

Universidad Nacional de Córdoba  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Escuela de Artes  
Departamento de Teatro

## TRABAJO FINAL DE LA LICENCIATURA EN TEATRO

Tema: *Fusión y refuncionalización de elementos de Murga, Teatro callejero y Circo Criollo.*

Nombre del espectáculo: Feria de Platos.

Alumnas: Vilma Avaca, Paola Goso, María Mauvesin.

Asesor: Lic. Cipriano Argüello Pitt

**ÍNDICE:**

## **1- INTRODUCCIÓN.**

- Feria de Platos, para comerse la historia.

-Licuando conflictos

## **2- PLATOS.**

-Primer Plato

-Ingredientes del primer plato

-Segundo Plato

-Ingredientes del segundo plato

-Tercer Plato

-Ingredientes del tercer plato

-Cuarto Plato

-Ingredientes del cuarto plato

Quinto Plato

-Ingredientes del quinto plato

-Sexto Plato

-Ingredientes del sexto plato

## **3- LIBRETO.**

## **4- VESTUARIO.**

## **5- BOCETOS DE VESTUARIO.**

## **6- ILUMINACIÓN.**

## **7- PLANTA DE ILUMINACIÓN.**

## **8- ESCENOGRAFÍA Y UTILERÍA.**

## **9- BOCETOS DE ESCENOGRAFÍA Y UTILERÍA.**

## **10- PLANTA, CORTES, VISTA, CROQUIS.**

## **11- PLANTA DE SONIDO.**

## **12- AFICHE Y PROGRAMA/VOLANTE.**

## **13- PROCESO GRÁFICO.**

## **14- PRE-PROYECTO.**

## **15- CONCLUSION.**

## **16- BIBLIOGRAFIA.**

## **1- INTRODUCCIÓN:**

### **Feria de Platos, para comerse la historia.**

Nuestra forma de hacer teatro consiste en una fusión de lenguajes con un fuerte contenido de compromiso social. Lo que hacemos en este Trabajo Final es la operación de reconocer los elementos de esta fusión, nominarlos y analizarlos.

Hemos fusionado tradiciones espectaculares de índole popular. Estas son: Teatro Popular -Callejero, Murga y Circo Criollo.

Para refuncionalizarlas y actualizarlas las sacamos de sus ámbitos habituales, haciendo el espectáculo en la sala del Departamento de Teatro de la Universidad. Hacemos coexistir dichos lenguajes en una obra teatral en donde los espectadores son participantes.

Esta obra se estructura con los siguientes elementos del Circo Criollo: Primera y Segunda Parte. En la primera se realizan acciones de animación y en la segunda se presenta un número teatral. La primera remite a los eventos familiares y sociales en tanto que la segunda a lo espectacular.

Se utiliza la “evocación” permitiendo la desterritorialización y descolección de los lenguajes: Se hace convivir al performer, animador, persona, personaje, actriz según las instancias en donde se presentan: quermés, rito, fiesta, reunión, número musical, murga. La actuación está atravesada y transformada por esta operación de evocar, de remitir, de traer a la memoria colectiva referentes conocidos que permitan al espectador sentirse en un espacio para él conocido.

El nombre del espectáculo “*Feria de Platos*” deviene del tipo de reunión social y familiar al que hace referencia, al mismo tiempo que la obra está constituida por “Platos”, a modo de cuadros con diferentes temáticas. A los fines del análisis esta reflexión teórica se divide en “Platos” y en “Ingredientes”, a modo de glosario, confeccionado para exponer el significado que tienen para nosotras determinadas palabras en esta reflexión teórica.

### **Licando conflictos**

Al empezar a describir el nivel ideológico de este trabajo nos señalamos la necesidad de definir desde donde nos situábamos para mirar el mundo, y ese lugar es: el conflicto.. La lógica dialéctica nos presenta una sociedad dicotómicamente relacionada, que forma una unidad contradictoria donde cada parte interviene en la definición de la otra y que estas partes están análogamente ligadas. (Iglesias R.; 2002:2) Esta mirada atravesó el

texto, la puesta en escena, las actuaciones. Nuestro espectáculo fue y es una permanente evocación a una quermés, al circo, al carnaval, a la murga, a lo histórico, a la memoria, a las instituciones, a la escuela, a la infancia, sin embargo no nos detuvimos en el pasado, en un reclamo, en una denuncia. Elegimos una posibilidad : el juego.

*“Leer es escribir lo que estamos leyendo, recrearlo, reinventarlo. Leer es leer el contexto y relacionarlo con mi contexto”.* (Freire P.:1981)

Nuestro trabajo permanentemente se ancla en la noción de construcción de identidad., en preguntarnos de dónde venimos, quiénes somos, qué queremos y cómo queremos hacer lo que nos toca como sujetos (y no como objetos) de la historia. Modalidad de la conciencia histórica que asume críticamente sus status.

Por eso en la obra, durante *“el momento de la crítica”* de la murga se trabaja sobre los dogmas nacionales aprendidos en la escuela, ahí es donde aplicamos el concepto del lector que *“lee el contexto y lo reinventa”*. Expectativa que incluye, desde luego, a nuestros potenciales espectadores. Por eso el lenguaje que utilizamos no es revisionista, ni tiene pretensiones de instaurar una verdad, sino mas bien, generar preguntas.

Las autoras de este Trabajo Final nacimos en los años 1969 y 1970, dimensión generacional que nos imprime una particular visión crítica sobre los conceptos y creencias más ampliamente diseminados en la conformación ciudadana. Nuestra educación en la escuela primaria durante la última dictadura militar y los estudios secundarios en una desconocida democracia, anularon la posibilidad de confrontación con la historia oficial de nuestro país. Esa escuela nos enseñó formalidades, fechas, símbolos y anécdotas superficiales que impidieron el conocimiento de la otra historia no oficial existente, la historia no lineal *“La estrategia oficial - que según la mirada crítica de Roberto Iglesias- fue licuar los conflictos”* (Iglesias R.:2002).

Con el tiempo, esa otra historia nos mostró que aquella forma de educar correspondía a un programa, a un proyecto de civilización, puesto en marcha por la generación de 1880. Ese programa atravesó permanentemente, hasta la actualidad, nuestra forma de actuar y leer el mundo.

El conocimiento legitimado es el que se aprendía en la escuela, dejando completamente de lado el saber de la calle o de la casa. Aprender no es conocer mas y mejor el mundo, sino seleccionar conocimientos distinguiendo entre los que pertenecen al mundo de la cultura, entre comillas, y los que vienen del mundo cotidiano. El saber es el saber ilustrado, el saber *intelectual* que significa *“ilustrado en cosas nuevas”*(Diccionario Larousse). Contrariamente a ese tipo de aprendizaje, en nuestra obra intentamos hacer

confluir conocimientos diversos. Hemos puesto allí en juego aprendizajes de diverso orden oficiales y no, reconocidos y desechados, en relación con el sistema de conocimiento adquirido y puesto en crisis en el Departamento de Teatro de la Universidad con aquellos conocimientos que hemos adquirido construyendo una teatralidad vivida fuera de la institución durante 11 años, en la calle, en las escuelas, en eventos sociales, en promociones comerciales, en barrios, etc.

Así se construye, constituye y ejerce lo ideológico en *Feria de Platos*.

## 2- PLATOS:

### **Primer Plato:**

El público espera que se le de de **sala** mientras escucha voces, juego, música. En el interior de la sala, los **performers** juegan al “Pisa, pisuela”. Este **juego** es una evocación de un juego infantil utilizado para distribuir roles. En este cuadro sirve para determinar la existencia de dios, demonios, ángel, arbitro iluminador y músico.

Cuando el público ingresa a la sala es recibido, guiado e invitado a participar de un juego de pelota que todavía no comprende.

El espacio esta ambientado con guirnaldas de luces de colores y banderines, las paredes del mismo se encuentran cubiertas con **cámara negra**.

El público puede observar distintas instalaciones en el espacio compuestas por elementos simbólicos. Todos estos elementos en conjunción conforman un espacio **híbrido** que es una permanente evocación al **circo criollo, quermés, carnaval, acto patrio, Feria de Platos, evento social y familiar**.

Estos elementos son: Un pequeño escenario sobreelevado enmarcado por columnas y cortinado en el fondo y un escudo argentino en el frente sobre el que se encuentra una figura de cartón de tamaño natural del gaucho “**Juan Moreira**” y una **performer** sentada con anteojos oscuros al lado de un escalín con una antorcha de utilería en uno de los escalones. Este escenario representa el tablado del **circo criollo** de fines de 1800. Un panel tapado con una bandera argentina de 2 mts x 2,5 mts. como decoración de los **actos patrios**. En la diagonal opuesta se encuentra un músico tocando una batería de instrumentos de percusión, arriba y a la derecha de él se encuentra el espacio del iluminador, delante del músico se encuentra una de las **performer** sentada en un pequeño banco sobre una tarima con tres micrófonos aludiendo a la música en vivo y al maestro de ceremonia del **circo criollo**. Un aro colgante con botellas de vidrio verde, síntesis inspirada en los juegos de puntería y acierto de las **quermés**. Una mesa quiosco de comida y bebida con banderines, tomado de las **fiestas familiares** y de las **ferias de platos**. En la grada hay un banco de plaza, único lugar para sentarse, con fondo de colores y más banderines, típicos de un **evento social**, de un festejo familiar. Entre la música y el escenario hay un busto blanco de 2 mts. cubierto por una tela aludiendo a los **actos patrios** o ceremonias escolares.

Cuando todo el público participante se encuentra dentro de la sala, el **juego** empieza a develar sus formas y reglas. La música en vivo, la pelota y las performers se detienen. *La Presentadora* marca el comienzo del último juego y da nuevamente la bienvenida a la *Feria de Platos* señalando que las *performers* de amarillo son los *demonios* y dueñas de la pelota, que ella es el árbitro y que lo que están por ver es el Primer Plato del espectáculo. Desde el tablado *Dios* dice “*Ángel ven ángel ven a mi*”. Escondida entre el público se escucha que alguien le responde “*No puedo, no puedo, el diablo está ahí*”. *Dios* insiste diciéndole “*Abre tus alas y ven a mi*” y esa frase es la que da comienzo nuevamente a la música y a la persecución del *ángel* entre el *público*, que realizan los *demonios* haciendo puntería contra él. La duración de este **juego** es de cinco intentos donde se repite la fórmula del inicio y cuyo objetivo es que el *ángel* entregue a *Dios* una balanza y una espada. Elementos que luego servirán para conformar un **cuadro vivo**.

El juego finaliza con el anuncio del triunfo de los *demonios* y la *Presentadora* realiza una falsa proeza acrobática acompañada por el sonido de suspenso de un redoblante que ejecuta el *Músico* a sus espaldas, aludiendo a los **tonys** del **circo criollo** y con esto deja sentado que su clave de actuación de la *Presentadora* hará referencia a este lenguaje circense.

#### INGREDIENTES DEL PRIMER PLATO

Sala: -Dar sala: permitir el acceso del público al lugar de la representación.

La sala utilizada para presentar *Feria de Platos* es el Teatrino de la Universidad, ámbito teatral académico.

Performer: A diferencia del actor no interpreta un personaje, sino que se presenta bailando, cantando, realizando un acto de virtuosismo o la acción más simple dentro un espectáculo. EL performer “*es aquel que habla y actúa en nombre propio -en tanto que artista y persona- y de este modo se dirige al público (...) efectúa una puesta en escena de su propio yo*” (Pavis P.; 1998:333). Las performers que en un primer momento fueron *Demonios*, *Ángel* y *Dios*, pasaron por la instancia de ser diferentes personajes como *La Patria*, *La Justicia*, *Sarmiento*, *San Martín*, etc.

Cámara negra: Se llama así a la tela de color negro que cubre paredes de un espacio que se pretende neutralizar para que lo que suceda en su interior sea mejor apreciado.

Híbrido: En términos de García Canclini, llamamos así al nuevo lenguaje teatral, género impuro, que emerge a partir de la fusión de otros géneros.

