

LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LAS OBRAS DE LUISA CALCUMIL

Actrices Investigadoras de la Patagonia
Ivana Noel Véscovi (et al.)



COLECCIÓN IUPA INVESTIGA

LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LAS OBRAS DE LUISA CALCUMIL

Actrices Investigadoras de la Patagonia
Ivana Noel Vécovi (et al.)



Los personajes femeninos en las obras de Luisa Calcumil / Ivana Véscovi
(et al.). - 1a ed. General Roca. Yzur, 2025.
58 p. ; 21 x 15 cm. - (IUPA investiga / 1)

ISBN 978-987-8274-44-7

1. Investigación. I. Título.
CDD 306

© Ivana Véscovi, 2025.
© Lilen Noemí Quintin, 2025.
© Ana Micaela Arias, 2025.
© Myrna Georgina Mariel Guerrero, 2025.
© Agustín Emilio Melo Calafell, 2025.

Diseño de Tapa: Lic. Florencia Di Toto

Corrección a cargo de los autores y la editora

Colección IUPA INVESTIGA | #1
Dra. María Inés Arrizabalaga | Editora

Edición y Diagramación:
José Humberto Alvarez | yzurlibros@gmail.com

© Yzur - Primera Edición: Enero de 2025
General Roca / Río Negro - ARGENTINA
yzurlibros@gmail.com
www.yzurlibros.com

ISBN 978-987-8274-44-7

© TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra en ninguna forma ni por ningún medio o procedimiento sin el permiso previo, y por escrito, del editor.
Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

Enero de 2025
LA IMPRENTA YA S.R.L. | Estados Unidos 1061 - Florida (1602) - Bs.As.



© MATERIAL DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA
PROHIBIDA SU VENTA

Autoridades del Instituto Universitario Patagónico de las Artes

Rector Normalizador

Abg. Felix San Martín

Vicerrector

Abg. Pablo Ais

Secretaria General

Lic. María Paz Malaccorto

Secretaria Académica

Abg. María Marta Peralta

Secretaria de Investigación y Posgrado

Dra. María Inés Arrizabalaga

Asistentes de la Secretaria de Investigación y Posgrado

Mgr. María Celeste Belenger

Prof. Melisa Rizzo Salierno

Prosecretario de Centro de Producción, Formación y Desarrollo

Lic. Nicolás Martínez

Coordinadora Diseño y Comunicación Visual

Lic. Florencia Di Toto

Directora del Proyecto de Investigación

Prof. Ivana Vescovi

Integrantes del Proyecto de Investigación

Prof. Lilen Noemí Quintin

Prof. Ana Micaela Arias

Prof. Myrna Georgina Mariel Guerrero

Agustín Emilio Melo Calafell

COLECCIÓN IUPA INVESTIGA



INSTITUTO
UNIVERSITARIO
PATAGÓNICO
DE LAS ARTES
RIO NEGRO



IUPA SEC DE
INVESTIGACIÓN
Y POSGRADO



Río
Negro

ÍNDICE

Sobre la Colección
IUPA INVESTIGA, palabras de la editora | 7

PRIMERA PARTE | 13

SEGUNDA PARTE | 29

LOS PERSONAJES FEMENINOS DE LA OBRA
“PASO EL REPARO” | 30

“CHELINDA” | MARIANA CALCUMIL | 32

“DEUDAMIA” | SILVINA MAÑUECO | 39

“CUAZINADA” | LILEN QUINTIN | 48

ANÁLISIS DE PUESTA EN ESCENA
“PASO EL REPARO” DE LUISA CALCUMIL | 53

EQUIPO DE INVESTIGACIÓN | 55

Sobre la Colección IUPA INVESTIGA, palabras de la editora

Por María Inés Arrizabalaga

La Colección IUPA INVESTIGA nace con la finalización de la primera convocatoria trianual de Proyectos de Investigación, y reúne la producción de docentes-investigadores de la Universidad Pública de Artes de Río Negro (IUPA) entre los años 2022 y 2024. Al cabo de estos tres años, los equipos de trabajo han contado con la legitimación que otorga el seguimiento de una Comisión Evaluadora Multirregiones y el financiamiento que brinda esta Casa a tareas de divulgación en eventos de especialidad y publicaciones. Los docentes-investigadores han podido sistematizar conocimientos en torno a sus inquietudes académicas, y los han volcado en los volúmenes con que se inicia esta colección editorial, por el momento dependiente de la Secretaría de Investigación y Posgrado y el Centro de Producción de la Universidad.

Entre los objetivos de estos volúmenes se cuentan:

- Poner en valor la producción artística y la reflexión teórica de maestros y formadores de artistas del IUPA;
- Cimentar una masa crítica incipiente, que progresivamente se afianza en el acceso a prácticas de la vida académica;
- Fomentar la interacción de docentes del IUPA con realidades interdepartamentales diversas, hacia el interior de la Casa;
- Nutrir las capacidades propias a través de conexiones con escenas artísticas e intelectuales del país y la región;
- Generar productos situados y diferenciales, en los que se combinen el carácter universal y factores territoriales de la expresión artística;
- Abrir horizontes a esta Universidad y su comunidad, para que se facilite su reciente ingreso al sistema universitario.

La Colección IUPA INVESTIGA tiene como propósito de máxima seguir agregando volúmenes a medida que las convocatorias a Proyectos de Investigación fluyan y los docentes-investigadores transiten sus procesos de formación. Su fin último es exhibir

una colección histórica que refleje el crecimiento de la Casa y sus formadores, quienes como protagonistas y testigos de la normalización del IUPA además fortalezcan su vivencia de una ciudadanía universitaria plena con la promoción del conocimiento (auto)generado. Parte de la soberanía que estos fenómenos implican para la Universidad en particular, y los circuitos universitarios en general, se materializa en las páginas que siguen en los tres primeros títulos de la Colección: *Desobediencias poéticas al baile*, de Venus Guerezta y Belén Welpmann, dirigidas por la Lic. Mariana Zabaleta; *Plenitud de la escultura monumental en los espacios públicos*, una compilación de Álvaro Coria Núñez; y *Los personajes femeninos en las obras de Luisa Calcumil*, por un colectivo de artistas docentes-investigadores, ellas y él dirigidos por la Lic. Ivana Véscovi.

Es asimismo una aspiración de los responsables de esta colección, en figuras de la Secretaría de Investigación y Posgrado y el Centro de Producción de la Universidad, que IUPA INVESTIGA se bifurque en caminos abiertos por la multimodalidad y la multimedialidad, y que el contenido de estos tomos se comente en canales de difusión masiva, que excedan el libro como contenedor único. A partir de los títulos antes mencionados, y de los que vendrán, nuevos relatos serán posibles, también nuevos contra relatos bajo la forma de opiniones y recreaciones de experiencias de investigación y escritura; todas ellas, vivificaciones oportunas de autores, mentores y gestores de esta colección editorial.

General Roca, diciembre de 2024.

Agradecemos a Luisa Calcumil
por ser fuente de inspiración para las artistas
del Teatro patagónico y por compartirnos
parte de su historia.

Al Instituto Universitario Patagónico de las Artes
por brindarnos la posibilidad de realizar esta investigación,
a la Secretaría de Investigación
y muy especialmente a María Inés y Celeste
por todo el acompañamiento permanente;
a las actrices Mariana, Lilen, Silvina y Maite
por abrirnos las puertas y regalarnos su experiencia.

A nuestras familias
que siempre nos apoyan y ayudan a seguir adelante.

LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LAS OBRAS DE LUISA CALCUMIL

Actrices Investigadoras de la Patagonia ⁽¹⁾

Parte de lo aquí escrito proviene de desarrollos del Proyecto de Investigación 2022-2024 “Paso El Reparó (2018) de Luisa Calcumil”, enmarcado en la Secretaría de Investigación y Posgrado del IUPA.

Comenzaremos pensando en la relevancia de conocer a Luisa, su obra, y continuaremos con un breve análisis de *Es bueno mirarse en la propia sombra*.

En la segunda parte analizaremos *Paso El Reparó*, compartiendo entrevistas, imágenes y relatos sobre los personajes femeninos de la obra.

Esperamos que disfruten el recorrido...

⁽¹⁾ Profesora de Teatro por el Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA), y Licenciada en Educación por la Universidad Nacional de Río Negro. En el IUPA es Coordinadora del Departamento de Arte Dramático y docente-investigadora en Didáctica Específica, Historia y Talleres de Práctica Docente. Como actriz, integra el grupo teatral “Creando Tramas”.

Primera Parte

1. LA IMPORTANCIA DE CONOCER A LUISA CALCUMIL

Luisa Calcumil es una mujer mapuche, artista multifacética, actriz, dramaturga, cantante, referente del Teatro Patagónico que ha dejado huellas abriendo caminos en el sur de Argentina. Su gran legado son sus dramaturgias que ponen en valor la identidad de la mujer, en contextos sociohistóricos fundamentales de Argentina y Latinoamérica.

Así, es importante investigar y documentar su obra por varias razones. En primer lugar, porque “cuando se repasa la historia del teatro sin duda se echa en falta la voz de las mujeres entre tantos testimonios masculinos. Hace falta escribir de nuevo el relato de las artes escénicas teniendo en cuenta su parte femenina” (Saumell Vergés, 2020).

En segundo lugar, siguiendo la concepción de la territorialidad del acontecimiento teatral que plantea Jorge Dubatti y el planteo de la existencia de “las historias del teatro”, nuestra investigación aporta diversos aspectos de una poética regional, poco explorada. Intentamos aproximarnos al conocimiento de una artista que reivindica los derechos de las mujeres y de su pueblo mapuche, narrando historias atravesadas por lo multicultural y por un relato diferente de los acontecimientos históricos de la región patagónica y de la Argentina.

En tercer lugar, es relevante su estudio por la historia de vida y de trabajo de Luisa Calcumil, ya que ella comienza a escribir cuando la mayoría de los directores eran hombres y provenían de Buenos Aires, capital del país.

2. LUISA Y SUS HUELLAS EN EL TEATRO PATAGÓNICO

Cuando le preguntamos a Calcumil cómo comienza a incursionar en la escritura, ella nos habla de que surge de un impulso, de una inquietud, de una necesidad de escribir que se remonta a la época en que estábamos volviendo a la democracia en Argentina, a principios de los 80. Quizás antes de eso, sintió ese impulso cuando vivimos la guerra de las Malvinas. En ese contexto circulaba el discurso y el sentimiento de “ser argentino”, del patriotismo, de lo nacional y entonces ella se replantea su propio origen y también la discriminación que se vivía cuando por ejemplo, se los convocaba a hacer papeles más humildes o se los insultaba o se los maltrataba. De

ahí surge ese primer impulso e inspiración con la cual ella empieza a contar esas historias atravesadas por su cultura y su origen.

Como explica su colega y amiga, Maite Aranzábal, Luisa hace un descubrimiento con una claridad total y ahí redefine su camino diciendo, “yo soy una actriz que viene de un pueblo originario que está en esta sociedad blanca en donde todavía está la huella de la conquista”. Según Aranzábal, Calcumil quiere “que su arte sirva para revelar esta identidad oprimida o socavada en la historia de su pueblo y no solamente eso, redefine su arte con obras que hablan de una identidad americana originaria...”.

Posteriormente, comienza a fortalecer su vínculo con su comunidad, viaja por parajes llevando su arte y compartiendo con las personas que allí habitan. Las obras que Luisa crea, sus personajes e historias las realiza a partir de su entorno. Compartiendo y habitando con su gente, como ella nos explica:

“...encontrando en cada lugar donde fui esos aprendizajes, ese amparo en los barrios, en el campo, en los distintos grupos de Teatro de nuestra provincia del Sur, de otras provincias también... sólo agradecimiento y sigo aprendiendo, defendiendo ese teatro y esa expresión y esa riqueza que tenemos como país, esas herramientas que tenemos, esas memorias de nuestros abuelos, de nuestra gente, de nuestras luchas que han hecho nuestros hermanos del país. Así que no sólo indígenas, siempre cuando tenemos un impulso y nos pensamos con el otro seguro que aparece un camino para seguir”.

Con su forma sensible, popular y comprometida de hacer teatro, conoció diferentes lugares y sus culturas, subió a múltiples escenarios y ganó diversos premios. Así, por ejemplo, el Fondo Nacional de las Artes en el año 2020 le otorga su reconocimiento con el premio a la trayectoria. Por otra parte, El Instituto Nacional del Teatro de Argentina también publicó en el 2022 un libro con sus obras denominado *Teatro Étnico - Popular de Luisa Calcumil*.

Tanto Calcumil como su arte se desarrollaron en un contexto de prejuicios, racismo y discriminación. Es a través del teatro que ella reafirma su identidad y la comparte, dando vida a la obra *FEI KUMEI AIWIÑTUWN*, que podemos traducir como: “Es bueno mirarse en la propia sombra”. Además, en su largo camino teatral, encarnó a Gerónima en la película homónima, integró el grupo Hebras, escribió y actuó en la *Tropilla del Ruperto*.

Pero al mismo tiempo, se fue impregnando del compartir, realizar trueques con diversas formas de teatro y se destacó marcando un camino en nuestro teatro patagónico para reivindicar lo propio.

3. “FEI KUMEI AIWIÑTUWN” | “*Es bueno mirarse en la propia sombra*”

Una de sus obras destacadas, *Es bueno mirarse en la propia sombra*, del año 1987, cuyo título es un proverbio mapuche, nos presenta los personajes femeninos que reflejan claramente el relato que surge, escuchando la historia de su pueblo.

