985: 43).

Casi en el mismo momento, Peirce, en los Estados Unidos, concibe una teoría general de los signos bajo el nombre de semiótica. Lo importante de sus investigaciones es que ofrece algo más amplio que Saussure, en el sentido en que los sujetos de la semiosis de Peirce no son necesariamente sujetos humanos sino tres entidades semióticas abstractas: “entiende por semiosis una acción, una influencia que sea, o suponga una cooperación de tres sujetos, como por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante, influencia tri-relativa que en ningún caso puede acabar en una acción entre parejas” (Eco, 1985: 45).

En pocas palabras, podríamos decir que desde Peirce y Saussure se comienza a considerar que todo hecho cultural, dentro de la vida social, es un signo que comunica algo. Esta idea se ha ido afianzando con el paso del tiempo. A partir de ellos se va a desprender la historia de la semiología en general y de la teatral en particular.

Muchos son los teóricos que se han sumergido en el estudio de la semiótica teatral, desde enfoques estructuralistas, privilegiando por mucho tiempo el texto sobre la representación, a

enfoques pragmáticos que se han enriquecido de otras disciplinas. Pero nosotros no nos ocuparemos de estudiar la “evolución” de esta teoría, nuestro objetivo es otro.

Queremos señalar que es imposible sostener hoy la “estructura semiológica” tal cual la conocimos hasta fines de los años 70. Luego de esos años se ha producido una gran cantidad de estudios influenciados, en parte, por el cambio de paradigma de la modernidad a la posmodernidad.

El proyecto semiológico en sus aspectos duros llegó a su fin, dado esencialmente por el desplazamiento operado entre la modernidad y la posmodernidad, entre el acercamiento formalista a la cultura y la literatura iniciado a comienzos del siglo por los Formalistas Rusos y la Escuela de Ginebra, y el Post-estructuralismo que proporcionó las fundaciones de la epistemología y de la teoría de la Post-Modernidad (De Toro, 2008).

Queremos aclarar que “la semiología no fue y no es un sistema de evaluación, sino un sistema procesal, esto es, el objetivo fue estudiar el funcionamiento del espectáculo en sus muchos y complejos niveles” (De Toro, 2008:296).

Es pertinente esclarecer algunos puntos polémicos, ya que con frecuencia esta teoría es sometida a crítica. Después de tantos años de considerar en el teatro sólo el nivel lingüístico hoy se ha llegado, en muchas ocasiones, a dejar de lado a la semiótica teatral. Por eso consideramos fundamental aclarar la diferencia entre texto y representación.

Otro aspecto sometido a crítica es el hecho de que, como aclaramos al comienzo, el teatro no es únicamente un proceso semiótico generado en la puesta en escena, sino también en el convivio (Dubatti, 2007) con el espectador. Coincidimos con esta postura, pero somos conscientes de que para analizar este hecho deberíamos recurrir a otras teorías. Sería posible complementar este estudio con un análisis de recepción de la obra para poder vislumbrar el “acontecimiento” teatral, pero este no es nuestro objetivo.

El empleo de criterios semióticos no procura en nuestra investigación favoritismos. Intentamos, por el contrario, movernos en actitudes de integración, ya que, como explicamos, la semiótica en sus aspectos duros llegó a su fin. De todas maneras, consideramos que tanto el texto dramático como la representación constituyen fenómenos de comunicación que participan de procesos semióticos.

En definitiva, podemos afirmar que “el teatro constituye un objeto semiológico privilegiado” (Barthes, 1985:309). El texto dramático inicia un proceso de comunicación que pasa por la

lectura, se prolonga y culmina en la representación siempre colectiva. La representación no es algo añadido al texto y ajeno a él (ya que está virtualmente incluido como algo constitutivo del mismo texto, ya que en el texto mismo podemos ver matices de representación), y esta circunstancia condiciona el modo de recepción y también condiciona fuertemente la creación y la forma del texto literario dramático, es decir, afecta a todo el proceso semiótico y a sus partes. Por eso mismo, resulta necesario zambullirnos en la semiótica del texto y en la semiótica de la representación.

TEXTO Y REPRESENTACIÓN

Podríamos decir que muchas veces el teatro tiene dos tiempos: el de la producción literaria y el de la representación concreta. Si bien es repetible y renovable, nunca es reproducible en toda su identidad. Por eso muchos lo consideran como un arte paradójico: arte de la representación, flor de un día, jamás el mismo de ayer, arte de hoy, pues la representación de mañana, que pretende ser idéntica a la de la velada precedente, se realiza con hombres en proceso de cambio para nuevos espectadores. Y, sin embargo, siempre quedará algo permanente, algo que, al menos teóricamente, habrá de seguir inmutable, fijado para siempre: el texto (Ubersfeld, 1993).

Hacemos esta diferenciación entre texto y representación ya que la obra analizada “*Gol de oro (todo o nada)*” se enmarca dentro de esta lógica, en donde primero se gestó un texto dramático y luego se lo llevó a la representación, esto no quiere decir que sea la única y/o mejor manera de construir teatralidad, sino que es una posibilidad. Sabemos que actualmente existen otros modos de abordar al teatro como, por ejemplo, obras que parten del trabajo del actor y después llegan a un texto, obras que toman como disparador algún texto y lo van reformulando, obras que no poseen un texto, construcciones colectivas, teatro de objetos, entre tantas otras opciones.

Pero en nuestro caso se torna indispensable analizar el teatro en la articulación texto y representación.

“La semiología del teatro ha de considerar al conjunto del discurso teatral como lugar integralmente significativo” (Ubersfeld, 1993:12). Por lo tanto, es necesario analizar la pluralidad de sentidos tanto en el texto como en la representación, teniendo en cuenta las diferencias que existen entre ellos.

Consideramos un error pensar en una coincidencia entre texto y representación. Desde esta óptica la tarea del director sería la de traducir a otro lenguaje un texto procurando serle fiel al máximo posible. Esta actitud supone la idea de equivalencia semántica entre texto escrito y texto de representación. En el paso del sistema de signo-texto al sistema de signos-representación, solo cambiaría la materia de expresión. Pero se debe tener en cuenta que el conjunto de los signos visuales, auditivos, musicales, creados por el director y los actores, van más allá del conjunto textual (Ubersfeld, 1993).

La materia de expresión de los signos en el texto es lingüística, y supone una lectura según el orden del tiempo. Mientras que la recepción de lo representado supone en el espectador la organización espacio-temporal de signos múltiples y simultáneos.

Es fundamental resaltar la polifonía sónica que constituye a la teatralidad. Esta simultaneidad que involucra varias informaciones al mismo tiempo: decorado, vestuario, lugar donde se sitúan los actores, su mímica, sus gestos, su palabra, etc. Según Kowzan (1975) la semiótica del teatro no es otra cosa que la búsqueda metodológica de las reglas que gobiernan esta producción compleja de índices y estímulos destinados a hacer participar al espectador al máximo en un hecho específicamente artificial y significativo. Es importante aquí la clasificación del signo como artificial, como resultado de un proceso voluntario cuyo fin es comunicar en el mismo instante.

La comunicación directa, presente, irreplicable, en suma "instantánea", es una característica del hecho teatral, y supone una dificultad para su análisis ya que no se puede cortar en un momento dado, como ocurre por ejemplo en el cine.

Nos interesa la noción desarrollada por De Toro (2008) de texto dramático diferenciado al texto espectacular, porque se ve reflejada la distancia entre texto y representación.

Queremos dejar en claro que el término texto dramático, no se opone al texto espectacular. En vez de oponer un texto con otro, nuestra intención es vincularlos.

Cabe aclarar lo que entendemos por ambos textos. El texto dramático es un texto doble, ya que se estructura en el diálogo de los personajes, que va destinado a ser "oído" (o leído) y por otra parte ese texto está impregnado de indicaciones escénicas, es decir por las didascalias, que son todos aquellos elementos informantes con respecto a la teatralidad del texto.

Es necesario reconocer que en el texto dramático existen matices de representatividad o teatralidad que hacen posible la escenificación, y aquí se encuentra una vinculación directa con la representación.

El texto espectacular, se podría decir, es la suma de los componentes del texto dramático y la virtualidad performativa. En sí es el espectáculo, la puesta en escena en un sentido totalizado (De Toro, 2008).

Ubersfel (1977) señala que el factor mediador entre el texto dramático (TD) y el texto espectacular (TE) es el texto de la puesta en escena. Doblemente funciona éste texto de la puesta en escena ya que está en relación con el texto dramático y con el texto espectacular.

Por lo tanto, el texto de la puesta en escena (TP) es la contextualización de las situaciones del enunciado, la concreción del espacio, tiempo, ritmo, desplazamiento, tono, proxémica, kinésica, puesta en contexto de la situación enunciación/enunciado: es un trabajo de inscripción de la virtualidad del TD en el TP. Inscripción y no transcripción, ya que no consiste en hacer coincidir el TD con el TP, sino de llenar lugares de indeterminación e inscribir el aspecto escenográfico virtual (De Toro, 2008).

En otras palabras podemos decir que, al analizar el texto *“Gol de Oro (todo o nada)”*, encontraremos matices de representación y visualizaremos en la puesta en escena de la obra los lugares de indeterminación que llenaron el director y los actores.

SIGNO EN EL TEATRO

“El teatro es un lugar privilegiado del signo, puesto en el espacio escénico todo es signo, artificio o natural, todo es visto, todo es percibido como signo por el espectador: la pluralidad y la polifonía de signos en el teatro es inmensa” (De Toro, 2008:115). Desde el momento en que un actor circula en escena, que se apagan las luces de la sala, que se corre el telón o se silencia la música, estamos ante una realidad significada por la mediación del signo y de sistemas de signos, de aquí que difícilmente podamos hablar de signos naturales, ya que el signo se plantea así como artificialidad.

Queremos rescatar la noción de signos de signos que plantea De Toro (2008) cuando habla del signo teatral. Si bien es cierto que el teatro para significar, en el proceso de la semiosis, debe valerse de signos procedentes de la naturaleza (rayos, lluvia, vejez, juventud, etc.), de la vida

social (gestos, usos lingüísticos, vestido) y de diversas prácticas artísticas (arquitectura, pintura, música), también es cierto que estos signos nunca son comunicados directamente, sino a través de signos.

Sintetizando, podríamos decir que el teatro, en su forma escrita (texto literario o espectacular), utiliza los signos del sistema lingüístico, y en su realización escénica, es decir, realización del texto espectacular, utiliza objetos naturales o culturales que, por el hecho de estar en el escenario, o sea, el espacio escénico, actúan como signos. De las artes significantes, el teatro se destaca por la gran capacidad del escenario de volver significativo todo lo que aparece en él y lograr así el proceso de comunicación. Signos sistemáticos o no, convencionales o no, todos pueden ser objeto de una semiótica, porque tienen una capacidad simbólica, convencional o no, metonímica y metafórica, etc.

Resulta pertinente reconocer el trabajo de Kowzan (1969) ya que desarrolla un cuadro operante clasificando los signos teatrales, a saber: la palabra o texto, el tono, la mímica del rostro, los gestos, los movimientos escénicos del actor, el maquillaje o la máscara, el peinado, el vestuario, los accesorios, el decorado o escenografía, la iluminación, la música, los efectos sonoros. Divide así en 13 subgrupos a los signos en el teatro.

Por otro lado, partiendo de la teoría de Pierce, podemos decir que en el espectáculo teatral operan tres tipos de signos: icono, índice y símbolo. “La diversidad de signos operantes, independientemente de su sustancia de la expresión, puede ser reducida a estos tres tipos básicos, puesto que es su funcionamiento en el marco de la puesta en escena y en ningún caso su sustancia lo que decide su especificidad” (De Toro, 2008:122).

Es necesario recordar la definición de Pierce para luego poder aplicar esta teoría al espectáculo teatral.

El icono es un representamen cuya cualidad representativa es la primeridad del representamen como primero. Es decir, que la cualidad que posee como cosa lo hace apto para ser representamen. En consecuencia, cualquier cosa puede ser un sustituto de cualquier cosa que se le asemeje (Pierce, 1978).

Podemos decir que el icono tiene algunas cualidades representativas, que le permiten representar la cosa o el objeto en cuestión. Este debe poseer algunos rasgos o propiedades de la cosa representada. Este es un signo frecuente en el teatro ya que todo signo puede devenir icono con la intención de representar.

Es importante señalar que “la no existencia real, material, del objeto, no impide su representación, puesto que el icono siempre es manifestado por un sinsigno que posee una cualisigno (sus cualidades)” (De Toro, 2008:123).

Según Pierce un índice es “un representamen cuyo carácter representativo consiste en ser un segundo individual” (1978:153) y “un índice es un signo que remite al objeto que denota puesto que es realmente afectado por este objeto” (1978:140).

Como vemos, el índice tiene una existencia real, material, y coexiste una relación existencial entre el signo y su objeto, ya que es afectado por este. En esto se diferencia del icono y también en el hecho de que el índice no posee ninguna semejanza o similitud con el objeto.

“Un símbolo es un signo que remite al objeto que denota en virtud de una ley, generalmente en asociación de ideas generales que determinan la interpretación del símbolo en referencia a ese objeto” (Pierce, 1978:140).

En el símbolo existe una voluntad, y por ello una acción que reside enteramente en el interpretante, es decir, que el símbolo deja de ser signo si no tiene un interpretante.

Mientras que el ícono está dinámicamente vinculado al objeto que representa, y el índice físicamente vinculado a su objeto, el intérprete no tiene nada que ver con el establecimiento de estos dos tipos de relaciones. En el caso del símbolo, es el intérprete quien establece dicha relación y, naturalmente, la tradición cultural (De Toro, 2008).

En el presente trabajo tendremos gran consideración de los tres tipos de signos para analizar la obra teatral.

DIÁLOGO TEATRAL

Nos valdremos del concepto de diálogo teatral de Ubersfeld (2004) para hacer referencia a la enunciación teatral en sí. Este se caracteriza por no tener forma propia ya que arrastra modos de habla y géneros múltiples. Bajtín (1990) habla del teatro como un “género segundo” ya que es fruto de una producción literaria pero también contiene imitaciones de discursos “primeros”, tomados de los registros de la vida cotidiana.

Retomando el concepto de diálogo teatral consideramos acertada esta definición por tres motivos: a) La palabra teatral está gramaticalmente sometida al sistema presente, ya que el enunciatario se coloca siempre en la actualidad de un aquí-ahora que comparte con su alocutario

(sea este último otro personaje o espectador). b) El sistema de pronombres es el de yo/tú: todo enunciado teatral, cuyo enunciador dice yo o nosotros, supone un destinatario, es decir, un tú implícito o explícito. c) El teatro se compone de toda clase de indicadores de personas, de tiempo, de lugar (Ubersfeld, 2004).

Coincidimos con Ubersfeld (2004) en que el elemento que define a la enunciación teatral, y a la vez lo diferencia de otra forma de enunciación, es el hecho de que es doble: cuando el espectador, frente al espectáculo, ve y escucha a dos personajes dialogar, no asiste a una sola forma de enunciación, sino a dos a la vez; detrás del enunciador-personaje, permanece oculto el enunciador-autor. El enunciador-escritor se ha borrado, su voz ha dejado sólo huellas indirectas. Y el enunciador-personaje es sustituido en el resultado concreto de la escena por un locutor-actor que toma en cuenta su enunciado. El emisor, en sentido amplio, es triple: escritor-personaje-actor. Y también el receptor: personaje-actor-espectador.

Cabe aclarar que en el presente trabajo haremos un fuerte hincapié en el diálogo teatral, analizando la enunciación “*Gol de oro (todo o nada)*”.

SEMIOSIS SOCIAL

Si bien gran apoyo de esta tesina está puesto en la semiótica, queremos mencionar que nos asentamos también en otras teorías. Como describimos anteriormente, la semiología de manera muy general fue definida como la ciencia que estudia la vida en la sociedad (Saussure) o siguiendo a Pierce, a Barthes y a Eco como la ciencia de la comunicación. Nosotros queremos ir más allá, valiéndonos también de la semiosis social, ya que consideramos que para el análisis de cualquier hecho teatral se debe tener en cuenta textos y contextos, agentes y objetos de significado, estructuras y fuerzas sociales y sus complejas interpelaciones (Conteris en Pellettieri, 2002).

Cabe aclarar que el texto (y la obra teatral en sí) no debe leerse aisladamente. Teniendo eso en cuenta podríamos indagar esta pieza desde el enfoque de los Discursos Sociales de Eliseo Verón (1998), quien postula que todos los fenómenos sociales poseen una dimensión significativa y por lo tanto todo fenómeno social es un proceso de producción de sentido, y a su vez toda producción de sentido es necesariamente social.

Esta teoría enriquecerá el análisis de *“Gol de oro (todo o nada)”*, ya que, valiéndonos de conceptos de la semiótica social podemos entender a la obra como un discurso político dentro de la ciudad de Rosario. Como afirma Verón, “el análisis de los discursos no es otra cosa que la descripción de las huellas de las condiciones productivas en los discursos” (1998:127). Es por ello que es imprescindible, a la hora de analizar la obra, estudiar el contexto social y político en la que se desarrolla.

Recordamos que el análisis de discursos no es análisis de contenido. A fin de cuentas lo que importa es la descripción de la configuración de las condiciones que determinan el funcionamiento de un sistema de relaciones sociales en una situación dada, es decir que las condiciones de producción de sentido abren el camino a la aprehensión del orden simbólico como matriz fundamental del comportamiento social y de las estructuraciones de lo imaginario como red compleja de representaciones engendradas en el seno mismo de las prácticas sociales (Sigal & Veron, 2003).

En resumidas cuentas, teniendo en cuenta las condiciones de producción y el contexto de la obra *“Gol de oro (todo o nada)”* nos acercaremos a los mecanismos significantes que coexisten en la misma.

Resulta necesario que distingamos los términos enunciado y enunciación, ya que son conceptos que empleamos con frecuencia y que pertenecen a nuestro marco-teórico. Verón profundiza en ellos manifestando que el nivel del enunciado es aquel en el que se piensa cuando se habla de “contenido” de un discurso, a diferencia del nivel de la enunciación, que es ese nivel del discurso en el que se construye, no lo que se dice, sino la relación del que habla a aquello que dice, relación que contiene otra relación: aquella que el que habla propone al receptor, respecto de lo que dice (Sigal & Veron, 2003).

Una vez desarrollados algunos conceptos claves relacionados a la semiótica del teatro consideramos pertinente adentrarnos en el análisis de la obra teatral *“Gol de oro (todo o nada)”*.

CAPÍTULO II

GRIETA DE LA OBRA TEATRAL *GOL DE ORO (TODO O NADA)*

UN CASO LOCAL

Nuestra mirada se detiene, dentro del campo del teatro, en una obra local y actual: “*Gol de oro (todo o nada)*” de Miguel Franchi. Admitimos la diversidad de teatralidades existentes, y que cada una presenta características particulares, pero volvemos a mencionar en esta tesina que nos focalizamos sólo en una obra teatral.

Decidimos seleccionar una obra de autor, dirigida por un director diferente al autor, para poder analizar la “grieta” que se produce entre ambos “textos”, y para luego llegar al análisis de la representación.

Consideramos importante la selección de una obra local para revalidar la producción teatral de la ciudad de Rosario y para poder examinar, en parte, las nuevas teatralidades que se están desarrollando en estos últimos años, que aún no están definidas y marcarán la futura historia del teatro argentino.

COMEDIA MUNICIPAL DE TEATRO

Materializándose un viejo deseo de los teatreros rosarinos, el 6 de septiembre de 2012, el Concejo Municipal aprobó, mediante la ordenanza N° 8951/2012, la creación de la Comedia Municipal de Teatro, bajo el nombre de Norberto Campos, destinada a promover el trabajo de actores, directores y dramaturgos locales.

Los nueve artículos que integran la ordenanza promueven la profesionalización de las artes escénicas en Rosario y, desde una mirada democrática, contemplan una ampliación en la participación y desarrollo de las mismas.

Una de las principales características del proyecto es que los elencos que se forman son rotativos y dependen de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad.

En el año 2012 se estrenó la primera obra de este elenco: *Relojero*, de Armando Discépolo, bajo la dirección de Raúl Saggini. En 2014 la Comedia Municipal estrenó la obra infantil *Doña*

Disparate y Bambuco, de María Elena Walsh, dirigido por Patricia Ghisoli con la dirección musical de Ariel Migliorelli. Cabe destacar que la elección de los actores y de directores fue producto de un proceso de selección por jurados.

Este año (2015) se redobló la apuesta y no sólo se convocó a actores y directores para la puesta en escena de una obra, sino que se seleccionó una dramaturgia local inédita para la producción teatral.

La convocatoria fue destinada a obras nuevas escritas en idioma castellano por autores mayores de 18 años, nacidos en las provincias de Santa Fe, Entre Ríos y Corrientes o con residencia comprobable de más de cinco años en dicho lugar. Los guiones podían ser de temática libre, sin ningún tipo de limitaciones estéticas y con una extensión determinada en las bases del certamen.

Ganó el concurso la obra "*Gol de oro (todo o nada)*", de Miguel Franchi, bajo el seudónimo de Ángel Hipólito. Posteriormente se abrió el concurso para la puesta en escena de la misma, en donde quedó seleccionado como director Matías Martínez, y Marcela Ruiz como asistente de dirección. Finalmente se realizó el casting público y abierto para los actores, en donde los roles designados fueron los siguientes: Mario Vidoletti para el personaje Pierre, José Pierini para Torcuato, Fabián Fiori en el rol de Beto, Carlos Chiappero para La Mujer, Manuel Baella como Mozo y Julián Sanzeri para el papel de Fotógrafo.

Es muy importante poder vislumbrar la forma de construcción teatral y el contexto de esta obra particular. Podemos ver que el texto dramático es el punto de partida para el desarrollo de esta producción teatral, es por esto que al comienzo hicimos tanto hincapié en la diferenciación, y a la vez relación, entre texto y representación. Sabemos que es una de las posibilidades de encarar una obra y para poder analizarla debemos ser conscientes de esta estructuración.

Es para destacar, también, el tiempo. El mismo fue establecido de manera rígida: en marzo de 2015 se eligió la obra, en ese momento se abrió la convocatoria para que los directores se presenten en el concurso de la puesta en escena, en donde el director fue seleccionado en mayo. Enseguida se abrió el casting de actores, que luego de ser elegidos comenzaron a ensayar durante los meses de junio y julio, y en agosto se estrenó.

El contexto también es particular ya que es una obra montada dentro del ámbito público, en donde el sistema de trabajo fue muy concreto como recién mencionamos. Sabemos que la misma fue financiada por la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario.

Estos datos, relacionados al entorno de la obra, nos aportarán en el análisis de la misma.

GRIETA DE LA OBRA

Antes que nada, queremos dejar en claro que la división de la obra teatral que haremos a continuación (texto de autor, texto de director y acontecimiento teatral) no fue azarosa ni anticuada, sino que nos pareció una de las posibles maneras de analizar la pieza “*Gol de oro (todo o nada)*” para poder visualizar la grieta que se produce en la obra. Somos conscientes de que no son eslabones separados de una estructura, sino que se encuentran concatenados y relacionados, y, por tal motivo, en el análisis se vinculará un elemento con otro. Sería imposible, por ejemplo, al hablar de la puesta en escena, no hacer referencia al texto de autor o del director.

TEXTO DE AUTOR

DIÁLOGO TEATRAL: *GOL DE ORO (TODO O NADA)*

Primeramente queremos aclarar que nos apoyamos para este análisis en el texto escrito que ganó el Concurso de la Comedia Municipal Norberto Campos, “*Gol de oro (todo o nada)*” de Miguel Franchi, bajo el seudónimo de Ángel Hipólito, y en una entrevista en profundidad que tuvimos con el autor.

Partimos de la afirmación de que en teatro nos encontramos con la palabra activa. Existe una supremacía, muchas veces, de la acción por sobre la palabra. Pero consideramos que, para aproximarnos a la palabra dialogada, la lingüística de la enunciación es un método competente.

Benveniste (1974) definió hace tiempo la enunciación como una puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización. Asimismo, “concebida ampliamente, la lingüística de la enunciación tiene por finalidad describir las relaciones que se tejen entre enunciado y los diferentes elementos constitutivos del cuadro enunciativo” (Kebrat-Orecchioni, 1980:30). Por cierto, los elementos de este cuadro son:

- los protagonistas del discurso (emisor y destinatarios);
- la situación de comunicación: circunstancias espacio-temporales;

- las condiciones generales de la producción/recepción del mensaje: naturaleza del canal, contexto socio-histórico, limitaciones del universo del discurso, etc.

Dos características describe Ubersfeld (1993) al hacer referencia del texto de teatro:

- su materia de expresión es lingüística (la de la representación es lingüística y no lingüística)
- se dice diacrónicamente y su lectura es lineal, en contraste con el carácter polisémico de los signos de la representación.

Asimismo, tenemos que ser conscientes de que el texto supone una mutación de los signos producida por el director y los actores. Al texto del autor, lo podríamos denominar T, que después de ciertas transformaciones se convierte en un nuevo texto, que es el texto de la puesta en escena que lo denominamos T', dando como resultado, la suma entre ambos, la representación: R (Ubersfeld 1993).

$$T + T' = R$$

Entendemos por T al texto literario escrito por el autor y T' al texto "completado" por el director (y actores), que llena las "lagunas textuales" que deja el autor. R constituye un conjunto de signos de naturaleza diversa que pone de manifiesto un proceso de comunicación en el que concurren una serie compleja de emisores, una serie de mensajes y un receptor múltiple presente en un mismo lugar.