Circo criollo: El circo criollo fue una de las manifestaciones más importantes del teatro argentino que albergó, como movimiento cultural artístico y social, la búsqueda y consolidación de la identidad nacional. A diferencia del circo europeo, éste era un espectáculo para todo público y tuvo su apogeo a fines del siglo XIX e inicio del siglo XX en el Río de La Plata. Este Circo estaba compuesto por dos partes. En la primera se presentaban las destrezas físicas, los virtuosos, los excéntricos, los clowns, los tonys y los volantinos. En la segunda se representaba una obra de teatro, payadores, canciones autóctonas y danzas. La música en vivo era una característica fundamental ya que se encontraba en una estrecha relación con cada uno de los acontecimientos que sucedían durante los espectáculos. La primera parte sucedía en la pista, la segunda en el tablado. Todo el espectáculo estaba guiado por el *Maestro de Ceremonia o Maestro de Pista* que provocaba el suspenso, concentraba la atención, conducía la mirada de los espectadores y vehiculizaba relaciones entre todos los asistentes a cada función.

En 1890 se produjo el esperado reconocimiento del Circo en Bs. As. Y esto provocó la definición de “Circo Criollo” con su nueva estructura de espectáculo, que en su origen contiene dos elementos básicos: 1) La originalidad. 2) El uso de un texto mítico que satura el ambiente.

1) “La creación de un nuevo código espectacular, *se funda en: a) el nuevo espacio usado para la representación teatral: una pista circular y un escenario...*” (Seibel B.;1993: 65)

En *Feria de Platos* se respeta esta distribución espacial en la segunda parte a diferencia de la primera en que todo el espacio físico en espacio de actuación.

b) “*las nuevas técnicas de actuación, basadas en el entrenamiento acrobático, cómico y mímico de los artistas circenses; (...)*”.(Seibel B.;1993:65)

En nuestro caso hemos elegido el entrenamiento corporal y actoral de la pantomima o la mímica en donde los movimientos son bien amplios y definidos con un “plus” que señala la artificialidad de los mismos;

c) “*las nuevas puestas en escena, centradas en la acción, con la reproducción realista de las costumbres camperas y la incorporación de elementos festivos y espectaculares, como los personajes cómicos, las canciones y los bailes folclóricos, (...) las luchas a facón, etc.*”(Seibel B.;1993: 65). En el caso de *Feria de Platos* se busca que el texto y la acción gozaran de un equilibrio en donde ambos se alimentarían entre sí a lo largo de la obra. Se juega con lo artificial, lo satírico y lo cómico;



d ) “*la unión de comedia y tragedia, como en los antiguos rituales, cuando José Podestá hace de Pepino 88 en la primera parte y el protagonista del drama en la segunda; así como dentro mismo de la obra, donde la comicidad de personajes como el Cocoliche hacen contrapunto con la dramaticidad del héroe.*” (Seibel B.; 1993:65) Esta característica citada atraviesa permanentemente nuestro espectáculo ya que desde el juego del comienzo se plantea la vida y la muerte ; en la escena de San Martín y las damas sanmartinianas la escena concluye con una muerte resuelta desde el humor y la sátira, en el final hubo un juego de las actrices en donde las pelotitas rojas son ofrecidas a la lectura como sangre, y a su vez tratadas literalmente como pelotitas objeto de un juego de puntería, acompañadas con un texto completamente irónico sobre quien tendría la culpa del estado de algunas instituciones argentinas, o del planteo acerca de la actitud de participación del pueblo argentino.

2)- “*El texto, pasa de ser un drama histórico reciente a ser percibido por los espectadores como un símbolo: el mito del hombre que lucha contra la injusticia, con el conflicto de opuestos sometido/autoridad. El ritual es la representación de un mito; en el teatro los temas míticos producen expresiones perdurables.*” (Seibel B.; 1993: 65) De allí la permanencia de Moreira a través del tiempo, y la cantidad de versiones que se han encontrado del mismo, la nuestra es una más. Por este motivo, también, decidimos tomar un fragmento de Juan Moreira y hacerlo formar parte de nuestro espectáculo.

Quermés: El carnaval, la quermés, la *Feria de Platos*. El rito y el mito.

Esta *quermés*, *Feria de Platos*, *carnaval* que observamos al inicio del espectáculo, está integrada por signos gestuales, visuales y espaciales. Una *fiesta*, un “rito” que, como dice Mircea Elíade evoca un mito que siempre es el mito del origen de la creación, de la transformación del caos al orden. Dice también que cuando el rito sucede, en ese mismo momento simultáneo se está volviendo a “crear un mundo”. (Elíade M.: 1993) El inicio de esta obra es entonces una complejidad teatral que contiene y que es una evocación de una fiesta popular del imaginario del espectador.

Feria de Platos: Fiesta escolar, barrial o de pueblo, de connotación familiar, caracterizada por la venta de comidas y espacio para actuaciones de diverso tipo.

Juego: Cuando decimos juego, cuando decimos carnaval, lo estamos relacionando con la fiesta, “*Las festividades son una forma determinante de la civilización humana,*

*siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción del mundo.”(Bajtín M.;1990:14)* El carnaval, como forma de festividad, tiene como principio y vehículo, la risa. Dice Pavis que *“La risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia del mundo; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio: solo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo”*. (Pavis P.(a);2000:65)

Nosotros a través del carnaval y la risa, nos hemos relacionado con nuestros próceres y nuestra identidad. Es así como en el juego de “ángel ven a mí, pisa pisuela...” del inicio, nos relacionamos de esta manera con nuestra historia. Ese tipo de relación provoca una renovación, una creación de un mundo nuevo, de una nueva visión.

La fiesta tiene una relación profunda con el tiempo, por eso en *Feria de Platos* el tiempo del comienzo y la finalización del espectáculo tienen que ver directamente con la participación de la gente y la posibilidad de anunciar un ciclo de otro orden.

En la base de esta fiesta que es el tiempo hay una concepción profunda del tiempo material, cósmico, biológico, histórico, cotidiano, universal, religioso. Las fiestas han estado siempre ligadas a los períodos de crisis de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. En ellas se ven aspectos de muerte, resurrección, sucesión y renovación. Las fiestas se convertían en una segunda vida del pueblo que temporalmente penetraban un reino utópico, allí estamos hablando de la universalidad, la libertad, la abundancia y la igualdad.

Nuestra obra intenta ser espejo de lo que hoy está sucediendo, de la crisis profunda que hoy estamos viviendo como país.

Esta crisis que tiene su emergente en lo económico tiene un origen profundamente moral, donde la sociedad tiene que sentar sus nuevas bases constitucionales éticas y políticas.

Tony: En un principio dentro de la organización circense eran los que montaban o desmontaban las estructuras de los números y que con el tiempo tuvieron mayor relevancia hasta conformar verdaderas escenas de humor y entretenimiento transformándose en un número más del espectáculo.

### **Segundo Plato:**

La *Presentadora* anuncia el comienzo del banquete que está por suceder. Maneja el suspenso como en el **circo**. Ingresa en el espacio una de las performers cantando y bailando una **copla** norteña con una canasta con empanadas calientes y una vasija de barro con un juego de sorpresas, elementos estos que evocan al **carnaval** del noroeste argentino. El *músico* acompaña la acción con el sonido de un bombo. La *performer* baila entre el público mientras ofrece sacar sorpresas de la vasija a cambio de la empanada. Esto lo hace con versos en rima. Su presentación finaliza luego de haber invitado varias empanadas y de sugerir la necesidad del líquido, promoviendo la presentación de la otra performer que ofrecerá el vino. Bajo la instalación de botellas de vino de vidrio verde y acompañada por el sonido de palmas que realiza el resto del elenco, la otra performer pronuncia unos versos dedicados al vino y canta una “**tonada**” junto al músico que irrumpe en la escena con una guitarra. Continúan las palmas y al finalizar la canción las dos performers sirven vino y empanadas al público, invitándolos al “**banquete** nuestro de cada día...”. En este **plato** se han utilizado técnicas teatrales propias de la **animación** de eventos sociales.

### **INGREDIENTES DEL SEGUNDO PLATO**

**Carnaval:** Desde el punto de vista de lo teatral, el carnaval es visto como algo que contiene “complejas teatralidades”. “*Las expresiones teatrales de las distintas culturas incluyen expresiones del carnaval que permiten pensar un nuevo y ampliado concepto de teatro que contemple la diversidad de esas manifestaciones*”. (Seibel B.;2001: 5,6)

El carnaval es una festividad sumamente antigua y netamente pagana que ya desde la edad media se caracterizaba por la comida, el baile, y el desfile y que se arraigó profundamente en los países católicos. “*A fines del siglo XIX en las distintas colonias españolas, principalmente en la rioplatense, el carnaval era el momento en el cual se unificaban de alguna manera todas las agrupaciones étnicas. Se producía una mezcla de culturas una hibridación que no era otra cosa que la identidad propia del pueblo; es decir, el ser mestizo que caracterizaba a los países latinoamericanos*”. (Ordoñez J.C.; 2001:15,18.)

**Copla:** Canción que evoca los carnavales del noroeste argentino.

**Tonada:** Canción que evoca las peñas o fogones de la zona cordobesa de Traslasierras.

**Banquete:** El comer, el beber, la ingestión están directamente ligadas a las fiestas populares, marchas, peñas, actos, carnavales, recitales, cumpleaños, casamientos,

bautismos, y no se trata del comer y el beber cotidiano, sino que vemos algo (una imagen) que se aproxima al banquete.

En *Feria de Platos* se ofrecen empanadas y vino, como un signo principal de las fiestas populares que vehiculiza e intenta promover la apropiación de un espacio “ya conocido”: el del encuentro en torno a la comida y la bebida. El *banquete* se desarrolla durante las fiestas populares en el centro de la gran comida. Estas imágenes mantienen su importancia máxima en la idea de su universalismo, ya que vincula la vida la muerte, la lucha, la victoria, el triunfo y el renacimiento, festejamos comiendo y bebiendo para que la vida siga y se transforme, por eso en nuestras fiestas populares compartir la comida es signo de esperanza nunca de muerte, son como rituales que intentan atraer a la abundancia, a la victoria. *“El banquete es comprendido como el triunfo victorioso y la renovación, cumple a menudo en la obra popular las funciones de coronación”*.(Bajtín M.;1993:254,255)

El banquete es lo que desprende al hombre de su instinto de conservación y lo eleva, introduciendo la palabra; el compartir simboliza el alimento del alma.

Cuando la gente está compartiendo una comida se sitúa en un lugar distendido y se separa de la idea de tener que saber, o ser culto para poder opinar, en esos momentos se entremezcla lo profano, lo sagrado, lo superior, lo inferior, lo espiritual, lo material. *“La palabra corresponde en alguna medida al tiempo mismo, que da la vida y la muerte;(…) Es así entonces que la palabra tiene un doble sentido y es ambivalente. La voz de la fiesta popular es ante todo la voz del porvenir”*.(Bajtín M. 1993: 257)

Animación: Modo de subrayar inesperadamente un momento importante de una fiesta o evento a través de distintas técnicas artísticas. La animación mantiene el clima festivo innato del acontecimiento.

### **Tercer Plato**

La *Presentadora* realiza su segunda prueba acrobática de satírico “alto riesgo” sobre la banqueta acompañada por el *Músico* que crea con el redoblante la tensión de un clima de riesgo, utilizando de esta manera otra vez los recursos del **circo criollo**. El *Iluminador* puntualiza esta situación enmarcando la imagen teatral con una luz específica que demarca ese espacio. Al finalizar la prueba, la *Presentadora* agradece induciendo los aplausos de los espectadores y luego mientras está señalando la calidez

del público, encuentra “sorpresivamente” entre los espectadores a su *Tía Beatriz* con una guitarra y un cuaderno de canciones. Sorprendida por el encuentro se dirige hacia su Tía invitándola a cantar sobre un costado de la sala, donde está el banco de plaza. La Tía ríe avergonzada y acepta cantar dirigiéndose hacia el lugar mencionado. La luz del seguidor ha acompañado este encuentro “sorpresa” y luego sigue a la *Tía Beatriz* que sube al espacio encontrándose con otras dos Tías. Aquí se trabaja la doble ironía dramática: la *Presentadora* sabe que el espectador sabe que todo está preparado e igual es cómplice del **juego**. La *Presentadora* emocionada demarca la espontaneidad del acontecimiento mientras presenta al grupo musical “*Las Excéntricas Espontáneas Tías Acuña y Familia*”. *Las Acuña* cantan dos temas musicales. La *Presentadora* escucha la primera y es quien les pide otra. Mientras cantan el primer tema, suben a ese escenario tres “espontáneas” mas que se incorporan al grupo y cantan en un **clima familiar**, distendido, jocosos, participativo e informal. El **público** se moviliza cambiando de frente hacia el lateral donde está sucediendo ese acontecimiento. Al finalizar las canciones que son animadas por las Tías y los invitados, ellas llaman a un intervalo. El *Público* continúa comiendo y bebiendo.