Por un lado, aparece la Mujer Antigua. Esta mujer nos introduce en la obra realizando un ritual, mostrándose respetuosa por la tierra y en conexión con la naturaleza. Representa al pueblo Mapuche, a sus tradiciones, sus costumbres y su manera de ver el mundo. Podemos observar diferentes elementos de su cultura como por ejemplo el Kultrun, un instrumento musical y ceremonial realizado en cuero y madera sumamente importante para esta cultura.

En contraposición a esta Mujer Antigua se nos presenta el personaje denominado El Blanco, que remite a las invasiones efectuadas por ejército argentino conocidas como “La Conquista del Desierto”. Invasores que avanzaban destruyendo y consumiendo todo a su paso, sin respetar la tierra y sin guardar cuidado hacia las personas y seres que la habitaban mucho antes que ellos.

Naciendo de las propias vivencias de Calcumil, la dramaturgia presenta a otro personaje sensible: la abuela Erminda. Esta anciana, ha dejado el campo para ir a buscar a la ciudad a su hija, Julia, la cual vive con una familia que le prometió trabajo y estudios. En el camino canta un “tail”, canto sagrado y pide al río que la deje pasar. Esta acción es propia del pueblo Mapuche, que en su relación con la naturaleza abunda el respeto y armonía pidiendo permiso, para transitar, plantar, pasar y comunicarse con todos los seres vivientes.

Al igual que los demás los personajes de “*Es bueno mirarse en la propia sombra*”, la abuela Erminda trae su propia historia, su pasado, al mismo tiempo que interpelan al público. Así, denuncia y hace reflexionar, sobre los abusos que han sufrido las mujeres que tienen menos oportunidades laborales y educativas. Al final de su escena, ofrece al público un pan casero, como agradecimiento.

En ese gesto de compartir el pan, Luisa se brinda y recuerda el acto cariñoso y sagrado de las abuelas de compartir el alimento, de cuidar al otro y al mismo tiempo establece su sincero compromiso social con el dolor y la carencia de los demás seres humanos. La dramaturga afirma, que es necesario compartir el pan “no vaya a ser que alguien tenga hambre...”.

Y hacia el final de la obra nos encontramos a Julia, el personaje moderno, colonizado, desarraigado, quien se desentendió de su propia cultura con una carga de explotación y racismo.

Para analizar este personaje, por un lado hay que tener en cuenta el momento histórico donde está constituido, debemos considerar

el rol que se les imponía a las jóvenes que eran llevadas a diferentes casas para que trabajen allí, con la promesa de brindarles educación.

Ante esta situación, quedaban atrapadas en un mundo y cultura diferente a la de sus antepasados. Así, la Juli pasa de su relación con la naturaleza a su relación con la tecnología, de abandonar al clan para sumergirse en el individualismo.

Por otra parte, la Juli interpreta un rol antagónico que se debate entre reivindicar sus raíces u olvidarlas. Es un personaje atravesado por un fuerte conflicto interior. Ella padece, con rasgos grotescos, dolorosos y contradictorios, la cultura aprendida, la sociedad de consumo que la rodea, pronunciando palabras y canciones en inglés; víctima al mismo tiempo de la discriminación que la oprime mientras que sus valores ancestrales aparecen cuestionándola en su subconsciente. Finalmente decide ser la protagonista de la historia, volver al ritual y a sus raíces.

4. ENTREVISTA A LUISA CALCUMIL

—**¿Quién es Luisa?**

— Una mujer humilde, sensible, trabajadora, con sueños, con ilusiones, sí, con mucha presencia de mi madre permanentemente, no porque la extraño, sino por sus valores, por su entusiasmo, por todo lo que ella no alcanzó a hacer. Así que de alguna manera viene de ahí mucha de la parte materna y también lo otro de parte de mi padre, de linaje, de la convivencia con la cultura mapuche, así que esa hermosa mezcla, ese hermoso amor, esa hermosa experiencia de vida que ellos han tenido, ha hecho que yo pueda seguir trabajando y que tenga estos impulsos, que me vienen de muy antiguo y que ellos han tenido y por eso me lo han transmitido, desde la sensibilidad fundamentalmente, de un ejemplo de vida de gente humilde, trabajador, limpio.

—**¿Cómo nacieron los personajes de *Es bueno mirarse en la propia sombra*?**

—Por la preocupación que tenía por mi identidad y de ponerla en cuestionamiento de ponerle interrogantes y también de preguntar más y también de mostrar. Este mostrar no sólo mis propias preguntas y tradición. También desde una posición de dignidad, de respeto, de sano orgullo y como creo que haberme animado a hacer esta obra fue un proceso de mucho dolor, de mucho, de mucho trabajo, de mucho temor, de muchas dudas pero trabajé mucho y mucho tiempo...pensé mucho y sí... pasó por mi cuerpo, por mi sensibilidad, por mis valores, por mis carencias y también con mucho estudio, justamente, como tejen, tejían... mis tías, mis abuelas... cómo eran madres también

impecable, desde lo que hacían, desde su vida cotidiana, desde sus vibraciones. Sí. Siempre con esa alegría y ese entusiasmo y ese objetivo de que esté bien. No control; sino más que nada entusiasmo para que brote algo especial. Así que no es mío lo que tengo, lo he heredado y espero dejar muchas semillas de eso porque la mujer de América creo que es así y la mujer en el mundo seguramente que fue parecida a todas nosotras.

—¿Cuál fue el puntapié para comenzar con este escrito y con los unipersonales?

—Yo escuchaba, cuando se pudo hablar, con el advenimiento de la democracia, un poco antes con el tema de Malvinas... que todo el mundo hablaba de su pueblo o se hablaba de la Argentina y de lo nacional y del origen. Entonces empecé a interrogarme, a querer entender por qué tanta discriminación, por qué siempre nos convocaban para hacer los trabajos más humildes o en cualquier momento de alteración o se nos insultaba o se nos utilizaba como ejemplo de lo malo o de lo feo, así que todas esas preguntas empezaron a darme vuelta de manera más profunda y a entender

(*)



este impulso que yo tenía de seguir jugando, de seguir cantando, seguir combinando cosas para que la vida sea un poco mejor y entonces, con esa idea, fue que me fui llevando a acercarme al teatro. Pero fundamentalmente, alguien me dijo que quería hacer un taller de teatro, que no se animaba, que la acompañara. Yo digo bueno, la acompaño, total yo no voy a hacer teatro porque yo había visto una obra y no me había gustado, entonces no quería, no me interesaba el teatro y la acompañé... a una amiga, a esa clase para que ella la tomara pero yo quedé en la platea, mirando. Y en ese momento Eugenio Felipeli, que era el maestro que venía en esa época, que yo no lo conocía.... nunca había ido a Casa de la Cultura ni nada por el estilo, o al teatro que había en ese momento; él me dijo: bueno, ahora te toca a vos que estás sentada en la platea. No, le digo, yo no vine a tomar la clase... a mí no me gusta el teatro. Pero subí, insistió Eugenio. Y bueno subí y me dio unas pautas para hacer unas improvisaciones y yo ya me olvidé en dónde estaba y ya no me bajé más.

—¿De qué forma se preparaba para hacer cada personaje siendo tan diferentes?

—Desde el comienzo, desde la inquietud de dar una versión de la historia, de cómo nos sentimos o de qué fuerza tenemos o de qué dolores, qué ilusiones, qué no sabemos... De toda esa mezcla de sentimientos, de pensamientos también, a la vez ir apuntando si tenía una inspiración, alguna imagen de personaje, ya buscaba algo de ese personaje. Este... yo creo que *Es bueno mirarse en la propia sombra* y me emociona mucho decirlo... arrancó desde la abuelita Erminda, que es la abuelita campesina que sería la generación de mi abuela, entonces desde ahí fue como un proceso intenso, no desesperado sino con entusiasmo con mucha... yo insisto mucho con la *impecabilidad*, el equilibrio, con los silencios, siempre. Y yo la incorporé para mi trabajo, la palabra *higiene* como un instinto que no sólo desde el doméstico tiene que estar todo limpio, sino porque nosotros trabajamos con nuestro cuerpo, con nuestro organismo con todos nuestros sentidos... entonces yo entiendo que no es desde el caos. Así que tenía las cositas que se me iban apareciendo como necesarias, las iba trayendo y fue llenando la mesa y yo escribiendo de cosas, desde el principio fue así ¿no? Cada objeto para mí tiene un destino, un cuidado... creo que la gente más cercana que me conoce sabe que de mi parte no ha visto nunca ni los zapatitos ni el pañuelito ni ningún poncho dejado así... todo es cuidado porque después eso a mí siempre me ayudó a ingresar en lo profundo o en el universo de esos personajes. Con los que dialogo también, los amo porque siento que me han acompañado, que se han configurado y no se han ido.

—¿El personaje de la Juli en la actualidad cómo se imagina usted que estaría?

—Viviría con dos celulares, hablando, llamando a la mesa, a los hijos a través del celular, llamando a la mesa a través del celular. Y.. este... es la que más... (piensa) con este personaje histriónico, doloroso, dramático, interpela al sistema de vida interpuesto por el consumismo, la desigualdad, el individualismo y por la memoria y por lo menos son los pilares o las inquietudes más profundas que yo he tenido... en este oficio nunca me sentí más lúcida ni más inteligente que nadie... Así como se comparte un pan. Por eso la abuelita Erminda comparte un pan, eso que viene desde la mujer, del alimentar, no vaya a ser que alguien esté teniendo un poco de hambre, hambre de cariño, de escucha o de ser mirado, por eso *Es bueno mirarse en su propia sombra*.

—¿Cuál de los personajes era más difícil de interpretar? ¿Por qué?

—La verdad que ninguno me costaba interpretarlo. Siempre con la concentración con la que uno arranca un espectáculo se puede jugar y pasar de una situación a otra con profundidad, con precisión y ni teniendo muchos instrumentos como preparados. Nosotros, como actores y actrices con nuestra propia voz, somos nuestro propio instrumento. Entonces... esa preparación o cuidado del propio cuerpo, pero que no es solamente en lo estético, es en lo espiritual, lo físico, es todo lo que podemos cargar de combustible de conocimiento. Cuando uno se acerca más al conocimiento, más puede recrear también y también está más abierto al asombro. Por lo menos esa es la experiencia que tengo como trabajadora de teatro y de la cultura ¿no?

—¿Con cuál personaje de la obra se identifica más? ¿Por qué?

—Para hacer práctica de la honestidad intelectual, voy a decir que son dos los personajes, en este caso. La abuelita Erminda, la abuelita mapuche que hago y su hija Julia, el personaje de la joven en la obra *Es bueno mirarse en su propia sombra*.

En el caso de la abuela, por toda esa capacidad de amor, de llevar la vida, de estirar los brazos como digo. Y en el caso de Juli, por toda esa confusión, ese dolor y esa posibilidad que se le quita a las personas cuando se las lleva, no se les da la posibilidad de vivir una vida más natural, más cariñosa, familiar, con pertenencia. Que a veces somos nosotros mismos los que ejercemos la agresión o lo dejamos afuera al otro. No somos conscientes pero hay un sistema que nos va modelando para ser individualistas o para no permitirnos ser más solidarios o estirar los brazos, por eso creo que la obra fundamentalmente llama la atención en ese sentido también. ¿Qué están haciendo con nuestro ser, con nuestra vida? ¿Qué estamos

dejando, qué estamos permitiendo que hagan con nuestra vida?

Las dificultades para llegar a la obra... bueno, en todas... creo que esto que voy a contar nos sucede a todos los artistas. La dificultad que se nos presenta no es un límite, sino un motivo para seguir insistiendo. Para no conformarnos con la primera imagen o el primer material que se nos presenta para trabajar. Yo quería hacer *El Blanco*, pero soy mujer, así que eso me llevó a pensar que en nuestra cultura, la máscara indoamericana, está y en las antiguas culturas también el tema de las máscaras, entonces por eso incorporé la máscara porque quería completar bien el personaje del Blanco que no quedara desprolijo o a medio camino y eso me ha llevado al hallazgo: como ha sido el mismo Blanco para vestirlo, para cubrir mi ser mujer por un hombre, y un hombre con estas características.

—Luisa, ¿qué ha significado *Es bueno mirarse en la propia sombra* para usted?

—Una gran inquietud, una gran preocupación, muchos desvelos. Fundamentalmente mucha interpelación interna y también hacia afuera... yo me pensaba con mi familia, me pensaba con mis vecinos, en sus tiempos, con mis hermanos, con mis paisanos, con referentes que ya tenía en distintos lugares del país. También los referentes han sido para mí impulsos, ejemplos y también amparo y una responsabilidad. Tener una responsabilidad porque esos referentes han sido muy importantes y lo siguen siendo, aunque no puedo trabajar o seguir produciendo... tampoco es importante que yo siga produciendo, siguen ahí latiendo y yo sigo aprendiendo muchas cosas. Encontrando en cada lugar donde fui, esos aprendizajes, ese amparo en los barrios, en el campo, en los distintos grupos de teatro de nuestra provincia del Sur, de otras provincias también... sólo agradecimiento y sigo aprendiendo, defendiendo ese teatro y esa expresión y esa riqueza que tenemos como país; esas herramientas que tenemos, esas memorias de nuestros abuelos, de nuestra gente de nuestras luchas que han hecho nuestros hermanos del país. Así que no sólo indígenas, siempre cuando tenemos un impulso y nos pensamos con el otro seguro que aparece un camino para seguir.