Uno de los objetivos en esta investigación es analizar la "grieta" que se produce entre T y T' y es por tal motivo que comenzamos analizando el texto. Como mencionamos en el primer capítulo la enunciación teatral es doble, ya que detrás del enunciador-personaje, permanece oculto el enunciador-autor. El enunciador-escritor se ha borrado, su voz ha dejado sólo huellas indirectas. En un primer momento nos centraremos en el enunciador-autor. Aclaremos que el autor no habla directamente en el teatro sino que escribe para que otro hable en su lugar, por lo tanto, el texto no puede ser descifrado como la expresión de personalidad de los sentimientos y problemas del autor.

El enunciador del texto dramático teatral "*Gol de Oro (todo o nada)*" es Miguel Franchi; en otros términos podríamos decir que es el emisor del texto.

Consideramos pertinente realizar una breve biografía del mismo. Franchi es actor, docente, director y dramaturgo (aunque él no se defina como tal). Nació en la ciudad de Rosario el 19 de marzo de 1953. Participó por más de 30 años dentro de la actividad teatral, en muchas puestas en escena, filmes y propuestas pedagógicas, a nivel local, regional y nacional.

En sus comienzos como estudiante de teatro tomó clases con prestigiosos profesores de la ciudad de Rosario y el país, pero en esa etapa inicial fueron tres los docentes que marcaron su formación: David Edery, Norberto Campos y Mirko Buchín. Tres actores y directores gravitantes en la actividad teatral de las últimas seis décadas. Con todos ellos inició su actividad como actor a poco de haber comenzado sus estudios de teatro.¹

Vemos que, a través del texto teatral, a la hora de producir, el autor consideró el contexto socio-histórico en el cual vive, ha tomado hechos reales y los ha ficcionalizado y dramatizado en la obra haciendo un fuerte énfasis en la ciudad de Rosario. Si bien en la misma encontramos muchas huellas indirectas, que más adelante mencionaremos, el mismo Franchi (2015) lo reconoció:

Rosario ya aportaba, nuestra historia cotidiana ya aportaba, otro tipo de incidente, llamemos episodios, tan crueles, peligrosos, sangrientos como una bomba atómica en manos de etnia, de unos tipos que no saben qué puede pasar si la tiran... Ya un linchamiento es como una bomba atómica... en la sociedad un linchamiento es como una bomba atómica.²

Notamos cómo los sucesos actuales influyeron en la escritura del dramaturgo. Uno de los disparadores del autor para crear el texto fueron algunos incidentes contemporáneos, como estos que menciona: un grupo de personas con una bomba nuclear que no saben que puede ocurrir si la tiran.

Asimismo, podemos ver en el texto situaciones cotidianas de los argentinos: una escena en donde hay una charla acerca de los alquileres, y las diferencias entre propietarios e inquilinos; en otro diálogo toca el tema del poder que tienen los medios de comunicación hoy en día, entre otras circunstancias.

Citamos a modo de ejemplo un diálogo:

*Pierre: (...) Los medios necesitan un cadáver para intercalar en las cinco primeras noticias del día, acá lo tienen señor.*³

¹ Currículum de Miguel Franchi, disponible en <http://miguelfranchi.blogspot.com.ar/p/curriculum.html>, visto el día 3-7-2015.

² Entrevista propia realizada a Miguel Franchi, el día 8/6/2015, disponible en los anexos de la tesina *Comunicación Teatral: La construcción de sentido en la obra de teatro "Gol de oro (todo o nada)"*, p. 59.

³ *Gol de oro (todo o nada)* de Ángel Hipólito, p. 16.

El autor nos reveló que es una obra bien rosarina y eso lo podemos visualizar en el texto en muchas ocasiones:

- En la pelea entre personajes por Newell's y Central, una lucha presente en Rosario hace muchos años entre estos dos equipos de fútbol enfrentados:

Sospechoso: Era canaya

*Beto: Si te cagás, leproso a muerte...Hay una foto en el seminario donde aparece con la casaca del glorioso, no rompas las bolas.*⁴

- En las divisiones de la ciudad:

*Oeste Urbano*⁵

*Oeste Periférico*⁶

*Centro Sur Ribera*⁷

*Ribera Norte*⁸

-Y en los distintos nombres que se emplean para mencionar a los barrios:

*Nuevo Alberdi*⁹

*Tablada*¹⁰

*Empalme*¹¹

Actualmente, en Rosario, existen discriminaciones y diferenciaciones entre las distintas zonas y barrios de la ciudad, y la obra es un claro reflejo de estas diversidades. Se puede ver en cada personaje un cierto estereotipo de la zona a la cual pertenece, más adelante nos detendremos en los mismos.

⁴ *Gol de oro (todo o nada)* de Ángel Hipólito, p.31.

⁵ *Ibíd.*, p. 38.

⁶ *Ibíd.*, p. 26.

⁷ *Ibíd.*, p. 26.

⁸ *Ibíd.*, p. 26.

⁹ *Ibíd.*, p. 10.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 18.

¹¹ *Ibíd.*, p. 18.

Por consiguiente, es necesario que reflexionemos cómo operan estos enunciados en la obra. Consideramos que el destinatario de esos enunciados debe ser un rosarino, una persona que viva en Rosario, o que comprenda esos códigos, de otra manera no logrará captar el sentido de los mismos. Esto no quiere decir que una persona de otra localidad o país no comprenderá la obra, pero se perderá de algunas significaciones, que son de referencia singular para un rosarino. Podemos decir que estos elementos tienen un referente fijo, y gracias al conocimiento de los mismos es posible reconstruir el significado de estos enunciados.

Es necesario que aclaremos que el texto es fruto de la producción literaria del autor, pero contiene en muchas oportunidades, como explicamos, imitaciones de discursos “primeros”, según la terminología de Bajtín (1990), ya que son tomados de registros de la cotidianidad de la vida. Por eso mismo Bajtín denomina al teatro como un “género segundo”.

Queremos resaltar esta característica ya que, como mencionamos, vemos en el texto muchas marcas de la vida actual, de nuestra cotidianidad como personas y también actitudes o acciones propias de los rosarinos/argentinos. El autor reconoció que quiso humanizar a los personajes y hacerlos reconocibles en nuestra vida cotidiana, por eso encontramos diálogos con lenguajes habituales:

*Pierre: Pará. A ver, en el micro, sube una mujer joven ¿porque le tengo que dar el asiento? ¿la tengo que tratar de boluda? ¿qué? ¿no se sabe agarrar de la manija?*¹²

*La mujer: yo, yo voy a ir...soy una mujer y no me van a disparar, estoy segura, no tengo miedo.*¹³

*Torcuato: La vida de los países es lo mismo que la de los individuos...lo que muchos llaman dignidad tiene un límite. A modo de ejemplo digo, odias a tu cuñada, si pudieras no la verías más, pero necesitas su garantía propietaria.*¹⁴

*Beto: Si salimos de esto con vida voy a cambiar mi forma de ver las cosas...incluso mi alimentación, mis hábitos.*¹⁵

¹² *Ibíd*em, p. 29.

¹³ *Ibíd*em, p. 12.

¹⁴ *Ibíd*em, p. 4.

En estos enunciados vemos tanto las situaciones habituales que hacíamos mención como el lenguaje simple y diario que utilizan los personajes.

Cabe aclarar que estos “discursos primarios” no son la única herramienta que emplea Franchi en su texto, existen en muchas oportunidades huellas del absurdo. Si bien el teatro del absurdo ya es historia literaria (Pavis, 1980) podemos encontrar estrategias del mismo.

Un elemento explícito del absurdo en el texto es la utilización de un “idioma inventado”. En muchas oportunidades existen diálogos con un idioma no convencional, que el autor inventó y en algunos enunciados se mezcla con palabras en italiano e inglés:

La Mujer: Ne pik tod, talamunguer software (Traduce para Pierre. No es un idioma que La Mujer domine.

Pierre: Io non capisco niente, ¿cosa dice?... yes tod talamnuger software.¹⁶

Lo que nos resulta interesante aquí es cómo estos enunciados funcionan en la obra, es decir, cómo logran producir un sentido que muy probablemente captarán los espectadores. Estos discursos no estarán aislados, sino que siempre irán acompañados por el cuerpo y la voz de actor que llenarán de sentido a los mismos. El autor en muchas oportunidades aclara en las didascalias las intenciones o acciones que acompañarán esos textos. En otros momentos no, por lo que se supone que los actores y el director deberán completar (como en todos los textos presentes de la obra).

Aclaremos que a esto lo consideramos absurdo ya que refleja la desintegración del lenguaje y la ausencia de una imagen armoniosa de la humanidad y esa es justamente una marca del absurdo (Pavis, 1980).

Es aquí donde podemos ver una de las características fundamentales del texto dramático ya que el mismo es un texto doble, por una parte se estructura en el diálogo de los personajes, que está destinado a ser oído, y por otra parte el texto está impregnado de indicaciones escénicas: las didascalias. Aclaremos que estas últimas no son solo una indicación escénica, sino todo elemento informante con respecto a la teatralidad del texto, las cuales pueden proceder o de las indicaciones escénicas o de los diálogos de los personajes (De Toro, 2008).

¹⁵ *Ibidem*, p. 20.

¹⁶ *Ibidem*, p. 4.

Visualizamos en el texto dramático que el autor se hace presente en varias oportunidades, de manera directa, a través de las didascalias. El dramaturgo no sólo aparece indirectamente en los diálogos, como analizamos hasta recién, sino que en teatro posee el recurso de las didascalias.

Percibimos que, en muchas de ellas, Franchi da cierta libertad para la puesta en escena, a continuación citamos algunas:

*Todo en blanco, negro y rojo, siempre dispuestos de esta manera: dos de ellos predominado sobre el tercero, que estará presente sólo en un detalle.*¹⁷

*Uno o dos sofás con ruedas.*¹⁸

*Movimientos coreografiados en una secuencia que se repetirá cada vez que los invitados persigan a El Mozo para servirse.*¹⁹

*Cada vez que algún personaje traduzca para otro lo hará en este tipo de “idiomas”, y en algunas ocasiones aisladas podrán agregarse traducciones en inglés e italiano. Serán traducciones “cruzadas” (...)*²⁰

*(...)El lugar podría mostrar señales de cierto deterioro y los personajes también. Polvo sobre la ropa por ejemplo.*²¹

*(...) esta escena puede desarrollarse simultáneamente con el discurso anterior de Pierre sobre los linchamientos.*²²

En estas citas que transcribimos podemos ver marcas que poseen un grado de libertad para el director y los actores. En ciertos casos detectamos que se les da más de una opción para que puedan elegir en la puesta. Encontramos concretamente lagunas que dejó el autor para que sean

¹⁷ *Ibíd.*, p. 2.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 2.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 3.

²⁰ *Ibíd.*, p. 4.

²¹ *Ibíd.*, p. 5.

²² *Ibíd.*, p. 21.

completadas en la representación. Estas acotaciones tienen influencia tanto en el interior de los personajes como en el ambiente de la escena.

Existen, por el contrario, marcas explícitas en donde las marcaciones son concretas:

*La mujer se ríe con disimulo.*²³

*Dirigiéndose a todos.*²⁴

*Repentinamente le toca la entrepierna.*²⁵

*El Sospechoso cruza del otro lado y hace un bailecito burlón y divertido.*²⁶

Si bien estas didascalias son específicas requerirán igualmente ser completadas por los actores y director. Queremos resaltar que en el texto se pueden ver, en estas didascalias y en numerosas más, matices de representatividad. Esta es una de las características fundamentales, como ya explicamos, del texto dramático que lo diferencia de la novela, de la poesía y demás géneros literarios. Podemos visualizar en todo el texto numerosas acciones marcadas para que en un futuro pongan en escena los actores, transcribimos otras a modo de ejemplo:

*La mujer con más disimulo y tratando de calmar a Beto que se atraganta con un bocadito pero no da para reírse (...)*²⁷

*Habla por teléfono con una suerte de control.*²⁸

*Primero se abrazan como camaradas. Luego los cuerpos piden más y se besan como amantes. Comienzan a desnudarse torpe y apresuradamente.*²⁹

²³ *Ibíd.*, p. 5.

²⁴ *Ibíd.*, p. 5.

²⁵ *Ibíd.*, p. 21.

²⁶ *Ibíd.*, p. 23.

²⁷ *Ibíd.*, p. 6.

²⁸ *Ibíd.*, p. 7.

²⁹ *Ibíd.*, p. 21.

En síntesis, podemos ver en el texto dramático los dos elementos característicos del mismo: diálogos y didascalias.

Por otra parte en el texto dramático podemos observar códigos que responden a distintos niveles: quinésicos, proxémicos y prosódicos.

En este soporte los signos prosódicos aluden a la incidencia de la intención o de la afectividad de la comunicación, es decir que son de ayuda de los diálogos, como por ejemplo la entonación, la mímica, los gestos (Castagnino: 1974). En “*Gol de oro (todo o nada)*” lo podemos visualizar en diversos momentos:

*(...) Pero pregúntele por quién votó en el Blanqueo Voluntario (Cuando dice “voluntario” hace con las manos el gesto de entre comillas).*³⁰

En este caso se utiliza como signo prosódico el gesto. El autor emplea las didascalias para aclarar esta acción que mostrará la ironía del término voluntario, dando a entender que en verdad el blanqueo no fue voluntario. Esta palabra, además de ser seguida por un gesto, puede ir acompañada en la puesta en escena por un tono diverso al que viene empleando el actor en el diálogo, mostrando sarcasmo en el término. Estos signos se irán construyendo con la ayuda del director y de los actores.

*Gracias, Ricutti! (Siempre dirigiéndose al fondo de la sala).*³¹

Vemos en este ejemplo como será necesario que la frase se exprese con una entonación o gesto particular para que el espectador perciba que el actor le está hablando a alguien situado en el fondo de la sala.

Otro nivel de código presente en el texto son los quinésicos y proxémicos que conciernen a signos que designan el espacio (Castagnino: 1974).

Ahora bien, necesitamos aclarar que las didascalias hoy en día no se respetan al pie de la letra, o por lo menos el director y el autor de esta obra están del lado de esa concepción. Las mismas

³⁰ *Ibíd.*, p. 10.

³¹ *Ibíd.*, p. 38.

pueden variar, se pueden modificar. Franchi, al hacer referencia a la escritura de “*Gol de oro (todo o nada)*”, expresó:

Yo creo que las didascalias a lo mejor me ordenaban a mí, ordenaban la lectura a una persona que se pueda interesar en esta obra. A ver, salvo que me lo consulten, pero creo que esa es una historia que ya los directores, los realizadores, los actores ya pasaron; sin consultar pueden ser modificadas o bien ignoradas, omitidas...Pero para mí es eso, ordena lo que venía escribiendo para seguir mirando esta historieta.³²

Vemos cómo el autor reconoció que las didascalias son algo que no se tienen que seguir de modo rígido, pero sabemos que son un elemento constitutivo y muchas veces necesarios en el texto dramático.

Sin embargo, queremos resaltar la importancia de la didascalias y los diálogos, ya que proporcionan esa característica que diferencia al texto dramático con otros textos. Como ya señaló Jansen (1977), cada uno de los elementos que mejor define al texto teatral frente a otros textos literarios, es que éste lleva al lector a una "plasmación espacial", mientras que el texto narrativo lleva a una "plasmación narrativa".

Otro elemento que emplea el autor a lo largo del texto dramático es el humor. Y no sólo lo plantea en los diálogos sino también en las acciones que detalla en las didascalias. Una vez más se puede percibir la importancia de la palabra y de las acciones para generar sentido en teatro.

Franchi, al hablar de su obra, hace referencia a uno de los elementos fundamentales del teatro: el espectador. El mismo expresó: “esperemos que en el encuentro con el público, que es lo más importante que hay, sea un buen encuentro en donde nos podamos reír con nuestros graves problemas”.³³

En relación a esto, otra cuestión fundamental a examinar es el destinatario. Entendemos que es imposible conocer los espectadores que verán esta pieza teatral, pero lo que sí podemos hacer es indagar sobre el destinatario que el autor tuvo en cuenta a la hora de escribir; en vez de hablar de Lector Modelo³⁴, parafraseando a Eco (1987), podríamos hablar de “*Espectador Modelo*”.

³² Entrevista propia realizada a Miguel Franchi, el día 8/6/2015, disponible en los anexos de la tesina *Comunicación Teatral: La construcción de sentido en la obra de teatro “Gol de oro (todo o nada)”*, p. 58.

³³ *Ibíd.*, p. 61.

³⁴ Eco (1998) considera que un autor debe referirse a una serie de competencias capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Ya que debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por lo tanto

Sabemos que la obra fue presentada para el Concurso de La Comedia Municipal Norberto Campos, dependiente de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario, esto implica que la obra seleccionada tuvo que tener en consideración que el espectáculo sería de alcance a gran parte de los rosarinos. Este dato no es menor porque, como analizamos anteriormente, en la obra nos encontramos con muchos códigos propios de los rosarinos.

Consideramos que el autor pensó concretamente en espectadores “rosarinos”. Franchi comentó que imagina esta obra para un público masivo, que llegue a todos los ciudadanos que viven más allá de entre bulevares. Haciendo hincapié en los espectadores que se imaginó para su obra nos declaró: “Ojalá a la gente de las vecinales, de los barrios y a los presidentes de las vecinales y a las cooperadoras de las escuelas les guste esta obra que yo escribí, y si no lo intentaré de nuevo”.³⁵

Creemos que el autor tuvo en cuenta a todos “los sectores” de la ciudad al escribir la obra. Yendo más lejos aún creemos que esta obra es una fuerte crítica a la Rosario actual, y nos atrevemos a decir que es una obra política.

Si bien recientemente nos centramos en las huellas que ha dejado el enunciador-autor también hemos tenido en consideración al enunciador-personaje. Coincidimos con Ubersfeld (2004:60) en que “el personaje es un enunciador antes de ser un locutor; sólo se transforma en locutor cuando el actor toma materialmente en cuenta la enunciación de personaje”.

Una cuestión interesante a tener en cuenta en el diálogo teatral de “*Gol de oro (todo o nada)*” es el intercambio en la escritura-diálogos, ya que “la alternativa regular de los enunciados es el funcionamiento de base del diálogo teatral” (Ubersfeld, 2004:52). Esto quiere decir que es un turno de habla “relativamente igualitario” ya que cada uno dice lo que tiene que decir en cantidades ordenadas de algunas frases: los locutores exponen a su turno ideas y sentimientos. Esto lo podemos ver en gran parte del texto dramático.

Si bien encontramos varios intercambios entre los personajes-locutores “igualitarios”, también se hacen presentes en varias oportunidades enunciados que no son respondidos por ningún personaje, sino que están simplemente yuxtapuestos. En algunos momentos se manifiestan estos enunciados en forma de “monólogos”.

tendrá que prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente.

³⁵ Entrevista propia realizada a Miguel Franchi, el día 8/6/2015, disponible en los anexos de la tesina *Comunicación Teatral: La construcción de sentido en la obra de teatro “Gol de oro (todo o nada)”*, p. 63.

En estos casos no se debe hablar de no-diálogo, porque son una especie de monólogos o soliloquios, y como explica Ubersfeld (2004) son doblemente dialógicos: primero porque suponen (por pertenecer al teatro) un alocutario presente y mudo que es el espectador y segundo porque conllevan una división interna y la presencia, en el interior del discurso atribuido a tal locutor, un enunciador “otro”. Porque por más de no obtener respuesta, o al enunciarlo en un lugar a solas, está destinado a un otro. “El diálogo contemporáneo no duda en violar las habituales leyes de la comunicación y en yuxtaponer enunciados que no se responden, que son como aerolitos caídos de las bocas sin destinatario o cuyo destinatario no está presente físicamente” (Ubersfeld, 2004:53), y esto lo podemos visualizar en la obra.

GOL DE ORO (TODO O NADA) Y DISCURSO POLÍTICO

En la obra analizada encontramos una estrecha relación entre comunicación, teatro y política. Consideramos que “*Gol de oro (todo o nada)*” posee un fuerte contenido político, por tal motivo y por otras cuestiones que indagamos a continuación vemos a la misma como un discurso.

En la sociedad coexiste una inmensa cantidad de discursos que se relacionan y afectan recíprocamente en un proceso de semiosis social infinita. Si nos detenemos a observar la ciudad de Rosario nos encontramos con una multiplicidad de discursos sociales que van dejando huellas. Podemos mirar hacia los medios masivos de comunicación, hacia los grafitis de la ciudad, hacia los discursos de los concejales, pero no nos detenemos allí. Miramos hacia las expresiones culturales, específicamente al teatro, cómo es que se gestan desde esos lugares distintos sentidos. Y no analizamos la expresión artística en sí, sino los sentidos que sus discursos producen.

“En la superficie de lo social nos encontramos, en efecto, con “paquetes” textuales, conjuntos compuestos en su mayor parte de una pluralidad de materias significantes: escritura-imagen; imagen-palabra, etc. Ellos son textos, término que para nosotros no se restringe en la escritura” (Verón, 1998:17). Desde esta perspectiva podemos pensar “*Gol de oro (todo o nada)*” como un discurso social, ya que está dotado de materias significantes, no solo el texto dramático sino también la puesta en escena del mismo. Como venimos aclarando, nos basamos tanto en el texto de autor, texto de director y la representación como soporte material significativa y somos conscientes de que la obra no puede ser entendida sin comprender el contexto de producción.

Analizando el texto (y el espectáculo en sí) desde la teoría de los discursos sociales podríamos decir, *grosso modo*, que en la base del enunciado de Franchi encontramos una fuerte crítica a la actualidad rosarina, y la enunciación se encarna en el diálogo teatral, es decir que la “forma” que elige Franchi para plasmar su “ideología” es a través del teatro. Como explicamos anteriormente el nivel del enunciado es aquel en el que se piensa cuando se habla de “contenido” de un discurso a diferencia del nivel de la enunciación, que es ese nivel del discurso en el que se construye la relación del que habla con aquello que dice, relación que contiene otra relación: Franchi habla indirectamente a los rosarinos con su obra “*Gol de oro (todo o nada)*”.

Luego de varias marcas en el diálogo teatral, en el texto dramático, podemos ver la visión crítica que tiene el enunciador en torno a la ciudad de Rosario.

Adherimos al pensamiento de Irazábal (2004) en relación al lugar que el arte escénico ocupa en estos años, un lugar que los medios no ocupan, que es el del análisis minucioso y de la reflexión estructural. El teatro, en muchas oportunidades, se ubica en una zona deconstructiva de los mecanismos de lo social, podríamos decir que revé la historia desde parámetros distintos.

A “*Gol de oro (todo o nada)*” no podemos definirla como un espejo de la realidad, sino como una crítica de la realidad rosarina. Si bien la historia se sitúa en una Rosario del futuro dividida (en cuatro territorios: Gran Oeste Urbano, Ribera Norte, Sur Ribera y Oeste profundo), muestra irónicamente el presente rosarino, dividido política, económica y socialmente.

En toda la obra encontramos marcas de estas diferencias:

Torcuato: (Sacándose la camisa y el cinturón) Vamos, si unimos varias camisas y cinturones lo alcanzamos...

Pierre (Refiriéndose a Torcuato) Esa es una clara actitud setentista...póngase también una pechera que diga Sector Ribereño.

Beto: (De mala gana) Está bien, démosle una mano, pero que trate de traer el pollo...

Pierre: Ah, vos también... (Con creciente y rabiosa ironía) La nota positiva de la semana: dos hombres que participaban de La Cumbre de Reunificación se unen para salvar la vida de otro que había sido víctima de los misteriosos atentados acaecidos en la Franja Neutra. Lo curioso resultó ser que los improvisados rescatistas provenían de los sectores Ribereño Norte y Centro Sur Ribera, enfrentados entre sí desde los comienzos del Blanqueo...³⁶

³⁶ *Gol de oro (todo o nada)* de Ángel Hipólito, p.15

Aquí podemos ver la diferencia entre los sectores Ribereño Norte y Centro Sur Ribera que hace notar Pierre (perteneciente al sector Gran Oeste Urbano). Si lo llevamos a la actualidad lo relacionamos con las diferencias existentes entre la zona Sur de Rosario y la zona Norte, diferencias económicas y sociales.

Como ya mencionamos, el texto y la puesta en sí tienen una impronta enormemente local. Antes que nada, resaltamos el empleo de nombres propios, de nombres de lugares que los rosarinos conocen. Resulta pertinente aquí hablar de estos enunciados como deícticos, ya que el teatro se compone de indicadores de personas, de tiempo y de lugar, signos vacíos que deberán ser llenados.

Ubersfeld explica cómo funcionan los deícticos en teatro:

Llamamos deíctico en teatro a todo elemento lingüístico que en un enunciado hace referencia a: 1) la situación en la cual este enunciado se produce, 2) el momento del enunciado (tiempo y aspecto del verbo), 3) el sujeto hablante. De este modo, los demostrativos, los adverbios de lugar y tiempo, los pronombres personales, los artículos, son deícticos. Esta definición es particularmente pertinente para el estudio del texto dramático, ya que está compuesto fundamentalmente de diálogos en los que los deícticos son numerosos (Dubois citado en Ubersfeld, 2004: 108)

En cuanto a la situación a la cual el enunciado se refiere deducimos que es una Cumbre de Reunificación entre los distintos sectores de la ciudad de Rosario. A través de varios diálogos podemos llegar a esta conclusión:

*El Mozo: (...) La cumbre continuará dentro de lo previsto.*³⁷

*Pierre: (...) Dos hombres que participaban de la Cumbre de Reunificación.*³⁸

*Pierre: (...) ¿Sostener el modelo de Sectorización y profundizarlo, o contemplar la posibilidad de la Reunificación?*³⁹

³⁷ *Ibíd.*, p. 7.