#### INGREDIENTES DEL TERCER PLATO

Clima Familiar: encuentro entre consanguíneos\_nutrido por momentos de cotidianidad, modos de comunicación que crean un ambiente de distensión que tienen como base la espontaneidad.

Público: Se puede hablar de relación teatral con respecto al proceso creativo (relación escritor- director, director-actor, actor-actor) y con respecto al resultado (espectáculo-espectador) (De Marinis: 1994).

Vamos a abordar la segunda relación. Se pueden observar dos aspectos de la relación teatral entre el espectáculo y el espectador: aquella que consistiría en una manipulación del espectador por parte del espectáculo a través de sus acciones y estrategias así la relación teatral vista de esta manera supone inducir al espectador *a deber / querer-creer* y *a deber / querer-hacer*. (Greimas A., Courtes J.:1979) El espectador en este caso representa un “*sujeto pasivo*” (Greimas), más exactamente un “*objeto dramaturgico*” (De Marinis:1993).

Nuestra opción está centrada en una participación activa del espectador, como “coproductor”. Se dice que el espectador es constructor autónomo de sus significados, que es quien tiene la última palabra con respecto al éxito de la “manipulación” que se

hace sobre él. Es decir que el espectador tiene un carácter constitutivo activo en la recepción del espectáculo. Un “*sujeto activo*” (Greimas), un “*sujeto dramaturgico*” (De Marinis).

*“Se puede hablar de una dramaturgia activa del espectador refiriéndose a las varias acciones/operaciones receptivas que él cumple en el teatro: percepción, interpretación, apreciación estética.”* (De Marinis M.;1993:25,26)

El público de *Feria de Platos* desde el inicio del espectáculo es incitado a “querer-creer” y “querer-hacer”, ya que es recibido en medio de un juego que: a) él conoce y b) existe el espacio para que participe corporalmente o desde la palabra; a) y b) se extienden a lo largo de todo el espectáculo, subyacen en cada escena, movimiento o juego, en las palabras que alguna vez sucedieron en su pensamiento y fueron dichas, en los dogmas escuchados, llevados adelante o negados por un hacer transformador.

Si bien es cierto que hay un tiempo en el cual las personas reciben el código lo traducen y luego accionan desde él, queremos dejar explícito que los espacios de participación se conciben desde el comienzo, con la intención de que el espectador en el menor tiempo posible pueda estar ejercitándose como “*sujeto dramaturgico*”, a través de esta “manipulación” lo hacemos mover rápidamente entre objeto y sujeto dramaturgico, éste movimiento pretende promover un choque, una fricción que movilice al público (como dice Pavis citando a Tindemans) conduciéndolo hacia “*un acto constructivo, más que un acto receptivo o simplemente analítico*”. (Pavis P.(a); 2000:25)

El espectador es más o menos competente, es decir conoce más o menos las reglas del juego: estas reglas pueden ser aprendidas, pueden contribuir a mejorar su percepción, pero a veces están irremediabilmente deterioradas por los malos hábitos de recepción o por la violencia (simbólica) que ejercen sobre nosotros los medios de comunicación.

#### **Cuarto Plato:**

El **intervalo** solamente es mencionado sin existir el tiempo en el cual se realiza. Ingresa desde el lateral opuesto a las *Tías*, un **personaje** femenino cantando con voz fuerte la canción a la bandera llamada “Aurora” en alusión a los **actos patrios**. El personaje se va desplazando sensualmente por el espacio hasta llegar al centro y atrás de la sala desde donde comienza a desplegar un plástico semicircular de 4 metros de ancho que presenta **símbolos** y personajes patrios, el cual delimita un nuevo **espacio escénico**. En

este plástico denominado **pista o ruedo** se conjugan elementos del **circo criollo**, de las **efemérides escolares**, de la **historia argentina**. Han sido recortadas y pegadas en la pista 3 imágenes: Un torso del Prócer **San Martín** pintado por el acuarelista Roux, una foto del monumento a la bandera de la ciudad de Rosario con letras sobreimpresas acerca del 20 de junio, día de la bandera y un fotomontaje del **Cabildo** de la Ciudad de Buenos Aires con letras fosforescentes sobreimpresas acerca del **25 de mayo**, día patrio. La actuación de este personaje está teñida por un carácter de sensualidad grotesca. Habiendo terminado de desplegar la pista se dirige al escenario que contiene al **gaucho Juan Moreira** pintado en cartón y a la performer que se encontraba a su lado en el Primer Plato, adormecida. La mujer que continúa cantando el Aurora, tras varios intentos, sube al tablado por el frente develando bajo el “piloto” que lleva puesto, un body con la **bandera argentina**. Ella es *La Patria*. Asciende por los escalines colocados sobre el escenario y pide a la performer sentada que le alcance la antorcha que se olvidó en uno de los escalones. La performer sentada se coloca una corona de laureles, toma la espada que le fuera alcanzada al inicio de la obra y la balanza. Es *La Justicia*. Todo alude irónicamente a la situación actual de nuestro país.

Moreira, *La Patria* y *La Justicia* conforman un **Cuadro Vivo**,\* Los elementos Cuadro Vivo, Pista y Música en vivo refuncionalizados para nuestro espectáculo, dan cuenta de la atemporalidad, importancia, aporte y vigencia del Circo Criollo.

La Patria presenta al **Plato** caliente de la noche: La Agrupación Centro Murga “*Hijas del Dogma*” sugiriendo que es un número para ver, que implica otro modo de participación.

#### INGREDIENTES DEL CUARTO PLATO

Intervalo: Momento del Circo Criollo que dividía el espectáculo en dos. En nuestra obra está solo “nombrado” como evocación del mismo.

Símbolo: fórmula icónica que representa hasta el nivel de la saturación, por su carácter de archiconocido actúa por sí mismo sin necesidad de mayor aclaración.

Espacio Escénico: Decimos que el espacio-acción-tiempo son los elementos tangibles del espectáculo. En este espectáculo nos planteamos trabajar a partir de la estructura del

---

\* reproducción de la lámina “El día del Juicio” (que fuera publicada en la Revista Don Quijote el 28 de mayo de 1893) y que ha sido extraída por nosotras de la tapa del libro “Humor Criollo” 1998. Editorial Ameghino. Rosario, Argentina.)

carnaval donde se rompe la frontera entre el arte y la vida, la noción espacio tiempo y la división actor-espectador.

Espacio-tiempo-acción están entremezclados. *“Sin espacio el tiempo sería transcurso puro, música por ejemplo, sin tiempo el espacio sería el de la pintura o el de la arquitectura y sin tiempo y sin espacio la acción no se puede desarrollar”*.(Pavis P.(a);2000:125)

En el caso de la quermés la acción sucede en todo el espacio.

El juego con el que comienza el espectáculo nos sitúa directamente en la imagen del carnaval, ignorando la distinción actor-espectador, ya que el espectador no puede solo observar, debe vivirlo. La ley del juego es la libertad y su carácter es universal. Allí se participa y se vive. El espacio, en la primera parte de la obra es una forma concreta tomada de la vida misma, no es un escenario.

*“Se considera el espacio como invisible, ilimitado y ligado a sus usuario, a partir de las coordenadas de estos, de sus desplazamientos, de su trayectoria, como una sustancia que no hay que llenar, sino extender ”* (Pavis P.(a):2000). Esta noción de espacio se relaciona directamente con el sentido de la obra, con las acciones de los actores y de los espectadores, de los que organizaron la fiesta y de los invitados.

#### Espacio Gestual en Feria de Platos:

La dimensión espacial es cronotópica en el sentido que alude a la simultaneidad de su tratamiento, un espacio que dice su tiempo, una temporalidad ubicua.

*“El espacio gestual es creado por la presencia, por la colocación escénica y por los desplazamientos de los actores. Es un espacio emitido y trazado por el actor, inducido por su corporalidad, es un espacio evolutivo, susceptible a extenderse o retractarse”* (Pavis P.(a);2000:125)

Diferentes manifestaciones del espacio gestual: *“El terreno que cubre el actor en sus desplazamientos; la “estela” que deja en el espacio una marca de toma de posesión del territorio, dicha estela desaparece en cuanto a la atención del espectador se dirige hacia otro elemento del escenario”*.(Pavis P.:2000: 126) En nuestro caso la noción del terreno está directamente relacionada con el carnaval ya que se ocupa todo el espacio. Las actrices están entre el público en la primera parte, en la segunda parte se circunscribe su presencia al tablado y al ruedo que evocan al circo criollo y a la murga. Esta es la forma utilizada para extender el espacio y retractarlo. Quién dirige la mirada del espectador en este sentido fue la presentadora, personaje fundamental para



garantizar la expansión y retracción del espacio. En la medida que como afirma Pavis “*El espacio centrífugo del actor se constituye a partir del cuerpo hacia el mundo exterior. El cuerpo resulta prolongado por una dinámica en movimiento, a veces son accesorios o trajes que prolongan el cuerpo*”. ( Pavis P.;2000:126).

Pista o ruedo: espacio de construcción usado convencionalmente por el circo que hemos utilizado en forma semicircular.

Efemérides: cronología histórica fuertemente escolarizadas y que afirma el sistema de control del aparato del Estado sobre la ciudadanía.

Historia Argentina: constructo conceptual que historiza los hechos y acontecimientos, nos referimos al uso escolar del concepto y no necesariamente al campo amplio de interrogación que ello significa.

Posmodernidad: en la medida que aludimos a formaciones premodernas, modernas y nuestra propia actitud crítica acerca de la posmodernidad, como fracaso del proyecto liberal moderno.

Gaucheo Juan Moreira\* : personaje fundante de la historiografía teatral argentina. Este drama gauchesco se presentó por primera vez en el año 1884 como pantomima

---

\* José Podestá y el Juan Moreira

José Podestá, hijo de genoveses, nace en Montevideo, luego se trasladó a Buenos Aires para comenzar a trabajar profesionalmente en el ámbito circense. La compañía de Félix Hénault le ofreció el primer contrato para salir de gira; desde este momento ni él ni sus hermanos abandonaron las pistas o los tablados de los más renombrados circos del momento. Cabe destacar la brillante creación de Pepino el 88, un payaso que recibió toda la tradición de los payasos europeos ya existentes y la enriqueció con su creatividad, aportándole las modalidades locales, creando el género del “clown criollo” que a través de pantomimas o canciones contaba el sentimiento del pueblo.

Por esos tiempos se presentó en el Teatro Politeama Argentino la compañía de los Hermanos Carlo, la cual contrató a los Podestá-Scotti (Este último fue un grupo familiar circense con características similar a los Podestá con los cuales habían compartido muchos escenarios). Los Hermanos Carlo en búsqueda de una novedad para su espectáculo le propusieron a Eduardo Gutiérrez que adaptara su folletín Juan Moreira para pantomima en donde José Podestá fue elegido para interpretar el papel protagónico. La pantomima de Juan Moreira se presentó con gran éxito. El realismo de las escenas entusiasmó al público y Carlos Olivera escribió una semana después del estreno en el diario “*la pantomima Juan Moreira ha atraído tanta concurrencia al Circo Politeama, que la policía tiene que intervenir cuando se representa, para impedir que se vendan mayor número de entradas*”. Olivera, 1887 ”. (Seibel B.;1993:57). Este éxito no fue reconocido por el oficialismo y Olivera en 1887 opinó lo siguiente al respecto: “la mayoría de los diarios hacen el vacío alrededor del suceso. Se ha reído de Juan Moreira novela, se continúa riendo de Juan Moreira pantomima. Se dice “cosa para la plebe”, pero la novela hace éxito de un diario(...) y la pantomima atrae inacabable cadena de espectadores al circo”... “ ha nacido el teatro nacional (...) desde la primera noche en que una producción nacional fue aceptada por una gran mayoría de público”.(Seibel B.:1993).