—¿Cómo ve la participación de la mujer en estos tiempos y especialmente en los encuentros de mujeres?

—Creo que en los últimos 20 años la mujer ha ido ocupando espacios y apareciéndose en todos los ámbitos y especialmente en el cultural, en el de los derechos humanos, en fin, en todo lo que tiene que ver con lo artístico y cultural... porque tenemos mucho para decir y mucho para hacer y también una sensibilidad especial, no digo mejor que lo masculino pero tiene esto de lo que estamos conformadas las mujeres, de hermandad, de hijas, de vecinas, de luchadores,

de gente del arte, de gente del servicio social, de la salud. Para mí, esos ámbitos han encontrado las compañeras, es muy importante la producción que ha venido generando la mujer en toda la cultura. En el ámbito de nuestra provincia ha sido muy destacado, somos muchas las compañeras que hoy son referentes y que marcaron los primeros caminos.

—**¿Usted ha estado en encuentros de mujeres?**

—De alguna manera nutrió de mucha diversidad estos encuentros, abrió caminos hacia los cuatro puntos cardinales del país y desde las zonas campesinas desde las montañas, desde los montes, desde las selvas, aparecían las mujeres, comunidades agrarias, indígenas, rurales y también desde las zonas rurales. Y ahí estábamos todas, realmente sentíamos esa hermandad, esa alegría y esa identificación tan potente que aún hoy nos sigue marcando un camino. Estoy agradecida de poder abrazarme y no sólo con mis hermanas indígenas sino con los distintos sectores de nuestro país que es muy potente, que es muy diverso, con mucha energía y con eso de lo femenino que nos da tanta capacidad de amor y de apostar a la vida.

—**¿Qué rol ocupa la mujer dentro de la cultura mapuche?, ¿está regido por algún sistema?**

—La muestra más cabal del rol y la complementariedad que tenemos dentro del marco de nuestra cultura mapuche la podemos constatar y ver y vivir en nuestra máxima celebración religiosa espiritual anual como es *camalcum*, *camaruko* o *niquipún* como se dice en las distintas zonas donde estamos. Donde la mujer tiene un rol importante, donde no se puede hacer ceremonia sin la mujer, sin el hombre, sin los niños, sin los ancianos, sin jóvenes, todos somos importantes, necesarios y cumplimos un rol esencial todos esos días que dura la ceremonia a la interperie y la hacemos con esa concesión, con nuestra responsabilidad con la naturaleza, con nuestros antepasados y con el resto de la gente, de la humanidad, de nuestros vecinos, de todo el país. No es necesario que la gente venga a participar de nuestra ceremonia, nosotros ya los tenemos incorporados en los cantos, la gestualidad, en la oratoria que tiene. He tenido la posibilidad de ser una partecita de esto y agradezco el lugar que siempre me han dado y el cariño fundamental.

5. FRAGMENTO DE ENTREVISTA A MAITE ARANZÁBAL

Maite, refiriéndose a Gerónima nos dice: ‘Ese papel que Luisa encarna, le trae a ella enormes revelaciones, ahí es donde Luisa hace un descubrimiento, con una claridad total y ahí redefine su camino;

y en eso también la vuelvo a admirar, y al redefinirlo dice yo soy una actriz que viene de un pueblo originario que está en esta sociedad blanca en donde todavía está la huella de la conquista y yo quiero que mi arte sirva para revelar esta identidad oprimida o socavada en la historia de este pueblo; y no solamente eso redefine su arte con obras que hablan de una identidad americana originaria, empieza a producir una dramaturgia reflejo de esta revelación y de este asumir esta identidad... que además la empieza a llevar a los lugares de la provincia adonde el pueblo mapuche, en la historia, fue reducido, metido en reservas y demás que hoy en día es la línea sur, un lugar muy importante de la presencia del pueblo mapuche. Y Luisa empezó a tomar su camioneta e ir a parajes, a lugares alejados, a hacer su arte; y empezó una relación muy fuerte con el pueblo mapuche y el pueblo empezó a reconocerla como su artista, como el lugar donde podía espejarse. Todos esos procesos yo los fui viviendo desde chica a joven. Después yo me fui a Buenos Aires, más o menos a la altura cuando ella empezó con Gerónima, por ahí creo que yo ya estaba hace un año en Buenos Aires (...) y un día me escribió y me dijo que necesitaba un texto para un taller de teatro que estaba haciendo acá, no me acuerdo... con algunos de los maestros que estaba haciendo. Entonces, le mandé un texto y ella lo empezó a hacer para el taller y le dijeron que estaba bueno como lo estaba haciendo y le dijeron los compañeros y el maestro y ella empezó a hacerlo y ese texto se llamó *Más que sola*. Ese es el texto que yo le escribí con la única intención de escribir un texto para un taller... y empezó a funcionar con su talento de actriz de una manera tal que terminó invitada al festival de Córdoba, festival latinoamericano... También otra que tengo para contar ahí es que ella me dice ¿por qué no me acompañás al festival? Y entonces la acompaño, ella hacía un monólogo, era breve, supongo que era un monólogo de 40 minutos que habíamos construido. La historia era la historia de una mujer, que era medio emblemático, era una mujer que había perdido dos hijos, el primer hijo en plena dictadura y el segundo hijo en la guerra de Malvinas. Era como una mujer emblemática de lo que había sucedido en la Argentina. Entonces, viene el momento de la función, le toca el teatro San Martín que es un teatro enorme, creo que se llama San Martín o Independencia, el teatro importante de la capital de Córdoba, un teatro muy grande, con palco, un teatro antiguo... ella usaba nada más que una camita de hierro que estaba puesta en el escenario, escenario gigantesco... estaba la camita de hierro. Y bueno, momento en que va a empezar la función, en la puesta que ella entraba por el lado del público, pero esta vez iba a tener que atravesar una platea gigante... Y resulta que no la dejaban pasar los tipos de seguridad del teatro porque ella les tenía que decir "déjenme pasar, soy la actriz", el personaje que ella hacía estaba vestido con ropas humildes, traía una bolsa como que

venía de la calle, con una bolsa como que había hecho una compra en alguna despensita de su barrio, esta madre de estos dos hijos estaba ataviada de esta manera. Entraba con esa bolsita con esa ropita y los de seguridad de teatro no la dejaban pasar y la cama la estaba esperando...

—**¿No la reconocían, no la dejaban pasar?**

—[...] era el personaje de una mujer pobre y empobrecida por todo lo que le había sucedido como persona en la vida, muy vulnerable... por eso, esas capas de significación a los del teatro no les cuadraba, que la que estaba queriendo entrar era la actriz que estaba haciendo la obra. Eso fue fuerte, ella tuvo que convencerlos pero fue todo un momento de tensión, que lo vivió ella casi a solas porque yo no sabía, sabía que algo se estaba demorando pero la estaba esperando sentada en platea, ya habíamos pactado todo... para decirte también que la sociedad en la que Luisa desarrolla su arte con tanta responsabilidad y compromiso era una sociedad racista y discriminadora en todos los ámbitos. Yo lo sufrí como mestiza, en el colegio de las monjas, cuando iba al colegio de las monjas se sentía mucho todo eso. Se sentía mucho todo eso...

—**¿Observás ahora un cambio de mirada sobre ser mapuche, ser mestizo, ser actriz? Porque los actores y las actrices a veces tampoco la pasamos tan bien...**

—Sí, creo que hubo una evolución... por supuesto que esa evolución no está en los lugares de poder, pero sí a nivel sociedad, yo siento que sí, que es otra la actitud de esta sociedad, de esta generación, es otra la mirada. Muchas cosas se han revisado, las luchas siguen siendo las mismas, la conquista continúa, el pueblo mapuche sigue luchando por tantas cosas. Pero hay una recuperación de la cultura, hay otra perspectiva, aunque frente al poder se siga estando en la misma lucha desde hace siglos. Los poderosos son los que tienen las mineras, los que contaminan, los que envenenan... cambian las caras de los conquistadores.

—**¿Cómo relacionás la obra *Es bueno mirarse en la propia sombra* con este contexto? Nos interesarían las características de esos personajes que se relacionan con este contexto, con esa lucha...**

—Ella empieza con un ritual que está haciendo como una mujer, con su niño en la espalda, con su niño atadito en la espalda está en un lugar sagrado y escucha los tiros de los conquistadores. Ese primer capítulo te sitúa en el genocidio de la conquista del desierto. Aparece luego un segundo personaje, que a mí es el que conmovió profundamente porque también está ligado a esto que te cuento, de lo vivido, que es una mujer campesina que sale a buscar a su hija que

fue a trabajar al pueblo, de sirvienta. Ella la va a buscar, la quiere ver porque dice que el cuerpo le tembló... la llama, le preanuncia que tiene que ir a ver a su hija y para eso va pidiendo permiso a los arroyitos, por todo el pueblo va pidiendo permiso a todos los elementos de la naturaleza. Y la tercera historia, que es la de la muchacha que ha sufrido como un proceso de desculturización y que el patrón la ha tomado y de alguna manera violado y esa es la historia. Y respecto a eso te diría que cuando yo era chica, vi esas situaciones que en determinadas clases sociales se hablaba de traer una chica de la línea sur para que trabajara en las casas y todo eso no con un respeto de un trabajo sino con toda una carga de explotación o de racismo, a veces encubierta, a veces explícita, a veces con una actitud supuestamente generosa; pero del lado que quieras esos personajes me impactaron mucho, porque yo pude ver eso cuando era chica, pude verlo en la sociedad, en la sociedad de Fiske.

[...] Después de que ella hizo Gerónima, que fue el proceso de identidad más fuerte de revelación profunda, ella empezó a hacer su dramaturgia, su espectacularidad, el primer espectáculo así importante, el primer espectáculo de ese camino, de esa parte es “Es bueno mirarse en la propia sombra”, que es un proverbio del pueblo mapuche, el título es como un saber, es como una frase reveladora de conocimiento. Mucha valentía, mucha fuerza para asumir ese camino, ese rol; y lo desarrolló a full, como quien descubre una misión. Como ella, a través del teatro, ella encuentra una misión importantísima que su pueblo estaba esperándola. Muy importante también la relación de Luisa con Aimé Painé porque Aimé Painé desde otro lugar, desde la música, es otra gran reveladora de identidad del pueblo mapuche recuperando el canto sagrado...

—A través del trabajo de ellas, del tuyo, se fue erosionando la mirada, fueron cambiando la realidad a través de la denuncia, a través del teatro (...) Pero qué importante hacerlo a través del teatro. ¿Lo ves de la misma manera?

—A Luisa y Aimé las veo como las machis que a través del arte encontraron un camino hacia el pueblo y su pueblo encontró un camino hacia su propia cultura, su propia recuperación cultural a través del trabajo de ellas, como un ida y vuelta... Para mí es una misión muy importante que han tenido, más en esos años, porque hoy es más probable encontrarse con muchos artistas del pueblo mapuche, produciendo y siendo reconocidos. En ese momento no, era muy fuerte el gesto que tenían que hacer para transgredir todos esos prejuicios, y claro, eso nos ha enseñado a muchos.

—También pensaba en algo que vos decías que es la identidad

o las características del teatro o la dramaturgia en la Patagonia, es como diferente al de Buenos Aires o de otros lugares. ¿Creés que hay alguna característica que nos puede englobar o somos múltiples?

—Mirá, para mí lo que en principio está bueno es que hay como un gran cambio. Antes éramos como muy satelitales a Buenos Aires, entonces las dramaturgias eran como porteñas la mayoría de las veces y si no eran porteñas era alguien de acá pero que tenía que escribir parecido a lo que escribían los autores de Buenos Aires. Había toda una cosa de que si no nos colonizaban había que reproducir el modelo. Hasta que empezamos a hacer lo nuestro y eso se siente. Yo creo que en Luisa esa reproducción duró poco, lo mismo que en mí porque me gustaba escribir y me gustaba crear. Pero esta cosa general que los artistas de la Patagonia están produciendo, un arte propio, no importa si hablan del guanaco, de la estepa o no, pero están teniendo su arte puesto en valor... para mí cambió muchísimo. Lo mismo que para estudiar teatro te tenías que ir antes. Si querías algo más continuo, más importante te tenías que ir. Pero todo eso cambió, y no solamente en Fiske, también en otros lugares de la Patagonia. Entonces, te encontrás con grandes actores, con gente que está creando su dramaturgia desde hace tiempo, desde hace años. Te encontrás con un montón de producción que está saliendo del interior del país, que es un interior que hace mucho tiempo que se mira en su propia sombra, que es un poco lo que aprendimos con las artistas como Aimé y como Luisa.

—¿Por qué es importante estudiar a Luisa? ¿Habría que tenerla en nuestros programas, en las academias de teatro? ¿Es importante que cualquier persona pueda saber sobre ella?

—Si seguimos con el eje central de esta entrevista: *Es bueno mirarse en la propia sombra*, yo creo que sí. No es casual que este año El Fondo Nacional de las Artes entrega un premio de reconocimiento a su trayectoria, es muy importante que Luisa sea nuestra propia profeta en su propia tierra, tiene que serlo, nos ha enseñado mucho. Me parece muy importante lo que estás diciendo, claro que sí. Es una gran creadora que abrió una puerta muy importante, que es la puerta hacia la cultura, hacia la identidad, hacia el pueblo mapuche que fue víctima de un genocidio, que fue oprimido, que fue negado... entonces, es muy importante.