³⁸ *Ibíd.*, p. 14.

En los ejemplos citados se hace referencia a la “*Cumbre de Reunificación*”, que es la situación en la que se desarrolla la obra.

*Torcuato: Evidentemente hay cosas que siguen vigentes después del Blanqueo.*⁴⁰

*Pierre: (...) Lo único que puedo asegurarles es que La Cumbre tiene que terminar, bien o mal, pero tiene que terminar.*⁴¹

*Beto: Después del Blanqueo la frontera más lejana de lo que había sido el centro fue la de Gran Oeste Periférico. Allí, algunos quedaron viviendo por elección y otros no tuvieron más remedio. Desde allí y desde Centro Sur Ribera entramos a Oeste Urbano y a Ribera Norte para trabajar (...)*⁴²

En muchas oportunidades se hace mención al Blanqueo que fue lo que hizo posible efectivamente la sectorización entre los sectores. En muchos casos también se lo denomina *Blanqueo Voluntario*.

En cuanto a la sectorización y la diferenciación entre sectores, que es el motivo de la Cumbre de Reunificación, podemos ver explícitamente en esta última cita los nombres de los cuatro sectores enfrentados: *Gran Oeste Periférico, Centro Sur Ribera, Gran Oeste Urbano y Ribera Norte*.

En el texto dramático encontramos muchos adverbios de lugar hacen referencia a la Cumbre de Reunificación, al presente de la situación que se está llevando a cabo:

*El Mozo: (...) Si hay acuerdo se firmará aquí mismo (...)*⁴³

*La Mujer: (...) Entraría a los negocios y mientras espero mi turno, en el momento preciso digo, “yo estuve allí” (...)*⁴⁴

³⁹ *Ibíd.*, p. 25.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 23.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 29.

⁴² *Ibíd.*, p. 26.

⁴³ *Ibíd.*, p. 7.

*Pierre: (...) No voy a abundar demasiado en el tema, pero este incidente sirve perfectamente para introducir a la cuestión que aquí dirime. ¿Sostener el modelo de Sectorización y profundizarlo, o contemplar la posibilidad de Reunificación?*⁴⁵

A lo largo del texto dramático hay una cierta cantidad de deícticos que aluden al momento de la situación de la obra teatral: la Cumbre de Reunificación. Además de los adverbios de lugar nos encontramos con varios adverbios de tiempo que hacen referencia al presente, al aquí y ahora de la Cumbre, y al pasado, es decir, al Blanqueo Voluntario que se realizó hace tiempo.

*Torcuato: Evidentemente hay cosas que siguen vigentes después del Blanqueo (...)*⁴⁶

*Beto: Después del Blanqueo la frontera más lejana de lo que había sido el centro fue la del Gran Oeste Profundo (...)*⁴⁷

Como vemos, estos deícticos son llenados con un significado específico dentro de este enunciado, pero si los trasladamos a otra obra el significado ya no sería el mismo.

En cuanto al sujeto hablante, no podemos dejar de hacer un breve análisis de cada personaje aunque, como explicamos, no significa que el autor piense lo que dice cada personaje, sino que crea un mundo a través de los mismos, y de manera indirecta y disfrazada emerge su ideología.

- Pierre pertenece al Sector del Gran Oeste Urbano y pone en primer plano su pensamiento individualista. Lo percibimos en muchos de sus diálogos:

*Pierre: ¿Por qué no iban a tirar? ¿Por qué es mujer? Ponele que si fuera una anciana, todavía...miren yo creo que hay una impunidad en la mujer, o por lo menos en la mujer joven, un abuso de este modo de hacer respetar sus derechos, lo de respetar lo digo entre comillas (...)*⁴⁸

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 10

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 25.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 23.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 26.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 13.

*Pierre: ¿Qué tiene de malo si termina beneficiando al ciudadano? (...)*⁴⁹

*Pierre: (...) Pero si algo bueno tuvo el Blanqueo Voluntario fue que dejamos de nombrar a los barrios con esa vieja denominación que remitía a delito, muerte, violencia... ¿no me digan que no les da cosa volver a escuchar esos nombres? (...)*⁵⁰

*Pierre: ésa es la diferencia entre ustedes los costeros del norte y nosotros. Lo que tiene de bueno el linchamiento es su espontaneidad. El vértigo que comunica su desarrollo (...)*⁵¹

Los comentarios que tiene este personaje son generalmente discriminatorios en relación a los otros personajes perteneciente a un sector diferente al suyo, con alto grado de egoísmo, por eso consideramos que el personaje encarna la figura del individualismo.

- El mozo, en cambio, presenta cierta reserva moral frente a las desigualdades y a las ideologías del resto de los personajes, actuando en muchos casos como una especie de árbitro entre los sectores.

*El Mozo: Está bien, voy a trasladar su inquietud a los responsables de seguridad del área, seguro tendrán una respuesta, en cuanto a lo suyo le voy a avisar al área administrativa para que no facturen las fotografías sin tener en cuenta su reclamo (...)*⁵²

-Torcuato, perteneciente a Ribera Norte, tiene actitudes que parecieran estar relacionadas con la democracia, pero en muchas oportunidades creemos que actúa para su propio beneficio.

*Torcuato: Evidentemente hay cosas que siguen vigentes después del Blanqueo. El ejército de los desocupados...la extorción, dividir para reinar... señores, el único enemigo que tienen ustedes sin duda es quien los contrata.*⁵³

⁴⁹ Ibídem, p. 14.

⁵⁰ Ibídem, p. 18.

⁵¹ Ibídem, p. 20.

⁵² Ibídem, p. 7.

⁵³ Ibídem, p. 23.

- Beto, representante de Sur Ribera, posee un pensamiento casi opuesto al de Pierre, es muy discriminado en muchas ocasiones por el resto de los personajes. En muchas oportunidades es motivo de burla de los demás. Vendría a representar al sector más estigmatizado la ciudad.

- La Mujer, referente del Oeste Periférico, se mueve por todas las franjas. Es quizás símbolo a una típica villana, ya que procede por su propia indiferencia moral y actúa con cierta perversidad.

- El personaje El Sospechoso, que posee intervención en la mitad de la obra, es símbolo de autoridad, ya que llega en un momento dado y toma el mando de la situación.

Como explicamos, los personajes encubren de algún modo la ideología del autor y consideramos que frente a las diferencias de los personajes y a los diversos diálogos Franchi logra concretar su pensamiento.

El autor confesó:

El oeste profundo yo creo que es el destino previsto por los grandes negocios inmobiliarios, o por los poderosos, algunos de ellos... uno en su inocencia va descubriendo algunos vínculos políticos con algunos referentes... también la política. El oeste profundo va estar reservado para los más más pobres.⁵⁴

Entre tanto análisis debemos preguntarnos dónde se da lo político, y la respuesta es que lo político surge en el nivel del enunciado, ya que, como explica Irazábal (2004), estamos en el campo de los denominados “discursos diferidos”, esto es, un tiempo de discurso donde existe una única gramática de producción (en lo que respecta al texto dramático), pero infinitas gramáticas de reconocimiento. Como bien afirma Verón: “La reconstrucción de una gramática de producción (aún, idealmente, la reconstrucción más completa posible), no nos permite inferir los efectos de sentido del discurso” (1996:189). Creemos que el emisor está imposibilitado de asegurarse plenamente que la decodificación de su mensaje por parte del enunciatario sea la que él prevé.

⁵⁴ Entrevista propia realizada a Miguel Franchi, el día 8/6/2015, disponible en los anexos de la tesina *Comunicación Teatral: La construcción de sentido en la obra de teatro “Gol de oro (todo o nada)”*, p. 60.

A pesar de la importancia que el sistema lingüístico (y la palabra) pueda tener, creemos que lo específico del teatro no es la estructura dialogal, sino más bien "la utilización de los seres humanos como objetos en una representación" (Pavis, 1976: 102). En la siguiente parte del trabajo se podrá percibir cómo los movimientos, los gestos y el actor en sí son de gran importancia para el teatro, y no solo la palabra hablada.

TEXTO DE DIRECTOR (y actores)

Ante todo volvemos a aclarar que el texto del autor (T) sufre muchísimas transformaciones hasta llegar a la representación, formándose en un nuevo texto. En este apartado pondremos a la luz las modificaciones que tuvo el mismo debido al trabajo del director y de los actores. Quizás el título "Texto de director" sea limitado, ya que no es solo el director el que transforma al texto dramático, pero lo escogimos así para poner el acento en la grieta producida entre el texto del autor, y el texto del director (y actores).

De más está manifestar que cuando decimos texto no nos restringimos a la escritura sino a la pluralidad de materias significantes que coexisten en el teatro.

Para este análisis nos basamos en una entrevista que tuvimos con el director Matías Martínez, en el proyecto escrito que presentó en el Concurso y en algunas observaciones no participantes que vivenciamos de los ensayos de la obra "*Gol de oro (todo o nada)*".

Nos interesa la visión de teatro que posee el director, ya que está emparentada a la del autor, en relación a la concepción que tienen del texto dramático. Ambos consideran que el texto original puede sufrir transformaciones porque justamente el teatro es transformación, no están de acuerdo con aquellos teatreros que consideran que la obra dramática se deba cumplir a rajatabla.

Aquí es pertinente que traigamos a colación un concepto, relacionado al planteado por Ubersfeld (2004) de T y T', que es la noción de texto dramático y texto espectacular virtual de De Toro (2008).

El texto espectacular, se podría decir, es la suma de los componentes del texto dramático y la virtualidad performativa. En sí es el espectáculo, la puesta en escena en un sentido totalizado (De Toro, 2008).

Este semiólogo explica que la virtualidad espectacular es una manifestación física que se da también en el aspecto espectacular, esto es, en la virtualidad escenográfica (escena y espacio),

que incluye el objeto teatral (decorado), los desplazamientos y la gestualidad del actor (coreografía, proxémica, kinésica). El trabajo del texto performativo (o texto del director y actores) es precisamente el de crear un texto espectacular virtual. El TEV inscribe lo ausente (sólo virtual) del texto dramático. La convergencia del trabajo de elementos espectaculares virtuales y de los lugares de indeterminación produce este texto espectacular virtual, virtual en cuanto es casi representación. El texto espectacular será, entonces, el producto del trabajo previo entre el TD y el TEV (De Toro, 2008).

Por consiguiente trataremos de revelar la transformación del texto dramático en texto espectacular virtual, que es producido, como advertimos, gracias al trabajo del director y de los actores.

En la entrevista con el director podemos visualizar esta perspectiva teórica desde la cual trabaja, ya que él mismo reconoce que Franchi propone un texto dramático, pero hay otro texto que es texto espectacular que termina apareciendo en la lectura que hace el director y de la lectura que hacen los actores con el cuerpo en la escena, y ese es el texto final.

Manifestamos en un principio que esta obra, por la estructura en la que se halla inmersa, parte de algún modo del texto. El director lo admitió, pero considera que sólo es un disparador para lo que luego se va a producir escénicamente.

En el texto, más allá de las didascalias y de lo que pueda decir el autor, no hay ningún tipo de información. Hay una información anecdótica, la del personaje, de movimientos, en el caso de que el autor hace acotación sobre la escenografía por ejemplo, pero la instancia de teatralidad va a aparecer en el cuerpo de los actores. Entonces en este caso el texto sería un disparador.⁵⁵

Examinado el *Proyecto "Gol de oro (todo o nada)"* que presentó Martínez podemos descubrir muchos indicios del TEV que propone, aunque sabemos que el mismo sufre, con los ensayos y propuestas del trabajo del actor y director, muchas modificaciones.

A partir de ciertas huellas dejadas por el autor el director fue construyendo su texto, basándose en tres elementos fundamentales para plantear la propuesta estética: GROTESCO-ABSURDO-COREOGRAFÍAS. Martínez, luego de indagar el texto dramático, comienza a construir su

⁵⁵ Entrevista propia realizada a Matías Martínez, el día 10/6/2015, disponible en los anexos de la tesina *Comunicación Teatral: La construcción de sentido en la obra de teatro "Gol de oro (todo o nada)"*, p.65.

propio texto, del cual gran parte aparece en el proyecto inicial pero, como él mismo sabía, se fue modificando con el trabajo.

Uno de los cambios más notorios en donde se visualiza la grieta entre el texto de autor y texto de director es el espacio escénico. Franchi dejó abierta esta cuestión cuando realizó en el texto dramático la marcación de espacio y vestuario:

*Cuatro personajes vestidos como para una recepción en una embajada o para una fiesta en un crucero o una mansión.*⁵⁶

En esta didascalia el director pudo observar que estaba claro cómo van vestidos los personajes pero no dónde es que están vestidos así. A partir de este vacío el director seleccionó como ámbito para contener a los personajes un túnel:

Pienso que es de una enorme teatralidad que dos universos que lógicamente no pueden coexistir lo hagan. Es decir, tres hombres y una mujer vestidos de gala en un ámbito subterráneo, oscuro y herrumbrado es de un contraste de enorme teatralidad y un recurso que posibilitará que desde lo plástico se concrete el grotesco: estilo que está presente en todo el texto de Franchi, tanto en los enunciados como en las didascalias.⁵⁷

Vemos aquí que la elección del espacio escénico no fue azarosa ni disparatada, sino que surgió para llenar un vacío que había dejado el autor. El director a partir de su lectura descifra el mundo que Franchi propone en la obra: “una Rosario destruida, decadente por el olvido o la indiferencia: una Rosario en desuso”. Es por esto que Martínez considera que el túnel como opción escenográfica es la mejor metáfora para definir lo apocalíptico.

En la cita anterior podemos observar cómo el director utilizará elementos plásticos para producir sentido. La escenografía y el vestuario son signos de gran importancia en la puesta en escena, ya que justamente son elementos que representarán otra cosa diferente. En el apartado siguiente analizaremos cómo funcionan en particular estos signos, pero en esta instancia podemos decir que parte de la escenografía y del vestuario serán signos que funcionarán como símbolos

⁵⁶ *Gol de oro (todo o nada)* de Ángel Hipólito, p.2.

⁵⁷ *Proyecto “Gol de oro (todo o nada)”* de Matías Martínez, p.6.

del grotesco y el absurdo, ya que no hay una relación real entre el signo y el objeto, sino que son resultado de una conveniencia.

No sólo la escenografía y el vestuario contribuirán al grotesco y al absurdo sino también las acciones coreografiadas.

Somos conscientes de que esta elección del director para llenar lo ausente del texto dramático no es la única posible, sino que se podría poner en escena la obra desde otros lugares totalmente distintos. Martínez lo reconoce en el proyecto que presentó en el concurso, ya que manifestó que encontró en el texto una tendencia de hibridación de géneros y mezcla de estilos que colocan a la obra en lo que se conoce como “pastiche”.

Hay algo en la resultante de toparse con esta poética que es la posibilidad de hallar una multiplicidad de lecturas, por esta razón es que a la hora de hacer una propuesta estética para su montaje teatral el universo de posibilidades es bastante amplio porque sus combinatorias son diversas. En este sentido es que a mi criterio hay dos poéticas que fundarían principalmente este pastiche: el absurdo y el grotesco, ambos atravesados por un claro procedimiento de movimientos corales.⁵⁸

En definitiva el director seleccionó una de las posibles formas de llenar los espacios vacíos que deja el texto dramático, dándole así su propia impronta.

Encontramos otra lectura del director sobre la obra, ya que detectó en la misma aspectos del grotesco. Después de reconocer este elemento el director decide emplear un estilo de actuación “disparatado”. Algunos de los elementos son: ruptura de la linealidad de la acción, rompimiento de cuarta pared, musicalidad con elementos no musicales, procedimiento del actor popular (declamación, melodrama), incomunicación, simulacro, etc. Martínez pudo entender que todos “esos procedimientos tienen una única función: concretar el humor. Y es acá, desde esta tendencia a provocar la comicidad dónde aparecería la idea de un estilo de actuación disparatada”.⁵⁹

Si bien el autor, intencionalmente, introdujo el humor, consideramos que el director y los actores terminaron dándole la forma final a ese “absurdo y grotesco”.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 2.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 7.

Por otra parte haremos mención a uno de los mayores cambios que pudimos notar en cuanto a modificación de texto dramático. El director reconoció: “Hay una vuelta que le dimos al texto en relación a didascalias, y hay modificaciones que son modificaciones hechas en función del texto espectacular”.⁶⁰

Encontramos varias modificaciones del texto, en determinados casos cortaron algunos diálogos, o le cambiaron alguna palabra porque sonaba mejor u otras veces por cuestión de sentido. Y también se agregaron algunas frases o palabras en determinados diálogos.

Uno de los discursos que generó un gran cambio en relación al propuesto por el autor en el texto dramático fue la incorporación de determinados enunciados cuando los personajes hablan en “otro idioma”. Aquí agregaron subtextos:

- DASEN FEIN

- ANITA MAR MIER⁶¹

Lo que el autor había escrito en el texto dramático era un idioma inventado, en donde aclaraba que se podía mezclar con el inglés o italiano, pero en el texto espectacular virtual se decidió agregar estos enunciados. Cuando el personaje El Mozo debía hablar por un teléfono-radio y decía palabras en el “otro idioma” utilizaba al comienzo y al final estos enunciados que nombran a la intendenta de Rosario: Fein (Mónica Fein) y a una candidata a intendenta en las última elecciones: Anita (Ana Martínez). La primera pertenece al Partido Socialista y la segunda al Pro, dos grupos políticos enfrentados en la ciudad de Rosario. Con esos enunciados se intenta seguir contribuyendo a la impronta local propuesta por el autor, pero incorporando nuevos sentidos.

Lo mismo ocurre en una coreografía que realiza uno de los personajes, El sospechoso. Cuando la realiza, enuncia:

*Sospechoso: La derecha avanza avanza, se queda se queda, la izquierda retrocede no puede avanzar.*⁶²

⁶⁰ Entrevista propia realizada a Matías Martínez, el día 10/6/2015, disponible en los anexos de la *tesina Comunicación Teatral: La construcción de sentido en la obra de teatro “Gol de oro (todo o nada)*, p. 66.

⁶¹ Estos enunciados los pudimos oír en la representación de la obra “*Gol de oro (todo o nada)*”, no están presentes en el escrito del autor.

⁶² *Ibíd.*

Una cuestión muy trabajada en la obra es el ritmo con el que se desarrollan las escenas, propio del aporte que incorporó el director con los actores.

Otra aspecto fundamental en teatro, y en esta obra particular, son las acciones, uno de los elementos más importantes de la estructura dramática⁶³ y que colman de nuevos sentidos a la obra. Pudimos ver en los ensayos que las mismas surgen del trabajo del actor y del director, y que fue posible gracias a la metodología y a la concepción de teatro que tiene Martínez:

El actor es el partero de todo, de él surge todo. Luego el resto de los elementos que conforman el espectáculo se van a montar sobre el actor, pero si no hay actor no hay nada. Eso lo tiene que tener muy en claro el director y lo tiene que tener muy en claro el actor, a la hora de llevar un texto o de actuar, a la hora de montar un espectáculo.⁶⁴

Nos encontramos con un gran trabajo actoral desde el cuerpo y no sólo de la palabra. En muchas ocasiones percibimos cosas que el actor no narra oralmente, pero la forma de su cuerpo sí narra.

Podemos percibir cómo la construcción del texto espectacular surge gracias al director y al trabajo del actor. El mismo director lo reconoció en la entrevista: “Tengo una idea en la cabeza pero también me pasa que esa idea que llevo luego pasada por el cuerpo de los actores empieza a sufrir alguna transformación, entonces yo me empiezo a adaptar a esas transformaciones”.⁶⁵

Otra cuestión a tener en cuenta es el “espectador modelo” que tuvo en cuenta el director a la hora de trabajar:

Esto se está produciendo en un contexto oficial, se está produciendo en un contexto de un teatro que no es de nadie y es de todos, digo a esta comedia la estás bancando vos, la estoy bancando yo, la estamos bancando todos. Entonces de alguna manera no debería ser algo sectario, no debería ser algo elitista. Lo elitista creo que pasaría por una cuestión de edades, no es una obra para niños si es una obra para adultos, adolescentes-adultos. Yo creo que el

⁶³ Al decir estructura dramática nos referimos al concepto desarrollado por Raúl Serrano (2004), a saber, los elementos de la misma son: conflictos, acciones, entorno, sujeto y texto.

⁶⁴ Entrevista propia realizada a Matías Martínez, el día 10/6/2015, disponible en los anexos de la *tesina Comunicación Teatral: La construcción de sentido en la obra de teatro “Gol de oro (todo o nada)”*, p. 67.

⁶⁵ *Ibíd.*, p.69.

horizonte de expectativas está puesto en el contexto de teatro oficial, que tiene que ver con un teatro para toda la gente, lo que pasa que es muy amplia la idea para toda la gente.⁶⁶

Vemos aquí que el director comparte con el autor el “espectador modelo”, ya que considera que la obra está destinada para todos los rosarinos, mayores de 16 años (cuando se pone en escena la obra se anuncia que será apta para mayores de 16 años).

Por lo tanto consideramos que, a la hora de poner en escena la obra, el director tuvo en cuenta a los receptores de la misma. En muchas ocasiones, por ejemplo, hay situaciones o acciones con acento sexual destinadas justamente a un público mayor de edad.

Otro ejemplo de la consideración de los espectadores a la hora de la construcción del texto espectacular es en los nombres de actores rosarinos que agregaron en la obra. Como aclaramos se agregaron algunos diálogos en la obra, uno de ellos fue la mención de viejos actores rosarinos. Aquí vemos que se tuvo en cuenta a los destinatarios ya que estos enunciados son de singular significado para los habitantes de la ciudad, más que nada dirigida a los adultos, no tan jóvenes.

También consideramos que para las acciones en general, la escenografía y el vestuario, de algún modo se tuvo en consideración a ese “espectador modelo”.

Si bien hay muchísimos elementos que se incorporaron en la obra sólo describimos aquí algunos para poner en relieve la grieta que se produce entre el texto dramático y texto espectacular.

Vemos cómo nuevos sentidos se incorporan en el texto del director (y actores), por un lado, por los vacíos que deja el autor y, por otro lado, porque es propio del teatro, por la gran convergencia de signos que en él conviven. Sabemos que el director y los actores a la hora de poner en escena el texto se valen de muchísimos elementos que van más allá de los enunciados lingüísticos. A continuación los analizaremos, teniendo en cuenta que son producto del texto del autor, del texto del director y de la grieta entre ambos textos.

⁶⁶ *Ibidem*, p 69.

CAPÍTULO III

ACONTECIMIENTO TEATRAL: *GOL DE ORO (TODO O NADA)*

ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

Finalmente llegamos a la representación de la obra “*Gol de oro (todo o nada)*”. Para este análisis, como hemos explicado a lo largo del trabajo, tendremos en cuenta la mayor cantidad de signos que intervienen en un hecho teatral, es por esto que haremos mención a cuestiones relacionadas al texto del autor o al texto de director (y actores) y a la representación en sí. Ubersfel (1993) señala que el factor mediador entre el texto dramático (TD) y el texto espectacular (TE) es un texto de la puesta en escena. Doblemente funciona este texto de la puesta en escena ya que está en relación con el texto dramático y con el texto espectacular.

Si bien en todo el análisis nos basamos en términos de texto dramático y texto espectacular, o texto y representación consideramos más acertado hablar del hecho teatral, de la puesta en escena de una obra como un acontecimiento teatral. Este término fue desarrollado por Dubatti (2007), dentro de la filosofía del teatro y está emparentado, en parte, con la semiótica. Acontecimiento porque lo teatral “sucede”, es praxis, acción humana, sólo devenida objeto por el examen analítico. Resumiendo el concepto de Dubatti definiremos al acontecimiento teatral como una tríada de sub-acontecimientos concatenados causal y temporalmente, de manera tal que el segundo depende del primero y el tercero de los dos anteriores. Los tres momentos de constitución del teatro en teatro son:

- El acontecimiento convivial, que es condición de posibilidad y antecedente de...
- El acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético, frente a cuyo advenimiento se produce...
- El acontecimiento de constitución del espacio del espectador.

Aclaremos que no exploramos en profundidad en estos tres sub-acontecimientos, sino que nos centramos en el acontecimiento de lenguaje, pero consideramos necesario tener en cuenta, o ser conscientes de que el teatro no es solo lenguaje, sino que es un acontecimiento convivial, poético y espectacular.

Queremos resaltar que a la puesta en escena de la obra la presenciamos más de una vez y somos conscientes de que ninguna función fue ni será igual a las demás, pero a nivel general podemos estudiar la producción de sentido de la misma.

Cuando entramos al teatro La Comedia el escenario se encontraba con el telón bajo, pero enseguida apareció un primer signo: la música de sala era el Himno Nacional Argentino. Esta melodía con aires de independencia es quizás el primer símbolo que nos remite a la obra. Según Pierce “un símbolo es un signo que remite al objeto que denota en virtud de una ley, generalmente en asociación de ideas generales que determinan la interpretación del símbolo en referencia a ese objeto” (1978:140). Como sabemos este signo reside enteramente en el interpretante, es decir, que el símbolo deja de ser signo si no tiene un interpretante. Podríamos decir que la melodía del Himno Nacional Argentino es un símbolo de la “Cumbre de Reunificación” que comenzará en unos minutos cuando inicie la obra. La Cumbre intentará justamente reunificar la ciudad de Rosario dividida y la canción, irónicamente, representa el anhelo de reunificación de la patria (en este caso de Rosario).