(Gutierrez-Podestá) y en 1886 como drama hablado (José Podestá). Existen más de treinta versiones entre las cuales hay adaptaciones para cine, televisión y hasta una interpretada solo por mujeres.

Nos resulta imprescindible hablar de la familia Podestá quien cumplió un papel fundamental en las transformaciones que dieron como resultado un nuevo género teatral en la Argentina de fines de siglo XIX: el circo criollo, género base del teatro argentino. Consagrado por la historiografía teatral con intenciones de construcción identitaria.

Cuadro Vivo: parodia de la formación teatral tradicional, escolarizado en su uso

### **Quinto Plato:**

Ingresa la **murga** “*Hijas del Dogma*” por donde entró el público a la sala. Está conformada por tres murguistas que visten **levitas de colores** con detalles alusivos a los símbolos patrios. Avanzan tocando instrumentos de percusión con **ritmo** de samba brasilera. Llevan un estandarte y van abriéndose espacio entre el público que forma una calle para que pasen. Esta entrada hace alusión al **pasacalle**.

El tema general que la Murga presenta es intentar entender los hechos del presente indagando en la memoria histórica a través de las efemérides escolares.

La Murga canta su **canción de presentación** que es una síntesis en donde se subraya y explica al público lo que se ha hecho, lo que se hace y lo que se va a hacer. Diciendo por ejemplo en modo cancionero “*Bienvenidos a esta Feria de Platos o a una Quermés, esto es un Acto Patrio o tal vez todo al revés, les presentamos la historia, la historia de nuestra Patria los héroes que la forjaron y que nos dieron a Gloria*”. *Gloria* es la *Justicia* que está en el **cuadro vivo** durmiendo. La canción termina diciendo “... *volveremos, volveremos a juntarnos en las plazas*” y alude a la posibilidad de ser sujetos transformadores de su realidad.

Este Quinto Plato está estructurado según los elementos constitutivos de la Murga: **presentación**, **crítica** y **retirada**.

---

La pantomima Juan Moreira se presentó en distintas ciudades y pueblos del país. Don León Beaupuy, espectador y amante de circo propuso a José Podestá transformar la pantomima en un “drama hablado”. Podestá personalmente hizo el arreglo para la versión hablada en dos actos y el 10 de abril de 1886, se estrenó para todo público en Chivilcoy. “El público, de sorpresa en sorpresa, pasó al más vivo interés y de éste al entusiasmo demostrado al final en una gran ovación”. (Seibel:1993)

La *Presentadora*, que actúa según los parámetros del “**batuta**” de una murga, introduce a los espectadores al momento de la “**crítica**” diciendo: “*La evolución lineal que usó la escritura como elemento de dominación petrificó nuestros próceres y fosilizó sus mensajes éticos quitándonos el derecho de relacionarnos con nuestros propios orígenes*” dando inicio al tema que la Murga presenta.

Para expresar a nivel escénico el texto anterior se ha trabajado con la anquilosada figura de **San Martín**: se lo ve en principio como estatua-prócer venerado, petrificado, distanciado y silenciado por la **oligarquía**. A lo largo de la escena se devela la profunda diferencia de la noción de *libertad* de San Martín y de la Damas Oligarcas. Esta escena se resuelve a nivel conceptual cuando las *Damas* intentan oprimirlo y él les dice que “*América necesita instituciones fuertes no hombres fuertes*”, “*no puedo creer que yo que las libérté, sea elegido para esclavizarlas.*” Esa lucha de poderes se teatralizó a través de un San Martín **estatua viviente**, técnica de **teatro popular-callejero** y un trío **grotesco** de *Damas Sanmartinianas* en donde el **prócer** escapa frustrando un acto escolar.

La *Presentadora* entra al ruedo vacío diciendo “*Sin embargo la tradición oral nos envuelve, nos acerca a la memoria histórica, nos presenta el mito, nos entrega su enigma y ahí aparecemos como un rulo en la línea pero lo defendemos como lectura poética, dialéctica, parabólica, nunca cosificada, nunca pero nunca inamovible*”. Este texto alude a los **dogmas** que sirvieron para la conformación del Estado-Nación condensados en la figura de **Sarmiento** diciendo: “*Hay que poblar y poblar de blanco. La educación es lo único que iguala. Las ideas producen pan, pero el pan jamás produce ideas. El mestizo enemigo letal de toda democracia tarda siglos en dejarse absorber por la raza blanca*”. La resolución de este texto a nivel escénico fue la siguiente: Sarmiento está situado en nuestra obra en medio de un mundo de obsecuencia, esta idea está concretizada a través de la figura de los **Plumíferos**. Dúo de personajes clownescos que transforman las palabras del *Maestro* en un dogma y se relacionan con él como un prócer viviente, que en algunos momentos es un **busto** y en otros es un personaje. Estos tres personajes en relación van a hacer circular de qué manera se puso en marcha el **proyecto civilizador**. Este trío se renueva a nivel escénico con la llegada de **Alberdi** que dice “*La democracia no modifica el estado social sino en las leyes que son inaplicables debido a esa desigualdad a esa diferencia intrínseca entre el blanco y el mestizo. Ellos (los mestizos) están destinados a servir a los blancos en el trabajo, en la milicia, en la política. Jamás se revelan por una causa*

*que produzca una revolución profunda, siempre lo hacen por hambre o por exceso de autoridad.*”. Así Alberdi, como personaje parodiado e histórico sienta las bases políticas para la conformación del Estado Nación. La forma de expresar en ésta obra la idea de que el Estado Nación está en formación es a través de la figura de **Juan Moreira** que subvierte lo dicho por *Alberdi* rebelándose ante la autoridad que lo persigue entre el público hacia el ángulo de la sala donde se encuentra el panel con la Bandera Argentina donde es fusilado por la espalda. Comienza lo que ha sido denominado **mea culpa**. La muerte de *Juan Moreira* ha sido simbolizada con telas rojas que envuelven a los personajes. De esta manera la escena presenta un tejido intertextual que remite a la versión cinematográfica de Leonardo Favio. Éstos vuelven a ser *murguistas* y hablan en nombre propio diciendo: *“Somos las grises las del medio las idiotas, las que no fuimos ni reprimidas ni represoras, las que nos creímos todo lo que algunos nos contaban y ahora nos creemos todo lo que nos cuentan los otros”*. A través de esta transformación se deja el tratamiento de las efemérides y se reflexiona sobre nuestras actitudes y responsabilidades diciendo: *“Por mi culpa, por mi culpa, por mi culpa, hijas del dogma a desconfiar de la idea predeterminada (... por un lado se dice y por otro se cinturea un mundo distinto”*. La *Presentadora* interrumpe estos salmos arengando al público: *“Para qué hemos hecho historia sin seres históricos... ... y en su lenguaje nos declaramos seres históricos”*. Las *Murguistas* detienen a la *Presentadora* de un pelotazo y así entran en escena gran cantidad de pelotitas rojas como un nuevo símbolo de la sangre vertida entremezclándose con banderitas argentinas que vuelan por la sala. Con esta superposición de objetos se transforma la actitud de autorreflexión culposa en una acusación colectiva lo que lleva a que se entrecrucen textos tales como: La culpa es tuya; en todo caso la culpa es nuestra; la culpa es del público; no, tranquilísenle, el *stablishment* apuesta al caos; es nuestra bandera la que defendemos; nosotros vamos hacia ustedes, su mecanismo de reflexión atrasa; la culpa es de Sarmiento, todos a él; suenan campanas al viento.

Concluye el caos con la caída del busto de Sarmiento sobre el tablado.

Aquí comienza la retirada de la murga, donde las *Murguistas* vuelven a los micrófonos a cantar la **Canción de retirada** en donde cuentan lo sucedido, invitan al público a participar y prometen volver: *“Hablamos de la memoria del lugar donde nacimos, analizamos los rostros para adentro y para afuera ... .. se termina la quermés, diga que va a hacer usted”*.

## INGREDIENTES DEL QUINTO PLATO

Murga: Así como la primera parte de la obra está estructurada como un carnaval, quermés, *Feria de Platos*, la segunda parte del espectáculo tiene estructura de murga. De todos los distintos tipos de murgas elegimos hacer confluír la murga Uruguaya, con la murga Porteña, con la murga Cordobesa. Se dice que la murga Uruguaya es una confabulación entre el teatro griego, la música africana, el cuplé madrileño y la performance. *“En el centro de la escena está el batuta”. La coreografía es simple pero eficaz,... con giros individuales, e intercambio de posiciones, pero siempre manteniendo el esquema semicircular*”. (Varela S.: 2001) En la murga Uruguaya el redoblante el bombo y el platillo acompañan el discurso teatral mezclando el cuplé español con el candombe negro. Como analogía de “introducción, nudo y desenlace”, la murga Uruguaya y la murga que presentamos en *Feria de Platos* utilizan la presentación, crítica y retirada.

La murga hizo un gran aporte a nuestro espectáculo: *“(...) es el espacio donde conviven las diferencias y se generan identidades. La murga en las plazas, en las marchas, en los barrios. La murga como transmisión de la memoria colectiva. Las murgas como fiestas, como teatro de personajes que llevan consigo personas intentando sacarse el diablo del cuerpo. Las murgas como masa, como un todo, donde no importan los nombres propios sino el de los grupos. Lo emergente, lo residual y lo dominante amalgamados en una misma expresión que habla de un cuerpo social inscribiéndose en medio de otro cuerpo que lo expulsa*”. (Halac G.; 2001: 21).

Elegimos la estructura de la murga para la segunda parte de nuestro espectáculo por acordar en cuanto a la ideología y la estética de la misma y por el resurgimiento de este lenguaje a partir de la última democracia, y el auge que tiene en la actualidad en nuestro país. *“En los últimos años en la Argentina se ha visto un despertar apabullante, una especie de estallido murguero. De la nada surgieron y crecieron decenas de grupos de murga tanto en Buenos Aires como en el interior. Realmente podría decirse que estamos frente a un fenómeno social que escapa a cualquier análisis*”. (Ordoñez, J.C.;2001:15-18).

La historia de la murga dice que durante los días del carnaval los esclavos estaban libres y que éstos daban vuelta sus levitas raídas para que luciera la tela del interior. La tradición popular dice que la murga puede cantar y contar todo lo que a la gente no le gusta. Dice Ordoñez que la murga es el alma del pueblo, que es la protesta la alegría, y

la esperanza, es la voz de los que no se quieren callar es la memoria y sobre todo el compromiso.

La murga tiene su momento sublime y pagano durante el carnaval. Esta es la razón por la cual en nuestro espectáculo teatral una murga se introduce en un carnaval, en una quermés, en una *Feria de Platos*.

De la murga se dice que es una obra de arte total que integra teatro, literatura, artes plásticas, danza y música en un conjunto intenso y dramático que constituye la síntesis suprema de la creación colectiva. Entonces tomamos de la murga esta consideración de la misma como texto espectacular donde “*todo es materia significativa que construye sistemas que se entrecruzan y van armando el sentido*”. (Egúa C.;2001:25-28)

Levita: La levita es el vestuario por excelencia en la murga. Surge de dar vuelta en los carnavales los “trajes de la oligarquía” y usarlos del lado de adentro, brillante. Para la obra se respeta esa tradición y se la fusiona con detalles de símbolos patrios.

Ritmo: *Feria de Platos* es un espectáculo que se compone a partir del entrecruzamiento del lenguaje de Circo Criollo, Teatro Callejero y Murga. En los tres casos la música estructura, contiene y organiza todos los “*acontecimientos sonoros*” (Pavis P.;1990) que se perciben en la sala.

Hemos llamado “*acontecimientos sonoros*” a todos los sonidos, los ruidos, el entorno, los textos hablados o cantados, la música grabada y en directo. Acordando con Nicolas Frize, en nuestro espectáculo la música debe ser entendida más ampliamente en el sentido de la “*suma organizada y, si es posible, voluntaria, de los mensajes sonoros que llegan al oído del oyente*”. (Pavis P. (a);1990:115).