(*) *Fotografía: Gonzalo Maldonado*

CAMINOS RECORRIDOS CON LUISA

“La poética de Luisa es Política. Es filosofía del teatro rionegrino. La territorialidad es clave para la construcción de su poética”

Investigación acerca de su práctica escénica

por Lilen Quintin

Escribiré en base a mi recorrido vivido en el año 2017, con Luisa Calcumil como actriz y técnica en la obra *Es bueno mirarse en su propia sombra*, recorriendo las ciudades de Chimpay-Belisle-Lamarque, gracias al proyecto “Rutas Teatrales” de la provincia de Río Negro y al Instituto Nacional de Teatro, para aportar a la investigación: “Personajes femeninos en las obras *Es bueno mirarse en la propia sombra* (1987) y *Paso El Reparó* (2018) de Luisa Calcumil”, llevado adelante por el grupo Investigadoras de la Patagonia.

Teatro Posible. El viaje comenzaba desde Fiske Menuco (General Roca) ciudad donde vive Luisa; días antes se probaba todos los elementos que llevaríamos a la gira cuidadosamente, intentando de que no sean pesados ni que estorben, ya que íbamos en una camioneta. Todos los elementos debían ocupar el menor espacio, y ser fácil de transportar, se pensaba en todos los espacios a donde íbamos a ir a hacer la obra, para llevar los elementos adecuados y hacer EL TEATRO POSIBLE. Siempre se llevaban elementos de más, previendo cualquier altercado. Las telas para lograr una caja negra en los espacios no convencionales eran un punto siempre a tener en cuenta, se enviaba la planta de luces con anterioridad al referente del espacio y las necesidades técnicas.

En la ciudad de Chimpay fuimos a un Club Atlético que contaba con un escenario “a la italiana” y algunas luces. Como era habitual, Luisa, al llegar al espacio aplaudía para escuchar la reverberación del lugar y probaba la voz en el espacio. Antes de bajar los elementos de la obra, recorremos el lugar tanto sonora como espacialmente, veíamos el lugar del espectador, nos sentábamos en la silla del espectador para visibilizar lo que podía ver, observábamos la distancia en donde ubicaríamos los elementos escénicos de acuerdo al lugar. Todo esto se hacía con un especial silencio, que era intervenido en ocasiones por la gente del lugar que venía a saludar a Luisa. Esto es necesario redactarlo, ya que creo que la palabra IMPECABILIDAD refiere a eso, al cuidado tanto de los elementos, como del espacio

en donde se actúa, incluso el trato con los referentes del lugar. Se pensaba acomodar la escenografía en base a la estructura dramática de la obra que consta de cuatro actos. En este viaje en particular, el último cuadro de la obra, el cuadro de Juli, se proyectaba en un video grabado previamente.

Al finalizar la obra Luisa saludaba al público pero no con el vestuario de la obra. Ella siempre tenía preparado otro atuendo para entablar un diálogo con el público, se quitaba el maquillaje que tenía rápidamente, no dejaba rastros de quiénes habían sido en la escena ya que no quería romper la magia que había creado escénicamente, muchas veces la escuche decir “Cuesta tanto crear en la escena, que hay que conservar esa magia y no romperla”, no perturbarla.

[Ruido]

Interpreté EL BLANCO. Cuando se presentó esta gira, Luisa me propuso interpretar el rol del personaje El Blanco. Este personaje representa la llegada del *winka*, al transitar cotidiano del pueblo mapuche. Es una escena en la que debía llevar el hilo narrativo mediante una partitura de acciones precisas, propias del personaje que debía encarnar.



*Luisa, conversando con el público al finalizar la función.
Chimpay, 2017.*

Trabajamos el cuerpo en el espacio escénico, la distancia, la mirada, el peso, movimientos amplios y eficaces para que sea efectivo el uso de la máscara. y la respiración como sonido. Luego me pasó la máscara y trabajamos el recorrido escénico de todo el cuadro, construyendo la imagen del personaje.

Me preparó físicamente para poder interpretarlo, ya que ella no podía hacer tantos movimientos como este personaje lo requería.

[Acción - Reacción - Movimientos precisos]

Personajes Femeninos. Los personajes que se representan en esta obra son todos de cuño indígena y campesino y cada uno de ellos expresa la mirada antropológica de la actriz: la Mujer Antigua, la abuela Erminda, y Julia, son tres personajes que dicen y accionan a través de la dramaturgia que la propia Luisa creó a partir de su cosmogonía como mujer perteneciente al pueblo mapuche.

Cabe destacar que esta obra la escribió y la dirigió ella, desde su propia mirada en el año 1986, históricamente luego de la recuperación de la democracia y cuando a su vez comenzaba un complejo proceso sociocultural y jurídico para reconocer al pueblo mapuche como sujetos de derechos, preexistentes al estado nacional.

Cada personaje compuesto por ella, interpela de manera sensible y comprometida al espectador, denunciando diferentes injusticias sociales como: las violaciones a empleadas domésticas, el genocidio del pueblo mapuche, la expansión de la propiedad privada y el atropello cultural del estado, mediante la “musealización” del patrimonio cultural mapuche.

Antes de Luisa no hay registros en Río Negro, de una obra de teatro que sea escrita y actuada por una mujer que pertenezca al pueblo Mapuche y que además haga teatro independiente, con sus propios medios y herramientas.

El teatro de Luisa comenzaba a hablar en nombre propio y es hasta el día de hoy que sigue teniendo resonancia nacional e internacional, por su modo de hacer teatro, porque sostiene una filosofía del quehacer teatral, por su trayectoria y su recorrido; que incluye pueblos, parajes, escuelas rurales, y todo tipo de espacios, en donde haya público a lo largo y ancho del país.

Es un obra cargada de semiótica; tiene símbolos signos e índices para analizar en su vasta producción tanto escénica como dramática.

Segunda Parte

“PASO EL REPARO” **Representación dramática de cuño popular**

(Fragmento extraído de bitácora grupal)

“*Paso el reparo* es una propuesta de teatro popular, lograda a partir de improvisaciones de tres actrices de teatro independiente: Mariana Calcumil, Silvina Mañueco y Lilen Quintín que ejercen su oficio con capacidades artísticas en resonancia, en un mismo territorio. Ellas deciden convocar a Luisa Calcumil, actriz, dramaturga y directora, para la coordinación y dirección.

La situación a la que estas mujeres han sido arrinconadas permitió dar cuenta de la condición humana, por lo tanto, aparecen situaciones de poder y manipulación, aun cuando están despojadas de materialidad y de expectativas superadoras.

El espacio ficcional es en la intemperie. La escenografía está compuesta de tirantes largos, postes, chapas, cueros de animales, arbustos, matras y ponchos, dispuestos de manera no convencional (no naturalista). La disposición de la escenografía, compuesta de distintos materiales y texturas, narra la precariedad en la que conviven. Dos mujeres y una tercera que circunstancialmente aparece. La trama dramática narra la fragilidad y el destino determinante de cada personaje. La disposición de la escenografía, las diferentes texturas, peso y altura, estimulan una visión inquietante sobre la puesta en escena.”

por Luisa Calcumil

(*)



LOS PERSONAJES FEMENINOS DE LA OBRA “PASO EL REPARO”

Proceso Creativo

por Lilien Quintín

La obra de teatro *Paso el reparo* es una obra de teatro popular, que escribió Luisa Calcumil en el año 2018, basándose en improvisaciones escénicas de tres actrices y partiendo de la fisicidad de cada una de ellas, casualmente tres profesoras egresadas de IUPA, entre ellas, quien escribe.

El abordaje de estos personajes fue gradual, partiendo de las indicaciones escénicas y estímulos que Luisa iba proponiendo. Así, los personajes se iban construyendo y detallando; a la par, se fue armando la dramaturgia, con aportes que las actrices probaban desde la escena, semana a semana.

La dramaturgia de la obra narra la vida de tres mujeres, tres personajes sin parentesco ni pertenencia social, pero que se encontraban en una misma situación, en una urgencia.

El grupo que habíamos conformado en el año 2017 se llamaba “Las mingas”. Estaba formado por Silvina Mañueco, Mariana Calcumil y Lilien Quintín. Estuvimos trabajando puertas adentro, en un pequeño teatro para 40 personas aproximadamente que tiene Luisa, en el barrio San Martín, ubicado en la ciudad de General Roca, Fiske Menuco, Río Negro.

Se trabajó de manera conjunta, durante tres años, y en el cuarto se comenzó a escribir la dramaturgia definitiva que luego saldría a escena en el año 2021.

Tanto la directora como las actrices, llevamos una bitácora en la que destacamos aspectos creativos relevantes que surgían en los encuentros para entamar dramaturgia, personajes, puesta en escena y entrenamiento.

Una de las maneras de abordar el trabajo escénico, era llevar a los ensayos canciones, textos, poemas, de mujeres latinoamericanas, así pasamos por Violeta Parra, Chavela Vargas, Gabriela Mistral, entre otras y entre cantos y llantos fuimos dándole forma a la obra.

También estuvimos recorriendo parajes y estancias regionales, en búsqueda de texturas, sonidos y modos propios de hablar.

En mi rol de *investicreadora*, les quiero contar que Luisa nos compartió su mirada acerca del teatro popular, su filosofía y ética teatral, a la hora de abordar la escena. Como maestra, nos compartió herramientas actorales y su modo de hacer teatro comprometido y de raíz popular.

Eso hizo que yo pudiera comenzar a pensar en mi propia manera de hacer teatro, qué temáticas quería abordar y cómo llevar a la puesta en escena mis propias inquietudes.

En ocasiones nos decía: “El presupuesto, en esta obra, está puesto en las actrices, tienen que potenciarse entre ustedes, inspírense en la compañera, compartir y crecer grupalmente”. “La obra es sólo la punta del iceberg, lo que ven los espectadores, pero perciben todo lo que hay debajo de ella”.

Paso el Reparó obtuvo el premio “Mayte Abascal” en el año 2021, por temática regional. Este premio es otorgado por el Instituto provincial de teatro de Río Negro en el marco del Festival Selectivo Provincial de Teatro.

Hasta ahora la obra tuvo 16 presentaciones.

Es importante destacar el trabajo de Luisa como pionera y hacedora teatral rionegrina; por eso nosotras, como investigadoras, buscamos crear un espacio de compromiso y de reflexión en este aspecto, donde valoramos y destacamos su trabajo.

Una historia diferente se comienza con un cambio de perspectiva, lo importante en este sentido, es darle un vuelco a la mirada que traíamos y poder repensarnos desde otros aspectos, trayendo e incluyendo la labor de esta mujer en este caso concreto.

Ese es nuestro pequeño aporte, visibiliza las labores femeninas en nuestro teatro patagónico y destaca la representación de las minorías como es el caso de los pueblos originarios.

El teatro de Luisa Calcumil tiene una impronta territorial y en esta obra, estos aspectos se ven reflejados tanto en las características de los personajes, en la puesta en escena y en la musicalidad.

(*) *Fotografía: Laura Vázquez*

“CHELINDA” | MARIANA CALCUMIL

Mariana Calcumil es artista escénica oriunda de Fiske Menuco - Río Negro, donde se desempeña como hacedora teatral independiente. Actúa, escribe, dirige y coordina talleres. Realizó su formación académica en IUPA, se egresó en 2015 de Profesora de Teatro y estudió, en talleres y seminarios, distintos lenguajes: teatro callejero, clown, máscaras, movimiento, danza contemporánea, estatuas vivientes, escritura creativa, poesía, actuación, dramaturgia.

(*)



ENTREVISTA A MARIANA CALCUMIL

—**¿Cómo fue la preparación física para la creación de los personajes? ¿Algún ejercicio que recuerdes?**

—Nos juntábamos una vez por semana, sagradamente, mucha cantidad de horas. Los lunes, me acuerdo. Y sí, se nos iba mucho el tiempo, era mucha, mucha cantidad de horas. Eso, como que lo sostuvimos durante un tiempo, después ya más cerca del estreno,

nos empezamos a juntar más seguido, o sea, más días a la semana. En cuanto a la preparación de personajes... primero, fue mucho improvisar, un tiempo largo del proceso improvisábamos. Y después, sobre eso fue que Luisa un día apareció con el texto, con la dramaturgia. Ella armó una dramaturgia y nos la leyó, nos encantó y ahí empezamos, que ahí, ya tuvo nombre: *Paso El Reparo*.

Pero eso fue mucho tiempo después, porque gran parte del proceso fue así, muy libre, improvisar.

Después... bueno, Luisa trabaja mucho desde la voz, entonces hacíamos calentamientos vocales, físicos también. Sería como una línea barbiana, por decirlo así de alguna manera. Tantos ejercicios puntuales no sé si me voy a acordar pero sí, había una preparación que tenía que ver con... bueno, la voz como acción, trabajamos mucho fantasía vocal. Mucho desde el impulso... iban por ahí un poco los entrenamientos. Y después improvisábamos, trabajamos mucho con objetos también, entonces siempre había una preparación previa del espacio. Con máscaras también, entonces íbamos jugando en base a la información que nos daba la máscara, íbamos jugando con el cuerpo y con la voz, con todo.