Traemos nuevamente a Feral (1987) quién también nos habla sobre los signos. La semióloga explica que cuando uno está sentado en el teatro y observa la escenografía, las luces o cualquier otro elemento ya presente antes de que se presente el actor, se podría decir que el proceso teatral propiamente dicho no ha empezado; pero en realidad sí empezó, porque percibimos una disposición de elementos, signos que están ahí para designar otra cosa que no son ellos mismos. Es por eso que dice que cada signo, tomado en sí mismo, designa ante todo un fenómeno teatral. Así la música, que se repite constantemente, podría ser considerada el primer signo de la obra, en el momento en que estamos dentro de la sala teatral y escuchamos esa melodía nos enfrentamos a una realidad significativa, por la mediación de este signo: la música del Himno Nacional Argentino.

Los signos dicen un doble discurso, ya que se integran en un sistema de códigos distintos al cotidiano, el cual el espectador deberá comprender. Este doble discurso es una característica fundamental de la teatralidad.

Transcurrido cierto tiempo (siempre 15 minutos después del horario estipulado en el cronograma de la función) se apagan las luces: la oscuridad es signo para que el público haga silencio; pareciera que todos comprenden ese código del teatro y en silencio esperamos el siguiente signo. Una música de fondo, un bolero de los años ‘50, propone un viaje a otro tiempo

y a continuación se escucha un ruido de sintonización de radio seguido por la voz de un locutor anunciando que se está llevando a cabo la “Cumbre de Reunificación”.

Ésta voz en off del locutor de radio no estaba explicitada en el texto dramático, sino que fue una decisión del director. El recurso de la radio estaba previsto para otras situaciones que se desarrollan más adelante en la obra, pero consideramos que fue acertado en este momento el empleo de este medio para contextualizar de entrada a los espectadores a la situación de enunciación, que, como explicamos, es la “Cumbre de Reunificación”.

A continuación se sube el telón y se puede ver en escena una abundante presencia de diversos signos. Intentaremos describir la mayor cantidad posible, pero siempre siendo conscientes de que la obra artística es un tipo de discurso que se mantiene abierto para recibir una pluralidad de sentidos (Eco, 1962).

Según algunos indicios de la escenografía el espectador puede percibir que la obra transcurre en algún túnel de la ciudad, en lo que posiblemente es el subsuelo del monumento de la bandera. Todo el entorno está compuesto por ladrillos vistos, grandes ventanales y dos salidas, en ambos extremos.

Los personajes están marcados por el disparate y la estética retrofuturista propia del cómic: en los vestuarios de los mismos podemos ver indicios de esto.

En el apartado del texto dramático hablamos de la kinésica, y de los movimientos posibles que deberían tener ciertos personajes en determinados diálogos, pero no podíamos asegurar con certeza que eso se llevaría a la escena. En la representación pudimos ver una infinidad de gestos y acciones que generaron diversos significados.

La mayoría fueron incorporados por los actores y el director y no están detallados en el texto. En muchas oportunidades los gestos acompañan al texto; pero, en muchas otras, son acciones o movimientos sin palabra, y así se gestan sentidos nuevos.

Podemos ver varios tipos de gestos en “*Gol de oro (todo o nada)*”, teniendo en cuenta su importancia en el diálogo, a veces, y su independencia de la palabra en otras ocasiones, siguiendo el análisis de Larthomas (1972):

- Gestos que no tienen valor significativo por sí mismos. Son movimientos necesarios, que impone fisiológicamente la expresión verbal.

- Movimientos más acusados que los anteriores y que subrayan la expresión verbal.

- Gestos concomitantes con el habla y que están de acuerdo con ella.
- Casos en que el gesto termina, cierra la expresión oral. Comienza una frase pero es el gesto el que acaba por comunicarla reemplazando a las palabras.
- Por último, aquellos casos en que se utiliza únicamente el gesto y éste tiene un significado por sí mismo, a veces con más fuerza expresiva y elocuencia que la propia expresión verbal. Cuando en una oportunidad un actor niega con la cabeza repetidamente, por ejemplo.

Queremos resaltar una característica fundamental del signo teatral y es que todas las manifestaciones teatrales son signos de signos o signos de cosas (Bogatyrev, 1971). Con esto queremos decir que los signos no son comunicados directamente, sino a través de signos y lo que lo constituye en signo de signo es el cambio de espacio, es decir, del espacio real al espacio teatral. Por ejemplo, en *“Gol de oro (todo o nada)”* el mozo en escena remite a un mozo real, así el mozo en escena es un signo de signo de un objeto real.

Existe una característica particular del signo teatral que Jinderich Honzl (citado en De Toro, 2008) ha llamado movilidad del signo, que consiste en la mutación que sufren los signos en el teatro, es decir que los signos de una sustancia dada van a asumir la función de signos de una sustancia diferente, operando una transformabilidad del significante. Un claro ejemplo en la obra es cuando los personajes utilizan herramientas de hierro como armas. Si bien por sí solo ese objeto no llegaría en la vida real a herir a una persona, en la obra sí, se acerca esa herramienta a un personaje y este grita o realiza un gesto de dolor, y dentro del marco de la ficción eso es verosímil, por lo tanto podríamos decir que hay una transformación.

Cabe destacar que “en la transformabilidad del signo teatral reside la esencia misma de la teatralidad, donde todo signo potente puede perder la sustancia que le es propia para adquirir otra, sin que por ello pierda efectividad” (De Toro, 2008:119)

Otra característica propia del funcionamiento y de la producción del sentido en teatro es la redundancia, y lo vemos explícitamente en la obra analizada. La redundancia está relacionada con el aspecto comunicativo del espectáculo teatral, con la transmisión del mensaje y su recepción con el público (De Toro, 2008). En *“Gol de oro (todo o nada)”* podemos ver un bombardeo de significantes que apunta a un solo significado: una Rosario dividida y enfrentada por diversos sectores sociales. En este sentido la redundancia no es meramente una sobrecarga de significado,

de informaciones, sino que tiene como función hacer legibles los signos y su traducción escénica y receptiva (De Toro 2008).

En la obra encontramos redundancia tanto en los discursos de los personajes, como en sus acciones, en sus gestos, en sus vestuarios, en el decorado. La presencia de ciertos signos nos remite a una Rosario dividida. A continuación describiremos los diferentes signos presentes en la obra y encontraremos redundancia en torno a este significado.

Estos tres aspectos del signo teatral, a saber: signo de signo/signo de objeto, transformabilidad y redundancia, funcionan en la obra a través de tipos de signos específicos que pasaremos a analizar.

ICONO, ÍNDICE Y SÍMBOLO

Coincidimos con De Toro (2008) en que icono, índice y símbolo constituyen la forma de semiosis que caracteriza al teatro, ya que en ellos se organiza toda la producción de sentido. “Poner en escena es antes que nada poner en signo, representar a través de signos: mimar o imitar al mundo exterior por medio de iconos y expresarlo indicial y simbólicamente” (De Toro, 2008:127).

ICONOS

Antes que nada debemos saber que los iconos obedecen a un código social, a cierta manera de presentar la realidad. De este modo la semejanza entre el signo icónico y el objeto que este representa queda asegurada por el espacio cultural de donde procede ese tipo de iconización. Como ya venimos explicando, la obra posee un fuerte acento en el contexto de la ciudad de Rosario y sabemos que si la ve un público de otra región quizás pierde mucho de la iconización propia de obra.

Aclaremos que la semejanza que reconoce el espectador entre el signo y el objeto al cual remite, y que está relacionada con la mutabilidad del signo teatral, tiene que ver con que el significante puede ser distinto del objeto, de su forma, pero debe cumplir la misma función por medio de signos icónicos/kinésicos (De Toro, 2008).

En la obra encontramos varios iconos, ya que en muchas ocasiones los signos representan, materializan referentes en la escena, y esta materialización puede ser tanto visual como lingüística. Por eso clasificamos los diversos iconos en visuales y verbales para poder ejemplificarlos.

Iconos visuales:

En una primera instancia debemos reconocer que el actor es un ícono del personaje que representa (De Toro, 2008):

- Mario Vidoletti es ícono del personaje Pierre
- José Pierini es ícono del personaje Torcuato
- Fabián Fiori es ícono del personaje Beto
- Carlos Chiappero es ícono del personaje La Mujer
- Manuel Baella es ícono del personaje Mozo
- Julián Sanzeri es ícono del personaje de Fotógrafo

Otro ícono que forma parte del cuerpo del actor es el ícono kinésico, es decir que el actor imita y crea un ícono visual a través de la gestualidad. En la obra nos encontramos con numerosas cantidades de los mismos, ya que todo signo en teatro puede devenir ícono con la intención de representar. Un claro ejemplo es cuando el personaje El Mozo hace con las manos un gesto de “entre comillas” con las dos manos, con los dos dedos índice y medio, o cuando el personaje Beto hace con su cuerpo un gesto sexual. Podríamos decir que estos son iconos de un gesto en el mundo, ya que son reconocidos como tal o cual gesto.

Otro ejemplo es cuando el personaje El sospechoso comienza con su cuerpo a hacer movimientos de robot, su cuerpo opera como inscripción icónica.

Otro ícono visual es la escenografía que es un signo mimético, ya que intenta representar el interior de un túnel, o el subsuelo del monumento de la bandera. Aquí la relación de semejanza con el objeto real es clara ya que la escenografía posee muchas propiedades del objeto imitado.

Continuando con el análisis de los iconos visuales presentes en la obra, vemos en un momento una figura pequeña del Monumento de la bandera que utiliza en una escena un personaje, ese

objeto hace referencia al Monumento de la bandera de la ciudad de Rosario. Hay una semejanza explícita con el objeto real.

Otro ejemplo es cuando ocurren bombardeos, lo que ve el espectador es un juego de luces y sonidos similares a tiros y explosiones, estos recursos vendrían a funcionar como íconos de explosiones y bombardeos.

Iconos verbales

Estos están relacionados a la función representativa del lenguaje, en su capacidad de expresar iconográficamente valiéndose de la lengua (De Toro, 2008).

Un claro ejemplo es cuando los personajes se retiran de escena, vuelven y dicen:

*-Está todo cerrado.*⁶⁷

Aquí los personajes se refieren a algo que el espectador no puede ver ni percibir, pero el actor con su discurso de alguna manera iconiza verbalmente el lugar cerrado.

Otro ejemplo es cuando El Sospechoso le dice a los demás personajes que los invita al jacuzzi. Aquí ocurre lo mismo que en el ejemplo anterior.

Ocurre también que los personajes hablan fuera del escenario, se escucha la voz en off de los mismos, o en otras oportunidades vuelven al espacio escénico y comentan cosas que pasaron fuera del mismo. Este recurso icónico es muy utilizado en la obra debido a las restricciones escenográficas, por ejemplo, cuando los personajes van al jacuzzi no se muestra en escena esta acción.

Podemos considerar como icono verbal los discursos de los personajes que refieren a situaciones que ya han sucedido. Esto es empleado con gran frecuencia en la obra. Un claro ejemplo es cuando El Mozo cuenta la historia de su madre:

El Mozo: (...) Mi familia fue toda de gastronómicos en tiempos de las avenidas. Mis viejos vivieron siempre al sur de la Ciudad Vieja. Mis abuelos fueron cocineros de Al Papagallo (...) Primero murió mi viejo. Y después le anunciaron a mi vieja que le quedaban pocas semanas de

⁶⁷ A éste enunciado lo pudimos oír en la representación de la obra “Gol de oro (todo o nada)”, no está presente en el texto del autor.

*vida o un par de meses como mucho. Compró tres freezer grandes. Y empezó a cocinar día y noche. Día y noche cocinaba. Tomaba merca de la de antes y cocinaba sin parar. No dormía (...)*⁶⁸

La palabra aquí es importante porque tiene la capacidad de narrar y de iconizar una historia.

Como vemos, en la obra percibimos numerosas cantidades de iconos, anteriormente intentamos dar diferentes ejemplos de iconos visuales, iconos en relación al actor, a los objetos e iconos verbales, a continuación seguiremos analizando el otro tipo de signos que funciona en la obra: los índices.

ÍNDICES

Mientras que la iconización teatral posee una función esencialmente semántica, el índice posee una función sintáctica ya que permite contextualizar la palabra escenificada en una diversidad de aspectos. Tanto los iconos como los índices obedecen a una codificación cultural (De Toro, 2008).

Somos conscientes de que en muchas ocasiones será difícil diferenciar, por ejemplo, un índice de un icono ya que todo icono, por ser signo de signo, se transforma en índice de algo en el teatro. Pero, a diferencia del icono, el índice siempre se encuentra presente materialmente en escena por su función indicativa. El índice no representa sino que señala, tiene una función déctica, por ello es unívoco, mientras que el icono puede ser polisémico (De Toro, 2008).

“El índice cumple una función diegética en cuanto contribuye y es esencial en la articulación y las conexiones de situaciones concretas, esto es, opera como situaciones que vincula una escena con otra y las contextualiza” (De Toro, 2008:134)

Un índice de “*Gol de oro (todo o nada)*” es la extensión del decorado-espacio presente en toda la obra que le señala al espectador que todo ocurre siempre en un mismo espacio (subsuelo del monumento/túnel)

Nos encontramos también con índices que nos señalan el paso del tiempo. Un ejemplo en la obra es cuando un personaje enuncia:

⁶⁸ *Gol de oro (todo o nada)* de Ángel Hipólito, p.36.

*Pierre: Estamos hace 5 horas y medias acá*⁶⁹

Este discurso marca la ruptura del tiempo/espacio. Como vemos este índice se hace presente materialmente a través de la palabra enunciada por un personaje.

Estos dos ejemplos que aquí mencionamos corresponden al índice espacial y al índice temporal que son de capital importancia en el teatro, ya que contextualizan al discurso.

Encontramos en la obra índices que se manifiestan desde lo gestual. Como ha explicado Ubersfeld (1981) el gesto tiene un carácter doble ya que por una parte es icono de un gesto en el mundo, puesto que es reconocido como tal o cual gesto, pero también puede ser de un elemento que el gesto describe o evoca, y muchas veces “el gesto es el índice de un comportamiento”, de un sentimiento, de una relación con otro, de una realidad invisible” (Ubersfeld, 1981: 197).

En muchas ocasiones nos encontramos en la puesta en escena de *“Gol de oro (todo o nada)”* con gestos que vienen a explicitar el discurso, o muchas veces la palabra viene acompañada por un gesto que intensifica su sentido, y es en estos casos cuando los gestos funcionan como índices.

En muchas oportunidades la gestualidad opera conjuntamente con la palabra, pero también nos encontramos con situaciones en donde no hacía falta enunciar palabra alguna para señalar algo, por ejemplo en una escena en donde el personaje Pierre le estaba practicando sexo oral a La Mujer y en determinado momento empezó a hacer gestos señalando que había tragado algo, o cuando dos personajes estaban teniendo sexo en el sillón y El Mozo entraba a escena haciéndole gestos para que dejen de hacer eso.

Otra función importante del gesto es su funcionamiento de convergencia u oposición en relación con los enunciados (De Toro, 2008). En los casos anteriores el gesto opera como convergencia con el discurso pero también puede funcionar en contradicción con el discurso y aquí el gesto es capital en la comprensión del mensaje.

En muchas ocasiones los enunciados expresaban algo y los gestos otra cosa, a veces por ejemplo un enunciado expresaba admiración y el gesto desprecio.

Cabe aclarar que si bien en el texto dramático había algunas indicaciones relacionadas a la función indicial de la gestualidad consideramos pertinente analizarlo en su conjunto en el texto espectacular (en la representación), ya que es en la puesta del funcionamiento del discurso, del lenguaje escenificado, donde el gesto es perceptible (De Toro, 2008)

⁶⁹ A éste enunciado lo pudimos oír en la representación de la obra *“Gol de oro (todo o nada)”*, no está presente en el texto del autor.

En la obra nos encontramos con muchos índices ambientales, ya que hay un gran uso tanto de la música como de la iluminación para generar diferentes estados.

En el caso de la música, por ejemplo, se emplea a menudo para generar un clima de una fiesta, de una recepción, y se utiliza una música instrumental en volumen intermedio.

En cuanto a la iluminación, se generan diferentes sentidos. En una parte de la obra se encuentran luces cenitales apuntando solo a determinadas partes del escenario generando un clima sombrío. En los momentos en donde se producen tiroteos hay luces que prenden y apagan, acompañado de sonidos, señalando que el lugar está siendo bombardeado. Hay escenas en donde la luz es nítida. En fin, hay muchas variaciones de luces que generan diferentes climas dramáticos.

Otro índice explícito en la obra es en la escena posterior al bombardeo, donde aparecen todos los personajes y el espacio escénico lleno de polvo. Con este índice se deja de poner en claro que realmente ocurrió un bombardeo.

Con estos ejemplos podemos ver cómo es posible el funcionamiento del discurso teatral y ver cómo el empleo indicial del teatro revela un funcionamiento particular del mismo.

SÍMBOLOS

Podríamos decir que la función simbólica del signo es esencialmente pragmática, ya que el símbolo establece un contacto directo con el espectador, en la medida que la relación entre símbolo y objeto simbolizado es arbitraria y el espectador debe establecer esa relación que no está dada de antemano. La lectura simbólica que realiza el espectador opera por acumulación, desarrollo y reiteración del mismo significante o de diversos significantes que apuntan a la producción de un mismo sentido (De Toro, 2008).

En los vestuarios de los personajes y en la composición del cuerpo de los actores podemos encontrar símbolos. Nos encontramos con detalles que señalan diferencias entre los distintos personajes de las diversas zonas de la ciudad de Rosario, cada uno presenta aspectos y forma de actuar determinados que, por estar estereotipados, simbolizan cada zona. Sin embargo, somos conscientes de que ese símbolo deja de ser signo si no tiene un interpretante.

Un símbolo que tuvo lugar en la obra, y seguramente los espectadores pudieron interpretar sin problemas, es cuando se utilizaron luces de los colores del semáforo para mostrar que

movimientos podían hacer los personajes. En un momento dado el personaje El mozo explicaba qué debían hacer los demás ante las alarmas, que eran presentadas con sonidos y luces de colores: en el verde se podían mover con libertad por todo el espacio, en la amarilla debían quedarse quietos como estatuas y en la roja era el momento de mayor peligro, debían buscar un lugar para protegerse y quedarse quietos. Aquí podemos ver cómo el símbolo es un signo arbitrariamente escogido para evocar a su referente: el sistema de luz verde/amarillo/rojo se utiliza por convención para señalar prioridades.

Cada personaje, como anteriormente ejemplificamos, podría considerarse como símbolo de alguna de idea, pero consideramos que en todos los personajes vemos el símbolo de que la moral y la ética quedaron en desuso frente a los intereses personales.

Como manifestamos, el primer símbolo puede considerarse el Himno Nacional Argentino que suena en el teatro antes de que comience la obra, símbolo de reunificación.

Los constantes bombardeos que ocurren en la Cumbre de Reunificación pueden considerarse como símbolos de la guerra actual que hay en la ciudad de rosario, en el país y en el mundo.

Otro símbolo es el Escudo Nacional Argentino, en un determinado momento el personaje El Sospechoso trae a escena un objeto con ese signo, y en la obra funciona también como símbolo de la posible reunificación que se podría concretar.

Similar a éste, nos encontramos con que uno de los personajes, La Mujer, tiene como vestuario, en la última escena, la bandera argentina, otro símbolo de la patria.

Como vemos, estos signos no poseen semejanza ni contigüidad pero poseen un vínculo convencional; podríamos, por ende, encontrar otros símbolos que tal vez, espectadores que no comprendan nuestros mismos códigos, no lo interpretarán como tal.

Finalizando este capítulo queremos dejar en claro que nos pareció adecuado utilizar la distinción de icono, índice y símbolo para poner en evidencia el funcionamiento de la multiplicidad de signos en un acontecimiento teatral. Como vemos, con esta clasificación, dimos cuenta tanto del funcionamiento del texto, del vestuario, de las luces, de los gestos, del sonido, de la escenografía, entre otros signos del teatro.

CONCLUSIÓN

A la hora de concluir este trabajo podemos decir que la semiótica brinda parte de los elementos necesarios para comprender la complejidad de un hecho teatral. Es fundamental para este tipo de análisis tener en cuenta la mayor cantidad de signos que se hacen presentes en una obra de teatro, no pensarlos de manera aislada, sino teniendo en cuenta la interrelación de lenguajes múltiples que en ella conviven, ya que de todos ellos depende la construcción de sentido.

En nuestro caso particular, con la obra *“Gol de oro (todo o nada)”*, consideramos necesario partir del texto dramático, donde la materia de expresión de los signos es lingüística y supone una lectura lineal, para pasar luego a la representación, donde se debe tener en cuenta el conjunto de los signos visuales, auditivos, musicales, entre otros, creados por el director y los actores que van más allá del conjunto textual. Como podemos ver, la tarea del director no es la de traducir a otro lenguaje un texto, intentando serle fiel al autor, sino que es transformar ese texto, crear uno nuevo y llevarlo a una organización espacio-temporal de signos múltiples y simultáneos.

Logramos percibir la importancia que poseen tanto el director como los actores en la construcción de sentido de un hecho teatral, en la misma también influyen la escenografía, la iluminación, los vestuarios, la música, los objetos, entre otros signos. Podemos evidenciar la “grieta” que existe entre el “texto del autor” y el “texto del director (actores)”, ya que este último no sólo llena las “lagunas textuales” que deja el dramaturgo, sino que, además, crea nuevos significados en la obra.

Si bien no nos centramos en indagar el rol del espectador, somos conscientes de que el mismo es tenido en cuenta a la hora de producir un acontecimiento teatral (tanto por el autor, como por el director y los actores) ya que es un ser activo que debe organizar la cantidad de información, la pluralidad de mensajes de naturaleza compleja, tarea que no es sencilla porque deber seleccionar las informaciones, escogerlas, hasta incluso rechazarlas; el trabajo de la vista en la representación teatral es particular en la medida en que está condicionado por la urgencia, el ojo trabaja con y en contra del tiempo, sin esperanza de poder volver (Ubersfeld, 1993). Por lo tanto el espectador debe recomponer la totalidad de la representación en sus ejes vertical y horizontal y está obligado no solo a seguir una historia, sino a recomponer a cada instante la figura total de los signos que concurren en la obra. Es importante tener en cuenta esto ya que el destinatario humano es la

garantía metodológica de la existencia de una función semiótica establecida por un código (Eco, 1985), y justamente con el espectador se termina de construir el sentido de un hecho teatral.

Dicho esto, podemos afirmar que en el arte teatral existe comunicación, pero no nos podemos limitar al utilizar esta palabra, ya que el teatro no consiste solamente en poner en signos una escena, sino también en generar estímulos para que los signos provoquen a los espectadores.

Muchas veces se sostiene que la comunicación es solo un proceso mediante el cual se transmite información de un lugar a otro, postura que deja de lado el intento de provocar algún cambio en el receptor, hecho sobre el cual radica, para nosotros, la estrecha relación entre comunicación y teatro. No estamos de acuerdo con que se reduzca la comunicación a un proceso lineal de emisión-recepción de mensajes, información que a través de un emisor-codificador viaja hacia un receptor-decodificador, y muchos menos estamos de acuerdo que el teatro se reduzca a eso.

En el presente trabajo, valiéndonos de la semiótica, podemos dar cuenta de un proceso de construcción de sentido a través de una emergencia dinámica de intercambios de signos mediados a través de estímulos físicos, de palabras, de objetos y de canales de afectación entre sus partes (actores-espectadores). En *“Gol de oro (todo o nada)”* conseguimos apreciar procesos de comunicación en sus más diversas formas, desde el lenguaje cotidiano hasta un lenguaje inventado, desde los gestos hasta los sonidos, desde la presencia de objetos hasta los juegos de luces, desde las palabras hasta el silencio.

Consideramos que la semiótica, después de haber sido tan atacada en el campo teatral, aún hoy nos brinda herramientas para comprender un hecho teatral, siempre y cuando se tengan en cuenta el conjunto de los signos de la puesta en escena: texto, tratamiento del espacio, iluminación, acciones, vestuario, etc., y siendo siempre conscientes de que el espectáculo teatral, por definición efímero, no es (técnicamente) ni reproducible ni repetible, y su reducción no es posible sin la alteración de su corpus: esta singularidad enunciativa es propia del espectáculo vivo (Helbo, 2007).

Somos partidarios de que el teatro no es solo un “objeto de comunicación”, sino que es más que eso, entendemos que estudiarlo desde la comunicación es una de las posibles lecturas en torno al mismo, ya que puede ser abordado, como mencionamos al comienzo, desde otras disciplinas, como la antropología, la sociología, la filosofía. Pero aquí, podemos dar cuenta a la

lectura que se puede hacer del teatro desde la comunicación y consideramos que es de real importancia ya que...

En un mundo en donde la comunicación está atravesada por artificios que el hombre inventó, cada vez más ostentosos y que se asientan sobre la lejanía de los cuerpos y la intermediación de dispositivos tecnológicos, el teatro subsiste. Con una forma de comunicación tan apartada al mecanismo de funcionamiento que nos proponen los medios masivos, el teatro continúa. En un país en donde los discursos políticos creen tener gran fuerza en la sociedad, el teatro perdura. En una ciudad que habla en los grafitis de los barrios, el teatro permanece. En una facultad en donde se producen tantos escritos de comunicación, el teatro vive. Y en mi lugar yo me pregunto ¿qué es lo que hace que el teatro conviva entre los poderes poderosos de la comunicación?

Druetta, Marianela

ANEXOS

ENTREVISTA AL AUTOR: Miguel Franchi (8/6/2015)

¿Cuándo escribiste la obra? ¿Lo hiciste para el concurso o ya la venías trabajando?

No, hace varios años la escribí, no menos de cuatro. Entonces después la retomé, para retrabajarla, con motivo del concurso. Yo siempre quise escribir. Y ahora estoy tratando de aprender. Y esto ocurrió, ocurrió esta salvajada, una cosa caótica, de la escritura así a borbotones y bueno, resultó atractiva para el jurado.