Si nuestra poética es la de la constante evocación, la de la fiesta y la de lo popular, indefectiblemente el “paisaje sonoro” de *Feria de Platos* tiene que ver fundamental y principalmente con aquellos “acontecimientos sonoros” que sucedieron en nuestra infancia: la canción a la bandera, el juego del “*pisa pisuela, ángel ven a mí*”, las cacerolas abolladas a la siesta, cantos y versos inventados en inventadas baterías, las coplas del febrero norteño, las tonadas de traslasierra, las “*malas palabras*”, los discursos escolares y paternos, los sonidos urbanos y naturales, la pausa, el silencio provocador, estimulante, productivo de un ir y venir, de la respiración, de un “*tiempo-vida*” (Barba E.:1990), de un *ritmo-vital*, que entrama las escenas de nuestra obra.

La música es concebida y producida en “vivo”, saliendo de los cuerpos de los actores y los espectadores, de los micrófonos que amplifican las voces, de los instrumentos de percusión, de taconeos femeninos, de cuerdas de guitarra, del cimbronazo de una pelota en la piel, en el piso, en la puerta de acceso al espectáculo, del movimiento, del silencio, de todos los presentes.

Los actores se ubican en diferentes puntos del espacio escénico, apareciendo desde la derecha y la izquierda del público, desde el centro del espacio, desde la batería o desde un plano más alto conformando un coro “espontáneo”, por detrás de alguna escenografía con sonidos rotos, mansos, palabras contundentes o melodías vivaces. Todo y todos emitiendo y recibiendo el impulso sonoro.

Referido al ritmo. Es difícil determinar si el ritmo de *Feria de Platos* se apoya en la acción física o en la acción sonora. Lo que sí podemos afirmar es que nuestra composición rítmica se establece en la resultante del movimiento dialéctico entre: voz hablada/acción, música/voz cantada, acción/reacción, percusión/melodía, voz/voces, agudos/graves, silencio/sonido, silencio/más silencio, rapidez/lentitud, acento/ausencia de acento, tensión/distensión, etc.; todo sucede como en una reacción en cadena que dibuja un mapa rítmico en donde en tiempo y forma están representadas las acciones escénicas. Esto antes mencionado organiza el ritmo general de nuestro espectáculo, que a su vez contiene unidades rítmicas más pequeñas con igual organización. A menudo esta organización es nominada como la “*musicalidad del espectáculo*”. (Pavis P.;1990:119). Meyerhold define esta organización de la siguiente manera: “*Hay que enseñar a los actores a sentir el tiempo en escena como lo sienten los músicos. Un espectáculo organizado de modo musical no es un espectáculo en el que se hace música o se canta constantemente detrás del escenario, sino un espectáculo con una partitura rítmica precisa, un espectáculo cuyo tiempo está organizado con rigor*”. (Pavis P. (a);1990:119)

Solo estrictamente a los fines del análisis, nuestro espectáculo se diferencia en dos fases:

Fase 1: en donde se realizó las partituras de acciones físicas y los textos ya sean hablados o cantados.

Fase 2: en donde se articularon a la estructura obtenida en la fase 1, todos los “*acontecimientos sonoros*” (Pavis P.;1990:114) restantes.

En la fase 1 trabajamos con el ritmo, de acuerdo a la siguiente definición: Al ritmo le compete la acentuación, la percepción de momentos acentuados y no acentuados, “(...)

*es un tiempo cadenciado en el interior de una duración definida, la concatenación de las acciones físicas según un esquema preciso, una -línea continua de la acción-, conforme al subtexto o a la sub-partitura del actor”.*(Pavis P.;1990:120).

Hemos realizado un análisis rítmico de *Feria de Platos* en un aspecto macro de la obra,

Entendemos que se puede comprender la metodología de trabajo desde el aspecto antes mencionado.

Al comenzar se seleccionaron fragmentos del espectáculo “*El rulo en la línea*” de Vilma Avaca de la “*Agrupación Teatrohinchada*”, se decidió que estos fragmentos estarían dentro de la estructura de la murga, lo cual ya nos daba un marco rítmico importante.

Tres momentos claramente acentuados: el comienzo y final de la “presentación”, de la “crítica” y de la “retirada”, este último resulta ser más tarde el acento final de la obra.

La composición del personaje de la *Presentadora* permite valorizar los nexos concediéndole dinámica, brillo, literalmente “*ritmo*” a esos momentos que parecían muertos a este nivel. Imprimiéndole ritmo a todos los momentos aludidos, según el carácter diseñado

Se consideró el final de la fase 1 al momento en el cual teníamos toda la estructura del espectáculo, la concatenación de las acciones físicas y/o sonoras ordenadas según las componentes prosódicas: intensidad, duración, altura que forman la base para la percepción de los cambios de marcos rítmicos. Esto último se realizó en un plano general, que se terminó de profundizar o pulir en la fase 2.

En la fase 2 el concepto ordenador fue el “*tempo*”, que según Pavis es “*invisible e interior, determina la rapidez o la lentitud de la puesta en escena; acorta o prolonga la acción, acelera o frena la dicción*”. (Pavis P.;1990:120). Hasta ese momento se había obtenido un estructura general con puntos de partida y de arribo: se habían planteado las líneas rítmicas que por ejemplo establecían la duración de un texto, un movimiento corporal, el ingreso visual de las actrices o el sonoro de un instrumento musical. En esta fase se trabajó entre otras cosas sobre la velocidad con que se concatenaban las acciones físicas y la emisión de textos hablados, en relación a estos últimos se logró establecer definitivamente el “*tempo*” cuando las réplicas adquirieron velocidad de acción-reacción (no se terminaba una réplica y ya comenzaba la otra), cuando se



producían stops, pausas, “*silencios dinámicos*”(Barba E.;1990:292) plenos de “*micro-impulsos*”

Para comprender el término anterior consideramos necesario citar que trabajamos con el siguiente concepto de Eugenio Barba “*Las pausas no son estáticas, sino transiciones, mutaciones entre una acción y otra. Una acción termina y se detiene por una fracción de segundos creando un impulso que es el impulso de la acción sucesiva*”(Barba E.;1990:292), que alimentarían la escena siguiente, cuando las canciones adquirieron melodías vivaces que movilizaban a los actores y espectadores.

Se concluye en que el ritmo-música más importante para la puesta en escena de *Feria de Platos* es aquel que imprime un código en los primeros instantes de la representación, que se convierte en un punto de referencia del desarrollo rítmico-musical, que permite al espectador apropiarse del mismo y establecer expectativas al respecto del desarrollo posterior del espectáculo.

Pasacalle: Desfile que realiza una murga compuesta por percusionistas, bailarines y fantasía (mu.ecos, banderas, máscaras, etc.)

Canción de presentación: Es la carta de presentación de la murga. Su letra informa al público lo que está sucediendo y lo que va a suceder a lo largo del espectáculo. La melodía utilizada es extraída de alguna canción conocida. En este caso se ha utilizado la canción “La Tablonera” de Lalo De los Santos y se le ha cambiado la letra.

Batuta: Es también llamado director de la murga. Es quien lleva el hilo conductor del espectáculo murguero.

Crítica: Es la instancia donde la murga expone su tema. En esta obra la murga llega para plantear una reflexión acerca de como se construyó el estado-nación.

Creemos que el paso del tiempo “mitificó” los próceres, los hizo sagrados, “*saturados de ser*” (Mircea Eliade:1993), incuestionables. La idea para ese momento del espectáculo es poder quitarles ese “poder mágico” que el tiempo les otorgó a los próceres y verlos como seres humanos, para comprender la relatividad y multiplicidad de sentidos que puede tener la historia de nuestro país.

Hemos recreado a través del teatro, el “mito” de la construcción de nuestra nación, agregando también a Juan Moreira como representante de la historia no oficializada, para de esta manera volver a “crear un mundo” que posibilite la participación de actores y espectadores en la construcción del mismo, y que sea activa y renovadora.

Sarmiento: En la obra se trabaja con la figura de Sarmiento como educador y personaje fundamental del proyecto civilizador, sin profundizar en sus otras facetas periodísticas, literarias y presidenciales.

San Martín: Hemos intentado aquí sacarle su carácter de prócer y humanizarlo basándonos en su célebre frase *“los militares no deben gobernar”*.

Alberdi: Al decir de Leopoldo Lugones *“Alberdi fue el único que esbozó un fundamento de constitución, al enumerar los antecedentes unitarios y federales del país, los mismos que 15 años después reproduciría con el mismo objeto en sus Bases”*. (Lugones L.;1988: 146)

Clownesca: Viene del término *“clown”* utilizado para nombrar a los cómicos. Deriva de la palabra inglesa *“clod”* que quiere decir campesino rústico.

Estatua viviente: Personajes presentes en la calle, utilizadas en esta obra para representar la petrificación y distanciamiento de los próceres, de la Patria y la Justicia.

Teatro popular-callejero: Teatro popular puede entenderse como una práctica particular de comunicación alternativa, ya que no es considerado por los circuitos privilegiados de la crítica, y se podría decir que surge como oposición a una forma hegemónica de hacer, pensar, construir y producir teatro. Crea sus espectáculos apoyándose en las convenciones sociales para transgredirlas o salvarlas, con la intención de promover una actitud crítica en la lectura de la realidad y del orden social en el cual se presenta.

Augusto Boal dice *“la exigencia del teatro popular es que no se haga “populismo”, sino un teatro de recreación educativa, que sea un teatro de transformación y entretenimiento”*. Una obra de teatro popular *“debe tener contenidos que sean frutos de la inteligencia popular y al mismo tiempo debe ser capaz de provocar inteligencia popular en el público”* (Boal A.:1978)

Una de las manifestaciones mas fuerte del teatro popular tuvo y tiene que ver con el teatro callejero, un teatro caracterizado por su *“vitalidad”* y su capacidad de vitalizar. *“Ser vital significa que es un teatro animado de la vida, de la savia del hálito del pueblo. Y es vitalizador ese teatro porque va a transmitir esa fuerza como creadora de futuro. Un teatro que solo se limita a analizar o interpretar la realidad, carece de vitalidad. ¿Qué entendemos cuando decimos crear futuro?. Entendemos transformar al hombre, transformar la historia.”* (Boal A.:1978)

*Feria de platos* toma elementos del teatro callejero pensando en que el contenido de nuestro espectáculo es tan importante como la elección del modo, del instrumento a través del cual lo presentamos. Instrumento elegido también como contenido en sí.

El teatro callejero plantea una dimensión empírica en la que se modifican permanentemente y en forma más notoria que el teatro de sala, las relaciones afectivas entre los sujetos que comparten la ceremonia. (Ammann A. y Barei, S.; 1989:191)

En *Feria de Platos* hemos hecho ingresar al público a un espacio teatral sin sillas con la posibilidad de caminar por la sala. Hemos creado una ambientación sonora con superposición de músicas y textos que se alimentó del ambiente callejero donde suceden todos estos estímulos en simultáneo.

El personaje de la Presentadora ha sido creado con aspectos y formas que caracterizan la convocatoria del espectáculo de calle, señalando el acontecimiento que va a seguir. Dirigió la mirada del público, manejó el suspenso, estableció nexos, utilizó los emergentes.

Otro elemento muy usado en teatro callejero y que utilizamos en esta obra es la metonimia para componer el vestuario de algunos personajes, como por ejemplo es el caso de los *Plumíferos* que llevan una cresta y un traje de etiqueta compuesto solo por una corbata para uno de los *Plumíferos* y un moño para el otro. En el caso de la escena de Juan Moreira, el capataz, el juez y el gaucho han sido caracterizados solo con un bigote, o un poncho.

También como en el teatro callejero, las actrices cambian de vestuario frente al público sucediéndose en simultáneo otra escena que contiene el foco de atención.

En el espectáculo de teatro callejero la actuación y los símbolos utilizados tienen que estar muy condensados para atraer al espectador ganándole a los otros estímulos sonoros y visuales que existen en una ciudad y que también ejercen influencia sobre el espectador. El texto está sujeto a una constante reinterpretación, que lo transforma en un objeto estético dinámico, al cual voluntaria o involuntariamente se le añaden o suprimen elementos que el actor puede prever, pero solo en parte.

Un condimento esencial de este tipo de teatro y de esta obra es el uso que hemos hecho de la acción-reacción-acción. Acción del actor, reacción del espectador inesperada, espontánea y nueva acción del actor que recepta eso que el espectador dice o hace y que con su capacidad de improvisación enriquece la escena.