—¿Recordás algún ejercicio de entrenamiento y de búsqueda para la creación del personaje?

—Hicimos también trabajo de campo, donde fuimos a visitar gente. Luisa nos contaba muchas anécdotas en esas juntadas, eran muchas charlas, hablábamos bastante, porque ella tiene mucho recorrido. Es una persona que ha visitado muchos lugares y conoce. Ha hecho teatro popular, entonces ha conocido muchos pueblos y mucha gente. No esto que le decimos nosotros “teatro para teatristas”, sino que su motor está en las historias que puedan ser identificables para el pueblo.

Entonces nos contaba muchas anécdotas y dentro de esas anécdotas, por ejemplo, nos contaba que esos personajes habían nacido también de inspiraciones de gente que ella había conocido. No netamente, sino, retazos. Yo me acuerdo que me decía “he conocido Chelindas, he conocido Chelindos”, digamos. Entonces en base a eso, por ejemplo, en mi personaje trabajamos mucho como la idea que no sea identificable si era una chica o un varón. Entonces trabajamos un poco eso, como yo tenía el pelo cortito en ese momento y con la boina como que podía ser un Chelindo. Y a la vez, por esta idea que ella me contaba, que la gente en el campo, sobre todo las mujeres, se masculinizan bastante. Como tienen que hacer trabajos pesados, cuidar los animales, no tienen una cultura más de mujer de ciudad, digamos. Trabajamos eso y vocalmente ella cuidaba chivas entonces (Se ríe) Me acuerdo y me divierte, trabajé una sonoridad que tenía que ver con el balido de las chivas. Entonces eso también, inspiración

en los animales, en otras cosas que siempre en el teatro nos re sirven. entonces empecé a buscarlo desde ahí. Y a la vez como las personas del campo son como más “para adentro” digamos... No lo digo como una generalidad, sino como el trabajo que nosotras hicimos. Entonces en base a anécdotas y experiencias de Luisa trabajamos esta idea de no hablar mucho, sino más bien algo más gestual o más de la escucha ¿viste? Como más de estar, también son personas... En este caso, Chelinda es un personaje solitario, entonces no es que era super charleta ni nada, sino más bien estaba en su lugar. Y un poco *Paso El Reparó* era el lugar de Chelinda, entonces es como eso, ella estaba ahí y le llegaba gente.

—¿Qué pautas les daba Luisa para la construcción de los personajes y cuánta libertad les dejaba?

—Bueno, ahí me acordé esto de las chivas, por ejemplo. Que me puse a escuchar chivas y esa fue propuesta de Luisa. Mucho trabajo de observación también, yo no me crié en el campo y tampoco crié animales, entonces tenía que empaparme un poco de ese mundo. Me ayudó bastante en ese sentido. Lo de la libertad depende mucho de cada una también, por ejemplo esto que digo yo. Al no tener yo tanta experiencia en esa idiosincrasia o esa “crianza”, por así decirlo también necesitaba más guía. Si no, por ahí si fuese algo en donde una ya de por sí está más empapada porque tiene más que ver con la realidad cotidiana mía, podés proponer mucho más. Yo al principio estaba como “uy, no sé” ¿viste?

Hay algo que tiene Luisa, que ella dirigió por ejemplo, *Paso El Reparó*, pero fue la primera obra que dirigió. Porque ella se auto dirigía, entonces se notaba mucho su hambre de actuación. Entonces, lo que hacía mucho era que actuaba con nosotras. Entonces por ahí te ayudaba en el sentido de darte una referencia. No para imitar, sino como una guía y vos sobre eso proponías y todo lo demás. No como directora que está de afuera, sino que se metía a improvisar y actuar. Entonces de ahí nos empapábamos.

—¿Qué experiencias fueron significativas en la creación de los personajes? ¿Recordás alguna anécdota en particular?

—A mí me sirvió bastante el trabajo de campo en la construcción de mi personaje y en general para la obra, cuando fuimos a ver a una... “a una chivera” le diría Luisa. Pero era una mujer que vive acá en las afueras de la ciudad y que cría animales y todo eso. Me sirvió mucho esa vez que fuimos, la charla que tuvimos con ella y observarla mucho, cómo los tiempos sobre todo. Durante el proceso hablamos mucho de la diferencia entre el “tiempo urbano”, le dice Luisa, y el “tiempo del campo”. Entonces, me sirvió mucho observar eso, cómo que es muy distinta la temporalidad y se expresa mucho en... en la mirada,

el tiempo del mirar, los gestos. Me acuerdo mucho de sus manos, por ejemplo. Me acuerdo mucho del movimiento de sus manos. Yo siento que eso a mí me re sirvió y después particularmente esto es algo que me pasa a mí como actriz en general y en *Paso El Reparo* me pasó, es que me sirve mucho la música. Entonces también cuando apareció la música fue... todo lo sonoro en realidad... porque Chelinda escuchaba mucho la radio, entonces escuchaba los avisos al poblador rural, que es un poco como termina la obra, entonces cuando apareció la grabación de la radio con el aviso al poblador rural fue re conmovedor porque la sensación que me pasa a mí con lo sonoro es como que me inunda, la dejo entrar y aparece instantáneamente una proyección de la emoción. Entonces lo sonoro me sirvió muchísimo cuando apareció esa grabación que le hizo Vero. Después falleció Vero en el proceso, fue re loco eso. Vero, de Antena Libre. Y después la música que hizo Mati, Mati Garcia Calcumil también, porque también genera unos climas y todo, que para mí, para la actuación son muy potentes. Me genera un estímulo muy inmediato, me re atraviesa lo sonoro. Eso fue algo muy significativo porque también la obra terminaba con el tejido y el tema final que era muy hermoso.

Después trabajamos con instrumentos, entonces ahí conecté con el acordeón también. Estuvo re lindo... Con la sonoridad digo, no es como que aprendí a tocar el acordeón porque requiere todo un tiempo. Pero me di cuenta de que lo sonoro a mí me transforma mucho la actuación, me estimula.

—Para profundizar sobre esta experiencia que tuvieron sobre conocer gente. ¿Cuánto tiempo se quedaban conviviendo? ¿Qué compartían? ¿Qué observaban? ¿Iban buscando información específica o iban a tener la experiencia y después recapitulaban?

—No, no convivimos, fue una visita. No fueron muchas tampoco, no me acuerdo ahora. Me quedó esta, de esta señora y después no recuerdo otra más. La idea era ir a ver también a un paisano de Cervantes pero finalmente no lo ubicamos, entonces no pudimos. Me acuerdo mucho de esta señora. Lo que sí estaba bueno era no tener un tiempo, viste cuando decís “puedo de tal hora a tal hora”, entonces eso ya te limita la experiencia en un sentido temporal. No podés llegar a un lugar que no conocés y decir “en media hora me tengo que ir”, entonces lo planificamos para dejarnos esa tarde libre para poder hacerlo, si no, no tenía gracia. Entonces íbamos un poco sin tiempo, para poder estar realmente y después no. No íbamos con el objetivo de “vamos a ir a observar para después hacer mi personaje”, como esa cosa extractivista ¿no? Sino, era más el ir a compartir y a conocer. Por eso también esto del “no tiempo” era más que nada lo que dijiste último. Compartir la experiencia y después sobre eso charlábamos una vez que llegábamos a casa de

Luisa. Recién ahí conversábamos y todo eso. Ella nos decía: “¿Qué observaron? ¿Qué les llamó la atención?”, pero no es que íbamos con un ojo también, porque en eso era muy cuidadosa Luisa de decir: “No es que vamos a esto, sino que vamos a compartir y a conocer a las personas”. Luisa ya los conocía, esto que digo de que los personajes eran un poco inspiraciones de gente que ella ha conocido en toda su trayectoria, en todo su recorrido. Yo siento que era más como una ofrenda, una apertura para con nosotras. Para que nosotras pasemos por esa experiencia. Ella ya la conocía, de hecho esta mujer que fuimos a ver era porque ya la conocía. Entonces era más por ahí. Por eso, antes nos preparaba, nos decía “vamos a ir a visitar a tal, la idea es ir a compartir, ir con cierta apertura, no ir a invadir”... O esa cosa interesada que pasa mucho...

—¿Cómo llegaste a construir un personaje con una apariencia y una forma de ser ajena a la tuya?

—¿Cómo lo compuse? Un poco lo contesté en la primera, pero también desde el cuerpo, lo que ya comenté de la voz. Una forma de caminar, una forma de pararse. Cuando le encontré la paradita, así como la postura fue como que ahí empezó un camino. Me ayudó mucho Luisa, me acompañó mucho. Y en esto de la temporalidad, más del campo, evitar algo que tenemos arraigado, quienes nos criamos en la ciudad, que es el tiempo urbano, que tiene que ver con la simultaneidad de las cosas. Entonces era como limpiarlo, limpiarme de eso. Entonces era como una cosa por vez, suponte, ya estar parada mirando nomás, eso ya era. Y una tienda a hacer veinte acciones, entonces no. La acción es ella escuchando la radio, entonces estaba escuchando la radio. No necesita también estarse rascando. Esos tiempos tienen que ver con algo de la urbanidad y de esto de, bueno, ni hablar con la tecnología ¿no? De estar haciendo cincuenta cosas a la vez. Eso fue un re trabajo entonces ahí me sirvió mucho la noción de esa temporalidad distinta.

Fue un poco desde el cuerpo, una vez que le encontré más o menos cómo caminaba, su temporalidad, sus gestos y desde la voz... esto que busqué puntualmente con relación a las chivas. También sobre la voz, Luisa decía que en la urbanidad la voz llega hasta acá, entonces en el campo es todo abierto, proyectos de otra manera. Ella cuando llama a las chivas no dice “chivas, chivas” (Habla bajito) No. Lo proyecta, entonces trabajamos mucho la proyección de la voz, lejos, para que dé esa idea de que está en un lugar abierto, en un campo. No como acá que están las paredes. Eso desde la voz y el cuerpo... Ehm... La imagen, y la imagen te ayuda a componer el cuerpo. Cuando apareció la bombacha, la camisita, la boina. La boina fue re fuerte también porque cuando me la puse, fue como que me vi en el espejo y sí, efectivamente, me cambiaba completamente la cara, todo. Después

reforzamos con maquillaje, no mucho. Fue para fortalecer algunos rasgos, por ejemplo, marcar más las cejas para dar esta cosa más masculina. Pero el vestuario ayudó muchísimo también.

—Acá hay una pregunta justo sobre vestuario. ¿Cómo fue la selección y el cuidado del vestuario que utilizaron en cada personaje? Y agregar también a los objetos.

—Bueno, fuimos llevando cosas para probar, como que más o menos ella nos decía “Puede ser por acá, tráiganse una bombacha”. El calzado también, hablábamos mucho del calzado. Cómo se para el personaje, tiene que ver con el tipo de calzado, no es lo mismo una alpargata que un borrego. Entonces nos insistía en eso, que vayamos probando calzado. Fue bastante guiada, como que ella, yo siento que tenía la visión general, también de los personajes, como una pintura. Y siempre desde un lugar cuidado y no estereotipado porque hablábamos también de esta cosa... Que hay mucho del “gaucho” entonces se entiende que algo del campo es del estereotipo “gaucho” como los cuadros de Molina Campos. Entonces justamente eso es todo lo que no, la idea era ir al corazón de los personajes, entonces así para limpiarlo de cualquier tipo de estereotipo. Entonces ya nos fuimos proponiendo cosas y ella iba eligiendo: “esto sí, esto no, esto es mucho”. En mi caso tenía una camisa, un chalequito tejido porque también hay mucho de esto del vestuario de lana, que además, por más que uno no se haya criado, yo siempre lo que digo, es que siento que no hay manera de que no te llegue, porque si vos no te criaste en el campo, seguramente tus abuelos sí, o tus bisabuelos o alguien. Nosotros acá tenemos mucha conexión con la vida del campo. Pienso que esto de la lana y determinadas cosas para mí están re cerca, porque tengo a mi abuela. Todo lo que uso tejido me lo hace mi abuela entonces ese tema de lo familiar está presente. Desde donde viene cada una, porque hace a la identidad también. Aunque eso en apariencia sea lejano a mí, en realidad no lo es tanto si te ponés a indagar en tu identidad, en tus raíces, tus ancestros ¿viste? Bueno, pero eso es para un debate... Entonces tenía un chalequito de lana y un saquito, entonces decíamos “Capaz es mucho... Pero no, porque cuando ella sale a arriar las chivas está re frío en el campo, entonces no. El saquito también. Pero después cuando entra, se lo saca”. Empezamos a ver eso ¿Qué era mucho? ¿Qué era poco? Hasta que quedó la pinturita. Pero las decisiones finales las tomaba ella. Con el calzado descubrimos que estaría bueno que sea algo pesado para que me aporte firmeza y presencia entonces teníamos unos que eran tipo borregos, y ahí también me cambió porque había estado probando con alpargatas y me daba otra parada.

—Para vos ¿quién es Chelinda?

—Es una chivera criada en el campo, bastante solitaria. Creo que también con cierta necesidad afectiva siento yo también. Creo que eso se termina de leer cuando termina la obra. Como que ella se queda esperando: “Bueno, ojalá que vuelva a venir”. Creo que tiene que ver con la realidad de personas que viven así que están bastante solas y que muchas veces quedan esperando esas visitas que a veces nunca llegan. Hay infinitos casos... Tiene una relación muy fuerte con los animales, no sólo con las chivas, sino que también se crió con su perro, el Falucho, entonces tienen un vínculo muy fuerte con esos animales particularmente. Y el Falucho como su pariente, su hermano casi. Entonces ahí es donde siente la compañía creo yo. Y el sentido de ser, de estar ahí en comunión con las chivas, con el Falucho y todo eso.