¿Escribiste muchas obras?

Escribí muchas en creación colectiva, y en distintos grados de participación del actor. Por ejemplo a principio de los '80 cuando decíamos creación colectiva era un método, y estudiábamos a maestros de creación colectiva, grupos peruanos, grupos colombianos, que empezaron mucho antes que nosotros con eso en creación colectiva. Es más, acá en Rosario también, en la segunda mitad de los '70 se llamaba creación colectiva también a nuevas formas de creación, tenía mucho que ver con los directores que adoptaron esta metodología, que en todo caso era a veces un rejunte de buenas ideas, todas juntas. Yo creo que a principio de los '80 nosotros arrancamos con creación colectiva como un método, con maestros, entre otros Roberto Vega por ejemplo, maestro de Buenos Aires que hicimos creaciones colectivas juntas acá. Y hay un momento del teatro callejero, un teatro urgente apenas aparece la democracia, en donde hay varias obras conviviendo: "El potrero al matadero", "La calle clive", "El trampolín", muy buenas obras, y se notaba en la manera en que estaban, ya que estamos... vamos a hablar de solo de escritura, no solo en el espectáculo y los recursos para espacios informales, que también investigábamos para realizar estas realizaciones... se notaba en la escritura, vamos a decirle así, algo compacto, algo homogéneo. A veces en cada grupo había uno que se ocupaba del texto definitivo. Muchos veces se llamaba por ejemplo El teatro El Galpón en Uruguay, también son con métodos, en aquel entonces en México, en el exilio tenían un método, entonces era creación

colectiva del grupo El Galpón con texto definitivo de fulano. O sea, esto habla de algo más que juntar buenas ideas sobre un mismo tema.

¿Y Gol de Oro?

Y en cambio Gol de Oro yo la escribí solo. Pero vengo de antes, de dos buenas experiencias personales de escritura pero en donde los actores fueron imprescindibles, que son dos obras muy queridas para mí, muy fuertes, muy importantes, que son: “La patria carnicera”, hace ya unos años, y después, todavía en cartera: “La canción del camino viejo”. Pero ahí yo escribí mucho de esas obras. Escribí más en la Patria carnicera que en la canción del camino viejo, pero en ambas sin esos actores, sin esos cuatro actores, dos y dos, porque eran dos obras de cuatro personajes, no las hubiera podido escribir sentado en mi casa. En cambio Gol de Oro la escribí en mi casa.

¿El espacio escénico, por ejemplo, ya te lo imaginaste al escribir? Es una obra que no se puede adaptar a cualquier espacio, por la utilización del sonido, de los efectos...

Es verdad. Yo he tenido una imagen, que no la quiero decir ahora, porque quiero sorprenderme con lo que proponga Matías. Para mí ha sido una alegría inmensa que sea él el elegido y los actores que después el eligió. Mientras escribía yo tenía un espacio escénico y una imagen de lo que me venía, pero por ejemplo en ese mismo acto yo estaba sabiendo que yo no podría dirigir esa obra, yo no podría dirigir Gol de Oro, no querría tampoco, porque no son cosas que estén a mi alcance. Por eso me parece bárbaro que lo hayan elegido a Matías.

¿Y cuál es ese espacio que te imaginabas? No se lo voy a decir a Matías

(Risas) Y... está escrito. Es lo que está escrito. A diferencia de lo que yo he hecho en otras obras, por eso hablo de mi debilidad, de mi imposibilidad a la hora de dirigirla, que sé que no lo podría hacer, porque no me considero director aparte. Yo he dirigido en condiciones muy especiales, que son a mis alumnos, que después de un largo proceso de formación empiezan a trabajar conmigo y fueron mis grandes compañeros, que son prácticamente mi familia. Entonces creo que un director

es un tipo que le das una obra y que si le gustó la dirige y además le decís son estos seis actores que nunca trabajaron con él y los dirige y lo hace bien. Yo no sé si puedo hacer eso.

¿Vos hablaste con Matías, haciéndole algún tipo de marcación?

No, nada, al contrario. A esta altura, a dos o tres semanas que sabemos de qué sabemos que es Matías nos reunimos no sé si en esta mesa, sino le pegamos en el palo y nada... era la ansiedad de vernos, de alegrarnos un rato y de tomar un café, pero no no... Yo creo en este caso que yo podría ir el día del estreno, pero si me necesitan, solo si me necesitan antes y ese grupo de personas que ahora está trabajando sobre la obra me necesita para algo, yo colaboraría, aclararía algo, no lo sé. Pero podría ocurrir tranquilamente que yo vaya el día del estreno. Yo le decía a Matías, yo podría ser un italiano, que nació en Génova, y vive en Génova, entonces como hago para venir y verlo. No quiero ver los ensayos yo, solo si le sirvo a alguien, sino no, esto ya es otra historia ya está en manos de ese grupo de personas con esa dirección y con esa coordinación que es la de Matías.

Relacionado con la escritura, en esa obra particular ¿qué valor le das vos a las didascalias?

Yo creo que, imagino que las didascalias a lo mejor me ordenaban a mí, ordenaban la lectura a una persona que se pueda interesar en esta obra. A ver, salvo que me lo consulten, pero creo que esa es una historia que ya lo directores, los realizadores, los actores ya pasaron. Sin consultar pueden ser modificadas o bien ignoradas, omitidas... Me gusta tu pregunta porque me pregunto en este momento para qué. Y sí, en esta obra para qué, para ordenar la lectura, que motive las ganas de hacerla, se seguirla leyendo. Yo creo que es muy aburrido la lectura de teatro en general, es brava, a mí me gusta más leer otras cosas. Compro libros de teatro para leer obras que ya vi, para ver que está escrito y cómo fue. O curiosidad, me perdí una obra entonces la voy a leer. Pero es difícil, no es algo que la gente compra para leer. Y bueno, las didascalias en mi caso no tendrían que preguntarme nadie que la lea, acá o en otro lado, que es lo que tienen que hacer. Si me preguntaran algo yo daría mi opinión. Pero yo creo que un director que la agarró, que ya la leyó y la quiere hacer también se hizo su película, ya la tiene vista y después trata de concretarla. Pero para mí es eso, ordena lo que venía escribiendo para seguir mirando esta historietita.

Pero no es algo que se tenga que seguir...

No, no

Igualmente hoy se concibe diferente al texto, a diferencia de antes

Sí, yo la verdad que tengo, y por profes que tuve, profes de otras época, si bien más que nada yo trabaje de otra manera. He trabajado con profesores que tenían en cuenta las didascalias y también aquel viejo, vos ya lo habrás visto en el profesorado casi como una metodología, no sé si vieja o presente, no lo sé, pero aquella del trabajo de mesa, ahora el actor trabaja de otra manera. Justo me incentiva esto de que la obra haya sido considerada en un momento en el que yo quiero escribir, yo antes de empezar teatro quería escribir más que otra cosa. Entonces empecé a retomar estos textos, por eso retomé esta obra y tiene una prima hermana, no, una prima lejana, no tiene lazos de sangre, que es otra obra de la misma época. Entonces uno piensa, un jurado la eligió, tan mal no estará. Quizás ambas obras hayan sido cajoneadas, voluntaria o involuntariamente porque tuviste que hacer otra cosa, hay que hacerse la conducta proletaria de sentarse todos los días a escribir, te salga o no te salga hay que meterle. Digo, lo voy a intentar porque yo soy una persona caótica, dispersa, si se quiere caprichosa de que va para cualquier lado, en el día digo...ahora mismo tengo que hacer algo después de estar acá y no me gusta haberlo sabido desde ayer, que yo a las 11 tenía que estar en tal lado. Me gusta más, pero bueno cada uno elige cómo quiere vivir, no es mejor ni peor que otro.

¿Cuál fue tu disparador para escribir la obra?

(Piensa unos segundos) el ámbito, el lugar donde ocurre y una de las características que tenían los personajes cuando la empecé a escribir tenían algo de frivolidad, de la frivolidad del poder... Me ayuda mucho pensar estas cosas mientras las digo... no lo había pensado... tenían algo de eso. Recuerdo que cuando la escribí y después la abandoné, antes de abandonarla, en la primera escritura digamos había unos... a ver, te digo cualquiera que no es lo único, pero había habido unos incidentes mundiales, con los chechenos, o con tipos que por ejemplo con los restos de la

unión soviética le había quedado alguna bomba nuclear en algún lado y a mí me impresionó, me acuerdo que me compre revistas, tengo alguna de las revistas que compre porque estaba escribiendo esto. Y cuando retomo en la segunda escritura Rosario ya aportaba, nuestra historia cotidiana ya aportaba, como decirte, otro tipo de incidente, llamemos episodios, tan crueles, peligrosos, sangrientos como una bomba atómica en manos de etnia, de unos tipos que no saben qué puede pasar si la tiran... Ya un linchamiento es como una bomba atómica... en la sociedad un linchamiento es como una bomba atómica. Y bueno, por eso aparecen en la obra ciertas cosas. Y bueno después a nuestro país en esas cosas sórdidas no le faltan momentos históricos durísimos, genocidios, terrorismo de estado. Y después a mí se me ocurrieron estos personajes, que primero eran un poco extrañados digamos o extraños, yo me lo planteaba mientras la leía y la quería escribir, humanizarlos un poco más o hacerlos reconocibles en nuestra vida cotidiana. Y en la política también...

Si, al leerlo te encontrarás con muchas cosas cotidianas... por ejemplo el tema de alquileres, propietarios, linchamiento, el poder de los medios...

Si, si... una cierta hipocresía, como sería de sectores llamados, una palabra que siempre la tuve ahí con cierto recelo, sectores progresistas por ejemplo, que pueden sentados en esta mesa tener un discurso de los que llaman o mucha gente llama progresistas... en el fondo o en algún lugar de su intimidad, que tal vez no compartan ni con su propia familia, o sí con su mujer o con los adultos, que en algún lugar les gusta que los negros no vengán al centro, a mucha gente también llamada de la izquierda o progresistas también le gusta a veces, también están más tranquilos si los negros no vienen al centro. Entonces sus discursos, en principio o en apariencia escrito en un papel transformadores, con los que uno puede estar de acuerdo, va yo estoy de acuerdo con la transformación de la sociedad para hacerla mejor, pero no estamos bien como sociedad, y sí, pero entonces esos discursos no son del todo profundos, o sea, en el fondo estoy más tranquilo porque no vienen para acá.

Sí, vos marcas esa diferencia, en ribereño sur, norte, oeste... eso es bien Rosario

Claro, claro. Eso es bien Rosario. Es más, por ejemplo, el oeste profundo, yo creo que es el destino previsto por los grandes negocios inmobiliarios, o por los poderosos, algunos de ellos... uno en su inocencia va descubriendo algunos vínculos políticos con algunos referentes... también la política. El oeste profundo va estar reservado para los más más pobres. O sea, en esta ciudad, por ejemplo, cuando uno se alegra que se abrió el río... yo también me alegro, cuando era chico, yo era de Tablada, al agua llegábamos en el norte, está bueno que esté abierto... es lindo ir a tomar mates... hay un sector muy lindo en la fluvial que a mí en verano me ha gustado ir porque van los trabajadores con sus autos viejos que los pueden sacar los domingos nada más sino la grúa se los lleva porque ni papeles tiene, vos lo ves que algunos no arrancan... los laburantes vienen a veces las noches de verano, se llena ahí frente al monumento, se llena un poco de proletario...pero fuera de esto, allá para donde empiezan los bares, ya desde el precio del café y las marcas de los perros que andan ahí, la marca digo perros de raza... es todo para un sector, que también son nuestros hermanos, tienen otros ingresos, otros gustos otras cosas... pero no se abrió para todos.

La obra tiene también partes de comicidad, ¿es intencional?

Sí, si claro... yo creo, digo cualquiera porque yo... la gente se confunde yo soy más salvaje caótico que un tipo preparado o en todo caso soy salvajemente preparado o caóticamente preparado, yo no tengo mucha idea de las cosas, entonces por ejemplo, ya que no tengo idea puedo inventar, entonces diría yo: este es un grotesco cruel, un grotesco contemporáneo, entonces comicidad tiene que haber, doloroso. El otro día una compañera, hablando así en confianza me dijo, sí, sí Miguel era una risa amarga la del público... Claro, claro. El grotesco tiene eso, entonces bueno, vos lo sabrás mejor que yo al grotesco, pero bueno, este es digamos un grotesco cruel, creo ¿no?, que se yo, digo... Lo que tiene sí, y seguramente va a haber, es comicidad... Y muchas frases de la obra, como la que mencionaste, (*refiriéndose a una frase de la obra que le leí*) parece que son de ideas que a lo mejor vos decís y bueno Franchi mejor hubiera sido que escribieras un ensayo en vez de escribir una obra de teatro, puede ser. Pero bueno ya está escribí una obra de teatro. Pero a pesar de esos parlamentos y de las cosas que respondí a tus preguntas, sí, sí, la comicidad está presente. Esperemos que en el encuentro con el público, que es lo más

importante que hay, sea un buen encuentro en donde nos podamos reír con nuestros graves problemas. Eso decía Brecht me parece también, sino se lo estoy adjudicando yo a él.

Relacionado al espectador, ¿a la hora de escribir tuviste algún “espectador modelo”, algún público en tu mente?

Buenísima pregunta... creo que empecé... porque uno también a pesar de ser viejo cree que va cambiando y siempre trata de que sea para bien, o sea en mi caso para bien sería incorporar las ideas que tengo, insisto caóticas y salvajes, a mi vida cotidiana y encontrar coherencia si se quiere llamar de alguna manera. Entonces terminé escribiendo esta obra para el público que quiero escribir o que querría escribir siempre. Pero lo que pasa es que cuando a vos te sale una idea de una obra a lo mejor es una idea que vos decís quizás si escribo una obra con esta idea no voy a salir del público de entre bulevares y si estás enamorado de esa idea lo haces igual, aunque sea entre bulevares, porque ya te digo yo los considero mis hermanos, mis compatriotas

¿Y cuál es ese público que vos querés?

El público que yo quiero es un público que está ausente en el teatro, por eso antes te decía que soy crítico. Yo espero para esta obra un público heterogéneo, diverso y masivo, lo más masivo. Yo hace muchos años que me fije o noté que la inmensa mayoría de las obras están como en una cosa de los 800 espectadores, las obras se terminan cuando pasan esos 800 espectadores, que son un grupo de personas que circula en un montón de actividades que ocurren entre bulevares, en esto que llaman la ciudad de la cultura, todo eso es una cultura, no es toda. Entonces La Comedia no es un teatro grande del barrio del centro, es el teatro de toda la ciudad, entonces si esta política del Estado Municipal, que me parecen re saludable por ejemplo elegir la obra, el jurado, después todo se va a mejorar. Alguien puede estar en este mismo momento descontento con todo esto, se puede mejorar. Entonces a esta obra la eligen, supongo que eligen la que piensan que va a ser mejor para la gente que paga los impuestos y sostiene el Teatro La Comedia, este teatro es de todos los rosarinos. Entonces se hace un concurso, eligen a una obra, en este caso la mía, después eligen a un director, después a unos actores, de la manera más transparente posible, uno tiene que creer que es todo lo más transparente posible, a lo mejor en este mismo momento hay alguien que

está disconforme con algo, espero que en esta edición no, pero en otras ediciones siempre una crítica hay, y en hora buena que haya críticas.

Ahora imagino el público que va a ir a ver y van a ser unos cuantos miles. A me me gustaría que el teatro siempre trabajé para eso. En el teatro está pasando esto, yo digo en broma, hasta 800 como son la mayoría de la obras van nuestros amigos, nuestros parientes y los estudiantes de teatro, después viene 2000 que ya hay un público y una cantidad de gente en funciones mayor, estaría hablando de 50 espectadores por función son 40 funciones ya es interesante. Ya hace muchos años que no me gusta hacer menos de 100 funciones, entonces escribo, pienso y trato de hacer 100 funciones. Y que loco ¿no? porque a veces los compañeros, los colegas te dicen “ah ¿todavía seguís con esa obra?” Yo digo cómo es que me hacen esa pregunta si yo no les pregunto a ellos “ah ¿ya bajaste tu obra?” y las bajó a las 12 funciones. Porque entre otras cosas ya se ha hecho esto de hacer un teatro chiquito chiquito y para poquitos, es tan así que se legisla o se subsidia, por ejemplo, el Instituto Nacional del Teatro te entrega un subsidio, que todos nos merecemos, que si presentamos los papeles y vamos a llevar adelante la obra está para eso, el Instituto del Teatro te pide 12 funciones por ese subsidio, o sea ya parte de que vas a hacer muy poquitas, porque a 50 por 12 funciones son 600 espectadores. Sería bravo darse cuenta que me dieron esta plata que es de todos para que yo haga para 600, es casi un casamiento grande una obra de teatro promedio, como subsidiar un casamiento, porque aparte somos todos amigos. Y lo que se confunde el mundo teatral es que la Ley Nacional de Teatro, crea el Instituto Nacional del Teatro, para el pueblo argentino no para los actores, es un ente autárquico de todos los argentinos. Pero bueno, en los hospitales cuando tienen que decidir entre una campaña de prevención, de vacunación, de nutrición o un tomógrafo le preguntan a los médicos, si les preguntaran a la población, más de una vez la gente querría planes de nutrición, de prevención y vacunación pero los especialistas deciden comprar un tomógrafo, que también es bueno, en realidad necesitamos las dos cosas, pero el tomógrafo cerca de las elecciones seguro que le gana a lo otro, porque hay que inaugurarlos, presentarlos. Entonces, a mí me gustaría que en todos los foros en donde se discute teatro, a 30 años de democracia, ya esté presente el presidente de la vecinal... Ojalá a la gente de las vecinales, de los barrios y a los presidentes de las vecinales y a las cooperadoras de las escuelas les guste esta obra que yo escribí, y si no lo intentaré de nuevo.

Ayer hablaba con un amigo de una librería y me señalaba que no sé qué obra de que ciclo, también oficial, no había gustado. Entonces yo le propuse este ejercicio y le digo a lo mejor no

nos gustó a mí y a vos, pero no representamos a nadie. Y la plata con la que se financió esa obra es de todos los rosarinos o argentinos. Entonces cuando alguien dice esa no anduvo bien o no estuvo buena ¿quién es? la gente de teatro, la gente de teatro que hace obra para 600 y que hace obras entre bulevares, yo que sé si esa misma obra que no me gustó a mí y a mis amigos no le gustaría a alguien que vive más allá de 27 de febrero, yo no lo sé porque no se hace. Todos deberíamos poner las tripas sobre la mesa y ser autocríticos, porque a 30 años de democracia, el teatro de proyección popular por ejemplo, no sé cómo llamarlo porque se enojan cuando decís teatro popular, te dicen si es una categoría que existe o no existe, a mí las categorías de Augusto Boal me gustaron en su momento, popular, pueblo, antipueblo, teatro popular, son interesantes, están creo en teatro del oprimido, pero bueno, no le pongamos un nombre, pero hay gente que cuando le sale una obra fácil de entender o clara profunda y abierta se asusta y prefiere que sea más hermética, porque si la entienden pocos es buena. Y la dicotomía que plantean es inocente, que plantean algunos colegas, plantean nosotros o Tinelli. No, en el medio hay un montón de cosas, yo quiero el público de Tinelli para mi teatro, todo lo quiero. Entonces para quedarme tranquilo y seguir haciendo teatro para 600 amigos en una suerte de casamiento grande o fiesta grande, entonces para seguir haciendo ese teatro pongo como el cuco más grande Tinelli, sí yo creo que es un cuco y que es una persona dañina, que sería bueno que tenga a la misma hora una muy buena competencia para que la gente pueda optar por otra cosa, de otro contenido y de otro tenor, pero cuando los ultraminoritarios dicen nosotros o Tinelli se están olvidando de todo lo que hay en el medio. En realidad yo digo ni vos ni Tinelli, ni un teatro para 600 ni Tinelli. En el anfiteatro va la gente, va el viejerío con el mate y la reposera ¿no te gusta ese público para tu teatro? Yo digo, cuando nosotros con una obra, yo le digo a mis colegas, accedemos a 5000 espectadores ya vinieron los del anfiteatro, tenemos que estar contentos.

ENTREVISTA AL DIRECTOR: Matías Martínez (10-06-2015)

¿Cuál fue tu motivación personal que te llevó a presentarte como director de la obra?

El motivo principal por el cual me presenté para dirigir la Comedia Municipal tiene que ver principalmente con que a mí me gusta dirigir y me gusta producir teatralidad y producir acontecimiento teatral. Y de alguna manera en los espacios que se inauguran o que se abren y que son propicios para esa producción en ese lugar me meto. Después también ahí sucede algo, hay una forma de producción que tiene esta estructura de teatro, me refiero a la estructura del teatro oficial que es una forma de producción muy diferente a la que se produce por ejemplo en el teatro independiente y que es el lugar en donde uno más produce. Entonces digamos es una experiencia totalmente diferente a esa otra forma, es bien diferente. Yo ya he tenido varias experiencias de este tipo, no con la Comedia Municipal concretamente, pero sí con estas formas de producción, con espectáculos anteriores como “Comedia sin título” que me contrató el Parque España para montar un espectáculo sobre García Lorca, después hubo en el año 2007, que fue una convocatoria entre la Secretaría de Cultura, entre el Teatro La Comedia, entre el grupo de teatro Tragedias Argentinas, el espectáculo se llamó “Esperando la carroza”. Las formas de producción fueron muy parecidas a ésta, en la cual hay un equipo muy grande de respaldo atrás de uno y hay un despliegue de alguna manera en términos de puesta en escena mucho más grandes, más ampulosos, que en la otra forma de producción que es el teatro independiente.

Hay algo que tiene que ver con producir en esta estructura de teatro y está relacionado con la acotación de los tiempos, donde uno está sujeto a que en tanto tiempo se ensaya y se tiene que estrenar en la fecha pactada. Eso de alguna manera es una cuestión que es muy diferente al producir dentro de la estructura del teatro independiente.

Me parece que es una experiencia, una muy buena experiencia y una experiencia más sobre todo en la carrera de un director. Yo en realidad soy bastante heterogéneo con lo que hago, entonces mientras más espacios pueda ver y mientras más posibilidades de lugares abiertos para general producción y para generar teatro bienvenido, a mi criterio.

¿En esta obra de dónde partís particularmente para la puesta en escena? Me gustaría que hagas referencia de la importancia que tiene o no el texto como punto de partida

El texto no tiene ningún punto de importancia para el punto de partida...O mejor dicho, no sé si es tan así, lo que quiero decir es que lo que tiene esto es verdad uno está ajustado a un texto, de alguna manera lo que está en ese texto va a ser lo que se pretendería, lo que debe reproducirse en el escenario, pero yo no lo tomo de esa manera: a mí me parece que el texto es un disparador para lo que después uno va a producir escénicamente. Quiero decir, en el texto, más allá de las didascalias y de lo que pueda decir el autor, no hay ningún tipo de información. Hay una información anecdótica, la del personaje, de movimientos, en el caso de que el autor hace acotación de la escenografía por ejemplo, pero la instancia de teatralidad va a aparecer en el cuerpo de los actores. Entonces en este caso el texto sería un disparador, que uno por estar produciendo, sin dudas, bajo determinado régimen de pautas, en el cual estaría por estatuto que no se puede tocar el texto del autor uno estaría un poco más acotado. Después está en uno como uno lo reformula o como lo hace.

El texto está bastante cargado de didascalias, a eso ¿lo van a respetar?

Justamente pasó eso, Miguel Franchi, el autor, me dijo, yo tengo muy buena onda con él, me dijo si vos necesitás algo llamame, pero hay una vuelta que le dimos al texto en relación a didascalias y hay modificaciones, que son modificaciones hechas en función del texto espectacular. Franchi propone un texto dramático, pero en el texto dramático... existe luego otro texto que es el texto espectacular que es de alguna manera lo que termina apareciendo en función a la lectura que hace el director y luego de la lectura que hacen los actores, de la propuesta que hacen los actores con el cuerpo en la escena, ese es el texto final.

Franchi no es así tampoco, pero los autores que dicen a mí no me toques la coma son unos tarados, son unos retrógrados. La persona que escribe para teatro y considera que su texto, su texto de teatro que es un texto a transformar, porque justamente es eso, la actuación es transformación, el teatro es transformación, que quieran que tal cuestión dramática y literaria se cumpla a rajatabla, valga la redundancia sobre las tablas, es una pavada enorme, digo, es de un grado de pacatismo y acartonamiento, que justamente es eso lo que tiene en general la propuesta

de la Asociación de Argentores, de la asociación que nuclea a los actores en Argentina, esta idea de que sin autor no hay obra. Cuando en realidad sin actor no hay obra, este es el lema, no sin actor, uno no puede prescindir de los autores y algo que dice que está bueno un manifiesto en un libro, no me acuerdo cuál de García Huevi, que el tipo dice Shakespeare es tan teatralizable como las páginas amarillas. En ese sentido yo creo y opino eso de los textos.

Me parece sin duda hay algo en el texto de Franchi que a mí me resultó muy estimulante a la hora de llevar la escena que tiene que ver con cierta temática y con cierta cuestión que anida más allá de las didascalias y más allá de la construcción literaria de algunas cuestiones que a uno necesariamente cumple por el lenguaje que es la cuestión escribir un texto, que tiene que ver con la idea de lo apocalíptico, que tiene que ver con la idea de una rosario devastada, que tiene que ver con una cosa que uno, está bien yo no nací en rosario, pero soy medio rosarino por adopción, hay algo que uno lo siente como bastante propio, reconocible y hay algo en ese sentido que me parece interesante diciendo eso que decía Aristóteles, que uno va al teatro a identificarse, la gente va al teatro a identificarse. Y me parece que eso a mí me resultó estimulante del texto y también la forma con que él va construyendo la textualidad, no la teatralidad.