La actuación y la preparación actoral han estado totalmente teñidas de este entrenamiento de acción-reacción-acción. En este espectáculo hay espacios concretamente destinados a ese intercambio, como lo es el momento en donde los plumíferos van a “poblar de blanco” al público, o cuando Sardetti-Plumífero y el Juez-Plumífero van al público a ajusticiar a Juan Moreira, o cuando Sarmiento busca a un

“mestizo” y los juegos que hace la presentadora.

En nuestro espectáculo los instrumentos de percusión de viento o de cuerdas crearon ambientes, tensiones, climas en donde la acción se vió potenciada. Un rulo de redoblante amplió un movimiento, un platillo dió un acento, la guitarra aportó la melodía que hizo deslizar una escena hacia otra, toda una banda de instrumentos de percusión llenó de euforia a los espectadores, etc. A su vez la percusión dió marco rítmico a Feria de Platos ya que el espectáculo convocó desde los instrumentos percusivos y cerró con los mismos; al igual que en la mayoría de las obras de Teatro Callejero.

Oligarquía: denominación peyorativa atribuída a cierta aristocracia de la tierra dominante en el siglo XIX y extendido a grupos de élite políticamente comprometidos en el proyecto liberal decimonónico.

Grotesco: “...todo aquello que resulta cómico por un efecto caricaturesco, burlesco y extraño. Lo grotesco es visto como la deformación significativa de una forma conocida y reconocida como norma.” (Pavis P.; 1998:227)

Dogma: cristalización ideológica política de fuerza simbólica, por definición cerrada y establecida según reglas estrictas, antidemocrático ya que niega toda participación o ajuste histórico.

Plumíferos: Personajes de la obra llamados así por la alusión que hace el historiador Jauretche para nombrar a aquellas personas que actúan sin reflexionar jamás sobre la información que reciben.

Mea culpa: Se ha denominado así al ambiente litúrgico que sucede en un ángulo de la sala donde se da lugar a la muerte de Juan Moreira. Significa para nosotros “cargar sobre nuestras las espaldas”. Entre salmos se descubre un panel con un cuadro de imágenes infantiles mezcladas con cruces, rostros, libros, cuerpos, flores, teñidos de rojo, negro o blanco. Una imagen siniestra inspirada en el cuadro-instalación “SchieBbild”, un ícono de blasfemia de Niki de Saint Phalle\* .

Busto: El busto de Sarmiento es una copia caricaturizada del busto que se encuentra en la ciudad universitaria. Elegido adrede para potenciar la fusión entre el conocimiento legitimado y el saber no legitimado.

---

\* Revista “Art” Das Kuntzmagazin, Suiza, octubre de 1999.

Canción de retirada: Instancia final de la murga en donde ésta se retira y cuenta lo sucedido al mismo tiempo que promete su regreso. La melodía ha sido extraída de la canción “Carito” de Carlos Vives y cambiada la letra.

### **Plato 6:**

Aludiendo al **circo criollo** se despide la Compañía presentando a cada uno de los integrantes y colaboradores que desfilan por el ruedo. Se retiran bailando y tocando entre la gente. Fin.

### INGREDIENTES DEL SEXTO PLATO:

Circo Criollo: *La historia de Juan Moreira en el Circo Criollo.*

La segunda parte de *Feria de Platos* contiene en si misma la estructura de la murga: presentación, crítica y retirada: En medio de la “crítica” se representa un fragmento adaptado del drama gauchesco Juan Moreira en la versión de José Podestá-Gutierrez. En nuestro espectáculo hacemos dialogar dos discursos contrapuestos: 1) el de Alberdi que subraya la supremacía del blanco sobre el indio y el mestizo, instalando a estos últimos como elementos pasivos que no pueden aspirar a ser amparados por las leyes. 2) el discurso de Moreira que no es para nada pasivo y que lucha contra la injusticia de la autoridad, que construye su realidad con la misma pasión que defiende su china, sus tierras, su tradición, su dignidad.

Ambos discursos dialogan desde el humor y la artificialidad de las acciones y los textos decantando, como el original Juan Moreira, en la muerte del héroe.

### **3-LIBRETO:**

#### **FERIA DE PLATOS**

**El público ingresa a un ambiente de quermés en donde hay un juego ya iniciado coordinado por una presentadora. Un músico toca la batería que se va superponiendo en el aire del lugar. Luego la presentadora hace una prueba de equilibrio para dar lugar a las señoritas que ofrecen empanadas y vino.**

-Presentadora: *A continuación, en esta dirección veremos una nueva situación!!!!!!*

**El carácter es distendido, y ameno. Luego de otra prueba de equilibrio la presentadora encuentra sorpresivamente al grupo musical sorpresa de la noche.**

**Presentadora:** *Gracias, Que hermosa noche, que público tan cálido, que gente sensible, que agradable momen... Beatriz!, ah, no te puedo creer, Beatriz, mi tía Beatriz. Ah no, y con una guitarra, ah no y con el cuadernito rojo, no, no te puedo creer, señoras y señores. No te voy a dejar ir sin que nos cantes una canción, ¿puede ser? Vení. Tenés una cara de pícara...seguro que no has venido sola. Señores y señoras, que sorpresa, con usedes, El Grupo Musical de las Espontáneas Excéntricas Tías Acuña y familia”.*

**Luego de su canto, en un momento determinado se hace foco sobre una tarima en donde hay una instalación con: un gaucho de cartón pintado, una mujer representando a la justicia. Aparece desde el público una mujer, que hace una escena sensual donde despliega el ruedo, el piso que es un semicírculo con imágenes patrias. La mujer es La patria que toma la palabra;**

**Patria:** *¡Y ahora el plato más caliente de la noche, con Ustedes la murga ... “Contáme cual es tu dogma”!-* **Se escucha la murga que avanza y canta su canción de presentación.**

**Canción de presentación:**

*Es la Murga que acá llega  
entre bombo y redoblante  
la murga que no se mancha  
cantando siempre adelante.  
No queremos aburrirlos  
ni tampoco persuadirlo  
por favor no se moleste  
intentamos divertirlo.*

*Bienvenidos a esta Feria  
de Platos, o a una quermés  
esto es un Acto Patrio  
o tal vez todo al revés.*

*Les presentamos la historia  
la historia de nuestra Patria  
los héroes que la forjaron  
y que nos dieron a Gloria.*

*En honor a esta historia  
pensamos en el presente  
no perdamos la memoria  
que la gloria se despierte...  
San Martín cruzó los Andes  
Belgrano dio la bandera  
Sarmiento faltaba a clase  
es la verdá verdadera.*

*Esta Murga se pregunta  
por qué las cosas nos pasan  
son tan agudas a veces  
tanto que ya nos traspasan;  
con un coro de mil voces  
alentamos la esperanza  
volveremos volveremos  
a juntarnos en las plazas.*

**La presentadora dice unas palabras.**

Presentadora (María): Muchas gracias señoras y señores, la Agrupación Centromurga Contáme cual es tu dogma se acaba de pesentar en esta hermosa *Feria de Platos*. Habiendo observado que tanto la Patria como la Justicia se han retirado de este pais, digo, de este tablado, tengo el deber de presentar al momento de la murga llamado...(Suspense) derum derum, derumderumderummm..."momento de la crítica", y esto no significa que en este momento puedan ponerse ustedes a criticarnos o acriticar a alguien que se haya ido a cambiar o esté ausente, ni vos, que sos de la murga de la compañía te puedas poner a criticarnos a nosotros. La evolución lineal que usó la escritura como elemento de dominación, petrificó nuestros próceres y fosilizó sus

mensajes éticos quitándonos el derecho de relacionarnos con nuestros orígenes. Con Ustedes, la compañía...

### **Nadie aparece, trata de sostener esa situación**

Lo que en esta parte se quiere decir es seguramente lo que sin embargo se denomina a si mismo contrariamente a su entorno posiblemente se contenga a si mismo... lo de LOS PRÓCERES...

### **Sigue sin aparecer nadie.**

No veo todavía a nadie de la compañía, de la troupe, no es que quiera hacer to tiempo, ni de presentar me arrepiento, no se, jóvenes, afuera hay viento?, realmente no miento, lo siento, acá vienen?

### **APAGÓN**

**Entran tres damas sanmartinianas (Dyan, Betty y Vilma), desde el público, y en escena, delante del tablado, está San Martín blanco como estatua cubierta con un manto parado en un pedestal. Las damas entran, se saludan y realizan el “acto” de descubrir al prócer. Juego de aplausos y se colocan al lado y ven hacia delante como si San Martín les hablara por TV.**

San Martín (Pao)- *Llena de buena voluntad trate de identificarme con la energía despiadada que mueve la historia de nuestro siglo. Con sus vicisitudes individuales y colectivas. En ciertos momentos me parecía que el mundo se iba volviendo de piedra, una lenta petrificación mas o menos avanzada según las personas y los lugares pero de la cual nadie podía salvarse.*

### **Las damas van reaccionando con gestos y pequeños movimientos.**

Dama oligarca I (Betty)- *San Martín cruzó los Andes!!!.*

### **(Todas- acción de vestir a la estatua cantando el himno a SM).**

SM- *Comencé a observar al Libertador desde la esquina de la plaza, rechazando su visión directa empaquetada y muerta, pero no un rechazo de la realidad del mundo de los monstruos en el que me había tocado vivir, sino una realidad que iba conmigo, que asumía como responsabilidad personal ... transformándose, el límite pesado de mi ignorancia, en el leve punto de partida hacia la búsqueda de una condición humana que nos es común, la Libertad. Entonces SM soy yo.*

### **Baja de la estatua. Las damas se enojan y avanzan.**

Las 3 Olig. - *Libertador!!!! ¡Y la oligarquía?*



SM- *La oligarquía ¿qué?*.

**Las damas van hacia diferentes lugares,**

Dama I- *La libertad, traerá deserción e las minas!!!*

Dama II ... *y ausencia en los campos!!*

Dama III...*será el fin de nuestros esposos los terratenientes!!*

**Las 3 damas oligarcas lo increpan-**

*¡Libertador necesitamos que nos gobierne!.*

SM- *No señoras!. Los militares no debemos gobernar.*

**Sale hacia la diagonal izq. tratando de sacarse el pié de la bota del busto. Con la espada que lleva en la mano las detiene. Las damas reunidas enarbolan una tela roja como soga y se arma la pelea sin tocarse, de las tres damas contra San Martín.**

*-No se dan cuenta que nuestra América necesita instituciones fuertes no hombres fuertes. Nunca se entreguen a la presencia de un militar afortunado.*

**Dama III le pega un carterazo en la mano y le tira la espada al suelo, mientras festejan SM alza la espada y apuñala a Dama III, sorpresa general, tiempo enrarecido... las otras dos damas se lanzan sobre SM.**

*-Señoras, la presencia de un militar afortunado, por más buena voluntad que tenga es temible a los estados que recién se constituyen.*

**Ellas lo han amarrado de pies y manos.**

*-¿Será posible que yo sea elegido para ser el verdugo de mis conciudadanos?... ¡NO JAMAS!*

**Logra soltarse.**

*-No los liberte para esclavizarlos.*

**Se va.**

**Dama I queda ordenando el lugar y murmurando.**

Dama I: *Tanto esfuerzo para organizar este acto y en un segundo quedó todo por tierra...tut le papier maché, tut le cartoliné, tut e merd, merd...*

**Ingresa la presentadora.**

Presentadora: *Sin embargo la tradición oral nos envuelve, nos acerca a la memoria histórica, nos presenta el mito; nos entrega su enigma y ahí aparecemos como un rulo en la línea. Pero lo defendemos como lectura poética, dialéctica, parabólica, nunca cosificada. Nunca pero nunca inamovible.*

**(Salen los Plumíferos (Pao y Dyan) tarareando la gallina turuleca, al mismo tiempo ha ingresado el busto de Sarmiento, que dentro lleva una persona. Los PL lo descubren y lo idolatran, luego se da una lucha entre los 2 para ver quien pone el mejor huevo y quien adula más al prócer.**

Plumífero I (Dyan)- **(Pone un huevo)** *La naturaleza hizo grande a Sarmiento, dióle la unidad de la montaña que consiste en irse hacia arriba de puntas.*