—¿Qué sentiste vos representando o viviendo a Chelinda?

—A mí me hizo pensar muchas cosas todo el proceso. Esto que hablé un poco antes de la identidad, las raíces digamos. La invisibilización que hay de determinados sectores, bueno eso es bastante fuerte. Pero eso me llegó muchísimo porque hay un montón de cosas que desconocemos. Entonces, en ese sentido me parece que hacer un trabajo de este tipo te invita a pensar en esas personas y a comprender también. Que eso pienso que es algo re lindo. Comprender esas historias, recorridos, sensibilizarte, obviamente. Comprender tiene que ver con eso, no con algo racional, sino también con algo sensorial y sensible que es poder sensibilizarse y conectar con esas realidades que por ahí pueden estar más cerca o más lejos, pero a veces no las vemos o no las queremos ver también... Puede ser. Me sensibilizó mucho en ese aspecto y también pensar que eso es algo que está y que va a seguir estando ¿viste? Como de sectores más humildes o no tenidos tanto en cuenta, como la diferencia de clase social, básicamente. Eso es muy duro entonces me parece que siguen siendo relatos necesarios porque se siguen repitiendo esas historias. Hay mucho también de Chelinda en mí de alguna manera... O en amplia manera. Yo siempre digo que a veces pienso que me gustaría también un poco de eso ¿Viste? de alejarse un poco, también reniego a veces de estos tiempos como una señora mayor (Se ríe)... reniego un poco también de lo que viene generando la tecnología y estos tiempos también, entonces hay algo de eso. No como decir “el tiempo pasado fue mejor”, para nada, porque también habían cosas tremendas. Sino como... comprender más en la totalidad que todo eso está conviviendo y que... estaría piola que sigamos pensando en la justicia social.

“DEUDAMIA” | SILVINA MAÑUECO

Silvina Mañueco, actriz, artista visual e investigadora. Es Profesora de Teatro, Licenciada en Enseñanza Universitaria de Artes por el IUPA, Doctoranda en Artes y Especialista en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios por la UNA. Trabaja en docencia universitaria, actúa, dirige y produce espectáculos de teatro visual en diversos formatos y espacios.

(*)



ENTREVISTA A SILVINA MAÑUECO

—¿Cómo era la preparación física en el inicio del proceso creativo, la construcción?

—Hacer *Paso el Reparó* fue un proceso significativo en mi vida, tanto con Luisa, como con mis compañeras; parto diciendo esto porque esa fue una de las premisas del trabajo, ser inspiración para las compañeras. Creo que eso fue lo que atravesó todo el proceso, tanto el entrenamiento físico como teatral, se fue desarrollando con el vínculo humano.

Hacíamos un primer momento de llegada a la casa de Luisa, con un diálogo, un encuentro con el otro. Creo que es una de las claves del trabajo de Luisa, poner a la persona primero por sobre el trabajo, la manera de entrar en ese espacio extra cotidiano que es el ensayo, a través del diálogo, ameno. Luego pasamos a la sala de ensayo, ahí, hacíamos entrada en calor corporal-vocal.

Una de las propuestas que se fue dando con el tiempo, fue que cada actriz iba proponiendo ejercicios a modo “caldeamiento”, a su manera, y eso iba rotando. Íbamos pensando los ejercicios, compartiendo las maneras de preparación de cada una.

Fueron cinco años que estuvimos en ese proceso de investigación, pasamos por muchas rutinas, hubo un momento en el que hacíamos artes marciales, taekwondo, grupalmente.

Yo por mi parte iba a pilates, me ayudaba a la musculatura, y andar diariamente en bici también me ayudaba a entrenar.

Nuestra profesión nos hace llevar un estilo de vida particular, creo que el teatro tiene eso, maravilloso, de querer ser mejores día a día, mejorar, creo que es un modo de vivir el teatro, de estar, de transitar, de cuidarnos.

Cuando estamos en un proceso creativo o por estrenar una obra, llegamos a soñar. Uno se va de la sala de ensayo pero sigue vinculado con el trabajo. Pasa a veces que no podemos despegarnos luego del ensayo, porque sigue el proceso creativo trabajando. De hecho, en un viaje a Córdoba que fui a ver a mi papá, tuve un hallazgo importante del personaje, son esas cosas “mágicas” que tiene el trabajo teatral, que nos va conectado permanentemente, conexión entre obra y vida.

—¿Cómo fue la preparación vocal? Tu personaje tenía una particularidad en lo vocal que la alejaba totalmente de la actriz.

—Particularmente fue un proceso largo encontrar la voz del personaje, de Deudi, tuve mis momentos de crisis, hasta que fue apareciendo.

Nosotras teníamos horario de ingreso al ensayo pero no horario de salida, a veces estábamos hasta 6 horas ensayando. Me pasó de tener la voz muy cansada, al principio tuve alguna disfonía pero jamás me quedé sin voz, se me agotaba la voz.

Fortalecimos el entrenamiento con ejercicios vocales que Luisa nos brindaba, pero luego yo me puse en contacto con una fonoaudióloga que era profesora mía cuando estudiaba en I.U.N.A actualmente U.N.A, Victoria Rodríguez Claro. Con ella hacía ejercicios puntuales de respiración y relajación.

Ella me armó de rutina, centrada en la importancia de calentar el instrumento y luego también poder relajarlo.

Es fundamental que, luego de la función, tengas tu momento de silencio, post-función.

Eso para mí fue clave para sostener la construcción del personaje, que se alejaba totalmente de lo que era Silvina, la actriz.

—**¿Luisa les daba alguna pauta para componer el personaje?**

—En primer lugar, quiero decir que la aprecio mucho a Luisa, creo que nos tenemos un cariño mutuo. Tengo respeto y admiración por ella.

Es comprometida y a la vez rigurosa, compañera, una maestra generosa que siempre nos dio mucha libertad, nos dio lugar, nos impulsó a traer propuestas nuevas, pensando en que la compañera sea nuestra inspiración, de algún modo eso hacía que siempre te ibas pensando en el próximo ensayo. ¿Qué voy a traer? ¿Cómo podemos resolver esta escena?... ¿qué propongo la próxima semana? Ella siempre nos daba pautas de improvisación.

Hicimos un trabajo muy fino abordando los textos, la dramaturgia, el cómo decir, un poco esta parte más holística del personaje, pensaba en mi personaje particularmente en la Deudi, en la complejidad que fue su construcción.

¿Cuántos aspectos tiene en su vida el personaje? No es un personaje plano, este personaje ama, odia, tiene ilusiones, sueños, esperanzas, frustraciones, voy a hablar con términos escultóricos, quiero decir que le dan volumen al personaje, que le dan color, esos matices le dan volumen y creo que desde esos lugares Luisa iba generando aportes, para que nosotras pudiéramos ir apropiándonos de ese volumen, de esa tridimensionalidad de cada personaje.

Para mí fue un desafío, pensar el personaje desde un lugar no estereotipado, correrse de los estereotipos y pensar el personaje de una señora de 65 años, cuando quien lo interpreta tiene 30.

Hay un momento que fue relevante en el proceso de creación del personaje. En una parte del proceso, tuvimos encuentros grupales y otros individuales, en uno de los encuentros individuales, hicimos un trabajo frente a espejo, incorporando el vestuario y realizando pruebas del maquillaje. Luego realizamos un trabajo de incorporación del texto frente a espejo, creo que eso marcó un punto de anclaje del personaje, pienso que es una de las claves en la metodología de Luisa, el trabajo individual y el trabajo grupal.

Esas experiencias individuales eran los saltos estéticos poéticos con nuestros personajes, profundos y significativos. Ese día aparecieron otros matices, la picardía, las risas, si bien venía trabajando la parte dramática, ese día pude encontrar estos otros aspectos a través del trabajo de los diálogos.

—**¿Cómo llegaste a componerlo de esa manera?**

—Mi búsqueda como actriz fue siempre desde la caracterización, me gusta mucho trabajar desde el maquillaje, el vestuario, por eso

después me fui orientando desde mi carrera artística, desde lo visual y lo teatral; entonces, en ese sentido, enseguida yo propuse una caracterización a través del maquillaje, un envejecimiento y a la vez hicimos mucho trabajo de observación, que es otra clave del trabajo con Luisa, el trabajo de campo, el mirar, observar, dialogar, encontrarnos con gente, recorrer ferias, ver las dinámicas en el entorno, en los vínculos, en la comunicación, las palabras que se usan, los dichos, los modismos... todo eso enriquece el trabajo, observar los distintos espacios de nuestra comunidad; creo que tiene que ver con la singularidad de lo popular, en el sentido de nuestra comunidad, lo popular pensado desde ese lugar, hay mucha diversidad cultural dentro de los sectores sociales, más en la clase trabajadora.

Pensar en el valle, en las chacras, en la línea sur, tenemos palabras y modismos que tienen que ver con nuestra identidad, territorialidad y me parece que va por ahí la vinculación con lo popular.

Hicimos una salida grupal, fuimos al campo de una criancera de acá del Alto Valle y luego cada una tuvo sus experiencias personales y las fuimos compartiendo en los encuentros.

El grupo se llamaba “Mingas” y es ese el sentido de la *Minga*, compartir las vivencias en común y las personales para construir en conjunto.

En un momento la compañera Lilen Quintin estuvo en Aluminé, con crianceros de ovejas y nos compartió el balar de las chivas, el sonido de las pisadas, en otro momento fue a Salta para encontrar un poco más su personaje, yo anduve por Córdoba y así cada una fue recopilando material para la construcción grupal.

Estábamos muy comprometidas con el proceso creativo y cada una iba aportando a la búsqueda en conjunto.

La estética de la obra fue muy cuidada, pensada e inspirada en nuestro entorno. Observamos el entorno material y la escenografía de la obra se construyó partiendo de ahí.

Tuvimos en cuenta también que las personas se mimetizan con su entorno, con las maneras de abordar el trabajo y de hacerlo, eso influye en su vestimenta, en su modo de hablar, entre otras.

Hacer un personaje tan alejado de una, creo que moviliza mucha energía, eso me pasaba a mí. Intentaba darlo todo y eso exige mucho vocal, corporalmente. Los dichos del personaje todavía me acompañan, los tengo presente en mi vida actualmente.

Fue un personaje muy profundo e intenso hacer la Deudi. Era fuerte lo que teníamos que encarnar en la ficción, el drama que tenía el personaje. Me exigía una energía precisa, por eso luego necesitaba mi momento de bajar y poder salir del personaje.

Además, esto que venía trayendo de la movilización de la energía, de trabajar con una realidad por ahí tan diferente a la de una que

quizás, si bien tenemos contacto y yo he crecido en chacra y demás, viendo carnear y todo eso, mi vida hace muchos años es muy urbana, entonces también el tema de los tiempos, de la proyección de la voz. Del tiempo de la palabra, cómo esa palabra transita en el espacio. Digo, además de la caracterización también estos “detalles”, en realidad un importante detalle, que tiene que ver con esa otra parte del trabajo y de entender a ese personaje, cómo construimos este personaje, cómo vive, qué le pasa, cómo siente, cómo se mueve, cómo se relaciona con los otros.

A mí una de las escenas que me divertía muchísimo era la Deudi en la policía ¿no? La Deudi en la comisaría con El poli. A mí realmente esa escena me divertía muchísimo hacerla, era como macaneando. Primero El poli ese, era un personaje, si la Deudi era de macanear, El poli era medio entre tránsito y macaneador. Entonces era muy divertido decir: “Bueno, cómo sorteaba esa problemática o esas dificultades”. De golpe está en la comisaría acusada o como testigo de que se prendió fuego tal lugar y bueno, ahí viendo cómo zafar y de golpe se fuga ¿no? Se da a la fuga. Todas esas cosas que por ahí no nos son tan afines en nuestra cotidianeidad. No solemos estar todos los días en la comisaría o dos por tres estar en la comisaría por algún incendio. Menos mal, esperemos que sigamos así (Se ríe). Pero bueno, ya nombramos un montón de cuestiones puntuales que movilizan. Como actrices trabajamos con la energía y con nuestros imaginarios. Y bueno, también un poco lo que siempre hablamos con Luisa, esto de enamorarnos de nuestros personajes. Yo estaba enamorada de la Deudi. Y así, con ese mismo enamoramiento teníamos nuestras trifulcas también.

—¿Creés que hay algo particular en la dirección de Luisa con respecto a otras experiencias que has tenido de dirección? ¿Considerás que hay algo en particular o que podrías destacar en comparación con otras personas?

—Primero destacaría la relevancia de poner lo humano por sobre todo lo demás. Y cuando digo humano me refiero a la sensibilidad de la persona con la que estás trabajando, ese respeto como primer punto ético del trabajo. Después, Luisa para mí es muy mágica porque me pasó que en mi historia siempre me dirigieron muchos varones y fue la primera vez en mi vida que tuve una dirección femenina durante tanto tiempo. De adolescente me dirigió Paula Mayorga que es una actriz neuquina a la que también le estoy muy agradecida. Tuve otras maestras mujeres como Elsa Hernández, también neuquina, y Julia Barley. He tenido otras maestras mujeres a las cuales también les admiro mucho pero creo que Luisa tiene una cosa maravillosa. Ella tiene algo de que genuinamente se maravilla con las cosas, es como si su Luisa niña la pudiera mantener ahí, latente y chispeante.