¿Cuál sería la influencia del actor en la puesta en escena?

El actor es el partero de todo, de él surge todo. Luego el resto de los elementos que conforman el espectáculo se van a montar sobre el actor, pero si no hay actor no hay nada. Eso lo tiene que tener muy en claro el director y lo tiene que tener muy en claro el actor, a la hora de llevar un texto o de actuar, a la hora de montar un espectáculo. En este sentido es una responsabilidad enorme que carga el actor. Porque aparte la gente va al teatro a ver actor-persona, diría Bartís es uno de los últimos bastiones del arte de tracción a sangre y la gente va a ver eso, y el teatro no se va a morir porque es eso porque la gente quiere ir a ver eso, personas como uno de carne y hueso que le dan la posibilidad de poder durante un tiempo determinado estar en un lugar donde hay otro como uno que nos da la posibilidad de que hay un mundo mejor, de que el mundo es mucho más interesante que lo astiante que a nosotros nos toca vivir en el día a día y en la sociabilidad que nosotros tendríamos que tener para poder estar en un entorno, en un contexto, para poder ir a trabajar, pagar los impuestos, irse de vacaciones y toda la madre en coche. El actor es la excepción a la regla de eso, el actor te da la posibilidad de que hay un mundo mucho más

interesante. Y que justamente una persona como uno, que vos ves, de carne y hueso, que respira como vos, que camina, digamos que vos podés charlar con él, es durante un momento, que es cuando se produce el acontecimiento teatral, te da la idea de que hay otro mundo, que es el mundo de la imaginación que a uno se le representa y que aparece en sus sueños... es posible a través de un cuerpo tan básico o tan complejo como el cuerpo de uno, una especie de portal el cuerpo del actor, una persona como dice Ure de gurú, que está en el medio, conecta a un mundo con otro mundo. Entonces en ese sentido el teatro es eso y tiene que serlo, el teatro que a mí me gusta.

¿Hoy cuál es tu “intuición sin forma” en términos de Peter Brook, cuál es tu imagen de la representación que ya comenzó a tener forma?

Hay varias cuestiones, por un lado hay una cuestión relacionada a lo que habla Francis Bacon, que tiene que ver con lo que dice Brook, que es la cuestión del accidente, este pintor inglés habla del accidente, el cuadro aparece del accidente, el accidente es de alguna manera la primera mancha que aparece en el cuadro, esa primera mancha como accidente, que no está predeterminado nada, sino que la forma misma de la mancha va a ser lo que va a condicionar o lo que va a armar mejor dicho el cuadro siguiente. En la forma de construcción que yo tengo de la escena generalmente va por ese lado, digo por esta cuestión, tirar un grupo de actores a un espacio que se va a considerar teatral, un espacio acondicionado para tal fin, convencionalizado para tal fin y esos actores tiene un cuerpo que narran algo, sus interrelaciones narran algo, sus formas y las formas de esos actores entre sí en ese espacio narran algo y ahí es donde está el embrión de lo que va a ser el futuro espectáculo.

Eso por un lado, por otro lado la forma de lo que va quedando, justamente de lo que va a quedar va permanentemente mutando y se produce en este caso, porque hay que hablar puntualmente de este caso: porque en este caso yo tengo un texto que es Gol de Oro de Miguel Franchi, sobre ese texto yo hago una interpretación de ese texto a nivel literario, a nivel dramático, luego de esa interpretación hago otra interpretación que es pasar este texto (porque sería el condicionamiento de este espectáculo, digo porque yo he firmado un contrato que dice usted tiene que hacer esta obra, sino yo no trabajaría así, yo trabajo de otra manera) entonces yo a ese texto lo tengo que empezar a pasar de la dimensión 2D, por decirlo de alguna manera, del plano lo tengo que pasar

al espacio. Yo ya tengo una construcción como director en mi cabeza de ese traspaso, de esa traspolación del papel al espacio, ya sé con qué actores voy a trabajar porque ya han hecho un casting, que es una palabra horrible, digamos mejor que se ha hecho la selección de los actores, o sea que yo más o menos ya sé quiénes van a ser los actores, yo ya tengo en mi cabeza un juego dramático que le voy a hacer hacer a esos actores en ese espacio, lo que yo no tengo hasta el primer día que empiezo a ensayar con esos actores es lo que subyace en la construcción que está por adentro de lo que los actores tienen que decir como texto, que eso es justamente lo que la gente va a ver al teatro: lo que el actor no narra, no narra oralmente quiero decir, pero la construcción de su cuerpo lo narra, la forma de su cuerpo lo narra, la interrelación y la particularidad con esos actores lo narra. En ese sentido, en ese interencuentro entre los actores entre sí, entre lo que los actores han interpretado de ese texto, lo que los actores se han estudiado de ese texto, lo que yo he interpretado y las directivas que yo les doy para que ellos actúen. Entonces de alguna manera se van conformando una serie de amontonamientos de capas, que esas son las capas que terminan o que van a terminar de definir cuál va a ser el espectáculo final. Ahora es un momento que es un procedimiento que va tomando forma permanente, como una especie de golem que se va armando, una figura amorfa que por momentos se va construyendo. Hay una cuestión en relación a esta forma de construir teatro, encima por el tiempo que tiene se estima que los actores se tienen que estudiar los textos y luego ir a decirlos. La forma de construcción que yo tengo y que siempre he tenido es mucho más complejo que eso, digo por eso el trabajo es un poco más simple, va no sé si un poco más porque no sé cómo trabajan los otros, pero lo que a mí me está pasando ahora que es como un trabajo muy intenso, yo en este momento no sé qué va a pasar, tengo una idea en la cabeza pero también me pasa que esa idea que llevo luego pasada por el cuerpo de los actores empieza a sufrir alguna transformación entonces yo me empiezo a adaptar a esas transformaciones. Entonces vos me decís no sabes que va a quedar al final, pero no, sí. Ya tenemos la escenografía definida, el vestuario definido, ya un juego de alguna manera ya definido, pero lo que te quiero decir es que todo eso que yo tengo pensado, toda esa escenografía que se va a construir, todo ese vestuario que se va a construir que está fabuloso, eso no es nada sino está cargado y atravesado por todo eso que son los actores.

¿Cuál es tu espectador imaginario? ¿O si crees que la obra está destinada a un público específico?

Sí, ¿cuál es el horizonte de expectativas? Mira yo creo que tiene que ver, también uno tiene que como director, como artista, estar muy atento adonde está produciendo. Esto se está produciendo en un contexto oficial, se está produciendo en un contexto de un teatro que no es de nadie y es de todos, digo a esta comedia la estás bancando vos, la estoy bancando yo, la estamos bancando todos. Entonces de alguna manera no debería ser algo sectario, no debería ser algo elitista. Lo elitista creo que pasaría por una cuestión de edades, no es una obra para niños si es una obra para adultos, adolescentes-adultos. Yo creo que el horizonte de expectativas está puesto en el contexto de teatro oficial, que tiene que ver con un teatro para toda la gente, lo que pasa que es muy amplia la idea para toda la gente. Pero sí me refiero a que tiene que ver con ciertos tópicos de producción en lo cual no sea un espectáculo demasiado encriptado, demasiado cerrado, demasiado para pocos. En ese sentido yo estoy apuntando un poco a ese lugar. No sé qué va a pasar porque por la forma de construcción digamos ya desde el vamos por la forma textual con la que escriba Franchi escapa a una forma mucho más aprensible y más rápida de decodificar, el apela a ciertos elementos que están relacionados con el humor, y el apela sobre eso a determinados elementos que tienen que ver por momentos con un humor absurdo, con un humor más popular. Me parecería que el denominador común sería el humor, luego los elementos que van a construir ese humor son diversos en el cual hay gente que va a agarrar algunas cosas, hay gente que se va a quedar afuera y hay gente que va a agarrar otras me parece.

Eso creo que es algo que es propio del teatro...

Sí, obviamente, sin duda, y aparte cada uno lee lo que quiere leer o lo que puede leer, lo que puede interpretar. Pero cuando digo que no sea sectario tiene que ver, por ejemplo, yo ahora estoy haciendo otro espectáculo que se llama “Representación nocturna del Marqués de Sebregondi” que es sobre un texto de Osvaldo Lamborghini, es un texto cerrado, es un texto duro que no es para toda la gente por decirlo de alguna manera. Esto lo puede agarrar otra persona y decir bueno por qué Lamborghini no se podría hacer en el Teatro La Comedia, sí se podría, claro que se podría hacer, en el Teatro La Comedia o en cualquier parte, se puede hacer adentro de mi casa, el tema de alguna manera estaría ahí, en que la impronta que tiene este espectáculo, que yo lo he hecho sabiendo que es para un público mucho más elitista, un público más teatral, una obra que le

puede gustar a escritores, a gente que esté más empapada con la literatura, con gustos más específicos, por ejemplo gente de humanidades y arte que estudia letras, a un grupo de tipos que estén conectados con la psicología, digo, está pensado para ese público, entonces tiene determinados códigos, determinados elementos que el horizonte de expectativas de ese público se iría agradecido por decirlo así con ese espectáculo. Entonces de alguna manera lo pensado para un espacio público estaría en función de eso otro, de determinados códigos que sea para un público más amplio... No sé por qué dicho así suena como que bueno hay gente que no puede entender algunas cosas y hay gente que puede entender otra, pero que quiero decir, quizás, no es peyorativo, pero quizás el público de literatos y de teatreros y de psicólogos que disfrutarían con el espectáculo de “Representación Nocturna” no disfrutarían con “Gol de Oro” y viceversa. Pero yo como director en ese sentido tengo algunas cosas claras que no todos los espectáculos son para todo el mundo, no todos los autores son para todo el mundo o mejor dicho son para todo el mundo... Genera contradicción esto, no se, me encierro solo cuando hablo de esto porque me digo a mí mismo entonces Lamborghini no lo podría leer alguien que no tiene cierta cuestión y conocimiento de otros referentes de literatura, pero sí lo podría leer.

Sí, pero se quedaría quizás con otras cosas...

Sí en ese sentido sí, tal vez sea demasiado prejuicioso en decir para tal público eso, para otro público lo otro. Me parece que eso va en cada uno. Me parece que yo como director de entrada no tengo tan amparada esa otra idea, yo se que está, que existe, uno por haber ya hecho tanto sabe esto va a funcionar acá y no va a funcionar allá por ejemplo por conocer el paño. Pero me parece que cuando uno hace lo hace por una cuestión de deseo, no por gusto del público. Me parece que con la idea del público ya tiene que ver con otra forma de producción que tiene que ver con lo comercial, con la idea del dinero, en este sentido no, yo creo que esto despojado de esa idea. Pero me parece que la forma de producción tiene que ver...no es lo mismo que uno haga una obra en un escenario de 5 x 5 que haga una obra en un escenario de 12 x 12, el espacio es otro, la forma de movimientos son otras, las formas de decir son otras. No es lo mismo una platea que se termina ahí con 60 personas que una platea que se termina allá con 450 personas. Entonces en ese sentido hay que tener en cuenta, uno tiene que tener en cuenta como director cómo lo produce a lo que produce, entonces sí se puede hacer “Representación Nocturna” para 450 personas si uno

quisiera hacerlo, lo que pasa es que está pensada para 60, porque el texto tiene que llegar hasta ahí, porque tiene que ser algo mucho más ahí entre nosotros, algo más privado, lo otro no, parece que tiene que ser algo más grande, más público, con más desparpajo.

TRANSCRIPCIÓN DEL TEXTO DE AUTOR: *Gol de oro (todo o nada)* de Miguel Franchi

Cuatro personajes vestidos como para una recepción en una embajada o para una fiesta en un crucero o mansión. Los tres hombres (*Pierre, Torcuato y Beto*) con smoking y *La Mujer* con vestido largo.

El Mozo

Un fotógrafo. En un principio se expresa solo por gestos y anotando sus parlamentos en un talonario y se desplaza recordando a Groucho Marx, sin caer en la imitación. Utiliza permanentemente flash y por momentos trípode.

** El mismo actor que interprete a este personaje luego interpretará a El Sospechoso.*

El Sospechoso.

Soldado de Tropas Especiales

*** El mismo actor que interprete al Fotógrafo puede actuar como éste Soldado, que no habla y tiene el rostro cubierto. Es importante que esté muy equipado para el combate. Su traje camuflado contrasta con los colores que predominan en el escenario.*

Hombres con machetes

Todos los colores de la escena, excepto el del Soldado de Tropas Especiales, vestuario, objetos, escenografía, telones, todo...en blanco, negro y rojo, siempre dispuestos de esta manera: dos de ellos predominando sobre el tercero, que estará presente sólo en un detalle.

Uno o dos sofás con ruedas (con los mismos colores), para ser girados y trasladados.

El ventanal del fondo es un gran panorama traslúcido a través del cual vemos pasar la sombra deformada de los personajes que por allí circulen (Soldado de Tropas Especiales y Hombres con machete). Las sombras de los personajes lo recorren a través de una pasarela elevada.

Esta obra puede ser perfectamente interpretada por seis actores. Sólo uno de ellos interpreta a dos de los personajes principales. Y los otros se alternan para cubrir las sombras humanas que transitan en la pasarela.

Cuando comienza a iluminarse la escena, entra la música. A partir de este momento cuando la luz busca un sector o un personaje, la música sube y luego baja para dar lugar a que se escuche –solo en parte- alguna palabra, algún breve diálogo. La banda de sonido puede incluir el murmullo y las risas típico de una fiesta. Pierre y Beto hablan con copas en la mano. Pasa

El Mozo, les llena las copas y les sirve bocaditos. Movimientos coreografiados en una secuencia que se repetirá cada vez que los invitados persigan a El Mozo para servirse.

En uno de los sofás que están de espaldas al público y de frente al gran ventanal del fondo, La Mujer y Torcuato hacen el amor. Lo que ve el público son piernas que salen sobre el respaldo, torsos desnudos, brazos que se acarician. Como si el respaldo fuera un teatrillo de títeres. Mientras habla Pierre, La Mujer sale arreglándose la ropa y se suma a la conversación. Detrás del sofá podemos ver como Torcuato termina de vestirse.

Pierre: Creo que el cambio de denominación “muerte súbita” por “gol de oro” fue algo muy atinado en aquellos tiempos...cambiar una palabra como muerte por otra como oro...ya no se alude al derrotado sino al vencedor, no es lo mismo...

El Mozo: Claro que no es lo mismo. Nada más imponente que el “oro del vencedor”, ¿no es así?... *(Será una de las tantas intervenciones oportunas-inoportunas del mozo completando la frase o mejorando su construcción o la idea de alguno de los otros sobre todo de Pierre y Torcuato mientras sirve bocaditos y bebidas. Entra y sale permanentemente. Cuando los demás lo buscan para servirse repiten los movimientos coreografiados.)*

Beto: *(Le traduce a La Mujer) done it mac tol fit eguenen rot lew chot ronagua ronagua...(Cada vez que algún personaje traduzca para otro lo hará en este tipo de “idiomas”, y en algunas ocasiones aisladas podrán agregarse traducciones en inglés e italiano. Serán traducciones “cruzadas”. Beto traduce lo que dice Pierre para La Mujer, pero ella en otro momento también traducirá lo que dice Pierre para el Fotógrafo o el Mozo, por ejemplo.)*

Torcuato: *(Aparece vistiéndose desde atrás del sofá.)* La vida de los países es lo mismo que la de los individuos...lo que muchos llaman dignidad tiene un límite. A modo de ejemplo digo: odiás a tu cuñada, si pudieras no la verías nunca más, pero necesitás su garantía propietaria...

La Mujer: Ne pik tod, talamunguer software... *(Traduce para Pierre. No es un idioma que La Mujer domine.)*

Pierre: Io non capisco niente, ¿cosa dice?...yes pik tod talamnuger software...

Torcuato: Dice que no entiende...

La Mujer: No, m`hijito, entendió perfectamente, lo que está diciendo es que no está de acuerdo con lo que usted expresa...

Se escucha la primera gran explosión. Fuerte fagonazo en el ventanal. Todos caen o se tiran al piso.

Apagón

Al volver la luz todos están dispuestos como si hubieran estado parapetados un par de horas tras los sillones. El lugar podría mostrar señales de cierto deterioro y los personajes también. Polvo sobre la ropa, por ejemplo.

Torcuato: Lo que no entiende es qué carajo es un alquiler. Vive en un territorio donde eso no existe. Tampoco la relación con las cuñadas y otros miembros de lo que aquí conocemos como familia.

La Mujer: ¿Son todos propietarios?...

Torcuato: No. Pero eso sería difícil de explicar. Y mucho más de traducir... Con respecto a las cuñadas, creo que el término no tiene traducción para ir empezando, ellos salen de la casa de sus padres a lo que aquí conocemos como escuela secundaria. Pero sería algo así como pupilos. Algo que aquí dejó de usarse prácticamente. Es del tiempo de nuestros padres o abuelos, pero allá han tenido la capacidad de tomar cosas, digo costumbres o instituciones de su pasado remoto y aggiornarlas a la actualidad...

Beto: *(A La Mujer.)* Aggionarlas al pasado les hubiera resultado imposible... *(La Mujer se ríe con disimulo.)*

Torcuato: ...lo de las cuñadas, veamos... partamos de una base, hace dos generaciones que en el Oeste Urbano no se casan. Mejor dicho se casan. Pero tampoco se van a vivir juntos. Prácticamente las familias de las parejas no se conocen entre sí. Hay muchísima libertad en la pareja. Incluso para tener una relación con la cuñada o cuñado...

Beto: Un paraíso... *(Dirigiéndose a todos.)* ¡Borengüi land pierse! *(Ríe. Los demás no comparten la idea. Algunos dejan ver su rechazo como si se tratara de una grosería.)* Turbi lowen bet... *(Se disculpa.)*

Pierre: Lo que dice el señor es más o menos así, pero las cuestiones económicas son más férreas y exigentes. No vivimos juntos, esto es bueno, pero existe una interdependencia en lo patrimonial. Algo que oprime más que aquel “hasta que la muerte los separe” de nuestros ancestros comunes...

Torcuato: Sin duda detrás de todo eso está la necesidad de concentración y control de los patrimonios.

Beto: A mi me interesa el tema de las cuñadas...

Torcuato: Pero bien o mal están aggiornados a la actualidad...

El Mozo: *(Entra con la bandeja cargada de bocaditos.) Valga la redundancia...(Beto y La Mujer se ríen. La Mujer con más disimulo y tratando de calmar a Beto que se atraganta con un bocadito pero no para de reírse. Todos repiten la secuencia anterior al intentar servirse.)*

Hay disparos y fogonazos en los jardines. Este sonido de combates o ataques –aunque lejano-se incorporará como marco sonoro permanente. Todos persiguen y por momentos rodean a El Mozo, más interesados en los bocaditos que en las explosiones y en lo que éste dice. La secuencia se repite. Lo que cambia es la voracidad con que persiguen a El Mozo y algunos conflictos en la disputa por los bocaditos y bebidas.)

El Mozo: Les rogamos no salir a los jardines. Se está investigando de donde provienen las explosiones. *(Vuelve la música de fondo y algunos de los invitados se relajan y continúa el clima de fiesta. Siempre se vuelve a los mismos movimientos, gestos y actitudes. Una coreografía de movimientos. Distintas secuencias que se repiten exactamente. Hay una clara repetición pero no los convierte en muñecos.)* Se la escuchó bastante cerca, pero todavía no hay por qué alarmarse. El sistema de seguridad está funcionando en alerta roja. Enseguida vamos a hacer una prueba. *(Un Soldado de las Tropas Especiales, con su ropa camuflada de combate de un grupo de élite, tecnología y lleno de armas y cargadores, le alcanza un papel. El Mozo hace un gesto de conformidad o agradecimiento hacia la parte de atrás de la sala, por arriba de las cabezas del público.)* Las fotos las tomaremos en interiores...los que no quieran perderse el recuerdo de los jardines y la réplica de nuestro primer misil, podrán posar junto al ventanal y como fondo tendrán esa vista. Hemos dispuesto la iluminación “a giorno” de los jardines en períodos de cinco a quince segundos para que la imagen sea la deseada...La cumbre continuará dentro de lo previsto. La exposición y el debate entre los enviados, si es necesario, se llevará a cabo en el búnker subterráneo y será transmitida a la concurrencia y los veedores por circuito

cerrado de televisión...Si hay acuerdo se firmará en aquí mismo porque el Salón de los Acuerdos sufrió daños en el ataque de hace unos minutos...

Torcuato: *(Le reprocha el peligro en caso de ataques aéreos.)* Riep dot catre tonagüis dolter...

La Mujer: *(Pide rebaja en el costo de las fotos.)* Riep dot catre tonagüis dolter...

Pierre: *(Traduce para El Mozo)* Tat el lugher doncen lef, locai visit emp nomoreangut. Rati gol prek nam

El Mozo: Está bien, voy a trasladar su inquietud a los responsables de seguridad del área, seguro tendrán una respuesta, en cuanto a lo suyo le voy a avisar al área administrativa para que no facturen las fotografías sin tener en cuenta su reclamo...*(Habla por teléfono con una suerte de "control".)* Ricutti, dame amarillo, rojo y verde en ése orden. *(Desde algún lugar emiten tres sonidos diferentes.)* Hacemos un ensayito. Primero les explico. Tienen que tener en cuenta que de esta línea para acá no corren riesgos de recibir disparos de francotiradores. Pero es conveniente alejarse y protegerse porque un misil aunque no nos impacte directamente puede ocasionar derrumbes, aunque la construcción es antisísmica ya que es posterior al Blanqueo...Dame amarillo, Ricutti, por favor... *(Sonido de alarma.)* Acá ya vamos buscando la zona de protección...Dame, rojo...*(Sonido de alarma. Bien distinto del anterior.)* Este es el momento de mayor peligro mientras dura el sonido de la alarma tienen tiempo de buscar su refugio. *(Todos, menos Beto hacen esta suerte de simulacro dirigidos por El Mozo.)* Y, por último, ¡verde! *(Sonido distinto de los anteriores.)* Nos indica que no hay ningún tipo de peligro. Gracias, Ricutti! *(Siempre dirigiéndose al fondo de la sala.)*

Voz de Ricutti: *(La voz -grabada- surge con un sonido de handy o intercomunicador antiguo. Con descargas y acoples.)* Toter ben welter dausen imarcupen egos...

El Mozo: Yo tengo hasta que terminen los fulanos estos...

Voz de Ricutti: Barrandi leber tonter, leber pichen and leber chuler

El Mozo: *(Distendido.)* Yo que sé, y ahora con este quilombo menos. Depende cuanta gente muera y si salgo herido o no tengo compensatorio hasta fin de año si quiero, pero la verdad, ¿sabés dónde se lo pueden meter al compensatorio?...

Voz de Ricutti: Pedí el 10/12 bis y te lo pagan en electrodomésticos, yo me equipé la casa entera con el quilombo con los tobas de la vez pasada...

La Mujer: Yo pagué las fotos, por adelantado, pero quería sacármelas en el jardín, pagué con tarjeta...

El Mozo: Yo en su lugar no albergaría esperanzas de obtener un descuento. Si pagó con tarjeta...*(Saca una pequeña radio y todos se disponen a escuchar las noticias.)* **Torcuato:** Señora, discúlpeme pero no creo que sea el momento de pensar en el dinero. Ninguno de nosotros sabe si saldrá de acá con vida...

Beto: Disculpame vos, pero si te están cagando, te están cagando...

Pierre: *(Traduce en correcto inglés lo que dice Beto.)*

Voz del locutor del noticiero: ...se trataría de un atentado...*(Descarga)* en el sector que es conocido como la city diplomática...*(Descarga)* ...distintos medios radiales y televisivos se hicieron presentes en el lugar... *(Sigue descripción del atentado).*

Mientras todos escuchan la radio La Mujer habla aparte con El Mozo, que la ha estado llamando con señas desde lejos. Tratando de que los demás no lo noten.

La Mujer: Basta de corregirlo, dejalo que hable como quiera y se siga mostrando como un sabelotodo. Vos, igual que yo, estás acá para otra cosa.

El Mozo: ¡Qué sabés vos a qué vine yo!

La Mujer: No echemos todo a perder por esa tontería de querer humillarlo a cada rato...

El Mozo: ¡Cómo va a decir “aggiornar a la actualidad”!

Llega el Fotógrafo al otro sector donde están los demás personajes. Escribe en un papel y se lo entrega a Pierre.

Pierre. No está el piloto, no está en la cabina, no se sabe si lo tienen los otros...

Beto: Si salimos de esto con vida voy a cambiar mi forma de ver las cosas...incluso mi alimentación, mis hábitos...

Pierre: Pero las cosas van a ser las mismas, la única verdad es la realidad y esta realidad habrá cambiado... *Estas situaciones son simultáneas. Los diálogos en uno y otro sector ganan el primer plano alternadamente o se superponen.*

El Mozo: Me parece que te tengo de algún lado...¿En qué Franja Neutra te movés?...Te queda bien el vestido pero se nota que lo pediste prestado para esta noche. *(Intenta bajarle el bretel y besarla. Ella lo rechaza.)*

La Mujer: ¡Qué sabés vos de dónde mierda saqué este vestido! ¿Tal vez me lo regalaron?