PL II (Pao)- **(Pone una gallina y habla con voz de títere)** *Su porte de transeúnte formidable caminando con paso macizo por la acera.*

PL I- **(Mete a PL II adentro del busto y después la busca sin encontrarla)**

*La cara chica en relación a la cabeza y sobre todo a la frente, restablece su superioridad psíquica, constituyendo el rasgo principal de la estructura humana, que el rostro sea así un apéndice del cráneo nada más en efecto que energía espiritual.*

PL II- **(Sale asustando a la otra que se cae)** *Desde la cúspide encalvecida, dilátase el inmenso campo frontal, arado de pensamiento a triple surco.*

PL I-*Las cejas tras su prominencia contráctil contiene emboscada la voluntad. La salud del cuerpo y del alma constituye su cimiento. Sueño tranquilo, corto, duerme sin pesadillas. Duerme de costado con la cabeza baja, en la postura de la fortaleza juvenil.*

PL II: *Las únicas deficiencias orgánicas del Maestro son...*

PL I: *(Luchan) La dentadura que lleva postiza por el trabajo cerebral.*

PL II: *La vista cansada por tanta lectura le obliga a usar anteojos.*

PL I: *La sordera debido a las excesivas tareas de gobierno.*

Pls. I y II: - *Las ideas eran para Sarmiento el origen de toda civilización, de toda libertad.*

**Sarmiento interrumpe con insultos groseros, los plumíferos en actitud de temor y admiración. Sarmiento se sale del busto.**

*Plumíferos!!- ¡A civilizar! Sarmiento les tira pan al suelo y los PL picotean. Vamos a hacer la patria, la patria no es el suelo. El suelo existe desde hace muchísimo años, la patria no, la patria existe desde 1810. Tenemos que poblar, y poblar de blanco, a través de la educación, la educación es lo único que iguala.*

*Pero antes vamos a vestirnos. Cada civilización a tenido un traje, cada traje significa un sistema de ideas completo. La moda no la impone el mundo sino la nación más civilizada. Sarmiento le entrega un traje a cada uno de los plumíferos, con los cuales se visten.*

Sarmiento: *Entonces plumíferos ¡listos para poblar! . (Los PL hacen gestos sexuales) ¡No señoras, a poblar de blanco! (S entrega aerosoles a los PLS, estos avanzan poblando de blanco al público, en simultáneo S sigue con su discurso) Necesitamos un pueblo igualado, un pueblo educado. Señores , la civilización es una cuestión de ideas, las ideas producen pan, el pan jamás produce ideas (Vuelven los PL del público) ¡Plumíferos! Tenemos que tener cuidado, tenemos que ir en contra de los accidentes geográficos y biológicos, "El mestizo", (Pasa su mano por el rostro de alguien del público y la muestra manchada de negro, los PLS reaccionan con asco y desprecio). El enemigo letal de toda democracia, tarda siglos en dejarse absorber por la raza blanca.(S se va hacia el busto ) ¡Plumíferos enséñenles la técnica!. (Los PLS discuten sobre distintas técnicas, S vuelve). ¡Silencio! Necesitamos crear una Europa en América, transplantar el árbol, necesitamos llenarnos de instituciones, de valores, leyes, autoridades, y para eso necesitamos 2 personajes fundamentales: el intelectual y el maestro.(Los PL gritan para ser elegidos. Sarmiento les toma lección y los aplaza a los dos)*

Pl. II: - *La educación como práctica de la libertad. (S desde el busto los insulta)*

Pl. I: - *El Estado es el pueblo (ídem)*

B: *Nos hace falta alguien que adule al país. Necesitamos bases.*

**Entra Alberdi (Betty)**

A: **(a los plumíferos).** *La ley inglesa es libre, porque el inglés es libre.*

PL: *¡Alberdi!*

S: *¡Doctor!.*

A: *Sarmiento, un sentimiento.*

S**(desde el busto):** *Alberdi, que detalle. Éste es un pensamiento de base, por favor*

A- *Lo primero que debéis saber: los hijos del conquistador, sin mezcla, dominan como herederos de la superioridad de aquel al indio y al mestizo.*

**Entra un gaucho (Wilma) haciendo ruido. Los PLS gritan, tienen miedo al mestizo)**

*-Tranquilos, la aspiración de ellos es servirnos de elemento leal, por no decir pasivo. Servirnos en el trabajo, en la milicia, en lo político. (El PLS II toma nota de lo que dice Alberdi) A la riqueza la consideran privilegio inherente del blanco... el rico hijo del rico... Si ve a un rico, aunque no lo conozca, lo creará superior y le hablará con miedo a equivocarse, y de temas que casi no comprende y siempre reverenciándolo.*

PLI: *Bollilla 01/05, ¡el trabajo!*.

**El PL II se transforma en un capataz.**

Capataz: *Haber vos Gaucho, ¿qué sabes hacer?*

Gaucho: **(sacando un tiento)**. *Saco, sobo, trenzo y enlazo. (enlaza al capataz)*.

Capataz: *Recibo, miro, ¡no sirve!. ( se lo entrega a PLI)*.

PL I: *¡Es artesanal!*.

Capataz: *¡Pura gauchada nomás! (saca un cinto industrial que lleva consigo). Mejor calidad ...*

PL I: *¡Mayor producción!*

Capataz: *Recién llegado del puerto ... (se lo pone al gaucho)*.

Juntos: *¡Siempre lo mejor!*.

PL I: *¡CERO!. ¡Bolilla 09/07!. ¡La política!*

A: *La Democracia no modifica este estado social, únicamente en las leyes, que son inaplicables, porque van en contra de esta diferencia natural, de esta desigualdad intrínseca entre el blanco y el mestizo. (el gaucho pide la palabra)*.

Gaucho: *¡Perdón Dotor! Vos Sardetti, (PLI se transforma en Sardetti, y se hace el desentendido). Si a vos ...*

Sardetti: *Io no lo conozco, (dirigiéndose a PILI que ahora toma el rol de juez). Dice que Io le debo, ma no le debo nada ...*

Juez: *Quedate tranquilo Sardetti. (cambia la dirección hacia el Gaucho). ¡Mira Gacho mentiroso, deja de hablar de hablar bollazos porque acá dice Sardetti que no te debe nada!*.

Gaucho: *¿¡Ah, no!? Mira Sardetti por cada peso que me debes cien puñaladas te voy a dar, (al juez) y a vos te voy a desfigurar la cara que ni tu madre te va a reconocer.*

Juez: *¿¡Ah, si!?, sabes lo que dice acá, (señalando la pizarra con la palabra mi-li-cia)*

*¡MI-LI-CIA Gaucho bruto, a la frontera te voy a mandar para que aprendas lo que es bueno!*.

Gaucho: *¡Ah, si... , ¿sabes lo que dice acá?, (saca el facón y los amenaza) me cago en la policía ... (sale corriendo en dirección al público, tras él, el Juez y Sardetti)*

Juez: *¡Veni Sardetti que lo vamos a 'justicia a este desacatao!*.

**La imagen queda inmovilizada, salvo Alberdi que habla el foro)**

A: (**dirigiéndose a Sarmiento que esta en el busto, y caminando para salir de escena hacia** *Hay que aflojar un poco la cuerda, Maestro. No nos olvidemos que los mestizos siempre provocaron alzamientos por exceso de arbitrariedad o por miseria, es decir, por reacciones instintivas, sin ningún concepto ulterior.*

**Sigue la matanza de Moreira que concluye con tres disparos.**

**Entran unas voces de rezo, se desplaza la escena sobre la tarima de fondo en donde hay una puesta sangrienta que grafica lo que ha quedado después de la lucha, con restos de una carnicería.**

**Mea culpa**

VV: - *Bueno, hijas del dogma, ahora qué.*

VP: - *A poner en tela de juicio la Idea.*

VD: - *No, no es eso, es tratar de ver cuáles son las ideas hijas del dogma.*

VP: - *Parece ser que el dogma acá es mala palabra.*

VM: - *No, tampoco ese extremos. Es este dogma Sarmientino: Civilización / barbarie; Cultura / Incultura.*

VV: - *Bien, yo no adhiero a ese sistema de oposición. si ser civilizado es eso, yo no soy. Pero tampoco acepto la palabra bárbaro, desde la perspectiva de Sarmiento.*

VD: - *Parece ser que siempre nos imponen una estructura y uno tiene que elegir de lo peor, lo mejorcito. Revisemos esta visión, yo creo que no estamos ni en civilización ni en barbarie.*

VP: - *Tampoco es tan fácil, sabemos que esto lo mamamos, que es parte del aire que respiramos. (Jugamos con la palabra "mamar")*

VM: - *Sí lo mamamos, pero creo que este proyecto no les funcionó. Hay algo que nos diferencia. A los dogmas los escuchamos y la gente los repite, pero no por convicción. sin embargo, sí vemos otras cosas hechas por convicción. Por un lado se dice, y por el otro, con el cuerpo se cinturúa un mundo completamente distinto.*

VV: *La culpa es mía por ser un bohemio por llevar un niño en el corazón...*

**(Cantando)**

**Entra a presentadora pisando la escena con dos banderitas y gestos de dirigir aviones.**

Presentadora: *¿Para que hemos hecho historia sin seres históricos?. El mito existe y parece necesitarnos no como forma inferior o salvaje de pensamiento, sino como*

*principio fundante y como destino y es en su lenguaje que nos declaramos seres históricos.*(Arroja banderitas)

**Abre los brazos como para recibir aplausos finales pero es interrumpida por la actriz que hace de Moreira asesinado**

*-Calláte vos, a la hora que venís a hablar, por tu culpa me mataron.*

**Le tira una pelotita roja, dos y tres, por la cabeza.**

**La presentadora está sin poder creer lo que sucede. Lío y tirada de pelotas a la presentadora que empieza a defenderse tirando banderitas como avioncitos.**

Presentadora: *en todo caso es nuestra culpa, si, nuestra culpa.* **Señala también al público.**

**Las otras actrices empiezan a echarle la culpa al público primero tirándole pelotitas y luego contra el busto de Sarmiento. Se mezclan las voces de todas. La Justicia ha vuelto al tablado y en la pelea y corrida donde vuelan pelotitas todos contra todos y banderitas argentinas, se cae el busto. Silencio general.**

Músico: *No, cuidado que es de cartapesta, faltan dos funciones, ¿no, Gonza?*

Presentadora: *Retiradaaaaaaaaaaaaaaaaaaa. La agrupación Centro Murga Hijas del dogma, se despide de esta Feria de Platos, agradeciendo de todo corazón su presencia. Anuncia su retirada, no se lleven las pelotas, no se lleven las banderas, nos despedimos de la siguiente manera...*

**La murga comienza a tocar y se canta la canción de retirada.**

**Canción de retirada:**

*Pensábamos todo el tiempo  
en presentar la Feria de Platos  
nos vamos con las canciones  
pero lo hacemos para volver  
y piense usted con nostalgia  
que esta murga llegó cantando  
esos primeros acordes  
que al recordar vuelven a nacer  
hablamos de la memoria*

*del lugar en que nacimos  
analizamos los rostros  
para adentro y para afuera  
algunos le dio pudor  
y que piensa Ud. Vecino  
acérquese que me animo  
a bailar como se pueda*

*Se termino la quermés  
que bonita se la ve  
se termina la quermés  
piense que va hacer Ud.*

*Se termino la quermés  
que bonita se la ve  
se termina la quermés  
diga que va hacer Ud.*

**Participación del público en el canto, presentación de la compañía. FIN.**

#### **4-VESTUARIO:**

*El traje es un sistema de ideas*

Para analizar la idea de vestuario que utilizamos en *Feria de Platos*, tuvimos que partir de la frase que el personaje de Sarmiento dice a los plumíferos: “El traje es un sistema de ideas completo” (Jaureche) y tomamos el vestuario como escenografía (Barba E.:1990).

La elección de los colores de los vestuarios para determinadas escenas fue fundamental: la “crítica” en blanco, negro y gris. Los rojos son utilizados solo por el personaje que muere.

Sarmiento históricamente promulgó la idea de “poblar de blanco”. Ésto disparó en nosotros la idea de trabajar los blancos y la oposición.