Entonces me parece que ese maravillarse, sorprenderse. Ella se permite sorprenderse de cosas que nosotras le llevamos, decíamos: “Esto no la va a sorprender a Luisa que tiene tanto recorrido”... y que ella tenga esa sencillez de maravillarse con una propuesta, un chiste, una cosa y divertirse con nosotras, lo destaco y hace que se genere una dinámica particular de una como actriz, en el trabajo con ella. Destaco también su compromiso y rigurosidad. Sí, nos reímos, nos divertimos, pero también nos enfocamos y resolvemos. Todo lo otro que implica también de seriedad, el trabajo. También, bueno... su creatividad, porque ella, como directora, todo el tiempo puso generosamente en juego su creatividad y dedicación. Porque también eso fue admirable en el montaje, la puesta en escena es de ella.

Lilen (Actriz, interpreta a Cuazinada).—En esto que vos decís me permito, permiso... Ella siempre decía “No hay acá tiempo” por eso mismo, porque la sala era de ella, entonces, no había a quién devolverle la llave (Se ríen). O podíamos ir en cualquier momento. Ella decía: “No importa si de tres una anda mal, que venga quien hoy está bien y cuando la compañera se recupere puede venir sola o le daremos el tiempo, si necesita un mes, un mes será para que vuelva.” Y siempre estamos en contacto con el material de esa manera.

Silvina.—Sí, en dirección a esto que dice Lilen... como para completar esa idea, siempre el hincapié estuvo en el proceso, nunca fue en apurar el resultado. Todo esto que dice la compañera, coincido totalmente que así fue y que justamente Luisa, a diferencia por ahí de otros directores y directoras, jamás puso el hincapié en el resultado. Jamás, nadie nos apura, no tenemos que andar corriendo ni rendirle cuentas a nadie. En ese sentido también hay una transformación de una como actriz. Porque siempre hablamos en el teatro y quienes trabajamos en docencia, en pedagogía teatral, hacemos hincapié en los procesos y no en el resultado final. Es un poco la tensión y la problemática actual en las escuelas, en distintas instituciones. Entonces, yo creo que con *Paso El Reparó* terminé de dimensionar de algún modo, creo que todavía sigo decantando cosas y seguiré en el futuro, la importancia de transitar el proceso, que tiene que ver con el aquí y el ahora. Con nuestro presente, cómo construimos nuestro presente y nuestra identidad también. La importancia del proceso.

—**Hablaste de lo holístico y después, cuando estabas concluyendo, dijiste esto de poder *sacarme la energía, sacarme el personaje y todo eso. Hay una especie de invocación ¿no? ¿Una fuerza del más allá para poder sentir eso que le pasa a ese personaje por ahí?***

—Bueno, siempre una petaquita en el bolsillo tenía la Deudi, ¡Oh

Dionisio ven a mí! No, no... Pero fuera de broma... Sí, ¡por supuesto! Hay una concentración y de algún modo vos traes la palabra “invocación” que sí. Hay una concentración en donde uno empieza a entrar progresivamente también ¿No? Que a mí me pasa también con la estatua viviente, ya hay un momento cuando nos estamos preparando, en donde hay un cambio de sintonía. Yo, ya el día que tengo función, desde que me despierto empiezo en otra sintonía. Ya ese es un día especial, particularmente a mí me pasa eso. No puedo hacer otra cosa, no puedo juntarme, no puedo recibir visitas, nada. El día de función es el día de función y estoy preparando la energía para eso ¿Viste? Y después una vez que llego a la sala, me empiezo a poner el vestuario, me empiezo a maquillar, a hacer entrada en calor con la voz, con el cuerpo. Ya vas progresivamente ingresando en esa energía y en el personaje. Y así, como se ingresa, también hay que salir y a veces el salirse es mucho más rotundo, por esto que decimos del encuentro con el público, del después. Acá en particular no desmontábamos porque tuvimos el gran privilegio de poder dejar el montaje en la sala. Entonces no desmontábamos pero sí había un post de compartir y demás, entonces por ahí era mucho más brusco. Por eso Victoria me hacía tanto hincapié en ese después de descanso, en ese salir del personaje también. Así que bueno, en ese sentido sí, sí. Creo que se invoca y se des-invoca.

Georgina.—Y a mí me surge la duda ¿Ese personaje existe? ¿Existió realmente o es ficción?

Silvina.—Es ficción, *Paso el Reparo* es ficción. Hay que decirlo, no está basado en ninguna historia real, es ficción. Sí, Luisa conoció a una Deudamia cuando ella era joven. Conoció a una señora que era amiga de la madre, Deudamia. Pero... no era como esta Deudi.

Lilen.—No, claro. Me hace acordar que en relación al personaje que hacía yo también, de Cuazinada Ruiz, ella también estuvo en la cárcel de mujeres y conoció a algunas mujeres que estaban privadas de su libertad y ella destacaba que no eran muchas veces como las muestran en las ficciones, así, que está todo tirado, que hay ratas o está todo deplorable. Sino que recuerda que había algunos lugares donde eran mujeres modistas, otros oficios que ni te imaginarias que están en ese contexto y que no por eso se dejaban ellas a lo último. Sino que se hacían cremas con lo que tenían, de todo.

Lilen.—El trabajo que piensa ella es la higiene del personaje, en cuanto dice la compañera lo holístico. No es así nomás, sino que con todo lo que significa eso.

—**¿Había acciones concretas que tenían que ser así, estaban estipuladas, marcadas o coreografiadas y que no se podían saltar**

o era más libre?

Silvina.—Si, teníamos marcaciones establecidas y que también tenían que ver con el trabajo de la compañera. De algún modo teníamos ese espacio de improvisación y de proponer dentro de las funciones... pero también teníamos nuestras pautas que nos ordenaban como actrices en los recorridos por ejemplo, entradas y salidas. Todo eso, en la temporalidad porque transcurre un día, una noche en la obra. Y tengo una nota de color, una anécdota que en una de las funciones ¡Ay! Qué risa me dio. Estábamos en plena función y llegamos ya a Paso el Reparó, Deudi con Cuazinada, está ahí Chelinda y entonces Deudi le dice “Y vo’ piba como te llamá? ¿Como é que te llamá?” Entonces Cuazi dice “Deudamia Gómez” entonces agarra Deudi y dice “¿Qué me estás tomando el pelo? Pendeja!” Y no sé qué... Después, ¡lo que nos hemos reído! Claro, la compañera estaba tan metida en lo que me estaba escuchando y estábamos en la situación...

Lilen.—Sí, pero no fue así... ¿te acordás que yo me golpee la cabeza? La frente. Cuando tengo que hacer el cambio del personaje de la máscara. El teatro conecta con la casa de Luisa, con la cocina. Entonces yo pasaba a sacarme eso, la máscara del policía y volvía a entrar por la entrada del teatro para hacer el otro personaje. Y como estaba todo oscuro yo me fui agachada, no me di cuenta y me di con todo con la mesada de mármol que Luisa tiene ahí. No alcancé ni a llorar porque me tenía que ir para allá. Quedé medio descolocada y era rapidito encima. Tenía que dar la vuelta por la casa de Luisa y volver a entrar con otro personaje. Por eso quedé medio corrida de la situación hasta que me acomodé. Después les dije y lloré.

Silvina.—Mirá el profesionalismo, qué profesionalismo, que así y todo volvió a escena. Una cosa que me parece súper importante es que así como el aprendizaje fue tan enorme con Luisa, también lo fue con mis compañeras. Toda la vida les voy a estar agradecida a Lilen y a Mariana porque la verdad que fue un proceso de mucho aprendizaje de ellas tres. De Lilo, de Mari, de Luisa, de las tres aprendí muchísimo. Así que, bueno. Siempre estaré con gratitud a ese proceso que vivimos juntas tantos años, siete años.

Me quedó resonando cuando dijiste que Luisa daba la consigna de que yo tenía que traer una propuesta para el otro. A veces uno no es tan comprometido con uno mismo, nos abandonamos pero cuando es para el otro uno tiene otra predisposición. Entonces ese compromiso hacía que tuviera este dinamismo.

Silvina.—Sí, creo que tiene que ver con una ética también de trabajo y de la vida. Porque el sistema capitalista y las instituciones por lo general nos promueven la competencia y encontrar espacios

en donde no se promueva la competencia sino que se promueva ser inspiración justamente te lleva a estos otros lugares. Y bueno, también cada una tuvo su vida, sus cosas, sus momentos, como todo. No todo es perfecto pero creo que justamente el poder ver que todo eso, cada matiz de la vida te enseña, te transforma y que... justamente, tener una posición en el trabajo y en la vida, esta ética. La estética, vamos a pensar que es un hecho sensible, la creación de un hecho sensible. Por eso hablamos de lo estético. Entonces creo que esta fusión, entre una ética de trabajo, con la creación de un hecho sensible, se conjugaron de un modo que nos hizo aprender muchísimo, nos generó muchísimo aprendizaje y un cambio de visión también. Yo venía de Buenos Aires, de un mundo mucho más competitivo, entonces también... transformar la mirada y verlo así creo que es también un regalo para mi vida.

() Fotografía: Laura Vázquez*

“CUAZINADA” | LILEN QUINTIN

Lilen Noemí Quintin. Actriz y docente. Es profesora de teatro e investigadora en IUPA. Desarrolla su quehacer teatral desde diversas aristas, centrada en su rol de actriz e intérprete en la Fundación Cultural Patagonia (FCP). Es hacedora teatral rionegrina. Ha acompañado a Luisa Calcumil en diversas actividades culturales en los últimos 7 años.

(*)



ENTREVISTA A LILEN QUINTIN

—¿Cómo fue la preparación física para la creación de los personajes? Ejercicios que recuerde para la preparación. ¿Tenían una rutina diaria / semanal?

—El grupo se formó en el 2017, estuvimos 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023. Las tres compañeras que compartimos esta obra, éramos y somos actrices, dedicamos parte de nuestro tiempo a entrenar y formarnos profesionalmente. Tenemos cada cierto tiempo funciones al público, por ende, cada una traía un bagaje de entrenamiento

particular. Cuando nos encontramos con Luisa comenzamos a hacer un laboratorio en el que cada una aportaba ejercicios desde su subjetividad. Ella hizo hincapié en la importancia de la voz, el cuerpo y la mente disponibles para la escena, como uno solo. Como sabíamos que la voz sería una herramienta particular y fundamental en esta nueva obra, asistíamos a clases de taekwondo con un profesor particular para enlazar todo y tener un buen sostén del aire. Trabajo físico con regularidad, intensidad y rigor, continuaban en escena los personajes que probamos, diferentes personajes con ropa distinta, conversábamos del mundo femenino y masculino a partir de la composición. Usamos los banquitos de madera que habían en la sala, matraz telares, jugando a habitar los espacios que creamos, pesando en la idea de comunidad, de toldo.

Importante: observar el material que vamos construyendo y nos pusimos en el rol del espectador.

Tomar nota de lo que hacemos, registrar, atesorar lo que va surgiendo en los ensayos.

Registrar el aire, el apoyo y la proyección

¿Qué teatralidad nos ha atravesado en la semana?

Yo particularmente comencé a hacer clases de canto en el 2019, luego la pandemia cortó con ese entrenamiento y continúe los siguientes años. La salud toda, era importante, nuestra mente cuerpo y espíritu se alineaban en un mismo propósito, un cuerpo disponible. Disponible para cantar, para saltar, para expresar, para dejarse ver, ser mirado, atravesado por las acciones, el guión, la letra que se volvía ritmo.

—¿Cómo fue la preparación vocal? Ejercicios de entrenamiento y de búsqueda para la creación del personaje.

—La preparación vocal entraría dentro de la preparación física de la pregunta anterior. “El cuerpo es nuestro instrumento”, palabras que siempre nos decía Luisa, y el cuerpo debe estar disponible para la creación y en post de la escena. La búsqueda de creación del personaje comenzó por empezar a leer lo escrito, en nuestros encuentros semanales, que agendamos en una bitácora. Esta bitácora nos permitía reorganizar sobre lo creado y disponer nuevas formas de abordar la escena.

—¿Qué pautas les daba Luisa para la construcción de sus personajes?, ¿qué libertad tenían las actrices?

—Comparto aquí una de las pautas que teníamos.

(Extraído de la bitácora del grupo)

Pautas de entrenamiento:

Tomar los principios del Odin Teatret y probar ejercicios.

Hay que tomar decisiones en beneficio de la escena.

Se debe usar la Gestualidad - acumulativo - corporalidad - registro para poder jugar.

Tiene que haber un recorrido dramático - tiene que estar cargada de sentido, la acción, si no, es un movimiento. Las palabras tienen que llenar el espacio, y cargarlo de teatralidad. El espacio escénico es material de proyección de lo narrativo- dramático. Teníamos toda la libertad de aportar desde lo visual, lo narrativo, expresivo.

La creación en grupo no es algo unilateral, sino que se va retroalimentando. Luisa, en muchas ocasiones nos decía: “Que tu compañera te inspire”, “que el paisaje te inspire”.