El Mozo: O te lo afanaste en una Franja Neutra... Te gustó como te cogió el sabelotodo. Los intelectuales son más atrevidos porque vieron más películas de amor...pero preguntale por quién voto en el Blanqueo Voluntario. *(Cuando dice “voluntario” hace con las manos el gesto de*

entre comillas.) No vaya a ser que sea uno de los culpables de que nuestros parientes y amigos de toda la vida haya quedado del otro lado...

La Mujer: *(Se recompone del forcejeo, se sube el bretel. Se apropia de un plato de bocaditos y los va comiendo mientras camina. Algunos quieren servirse, pero ella los esquivaba. Se repite la misma secuencia que cuando tiene la bandeja El Mozo. El asedio no debe impedir que se detenga y hable pausadamente. Se relajan. Vuelve la música. Distensión y frivolidad que contrasta con algunos momentos de desesperación y preocupación durante los ataques.)*

La televisión y los medios nos han malacostumbrado, pasa algo y tenemos que salir corriendo a contárselo a ellos. No es mi caso, yo caminaría por Nuevo Alberdi, fingiría ser una ama de casa que hace los mandados, entraría a los negocios y mientras espero mi turno, en el momento preciso digo, “yo estuve allí”... **Entra el Fotógrafo. Escribe en un papel y se lo entrega a Pierre. Mientras éste lo lee, le muestra en la pantalla de su cámara fotos a Torcuato. Esta situación puede ser simultánea con el monólogo de La Mujer.**

Pierre: Son francotiradores. Afuera no saben a quien responden.

La Mujer: ...cuando logro que el almacenero y las mujeres y los empleados de los talleres y casas de repuestos de la zona me presten la debida atención deslizo, “en la Embajada, el día del atentado”...

El Mozo: vice-consulado apenas, la embajada está en Buenos Aires...

La Mujer: ...en ese momento ya todos están atentos a mi relato, un trabajo hormiga, lejos de los grandes medios, una comunicación personalizada, directa, cuerpo a cuerpo...¿cuánto puede durar mi recorrido?, en pocas horas alguien llamará a la policía o al psiquiátrico y vendrían a buscarme...pero esta historia ya estaría circulando entre la gente, mutando, deformándose lo necesario para convertirse en leyenda con el paso del tiempo...

Beto: *(La imita en su andar, pero no lo hace ofensivamente, con una copa en la mano, se torna seductor y femenino.)* Una mujer con vestido rojo camina descalza con los zapatos negros en la mano, se detiene en los negocios *(Trata de sacarle la ropa, la besa. Esta vez ella no se resiste. Él tiene unos graciosos calzoncillos boxer, pasados de moda. La lleva al sillón y se repite el juego del principio de la obra. Beto continúa con su relato, emergiendo desde atrás del respaldar.)* y dice haber estado en el cruce el día del atentado, dice haberse salvado nadando crol y espalda hacia la costa de Tilcara...*(Se produce una seguidilla de explosiones, corridas, cuerpo a tierra, apagones, vértigo, desesperación, caos...Por el ventanal del fondo cruza la*

sombra de un Soldado de las Tropas Especiales en actitud de combate. Recibe un disparo, cae y luego sigue. Un cuchillo de guerra de gran tamaño tipo Rambo y una pistola aparecen al fondo del escenario en una zona controlada por los francotiradores. El Mozo, que venía trayendo una bandeja con un pollo o pavo, también cae, herido por un disparo de un francotirador. Pero al rato da señales de vida. Los otros permanecen parapetados. Todo esto es registrado por El Fotógrafo que asume la actitud de un corresponsal de guerra. Dispara permanentemente su cámara con flash.)

La Mujer: ¿Estás vivo?

El Mozo se mueve y suena la alarma.

Torcuato: ¡No se mueva que se activa el mecanismo!...ya lo vamos a ir a rescatar, amigo...

Pierre: ¡Qué dice! De acá nadie se mueve...está herido y lo único que va a traer son problemas...no quisiera decir esto, pero es un mozo, un mozo...no podemos ponernos en peligro por un mozo...

La mujer: Yo, yo voy a ir...soy una mujer y no me van a disparar...estoy segura, no tengo miedo...(Sale del refugio y apenas se asoma se escuchan varias ráfagas de disparos.) ¡Mierda!, me tiraron...son implacables...

Torcuato: Evidentemente no son terroristas de países occidentales, este ensañamiento es propio de países exóticos o delincuentes comunes que operan como tales, ¡le dispararon a una mujer!, si no son terroristas, como mínimo son delincuentes tipo Gordo Valor o Los Doce Apóstoles...

Pierre: ¿Por qué no iban a tirar? ¿Por qué es mujer? Ponele que si fuera una anciana, todavía...(Hablan mientras juegan al truco parapetados detrás del sillón. Torcuato y Beto contra El Fotógrafo y Pierre.)...miren yo creo que hay una impunidad en la mujer, o por lo menos en la mujer joven, un abuso de esta moda de hacer respetar sus derechos, lo de respetar lo digo entre comillas...

Torcuato: (Al fotógrafo). Jugás vos.

El Fotógrafo, desde el escondite intenta tomar una foto de El Mozo herido. Pide tiempo para hacer su jugada. Previamente la escribe entusiasta y apresurado en un papel y lo entrega a Pierre para que lo lea.

Pierre: (Leyendo la jugada de El Fotógrafo.) ¡Falta envido y truco! (El Fotógrafo juega su carta con firmeza. Simultáneamente suena una fuerte explosión.) Pará. A ver, en el micro, sube una mujer joven, ¿por qué le tengo que dar el asiento? ¿la tengo que tratar de boluda? ¿Qué? ¿No

se sabe agarrar de la manija, del caño? Los micros han sido diseñados para que una mujer bien agarrada del caño tenga las mismas posibilidades de sobrevivir a un accidente que un hombre...si no fuera así, hubieran diseñado sectores para mujeres, no sé, con cascos, cinturones de seguridad, mecanismos de eyección, airbags...*(Se asoma y suenan disparos. Se tira cuerpo a tierra y desde allí sigue hablando. Cada vez que ocurre una situación similar vemos cómo en principio se asustan, se cubren, etc., pero luego desde esas posiciones incómodas vuelven a tranquilizarse primero y relajarse completamente de a poco.)* En el Gran Oeste Urbano hubiéramos rediseñado las unidades de transporte de pasajeros con este criterio, siempre atentos a mejorar la calidad de vida, evitar accidentes y reclamos. Estamos hablando de un medio de transporte colectivo que se mantiene para el personal que viene de otros territorios. La mayoría de nuestra población estable tiene automóvil.

Torcuato: Me pregunto si lo que les importa realmente son los accidentes o los reclamos...

Beto: *(Claramente se ve que no entiende y pide que le traduzcan.)* Io non capisco niente...¿cosa dice?

Torcuato: *(Traduce.)* Iet dot tranfer levit conqueror calvet chull vieter añandrep fender...

Pierre: Por un lado se trata de prevenir las avivadas y los juicios, es cierto. ¿Qué tiene de malo si termina beneficiando al ciudadano?...

Beto: Y si se firmara un pacto de buena voluntad o se anulara la posibilidad de juicios, por parte de nosotros, los usuarios, ustedes, los administradores, ¿harían igualmente las mejoras para protegernos?...

La Mujer: *(Grita.)* Se mueve, se mueve, sigue vivo...

Pierre: No te digo, son duros de morir...

Torcuato: Paso y quiero...No se mueva, ¡hable si está vivo! Pero no se mueva...

La Mujer: Tirémosle una soga..

Pierre: ¿Y de dónde vamos a sacar una soga?

Torcuato: *(Sacándose la camisa y el cinturón.)* Vamos, si unimos varias camisas y cinturones lo alcanzamos...

Pierre: *(Refiriéndose a Torcuato.)* Esa es una clara actitud setentista...póngase también una pechera que diga Sector Ribereño...

Beto: *(De mala gana.)* Está bien, démosle una mano, pero que trate de traer el pollo...

Pierre: Ah, vos también...*(Con creciente y rabiosa ironía.)* La nota positiva de la semana: dos hombres que participaban de La Cumbre de Reunificación se unen para salvar la vida de otro que había sido víctima de los misteriosos atentados acaecidos en la Franja Neutra. Lo curioso resultó ser que los improvisados rescatistas provenían de los sectores Ribereño Norte y Centro Sur Ribera, enfrentados entre sí desde los comienzos del Blanqueo y el rescatado, un mozo de nombre...

La Mujer: Dominguez...

Pierre: Proveniente del Sector...

La Mujer: Oeste Profundo...

Beto: Nos conviene a todos. Mire el tamaño de ése pollo...

Pierre: ¿Qué pasa? ¿No comiste, viejo? Que traiga las armas, eso es lo que necesitamos... ¿vos sí que querés morir gordito? *(Alarmas, tiros y fuertes explosiones.)*

Apagón.

Cuando vuelve la luz siguen parapetados. Hablan de un escondite a otro. Pierre tiene la pequeña radio y retrasmite a los otros lo que escucha.

Pierre: La explosión de anteayer no fue una bomba en un edificio, fue un avión. Una mujer tomó el vuelo de Manaos a Sochi (un puerto turístico en las costas del Mar Negro) Hicieron escala en Venado Tuerto. Detonó un explosivo con base de hexógeno, más potente que el trinitrotolueno (TNT). Todos, pasajeros y tripulación murieron, en total, 89 personas, con seis excepciones: los borrachos que por haber estado tan intoxicados no se les permitió abordar. Al principio existía la duda sobre si la tragedia se debía a un error humano o una falla técnica, pero el Servicio Federal de Seguridad ruso, encontró restos del explosivo en algunos pedazos del fuselaje de lo que fue el baño del avión. La pregunta que queda por responder es como llegó el explosivo allá, cómo fue que la mujer burló los controles de seguridad. Ninguna persona se ha presentado como deudo de las terroristas; si lo hicieran, los servicios de espionaje nunca los dejarían en paz. Creen además de que sufrirían tarde o temprano la venganza ordenada por el Palacio Azul.

Fotógrafo: Todo muy lindo...*(Se para y una ráfaga lo obliga a tirarse al piso.)* muy claro y preciso lo del señor, muy didáctico si se quiere...muy conmovedor lo del señor, pero si todo esto fuera nada más que un secuestro grupal o masivo de todos nosotros, y yo la ligo sin comerla ni beberla, ¿eh?...si lo que ustedes imaginan con categoría de atentado internacional o magnicidio que mañana los diarios titularían “conmoción internacional” o “congoja planetaria”...si esta no

fuera la categoría en la que les tocó jugar, si fuera un simple choreo o secuestro grupal express...si esta fuera una noticia pedorra digna del noticiero local de las veinte...

Pierre: Perdoname, hasta acá vos venías jugando el papel de mudo. Con la libretita para acá y para allá, nos estuviste tomando el pelo a todos. Nos hacías leer las pelotudeces que se te ocurría escribir...Tendríamos que cagarte a palos o mejor, ¿qué les parece?, si los medios necesitan un cadáver para intercalar en las cinco primeras noticias del día, acá lo tienen, lo propongo al señor...

El Mozo: *(Al Fotógrafo.)* Si usted no lo dice lo digo yo...

El Fotógrafo: Me da lo mismo. No tengo que darle explicaciones a nadie...

Pierre: Sigue hablando el hijo de puta...hay que cagarlo a palos entre todos, así aprende...¡encima se hace el guapo!

Torcuato: Todo lo que quieran...de verdad lo digo, pero con juicio previo...

Pierre: Siempre que en ése proceso se pueda determinar la necesidad de tortura, si la información a obtener es vital, imperiosa y necesaria para lograr un fin que lo amerite, pero el juicio tiene que existir...si no después vienen los reclamos de nunca acabar...

El Mozo: *(A todos.)* Un momento, yo conozco el caso del señor...*(Al Fotógrafo.)* Explíqueles, amigo! Antes de que sea demasiado tarde...

Fotógrafo: Nací de dos nativos puros de la Ciudad Vieja en tiempos de la Transición Trunca. Entonces regía un dispositivo de límite de palabras...Se nacía con la posibilidad de decir una cantidad determinada de palabras. ¿Se entiende?. Cuando se agotaban las palabras que tenías asignadas no podías hablar más y si hablabas, te morías. Yo mismo lo he visto, unas fuertes convulsiones, breves pero fuertes, y adiós...A lo largo de la vida había un sistema de conteo en el que las obviedades cotizaban el doble y, por lo tanto, aceleraban el final... *(Pausa.)* Después de los cuarenta años a las obviedades se agregaban las frases hechas, los lugares comunes, que contaban el triple. Al principio moría mucha gente que no podía quedarse callada...Yo llevo años mudo porque me di cuenta que me quedaban pocas palabras...Esta pudo ser la última, ¿se entiende?...la palabra “palabras” pudo ser la última, o la palabra “última”...pero creo que me quedan unas pocas más. De manera que voy a decir la obviedad que más detesto para llegar al final...”para un rosarino no tiene que haber nada mejor que otro rosarino”. *(Le dan unas convulsiones que en un momento parecen un baile frenético que puede tornarse cómico, y muere.)*

Apagón.

Cuando vuelve la luz ya han rescatado a El Mozo. Están parapetados todavía. El Mozo se abraza y se besa con La Mujer. Las armas y la bandeja con comida quedaron en el corredor del fondo, iluminadas puntualmente. Sistema de alarma: sonido y cambio de color en la luz que ilumina el arma y la bandeja cuando alguien intenta rescatarla. Los intentos derivan en un juego coreográfico y divertido. Chaplinesco. Desde otro sector entra El Sospechoso vestido totalmente de verde. Se incorpora al juego tratando de pasar como uno más e integrarse al grupo disimuladamente.

El Sospechoso: Voy yo chicos! *(Los demás se miran entre sí. Les llama la atención la presencia del recién llegado, pero siguen con el juego de los intentos de rescatar los objetos.)*

El Sospechoso: *(A Beto.)* Dale, probá vos. En una de esas tenés suerte...*(Se interrumpe al advertir que no sabe su nombre. Intercambia una mirada con los que están a su alrededor.)*

El Sospechoso: Mala suerte!...¿Quién sigue?...¡Otro que tire y pegue! *(Ríe.)*

Beto: Che, ¿ustedes no le notan algo raro al tipo ese?...

Torcuato: Sí, no sé. Tiene algo...

La Mujer: Hoy por hoy no te podés confiar. Puede ser de Tablada, Chechenia o Empalme...

Pierre: *(A La Mujer.)* Disculpame, volvemos sobre los nombres de las cosas, esto que hablábamos de Muerte Súbita o Gol de Oro. Yo no sé si va a haber Reunificación de la no fundada. Pero si algo bueno tuvo el Blanqueo Voluntario fue que dejamos de nombrar a los barrios con esa vieja denominación que remitía a delito, muerte, violencia...¿no me digan que no les da cosa volver a escuchar esos nombres?...cuando pasás mucho tiempo sin nombrar algo parece que nunca hubiera existido...

El Sospechoso continúa haciendo comentarios o gestos de confianza. De a uno, todos se van inquietando por esa presencia extraña. Suena una sirena verde y prolongada y logran rescatar el pollo y las armas.

Pierre se queda con las armas, los demás comen desafortadamente.

En varias oportunidades Torcuato cede su porción a alguno de los otros tratando de que su gesto generoso no pase inadvertido.

Cuando El Sospechoso come –esto es lo que los irrita-, terminan encarándolo para interrogarlo. Lo hacen violentamente. Prácticamente comienzan a lincharlo.

Torcuato: Disculpame, pero acá con los amigos nos estábamos preguntando quién sos, de dónde saliste... cuando empezó esto vos no estabas acá, terminá de comer tranquilo, te esperamos así nos podés contestar y aclarar esto...

El Sospechoso: ecn ajum ajn berp (*A pesar de que lo rodean en forma amenazante El Sospechoso sigue comiendo y ante la situación que se le presenta complicada se apura a comer todo lo que puede lo más rápido posible. Con la boca llena intenta comenzar a hablar pero no puede. Finalmente lo hace entrecortadamente y recibiendo los primeros empujones e intentos de sujetarlo por parte del grupo.*) Creo que me asiste el derecho de preguntar quién de ustedes está autorizado a hacer esta indagatoria y en representación de quién lo hace...

Pierre: No te da la cara. Ahora resulta que el pide explicaciones sos vos... Estás ingresando a un lugar sin permiso y vaya a saber con qué intenciones y pedís explicaciones... (*A esta altura ya pueden haber comenzado a golpearlo. Estos movimientos del asedio y la golpiza también se convierten en una secuencia que se repite.*) ¿Sabés que ya estamos cansados de que un día que comienza como cualquier otro para estos ciudadanos honestos que acá ves, se convierta en una pesadilla?...

Torcuato: ¡Exigimos saber quién sos!

El Sospechoso: Si es por eso, yo tampoco sé quienes son ustedes...

Pierre: Pero el que violó nuestro espacio fuiste vos y si no nos dábamos cuenta a tiempo en un par de horas teníamos un macabro hallazgo...

Beto: O una escena espeluznante... Hay que matarlo ahora, si va a la cárcel, a cualquiera de los territorios aquí representados es para

ocasionarle gastos a la parte sana de la sociedad...

Pierre: Matémoslo ahora y listo y se los tiramos por la ventana para que vean que no somos ningunos perejiles...

Beto: ¿A quién se los tiramos?

Pierre: A los otros...

Beto: ¿Quiénes son los otros?

Torcuato: Un momento señores yo propongo que lo matemos, pero tiene un juicio previo... ¡No repitamos errores del pasado! Se lo enjuicia y si es culpable se lo mata, o se lo lincha o lo que sea...

Pierre: Ésa es la diferencia entre ustedes, los costeros del norte, y nosotros. Lo que tiene de bueno un linchamiento es que su espontaneidad. El vértigo que comunica su desarrollo. *(Lo golpea y los demás hacen lo mismo.)* Siempre se llega a la instancia del linchamiento porque existe un consenso unánime y previo del conjunto o de la mayoría de la sociedad o de la parte sana de esa sociedad...¿o no? O sea, el individuo ya tuvo su juicio previo, el de la sociedad. También está comprobado por diversos estudios realizados en tiempos de la policía y la estatal es que cuando arrestaban o juzgaban a alguien esto no era vivido como propio por el ciudadano. En cambio cuando se producían linchamientos el conjunto de la sociedad se sentía como si hubiera participado en el hecho mismo. *(Esto puede decirlo al público.) La Mujer saca a Beto del grupo para hablar en secreto. Previamente intercambian sus contraseñas. Esta escena puede desarrollarse simultáneamente con el discurso anterior de Pierre sobre los linchamientos.*

La Mujer: Piluso es bueno.

Beto: Pelanda, osito panda.

La Mujer: Una papa caliente, una papa caliente...

Beto: Los borrachos en el cementerio juegan al mús...

La Mujer: Urbi et orbi

Beto: atafachoíoofaroalogatoelopero

La Mujer: ¿Giordanengo?...¿sos vos?...

Beto: ¿Rubén?

La Mujer: Sí! (*Primero se abrazan como camaradas. Luego los cuerpos piden más y se besan como amantes. Comienzan a desnudarse torpe y apresuradamente.*)

La Mujer: Pará, loco...loquito mío. Dejémoslo para la sirena que viene. Esta está por terminar.

Beto: Está bien. (*Repentinamente le toca la entrepierna.*)

La Mujer: ¿Qué hacés?

Beto: Por un momento dudé. Perdoná. Lo que pude recoger es grosso. Los del GOU van a exponer su plan, van a tratar de ganar con votos en Concejo y en la Supervisión, pero si no reciben señales claras de que pueden convencer por las buenas. Coimas incluídas. No se van de acá sin apretarlos a todos. Rehenes, suspensiones y despidos, fusilamientos, deportaciones, etc. Control total desde Baigorria a Fighiera. Bandera blanca para grupos de linchadores paragubernamentales.

El Mozo llega con la bandeja en alto, pero vacía. Todos se acercan para servirse y al no encontrar nada se miran entre sí y a El Mozo. Se hace un largo silencio.

El Mozo: La situación es complicada hay muchas cosas que no cierran. No lo digo por usted, caballero. En todo caso lo nuestro lo tendremos que arreglar entre usted y yo, a solas.

El Sospechoso: Yo tengo los papeles de mi pasantía en regla. En la Central aparece un reporte de un gastronómico herido o muerto y el trámite se activa solo. No es mi culpa, y además es un derecho que me asiste, el derecho al trabajo y a una remuneración digna...

Pierre: Ah, no. Si vamos a empezar con esos términos, derecho, trabajo, dignidad, me retiro...

El Sospechoso: Perdón, perdón, corrijo a una ocupación y su contraprestación acorde con las premisas de Supervivencia Confortable. Por favor, no se retire, buen hombre.

El Mozo: Un momento, por favor, caballero. El señor me interrumpió cuando yo estaba siendo claro que las cuestiones entre él y yo las podemos arreglar en privado. Lo que quiero informarles es que todas las actividades van a continuar como estaban previstas. El señor (*por El Sospechoso*) y yo les vamos a brindar la atención que necesiten. En mi caso, soy el único que puede transitar más allá del límite de seguridad, ya que al personal de servicio se lo ha dotado de un sistema de identificación a larga distancia que nos pone a salvo de los francotiradores.

Observen (*Se acerca al Límite de Seguridad y pega un saltito del otro lado.*) ¿Se dan cuenta?. Si alguno de ustedes hiciera lo mismo, sonaría la alarma o escucharíamos un disparo o las dos cosas. Si quieren probar, alguno puede asomar solo una mano para darse cuenta que no les estoy mintiendo.

El Sospechoso: Si me permite. Solo quiero agregar que yo también puedo pasar del otro lado. Le informo que vine aquí para reemplazarlo porque usted lo daban por muerto.

El Mozo: Eso ya fue corregido en la Administración Central. Ya están al tanto de que estoy prestando servicio nuevamente. De otro modo no podría cruzar el límite, esta vez sí sería hombre muerto. Le ruego tenga a bien someterse a la prueba. Si no quiere morir, asome solo una mano. En el peor de los casos podría perder un dedo. Eso sí, perderá la confianza de todos los presentes, además de quedar en ridículo.

El Sospechoso cruza del otro lado y hace un bailecito burlón y divertido.

El Sospechoso: Ya ve, somos dos los que tenemos inmunidad.

El Mozo: Está bien. Por ahora. Nos repartiremos las tareas. Y lamentablemente también los beneficios.

Torcuato: Evidentemente hay cosas que siguen vigentes después del Blanqueo. El ejército de desocupados...la extorsión, dividir para reinar...señores, el único enemigo que tienen ustedes sin duda es quien los contrata...

El Mozo: No alcanzo a comprender lo que el señor quiere significar. Ahora tenemos que ponernos a trabajar para que todo continúe en el orden previsto. Primero las exposiciones, después los debates –si fueran necesarios- y la firma del acta acuerdo. En lo social, comercial y recreativo, sigue la recepción y en el Sector Estrictamente Social pico libre de tragos y fotos.

Torcuato: Exigimos más información sobre lo que está pasando...

El Sospechoso: ¿Vos y cuántos más zurdito?...

El Mozo: (*a El Sospechoso*) Bien, petiso. Podemos trabajar bien los dos juntos... (*a Torcuato*) Es un incidente que no va a durar mucho. Los sistemas de seguridad pueden demorar un poco, pero en poco tiempo todo va a estar bajo control nuevamente...

Torcuato: ¡Me amenazó! Señores, ¿vamos a permitir que esto ocurra así como así? (*Nadie le presta atención.*)

El Sospechoso: Fue usted el que habló en plural...

Beto: (*Lo saca aparte a Torcuato.*) Los del GOU van a exponer su

plan, van a tratar de ganar con votos en Concejo y en la Supervisión, pero si no reciben señales claras de que pueden convencer por las buenas. Coimas incluídas. No se van a ir de acá sin apretarlos a todos. Rehenes, suspensiones y despidos, fusilamientos, deportaciones, etc. Control total desde Baigorria a Fighiera. Bandera blanca para grupos de linchadores paragubernamentales.

La Mujer: *(Se acerca a Pierre.)* Si me permite al GOU le conviene exponer su plan en primer término para marcarle la cancha a las otras ofertas, y tratar de ganar con votos en el Concejo y en la Supervisión, pero si no reciben señales claras de que pueden convencer por las buenas. Coimas incluídas. No deberían retirarse de acá sin apretarlos a todos. Rehenes, suspensiones y despidos, fusilamientos, deportaciones, etc. Hay que estar preparados para todo. Control total desde Baigorria a Fighiera.

Y, si me permite, luz verde para grupos de linchadores paragubernamentales, como quien no quiere la cosa.

Pierre comienza su exposición. Despliega un mapa que tiene claramente los contornos de la ciudad de Rosario. También pueden usarse otros recursos como diapositivas o video.

Pierre: Me parece un gesto de madurez que no nos resignemos a dejar de lado nuestra misión. Seguramente cuando se esclarezca el origen de los atentados volveremos a entender qué oscuros intereses se esconden detrás del accionar de un grupo de fanáticos. No voy a abundar demasiado en el tema, pero este incidente sirve perfectamente para introducir a la cuestión que aquí se dirime. ¿Sostener el modelo de Sectorización y profundizarlo, o contemplar la posibilidad de la Reunificación?

Tenemos una rica experiencia en el Gran Oeste Urbano. *(Señala en el mapa la sigla GOU y los límites del territorio.)*

Torcuato: La obligatoriedad del uso del Chip de Seguridad es uno de los puntos que dividen las aguas en dos. En el Área Ribereña no exigimos el Chip de Seguridad para ingresar a trabajar desde el Oeste...

La Mujer: Sí, pero las requisas en el ingreso son violaciones prácticamente.