Vestuario de cada personaje:

La Justicia-Gloria: El diseño de ese vestuario fue extraído del cuadro “El juicio”,

publicado a fines del 1800 en la Revista El Quijote. Se le colocaron los anteojos oscuros para marcar la “visión enrarecida” de la Justicia.

La Patria-Ángel: El diseño también fue extraído de la misma revista. Nos apoyamos en la idea de la Patria prostituída. Antes de develarse como Patria, la mostramos cubierta por un sobretodo.

Los demonios, las mujeres de las empanadas y el vino: Usan un entero amarillo con pelucass voluminosas verde y violeta que contrastan en relación a los colores de los enteros. Nos inspiramos en los clowns ya que queremos que tengan un caracter circense.

La presentadora: Inspirada también en los clowns y tonys de circo utiliza un jardinero azul, remera verde, peluca amarilla. Como toda murguista en un segundo momento usa levita negra para darle la formalidad de “presentadora” que a su vez está quebrada por apliques de peluche amarillo fosforescente y un toque nacionalista con 2 banderitas argentinas que flamean a la altura de los hombros. Botas grises.

San Martín: Se tomó el modelo de las estatuas vivientes para representar la petrificación de los próceres. Todo de blanco, imagen de San Martín señalando los Andes, montado en su caballo.

Damas sanmartinianas: Representan la clase burguesa de Argentina, no tienen en la ropa características de una época específica, sino que se mezclan diferentes décadas.

Plumíferos: Utilizan trajes blancos con cascos de cresta roja y pico blanco trabajados en cartapesta, inspirándose en el concepto de “plumíferos” que el historiador Jauretche utiliza para denominar aquellas personas que actúan sin reflexionar jamás sobre la información que reciben.

Sarmiento: Con su gran delantal ostenta al maestro. El material, cuerina blanca, le da una cierta rigidez buscada para representar la inmovilidad de sus dogmas. Al interior de su delantal esconde la metonimia de dos trajes, moño y corbata negros.



Alberdi: Su traje es gris porque como prócer fue el único que se presentacomó persona-  
no estatua desde un comienzo, y ese color lo usamos para diferenciarlo de los otros  
pero sin sobresalir.

El gaucho-mestizo: Su traje es una reinterpretación viva del Moreira que está en el  
tablado, que a su vez también provenía del cuadro “El juicio” antes citado.

Las excéntricas espontáneas tías Acuña: Su vestuario fue elegido casual y cotidiano ya  
que han sido las “espontáneas”, intentamos con esta elección que pasen desapercibidas  
entre el público común.

### **5-BOCETOS DE VESTUARIO:**

### **6-ILUMINACION:**

“La escena se mueve para recibir el juego de la luz.

La escena y la luz son similares a dos bailarines o a dos cantantes en perfecto acuerdo  
entre ellos.

Porque la luz *se mueve* sobre la escena; no está siempre parada en un punto fijo...  
moviéndose produce música viva.

Entonces la escena y la luz se mueven...” (Craig E.G.;1971: 228,229)

En la primera parte de la obra la ambientación general de las luces evoca una Feria,  
carnaval, quermés con foquitos de colores que atraviesan la sala colgados en diagonal.  
La iluminación teatral apoya este clima resaltando los puestos de la feria.

En la segunda parte hay un cambio fuerte en la intensidad de la iluminación. Al fondo a  
la derecha, en el tablado con cortinas, la luz reproduce la iluminación de un cuadro  
pintado, pero con personas. Se utiliza un seguidor para la Patria mientras realiza la  
presentación de la murga. Cuando ingresa la misma a la pista (espacio escénico) la luz  
fue blanca y neutra, con muy pocas variaciones y un apagón al inicio. Siguió blanca  
hasta el final de la escena de la “crítica”. Estas variaciones se usan para indicar  
“climas” específicos y para las entradas de los personajes al público.

En la escena del “Mea Culpa” apareció “in crescendo” una luz que ilumina el nuevo  
cuadro del fondo del ángulo de la sala. Al ser éste rojo y blanco con relieves, la luz  
utilizada es elegida para respetar y realzar este efecto pictórico, al mismo tiempo que

delimita los bordes rectos del mismo.

El final de la obra es de una ambientación brillante y luminosa, vuelven los foquitos de la Feria a encenderse y la pista se tiñe de otros colores además del blanco. Esta luz va poco a poco tomando todo el espacio de la sala incluyendo de esta manera a los espectadores.

## **7-PLANTA DE LUCES:**

## **8-ESCENOGRAFIA Y UTILERIA:**

Hemos tomado para nuestra escenografía el concepto del simbolismo como algo que está en la raíz de todo arte y de la vida misma.

“Es por medio de Símbolos que el hombre, conciente o inconcientemente, vive, trabaja y tiene un modo de ser...” (Carlyle en Craig E.G. ;1971:163).

Craig define el simbolismo como el uso sistemático de signos, un signo visible de una idea.

“...Es a través de símbolos que la vida se vuelve posible; los usamos siempre...” (Craig E.G.:1971)

En esta obra hemos utilizado los materiales escénicos no para disfrazar los pensamientos sino para expresarlos.

Elegimos trabajar con la escenografía y la utilería de modo tal que siempre el objeto evoque alguna otra cosa. Es así como: El tablado de la pintura “El juicio” fue una evocación del momento histórico-político-social en donde el Circo Criollo se manifestó; el Moreira pintado representó aquel personaje que movilizó y moviliza a tantos y diversos públicos de diferentes décadas; el busto entero de Sarmiento es una réplica de un busto que hay en la Ciudad Universitaria y evocación del “Educador constante”; la tarima con micrófonos de la presentadora, evocación del tablado murguero en donde se cantaban y conntabn historias, conflictos, broncas y alegrías; el cuadro del Mea Culpa condensó y mixturó juegos infantiles, el saber, los deseos, el arte, el sexo, los conflictos devenidos en acciones bélicas,el amor, la muerte, todo contenido en una pintura satírica de nosotros mismos. Nos hicimos responsables de esta pintura y de traspolarla a nosotros mismos o viceversa, no como mártires sino como

lectores concientes de aquello que somos y la posibilidad de transformarlo; el aro del vino evocó la fiesta con el vino que promovido siempre el encuentro y la manifestación; el puesto de las empanadas fue símbolo de la tradición, del agruparse en torno a una mesa, de los amigos, el placer del banquete; la pista-ruedo fue símbolo del elemento común a los tres lenguajes trabajados en esta tesis: El circo criollo, el teatro callejero y la murga. Evocó lo circular del rito y el espacio de manifestación de lo sagrado y lo profano; los instrumentos en vivo evocan el tipo de convocatoria que utilizan los tres lenguajes, su capacidad de generar el encuentro y producir el clima de fiesta; el pedestal de San Martín inspirado en las estatuas vivientes callejeras representó la pretrificación, el distanciamiento, y fue una evocación de las estatuas del teatro callejero; el sitio del actor que guía las luces evocó al teatro que muestra su artificiosidad; las banderas y las bolsas de pelotas fueron utilizados como símbolos de la convivencia de la violencia, con el juego, con la argentinidad, con el pasado y con el presente de nuestro país; el banco y espacio de actuación de las Tías Acuña fue una evocación alas guitarreadas, a las quermés, a las peñas; el huevo y el títere gallina fueron simbólicamente utilizados para mostrar la “competencia desleal” e ironía del “¿qué está primero: el huevo o la gallina?; el escudo argentino fue evocación de todos los símbolos patrios, de la escuela y del país.

#### **9-BOCETOS DE ESCENOGRAFIA Y VESTUARIOS:**

#### **10- PLANTA, CORTES, VISTA, CROQUIS:**

#### **11- PLANTA DE SONIDO:**

#### **12- AFICHE Y PROGRAMA/VOLANTE:**

#### **13- PROCESO GRÁFICO:**

#### **14- PRE-PROYECTO:**

#### **15-CONCLUSION:**

Hemos sacado de sus ámbitos originarios a los lenguajes tratados: teatro popular-callejero, murga y circo criollo y hemos fusionado sus elementos. Los hemos

refuncionalizado en un rito, en una fiesta popular, en una quermés, en una feria para acercar la historia a nuestro ambiente cotidiano.

Podemos concluir que lo que repetidas veces nombramos como *evocación*, se transformó en *actualización* de estos lenguajes.

Lo que durante el desarrollo de este trabajo fue “evocar” ahora, al finalizar, nos dimos cuenta que en realidad podemos ser portadoras de un estilo en vez de “evocadoras del mismo” y permitirnos la libertad de hacer, recrear, transformar y continuar un estilo.

Podemos reconocernos como portadoras de un lenguaje que nos imprimió su identidad artística y cultural a través de nuestra experiencia de teatro callejero-popular y de murga.

En este trabajo nos hemos cuestionado acerca de nuestra historia. Relación que creemos teñida de impresiones, subjetividad y movilidad. Concluimos en decir que la historia no es lineal. El tratamiento que utilizamos para analizar la historia nos llevó, sin quererlo, a cuestionarnos también acerca de nuestra propia relación con el circo criollo. Concluimos en reconocernos impregnadas por este género teatral que conserva su vigencia y en asumir esta relación dialéctica. Relación que nos da la libertad de poder seguir utilizando, haciendo y poniendo en duda este lenguaje igualmente que podemos seguir utilizando, haciendo y poniendo en duda la historia.

## **16-BIBLOGRAFIA:**

-AMANN, ANA y BAREI, SILVIA. 1989. *El teatro callejero: un rescate de lo popular*. Publicación del Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano. Editorial Galerna / Lemcke Verlag. Buenos Aires. Argentina.

-BAJTIN, MIJAIL. 1990. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Universidad. Madrid. España.

-BARBA, EUGENIO / SAVARESE NICOLA. 1990. *El arte secreto del actor*. Escenología A.C. México.

-BOAL, AUGUSTO. 1978. *Popular theater for social change in Latin America*. UCLA Univ. California. USA.

-CRAIG, EDUARD GORDON. 1971. *Il mio teatro*. Ed. Feltrinelli. Milano. Italia.

-DE MARINIS, MARCO. 1994. *Capire il teatro*. La casa Usher. Firenze. Italia.

-DUBATTI, JORGE. 2002. *Teatro jeroglífico*. Ed. Atuel. Buenos Aires. Argentina.

- EGEA, CELESTE. 2001. *La murga autogestiva*. Revista Teatro al Sur n° 21. Buenos Aires. Argentina.
- ELIADE, MIRCEA. 1993. *El mito del eterno retorno*. Alianza Emecé. Buenos Aires. Argentina.
- FREIRE PAULO. 1985. *Miedo y osadía*. Publicación de entrevista realizada por Ira Shor. Biblioteca Red Universidad Trashumante. Córdoba.
- GREIMAS, A. / COURTES J. 1979. *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette. Paris.
- HALAC, GABRIELA. 2001. *Sacando el diablo del cuerpo*. Revista Teatro al Sur. Buenos Aires. Argentina.
- IGLESIAS, ROBERTO. 2002. *Acciones colectivas y crisis políticas*. Publicación Universidad Trashumante. San Luis. Argentina.
- JAURETCHE, Arturo. 1973. *Los profetas del odio y la yapa*. Editorial A.Peña Lillo. Buenos Aires. Argentina.
- LUGONES, LEOPOLDO. 1988. *Historia de Sarmiento*. Academia Argentina de Letras. Buenos Aires. Argentina.
- ORDOÑEZ, JUAN CRUZ. 2001. *Entre la propuesta y la identidad popular*. Revista Teatro al Sur n° 21. Buenos Aires. Argentina.
- PAVIS, PATRICE  
a 2000. *El análisis de los espectáculos*. Editorial Paidós. Barcelona. España.  
b 1998. *Diccionario del teatro*. Editorial Paidós. Buenos Aires. Argentina
- SEIBEL, BEATRIZ.  
a 2001. *El carnaval: Una procesión de dioses muertos*. Revista Teatro al Sur n° 21. Buenos Aires. Argentina.  
b 1993. *Historia del circo*. Ediciones del sol. Buenos Aires. Argentina.
- VARELA, SERGIO. 2001. *Esquilo y sus muchachos. La murga uruguaya y el teatro griego*. Revista Teatro al Sur n°21. Buenos Aires. Argentina.