Torcuato: Surgieron como una necesidad ante los atentados que ocurrieron en la primera etapa posterior al Blanqueo. Y hablando de aquellos atentados creo que el señor tendrá algo para

contarnos ya que está documentado que vagabundos, homosexuales, perros, discapacitados y enajenados eran erradicados hacia nuestro territorio...

El Sospechoso: *(No entiende y pide que le traduzcan.)* Tin polker dasi ferguson...ventel border...

Beto: Después del Blanqueo la frontera más lejana de lo que había sido el centro fue la de Gran Oeste Periférico. Allí, algunos quedaron viviendo por elección y otros no tuvieron más remedio. Desde allí y desde Centro Sur Ribera entramos a Oeste Urbano y a Ribera Norte para trabajar. Para agilizar los ingresos ellos nos pusieron un Chip de Seguridad que contiene todos nuestros datos y antecedentes. A ciertos horarios cruzan los colectivos y desde una torre se hace la requisita láser-infrarrojo y pasamos...Los niños también lo tienen.

Pierre: Dicho de esa forma suena un tanto autoritario y discriminador, pero hemos legislado sobre la base de estudios de campo rigurosos, sondeos de opinión y en este mismo recinto hay quienes se horrorizan de la boca para afuera pero están de acuerdo con nosotros. Y hablo de gente que no vive en nuestro territorio *(Señala al público.)* y sin embargo admira nuestros progresos en materia de seguridad.

Torcuato: Si lo que quieren es que el tema seguridad ocupe un lugar central en la agenda, vamos a exigir que el tema del Puerto sea el segundo gran tema a tratar. Porque los representantes del Oeste Urbano hablan y actúan como si esta división territorial viniera desde los tiempos de los primeros pobladores y todos sabemos que el Puerto quedó en sus manos bajo promesa de crear una zona franca...

Interrumpe el discurso o la discusión de los expositores La Mujer que tiene la cámara del Fotógrafo y llega con noticias.

La Mujer: Son las otras embajadas están estallando una por una, por esta misma vereda, en cadena, esa de recién era la de Chile, por esta misma vereda a dos cuadras, dentro de cinco explosiones nos toca a nosotros...

Se produce un larguísimo silencio. Todos se miran entre sí. Deambulan.

Torcuato: Ahora sí que se acabó el tiempo. Habrá que meterse el agua mineral en el orto...*(Los otros lo miran sin entender.)* Nunca rechacé el discurso de la defensa del medio ambiente. En lo personal y como funcionario. ¿Acaso no creamos una Secretaría Para Temas Ecológicos y Ambientales?...Sí, ya sé. Sabiendo que era poco lo que se iba a poder hacer. Somos débiles...El Caudaloso no paró de contaminarse. Me conformé con ir a mirarlo de vez en cuando. Legislamos

lo que pudimos...Empecé a tratar de asegurar los estudios universitarios de mis hijos y nietos. Laburando honestamente, ¡ojo!...incluso en algunos períodos devolví mi dieta como legislador...*(Luego de una larga pausa, los mira uno por uno.)* Y empecé a comprar agua mineral, ¡hectolitros tengo! Hice el cálculo para que toda mi familia tenía el agua asegurada por años cuando el Caudaloso se fuera a la concha de su madre...¿qué tiene de malo eso?...

La Mujer: ¡Música para el fin de los días de la no-fundada! *(Comienza un baile desaforado de todos los personajes.)*

Pierre se lo lleva aparte a Beto para ganarlo para su lado. Torcuato hace lo mismo con Beto. Los sonidos de los disparos y las bombas se intercalan con la música. Hasta que una fuerte explosión precede al Apagón.

El ventanal sigue iluminado por los fogonazos de la batalla. Todos están parapetados detrás de los sofás.

La Mujer y El Sospechoso están como en una sesión de terapia, La Mujer hace las veces de psicóloga. En algún momento del diálogo ella comenzará a acariciarle el pelo, las orejas.

Sospechoso: Los hijos no nos piden nacer. Ya lo sé. Uno los prepara para la vida...pero de la misma manera podría decirse que los prepara para lo que uno cree que es la vida... **Mujer:** ¿Qué cree usted que es la vida?

Sospechoso: No sé, sinceramente, creo que nunca lo supe y ahora menos...

Mujer: ¿Tiene miedo a morir aquí?

Sospechoso: No, ya hace un tiempo que me vengo haciendo preguntas sobre qué es la vida, y la muerte...no sé, ¡qué es el amor!...*(Ríe, incontinentemente y sonoramente. Trata de no emitir sonidos y se ahoga. Todos lo miran, le hacen señas desesperadamente. Dos hombres con machete, combatientes desarrapados, semidesnudos, descalzos y sin armas modernas, ni tecnología, apenas un par de linternas. Machetes o lanzas. Recorren la pasarela. Silencio. Las sombras recorren la pasarela.. La Mujer y El Sospechoso parapetados permanecen en silencio, asustados. Abrazados.)*

Beto: *(Ha estado prestando atención al diálogo y se acerca a la Mujer y El Sospechoso cruzando el espacio y atravesando un área que le resulta peligrosa por eso lo hace rápido y parapetándose.)* Yo me pregunto qué es el mundo...

El Sospechoso: El más grande de mis hijos decía que debajo del mundo en lugar de aquellas grandes tortugas que imaginaban en el pasado, estaban todos los muertos y entre ellos Perón...ellos sostenían el mundo para que no se caiga y lo hacían girar...

Beto: Perón viejo y peludo!

El Sospechoso: ¡Usted es peronista!

Beto: No se asuste. Mi bisabuelo me dejó una grabación en un cassette y ahí escuché ese grito y me resultó simpático o empático o cacofónico, no sé...Me gusta repetirlo, me crea una adicción, un tic, no sé...también me pasa con otras palabras, impétigo, pixel-megapixel, puerro, papa...y algunos apellidos de actores famosos de antes del Blanqueo...

La Mujer regresa del exterior. Agitada y maltrecha.

La Mujer: Lamentablemente las negociaciones nos han llevado a una encrucijada. El Primer Ministro no quiere negociar y habrá que tirarle un cadáver por la ventana para que entienda que la manija la tenemos nosotros. Ustedes decidirán.

Pierre: Creo que tenemos que matar a la señorita (***Por La Mujer.***), por estas razones: solo se mueve en Franjas Neutras, quiero decir que no registra residencia estable en ninguna cuadrícula posterior al Blanqueo, tiene parientes enfermos, delincuentes, etc. Ella y su grupo familiar son demasiado onerosos para cualquier Estado. Disculpen que me meta, al fin y al cabo son ustedes los que todavía tienen Estado en su sector...Y nosotros haremos lo posible para que, en caso de Reunificación, dejemos atrás para siempre esa figura nefasta para la organización de una sociedad como es el Estado. Lo único que puedo asegurarles es que La Cumbre tiene que terminar, bien o mal, pero tiene que terminar. Otra vía que hay que explorar es la del papel que están jugando los medios en todo esto. Están sacando un semanario que por primera vez circula en todos los territorios y franjas neutras, y la verdad es que no se está vendiendo como se esperaba. Dos programas de televisión que no mueven siquiera las agujas del rating. Las deliberaciones no le interesan a nadie. El público va a comprar el diario en su territorio cuando se publiquen las nuevas normas de comportamiento y listo. Un ejemplar de ocho publicados. Pero hay que entender que los inversores habían hecho otros cálculos y están a punto de perder mucho dinero. Ya sé que no son muchos los desocupados que traería el cierre –por un tiempo, además– de algunos periódicos y canales de televisión en cada territorio. Pero si está gente está nerviosa hay que entender. Y si nosotros podemos hacer algo para calmarla, mejor.

Explosión. Apagón.

El Sospechoso: (*Parapetado junto a Beto y El Mozo. Parecen -¿o son?- amigos de toda la vida.*) Si todo esto termina bien...

El Mozo: Imposible, la gente está muy caliente...

Beto: Se les devuelve la guita y listo.

El Mozo: No digas guita

El Sospechoso: ¿Por qué?

El Mozo: Es peligroso, se pueden dar cuenta...

El Sospechoso: ¿De qué?

Beto: De que somos de acá...

El Sospechoso: ¿Y?

El Mozo: Prefieren que los cague gente de afuera...

Siguen las exposiciones de Pierre y Torcuato, que siempre están a punto de irse a las manos.

Pierre: No jodas más con esas chicanas. Desde la Estación de los Cascos Naranjas en el Acuífero nos informaron que ustedes ya tienen un campamento guerrillero en El Espinillo listo para invadir Entre Ríos y Uruguay...

Torcuato: El campamento está, es cierto. Pero no es nuestro, es un grupo de zarpados que no podemos detectar. Se autodenominan Los Viejos Podridos...

Pierre: Eso les pasa por disolver la policía. Pidan ayuda a la Estación del Acuífero y listo. Pero me parece que ustedes tienen alguna expectativa con lo de anexar Uruguay por el tema del porro...La alianza perfecta Los Viejos Podridos, marxistas, con ustedes, los Ribereños: faloperos.

Luego de una alarma y una fuerte explosión aparecen todos parapetados.

La Mujer: Yo confío que lo que no se ha logrado con guerras, negociaciones, pactos, mediaciones, traiciones, componendas, legislaciones, capitulaciones, bloqueos, ejecuciones, esterilizaciones, amenazas...lo va a lograr el Papa rosarino, hay que darle tiempo...

Beto: Ése de rosarino no tiene nada. Se de acá a los cinco años, antes del Blanqueo...

El Sospechoso: Era canaya...

Beto: Si te cagás, leproso a muerte...Hay una foto en el seminario donde aparece con la casaca del glorioso, no rompan las bolas...

Parece que se van a pelear. Entra El Mozo.

El Mozo: Se les solicita no tomar agua de la canilla. Aunque la espera se prolongue demasiado no pueden hacerlo bajo ningún concepto.

Torcuato: ¿Y qué va a tomar esta pobre gente?

El Mozo: El champagne y el whisky también sirven para hidratarse. Y, por favor, no me interrumpa. Si el conflicto se prolonga tenemos más posibilidades de ganar y terminar todos a salvo. No es algo que ustedes deban saber, en todo caso habría que preguntarse si los agresores lo saben. La duración prolongada diezma las capacidades de los transgresores, de los violadores de las leyes del mundo de los humanos. Es como el pecado, el vértigo, la fugacidad juegan a favor del pecador, que renueva su apetito, su voracidad y busca otro blanco para atacar. En cambio la permanencia frente a la víctima o en el lugar del crimen o transgresión, si es prolongada, le enrostra su bajeza...*(Él mismo se sorprende de lo que acaba de decir.)*

El Sospechoso: Yo estoy acá porque necesito la ciudadanía italiana...me hice hacer estos documentos con un narco del barrio, un muchacho del Centro Sur Ribereño que trabaja muy bien...

Beto: Con el Rulo...

El Sospechoso: ¿Cómo sabés?

Explosión fuerte. Apagón

Entran El Mozo –con un arma larga- y El Sospechoso. Ambos con casco de guerra. Reparten galletitas de agua y botellitas de agua mineral. Aparece un paquete de Melba (galletitas de chocolate rellenas) lo recibe Beto. Se repiten los movimientos coreografiados y la discusión sobre los linchamiento igual que en la llegada de El Sospechoso.

Torcuato: Un momento señores yo propongo que lo matemos, pero tiene un juicio previo...¡No repitamos errores del pasado! Se lo enjuicia y si es culpable se lo mata, o se lo lincha o lo que sea...

Pierre: Sería una pérdida de tiempo. Hay consenso tácito en la mayoría. Lo vimos todos. Se abalanzó sobre las Melba. Es negro de alma.

Una alarma los hará parapetarse. El Mozo y Torcuato quedan juntos.

Torcuato: ¡Qué ganas de fumarme un porrito!

El Mozo: ¿Un porrito?

Torcuato: Sí...¿En tu sector se consigue?

El Mozo: Sí, pero por suerte se está consumiendo menos...

Torcuato: ¿Por qué “por suerte”?

El Mozo: No es lo mismo un porro en mi barrio que en el tuyo...siempre fue así.

Mientras tuvo lugar este diálogo, los demás han comenzado a hacer sonidos con los celofanes de los paquetes y con las botellas vacías de agua mineral. Esto puede derivar en un juego de ritmos y movimientos coreografiados. Olvidan la alarma de peligro, que comienza a sonar insistentemente, y salen de sus refugios. Hablan con la boca llena, o muelen las galletitas y se la tiran unos a otros como si fuera papel picado o arroz a la salida de los casamientos. Una pareja actúa como si se estuviera casando. Se mojan como si fuera carnaval. Explosiones y disparos, todos se cubren.

La Mujer: Me meo, me meo...

Beto: Aguantá que ya suena el recreo...

La Mujer: No doy más...

Beto: Bueno, dale acá...pero apuntá para otro lado...

La Mujer: *(Se para y orina de pie como un varón. Cuando termina sacude el miembro exageradamente.)* Aaah!

Beto: ¡Qué hacés boluda! Se van a dar cuenta...

La Mujer: A esta altura, me chupa un huevo...

Beto: A mi no...

La Mujer: Jodete.

Beto: ¿No querés venir conmigo a Italia?

La Mujer: Ni muerta. Éste es mi lugar...

Beto: Éste fue mi lugar...

La Mujer: Yo me terminé acostumbrando a todo esto. Son los restos de la ciudad de mis antepasados. Me fui acostumbrando. Me muevo en las Franjas Neutras con la misma libertad que tenían nuestros abuelos en la Ciudad Vieja. Tengo el Chip de Seguridad al día, si esto no estalla en mil pedazos podría entrar a cualquier territorio y alcanzar la media de Supervivencia Confortable de por vida. Tengo excedente en bonos para quedarme tranquila un tiempo.

Beto: Pero solo los podés consumir en Oeste Urbano...

La Mujer: Hecha la ley, hecha la trampa...quedate tranquilo.

Al volver la calma, precedida del sonido de recreo –verde- continúa el debate entre Torcuato y Pierre.

Torcuato: En nuestro sector hubo que reconstruir una cultura, hábitos, costumbres. Después del Blanqueo, por ejemplo, los dos equipos de fútbol más poderosos quedaron en sectores diferentes, y como aquí se ve, claramente enfrentados.

Pierre: No somos defensores del Blanqueo pero en medio del caos fue lo único que pudo hacerse. La Iglesia ya nos había hablado de gethos para homosexuales y drogadictos y la gente siguió yendo igualmente a misa. En un punto estaban de acuerdo. Pero no solo los que iban a misa. Muchos que se rasgaban las vestiduras defendiendo lo que se llamó escuela pública mandaban a sus hijos a escuelas privadas. Ahora es lo mismo, los mandan a nuestros Centros Piloto. Y ustedes aceptan el dispositivo del chip de seguridad porque también les conviene.

Torcuato: No tenemos presupuesto para más Puestos Fronterizos de Cacheo...

Son escasos los momentos de atención de parte los otros al debate entre Pierre y Torcuato, que ahora van derivando en otros tópicos geopolíticos por ejemplo las zonas francas del puente Rosario-Victoria o el Puerto de Rosario. Todo esto en un segundo plano.

Beto y la Mujer charlan en un rincón.

Beto: ...yo la agarré empezada...

La Mujer: Yo también te la agarré empezada la primera vez, ¿te acordás?...la turra de tu mujer, ribereña de mierda, la careteaba y calentó la pava en la terraza aquella noche en la fiesta...*(Le desprende la bragueta y mete la mano suavemente.)*

Beto: Pará, pará...te quiero contar...¡soltá!. La película esta del submarino, la agarré empezada, pero estaba buena...los tipos van en un submarino antinuclear o nuclear, no me acuerdo, la cosa es que son los únicos que están vivos en todo el mundo...bueno, tienen las horas contadas así que cada uno piensa en que quiere hacer antes de morir, sus familias están muertas, sus ciudades destruidas, un negro se larga en una lanchita con bebidas alcohólicas y una caña de pescar, el otro va a ver a la familia...estaba buena la peli...

La Mujer: ¡Yo! estaba buena en aquella época...la turra calentó la pava y yo me tomé los mates...Ribereña turra! Te calentó en la terraza y cuando bajaste te agarré yo en el baño de hombres... y me tomé los mates...*(Ríe.)*

En otro rincón El Mozo y El Sospechoso comparten una botella de champagne y unas patas de pollo a escondidas de los otros.

El Mozo: Yo estudio medicina en Perú. Y vengo a trabajar en las vacaciones a la Franja Neutra. Tengo una changa aparte de esto, Soldado de Élite, con eso me pago los estudios. La facultad de

medicina de Lima tiene muy buen nivel. Todos los profesores se formaron acá en lo que era Rosario antes del Blanqueo...

Mi familia fue toda de gastronómicos en tiempos de las avenidas. Mis viejos vivieron siempre al sur de la Ciudad Vieja. Mis abuelos fueron cocineros de Al Papagallo...bueno, vos sos muy pibe que vas a entender el orgullo que eso significa para un laburante de la gastronomía. Lo mismo que si te digo que mis viejos ya en tiempos de la Primera Transición se conocieron trabajando los dos en el Cesarín...bueno no importa. Mi vieja, cocinera de raza...

El Sospechoso: ¿Quién te dice que tu vieja no haya cocinado ranas criadas mis viejos cerca de las Quebradas del Saladillo?

El Mozo: Primero murió mi viejo. Y después le anunciaron a mi vieja que le quedaban pocas semanas de vida o un par de meses como mucho. Compró tres freezer grandes. Y empezó a cocinar día y noche. Día y noche cocinaba. Tomaba merca de la de antes y cocinaba sin parar. No dormía. Yo le preguntaba y ella nada. Cocinaba...*(Pausa. Se emociona.)* Ciento veinte menús distintos me cocinó. Los dejó en los tres freezer. En cada uno también dejó un cuaderno de tapas duras de doscientas hojas. Rojas, las tapas de los cuadernos. Cuando ya estaba muy mal me hizo prometerle que al otro día que ella se muriera ella, yo iba a empezar a comer cada uno de los menús. Pero nunca antes de su muerte. Una vuelta que pareció que se moría estuve tres días sin moverme de al lado de ella. Todo esto fue durante la Transición y el Blanqueo, te digo. Una noche me moría de hambre y quise manotear lo primero que encontré en uno de los freezer. Me pegó un grito que me paralizó. Yo creía que estaba dormida. Y había ido despacito despacito. Al otro día tenía turno para que pongan el Chip de Seguridad Interurbana., Espero que me fuera y el puso candado a los dos freezer. Se colgó las llavecitas en el cuello...Todo esto sin decir palabra, ni medio reproche. No se habló del tema. *(Los demás juegan con los celofanes y las botellas vacías. Lentamente van subiendo el volumen hacia el final del relato de El Mozo.)* Se fue apagando de a poco no paraba de hacerme recomendaciones pero todo lo explicaba como si te estuviera pasando una receta, pobre viejita. Los ciento veinte menús eran de ciento veinte regiones del mundo, todas distintas. En los cuadernos estaban todas las recetas y las referencias a la región donde se comían esos manjares. Algunos de ellos muy sencillos de la gente pobre de esos lugares. Manjares todos. Un último consejo: andate a vivir al lugar de donde provenga la receta que más te guste, hijo. No se pertenece a un lugar que no tiene una comida típica. Buscá tu

lugar en el mundo de esta manera, mi negro. *(Sube el sonido de las bolsitas y las botellas. Afuera la batalla recrudece. Pasan avionetas. El Mozo se va.)*

Los demás están en un momento festivo. Ahora son dos por lo menos los que tienen bandejas. Muelen las galletitas y las sirven.

Beto: ¡Chicos, llegaron las de salvado!

Pierre: Prefiero las Nueve de Oro, aunque me hagan mierda. Me cuidé toda la vida para terminar siendo esclavo de los uruguayos. Ni muerto. Comunistas faloperos y la concha de su madre... *(Lo dice mirando al cielo surcado por las anticuadas avionetas uruguayas.)*

Beto: ¡Viva la Patria!

La Mujer: ¡Viva Perón!

Pierre: ¡Viva la Biblia!

Beto: ¡Viva el Calefón!

El Sospechoso: ¡Olé, olé...somo locale otra vé!

Torcuato: No, no! No rima, no rima... *(Los demás empiezan a golpearlo.)*

Repitiendo la secuencia de movimientos de la discusión previa a los intentos de linchamiento. Entra El Mozo con una pistola Uzzy en una mano y un control remoto en la otra.

El Mozo: Buenas noches. *(La Mujer se pone junto a él. En un momento se desprenderá la camisa y veremos las cargas de explosivos que rodean su cuerpo por debajo de sus pechos desnudos, un dispositivo de control remoto con su luz roja intermitente.)*

Señores, llegó la hora de la verdad. Les pido que mantengan la calma. Ustedes están a mi cargo. *(Torcuato y Pierre se adelantan a proscenio y le hablan desesperadamente al Control, hacia el fondo de la sala.)*

Pierre: *(Asustado.)* Si de demostrar la voluntad de diálogo se trata desde el Gran Oeste Urbano ofrecemos la posibilidad de establecer corredores seguros que comuniquen los dos estadios y otros sectores del territorio...

Torcuato: *(Lo interrumpe.)* Desde ya le digo que esto es muy bien visto por nosotros. Agreguemos que se pueden agregar talleres y simposios, entrenamientos en mediación, convivencia y nutrición, talleres –ya lo dije-, bueno cursos, etcétera...

El Mozo: Silencio! En el plan inicial de esta operación no está previsto que ninguno de ustedes muera. No es el objetivo. Pero si tengo que matar a uno o más de ustedes, estoy dispuesta a hacerlo inmediatamente. Esto es a todo o nada, el gol de oro que nos hace campeones o nada. Muchos de nosotros nos pasamos la vida cuidando el empate y apostando a los penales, pero no, eso no nos sirve hoy, aquí y ahora... desde que la muerte se presenta, en este caso yo, por azar, no crean que me gusta hacerlo. Desde que la muerte se muestra, se caen las mentiras: tu discurso no discriminaba de la boca para afuera pero tu corazón sí, reconocelo, sí... *(Comienza a sacarse la chaqueta y la camisa. Queda con el torso desnudo en el que podemos ver cargas explosivas.)*

BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, M. (1990) *“El problema de los géneros discursivos”*. México: Siglo XXI.

Barthes, R. (1985) *“L’aventure sémiologique”*. Paris: Seuil.

Barthes, R. (1997) *“Ensayos críticos”*. Barcelona: Seix Barrial.

Benveniste, E. (1974) *“Problemas de lingüística general”*. México: Editorial Siglo XXI.

Bogatyrev, P. (1971) *“Les signes du theatre”*. Poétique.

De Toro, F. (2008) *“Semiótica del teatro”*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

Dubatti, J. (2007) *“Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad”*. Buenos Aires: Atuel.

Eco, U. (1962) *“Obra abierta”*. Barcelona: Editorial Ariel.

Eco, U. (1985) *“Tratado de semiótica general”*. Barcelona: Lumen.

Eco, U. (1987) *“El lector modelo. Lector in fabula”*. Barcelona: Lumen.

Fabbri, P. (1987). *“¿Qué es la semiótica?”*. Seminario internacional: Mimeo. Traducción de la cátedra.

Federico, I. (2004) *“El giro político”*. Buenos Aires: Biblos.

Feral, J. (1987) *“Reunión n° 1”*.

Feral, J. (2004) *“Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras”*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

Franchi, M. (2015) “*Gol de oro (todo o nada)*”. Presentada en el Concurso de la Comedia Municipal Norberto Campos.

Helbo, A. (2007) “*El teatro ¿texto o espectáculo vivo?*”. Buenos Aires: Galerna.

Jansen, N. (1977) “*La teoría de las generaciones y el cambio social*”. Madrid: Boreal.

Kebrat-Orecchioni. (1980) “*L' Énonciation. De la subjectivité dans le langage*”, Paris: Armand Colin.

Kowzan, T. (1975) “*Literature et spectacle, Warszawa*”, PWN, Editions Scientifiques de Pologne (Traducción española: *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992).

Kristeva, J. (1968a) “*Problemas de la structuration tu texte*”, en *Theorie d' Ensemble*. Paris: Editions du Seuil.

Pavis, P. (1980) “*Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*”. Barcelona: Ediciones Paidós.

Pellettieri, O. (2002) “*Imagen del teatro*”. Buenos Aires: Galerna.

Pierce, C. (1978) *Ecrits sur le signe*. Paris: Seuil.

Saussure, F. (1965) “*Cours de linguistique générale*”. Paris: P ayot.

Serrano, R. (2004) “*Nuevas tesis sobre Stanislavski: fundamentos para una teoría pedagógica*”. Buenos Aires: Atuel.

Sigal, S. y Veron, E. (2003) “*Perón o Muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*”. Buenos Aires: Editorial Eudeba.

Taylor, S. y Bogdan, R. (1990) “*Introducción a los Métodos Cualitativos de investigación*”. Buenos Aires: Paidós.

Ubersfeld, A. (1981) "*L' école du spectateur. Lire le théâtre 2*". Paris: Éditions Sociales.

Ubersfeld, A. (1993) "*Semiótica teatral*". Madrid: Universidad de Murcia.

Ubersfeld, A. (1977) "*Le lieu du discours*". *Pratiques*, 15/16 (juillet).

Ubersfeld, A. (1993) "*Semiótica teatral*". Madrid: Ediciones Cátedra.

Ubersfeld, A. (2004) "*El diálogo teatral*". Buenos Aires: Galerna.

Verón, E. (1996) "*Semiosis de lo social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*". España: Gedisa.

Verón, E. (1998) "*La semiosis social*". México: Gedisea.

Fuentes electrónicas:

Currículum de Miguel Franchi. Disponible en:

<http://miguelfranchi.blogspot.com.ar/p/curriculum.html>, visto el día 3-7-2015.