Texto extraído de la carpeta para presentación de *Paso el Reparó*, 2022”:

... “Luego de una primera etapa de entrenamiento, se comenzó a trabajar con improvisaciones, que fueron marcando un espacio de ficción y personajes. El universo poético que fue apareciendo, fruto de esta etapa de trabajo, surge de las distintas capacidades lúdicas y características expresivas de las actrices. Este proceso fue dando forma y cuerpo a personajes que no tienen una pertenencia social ni parentesco entre ellas, pero que van conformando relaciones que denotan sus habilidades y estrategias para sobrevivir frente a la adversidad”.

... “Desde el comienzo del proceso, el acuerdo fue lograr una obra de cuño popular y posible de recrear no sólo en salas de teatro. El criterio, la decisión, es que el presupuesto expresivo y estético sea el trabajo de las actrices; de los criterios iniciativos fue que el presupuesto estético, emocional y narrativo se sostenga de manera integral por la tarea y recursos de las actrices”.

—¿Qué experiencias fueron significativas en la construcción del personajes? Alguna anécdota destacada.

—Toda la experiencia de hacer *Paso El reparo* fue significativa. Quien tiene el placer de conocer a Luisa Calcumil, podrá decirlo, y esta fue una más de esas experiencias. En cuanto a construcción del personaje, particularmente estaba enfocada en no hacer una actuación del “como si”, el estereotipo. Según los estudios realizados por Konstantin Stanislavski, estaba este método de hacer una actuación del “como si”, “como si fuera el personaje”, pero Luisa nos indicó que ella no quería abordar así el trabajo. “El como si”, es un arma de doble filo, ya que está expresando: “Hago el personaje de *Cuazinada*, pero no soy *Cuazinada*, soy una actriz que hace de

ella”, hago de este personaje pero dejaba ver mi lado actriz en esa representación. Y así no es la manera de abordar que nos propuso Luisa, sino que sea un trabajo profundo y auténtico dejando afuera los estereotipos. Realicé un viaje a la provincia de Salta para poder escuchar la tonada de la gente.

El personaje que me tocó interpretar, era oriunda de Salta. Primeramente grabe a algunas mujeres de acá de Fiske Menuco, General Roca, que tenían descendencia o eran de esa provincia. Luego viajé para conocer el territorio, registrar, observar y empaparme de esa manera de hablar.

Sus modismos, acentos y sutilezas. El recorrido de las palabras y las pausas. No hablan tan rápido como en otras provincias y su cadencia y entonación son diferentes.

—¿Cómo fue la selección y el cuidado del vestuario que utilizaron en cada personaje?

—Probamos muchas opciones de vestuarios, queríamos que sea lo más alejado a nosotras. Probamos texturas, colores, diferentes largos, vestidos, pantalones, boinas, gorros y todo tipo de prendas. Sin dejar afuera los accesorios y el maquillaje, parte fundamental para la caracterización. La paleta de colores de la escenografía también fue tiñendo la nuestra y viceversa. No es lo último que se elige el vestuario para el personaje, sino que es parte de la creación.

—¿Nos pueden relatar cómo fue la experiencia de visitar diferentes familias, parajes? ¿Cuánto tiempo se quedaban con ellos, qué compartían, qué observaban?

—La experiencia de visitar los parajes fue un paso hermoso. Más que observar, nos dejamos impregnar por el paisaje, el sonido y las texturas, los materiales, las casas de adobe en muchas ocasiones, de madera, y los materiales que usaban para recubrir el viento que suele haber acá en el sur. Una observación importante fue que no había plásticos en los lugares, eran escasos los objetos de ese material y eso nos dio un indicio de lo que queríamos representar. Hablamos de la representación que muchas veces se tiene a nivel nacional de la gente campesina, los cuadros de Molina Campo que tan mal hicieron, a mi parecer, al inconsciente colectivo. Esos cuadros muestran una exageración grotesca, en tono de burla casi de las personas que habitan en el campo, mostrándose como poco agraciados, torpes y que sólo realizan actividades como tomar mate y cocinar. Dejando de lado muchas otras tareas que allí se realizan.

—¿Cómo llegaron a construir un personaje con una apariencia tan alejada de la que tiene la actriz? Era difícil reconocerlas...

—Por todo lo antes mencionado. El personaje es la punta del iceberg

de todo lo trabajado grupalmente, en sintonía con la creación ética y estética en el territorio.

—**¿Qué sintieron representando a los personajes?**

—Amor, libertad, responsabilidad, compromiso y placer.

—**¿Podés describir brevemente cómo era tu personaje, qué hacía en la obra?**

—Mi personaje era *Cuazinada Ruiz*, una mujer oriunda de Salta que había tenido una vida un tanto desgraciada. Había estado en la cárcel por matar a su marido y eso le permitió tener una personalidad más medida y sutil.

(*)



(*) Fotografía: Laura Vázquez

ANÁLISIS DE PUESTA EN ESCENA “PASO EL REPARO” DE LUISA CALCUMIL

En general la vista de esta puesta se dirige a los elementos que se encuentran colgados en la escena, hay una luz cenital direccionada a ello. Es una luz tenue y cálida que demuestra los contrastes entre los distintos elementos de la puesta, ellos son, en su mayoría, colores cálidos, amarillos, marrones, que intentan situar en la rusticidad del ambiente.

Es un espacio reducido tanto para el desarrollo de la obra como para el desplazamiento de los personajes, existe gran proximidad con el escenario, no está ubicado a un nivel diferente que al de los espectadores. No hay proscenio.

La obra ha sido montada según la disponibilidad que ofrecía el espacio y su puesta determinada por ello.

Los colores predominantes son los colores tierra: marrones amarillos, son colores que no resaltan, sino que se manifiestan de forma orgánica de acuerdo al contexto en el que se apoya, en este caso en una zona rural, de llanura y meseta. Las zonas de contraste entre los colores son producto de la iluminación.

En la imagen teatral se observa una gran diversidad de texturas, compuesta por cueros, pastos, hojas secas, cáscaras de árboles.

En cuanto a la composición y a la forma, se advierte una segmentación en el espacio, ya que acudiendo al elemento figura fondo, se puede observar cómo se desarrollan dos escenas en distintos momentos y en diferentes planos, una en el fondo con una puesta y otra adelante con otra puesta. Estas simulan ser dos sitios diferentes. Los cambios dentro de cada uno de ellos y el pasaje entre uno y otro, se da a través de la iluminación.

Los elementos visuales mantienen un balance, en cuanto a la estética de los personajes y la puesta en sí, determinados por una época, un lugar y un contexto social.

El espacio es reducido para el desplazamiento de los personajes, lo cual no impide el desarrollo de la acción, ya que la caracterización de los mismos deviene de la tranquilidad y quietud de la época, lo cual no determina que no puedan aumentar su energía, pero siempre condicionado el desplazamiento por el espacio. Es una puesta que se adaptó a lo que ofrecía la disponibilidad del lugar.

Haciendo referencia a lo antes mencionado, se podría decir que la imagen se encuentra compuesta por dos planos o espacio donde se desarrollan las acciones del “pueblo y el campo”.

Los personajes, en un inicio, se ubican en el fondo... luego desarrollan sus acciones en el centro, con algunas entradas desde la izquierda del escenario y por delante (desde el público).

La falta de patas o bambalinas por la estreches del espacio, habría determinado estas entradas.

Los personajes siempre se dirigen hacia el frente o entre ellos simulando estar dentro de una caja, no hay rompimiento de la cuarta pared. La interacción es sólo entre ellos.

Las distancias físicas entre ellos, siempre está determinada por la secuencia de acciones preestablecida que apoyan los textos y el trabajo corporal de los personajes. Esta se establece entre los personajes y varía según la escena requerida, recorriendo el espacio, iniciando desde el fondo, siendo figura allí y dejando la puesta como fondo, aunque ella fuera por delante... y esto se logró a través de la iluminación. Luego, realizaron ingresos de distintos frentes, por detrás del público, los costados y también del fondo, se abordó el escenario de distintos frentes.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Es importante investigar y documentar los teatros regionales y compartir nuestra experiencia con otras personas del mundo. Sin olvidarnos de la presencia de “las historias del teatro” y que muchas artistas han escrito sus páginas, aunque no quedaron registros de sus aportes.

Parte de las historias han sido silenciadas o invisibilizadas, por eso debemos poder reconocer esas mujeres, referentes de nuestras propias regiones, para documentar sus enseñanzas y aprender de ellas. Así, a lo largo de su trayectoria, Luisa Calcumil, actriz, mujer mapuche, cantante, dramaturga, encontró su propia voz y pudo narrar las historias de su pueblo.

Pues de esto trata su hacer teatral, de la singularidad, la pluralidad de voces con un compromiso ético y político. Luisa nos inspira a crear nuestra propia historia con la misma fuerza, convicción y compromiso con la que ella crea la propia.

EQUIPO DE INVESTIGACIÓN

Integran este grupo:

Directora Ivana Noel Véscovi
Profesora Lilien Noemí Quintin
Profesora Ana Micaela Arias
Profesora Myrna Georgina Mariel Guerrero

Estudiante del IUPA:

Agustín Emilio Melo Calafell

BREVE HISTORIA PARA EL PRESENTE TEXTO

En el comienzo del año 2020, inspiradas por la presencia de Dubatti y la convocatoria de la Secretaría de Investigación del IUPA para presentar proyectos, comenzó nuestra travesía como investigadoras al conformar el equipo Actrices Investigadoras de la Patagonia.

Movilizadas por el sueño de investigar a nuestra querida y admirada referente regional Luisa Calcumil, anhelando poder analizar sus personajes femeninos y dejar registro de una pequeña parte de su historia en la Patagonia, iniciamos este recorrido.

Comenzamos con el objetivo, a largo plazo, de indagar sobre las poéticas de las mujeres referentes del teatro de la región Patagónica y confeccionar materiales de estudio para la universidad, partiendo de la necesidad de recuperar la voz de las mujeres al escribir la historia del teatro regional.

Así, abordamos la poética de la reconocida artista mapuche, Luisa Calcumil, centrándose en dos obras: *Es bueno mirarse en la propia sombra* (1987) y *Paso El Reparó* (2018).

En el año 2023, Agustín nos expresa su deseo de unirse al equipo. Rápidamente lo incorporamos porque consideramos que su mirada y experiencia serían un aporte valioso para el grupo, pero, decidimos no cambiarnos el nombre.

En este tiempo hemos participado de congresos nacionales e internacionales. Entre ellos, podemos mencionar el IV Congreso de la Red Internacional de Universidades Lectoras (con sede en Valladolid, España, en 2022); el 5to y el 6to Congreso Iberoamericano de Teatro (Manizales, Colombia, en 2023 y 2024, respectivamente); las II Jornadas de Investigación de la Red de Universidades Provinciales (en 2023); por último, las VII y las VIII Jornadas del Instituto de Artes del Espectáculo (Buenos Aires, en 2023 y 2024, respectivamente).

Nuestro equipo

Myrna Georgina Mariel Guerrero. Actriz, teatrística, docente-investigadora universitaria. Profesora de Teatro, Licenciada en Arte Dramático, Técnica Superior en Hemoterapia y estudiante avanzada de Abogacía. Dicta clases en primaria y talleres, y es practicante de plasma en el hospital de la ciudad de Pomona (Río Negro, Argentina). Ha trabajado en la composición de creaciones artísticas, la confección de vestuario y el maquillaje con niños, adolescentes y adultos.

Agustín Emilio Melo Calafell. Especialista en Turismo y Hotelería, es estudiante avanzado del Profesorado de Teatro en el IUPA. Trabaja como responsable de salas en la Fundación Cultural Patagonia. Ha realizado exposiciones de cuadros y ha participado en comedias musicales, películas, cortometrajes y cortos publicitarios.

Ana Micaela Arias. Actriz, cantante, actriz de doblaje. Profesora de Teatro y Vocal Coach; se dedica al entrenamiento de la voz en actores, cantantes y oradores, además de gestionar shows musicales para la banda *Kanpai!*, en la cual es vocalista principal. Ha participado en la gestión independiente de eventos en la ciudad de General Roca (Río Negro, Argentina).

Lilen Noemí Quintin. Actriz y docente-investigadora. Profesora de Teatro. Desarrolla su quehacer teatral en la Fundación Cultural Patagonia, desde diversas aristas pero siempre centrada en su rol de actriz. Ha acompañado a Luisa Calcumil en diversas actividades culturales en los últimos siete años.

Ivana Noel Vescovi. Actriz, docente-investigadora, escritora. Profesora de Teatro y Licenciada en Educación. Es coordinadora del Departamento de Arte Dramático y docente en las cátedras de Didáctica Específica, Historia y Talleres de Práctica Docente. Integra del grupo teatral *Creando Tramas*.

FUENTES DE REFERENCIA

Calcumil, L. (2021). *Teatro étnico popular*. Buenos Aires: INTeatro.

Dubatti, J. (2016). *Una filosofía del teatro*. Buenos Aires: Paidós.

(2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectiva de la teoría del teatro y teatro comparado*. Barcelona: Gedisa.

(2020b). *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*. Buenos Aires: INTeatro.

(2021). “Procesos artísticos y producción de conocimiento”, en Dubatti, J. & L. Lora (coords. & eds.). *Artistas investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*, tomo 2. Lima: Fondo Editorial ENSAD.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

Saumell Vergés, M. (2020). *El papel de las mujeres en el teatro*. Madrid: Santillana.

Zayás de Lima, P. (2010). *El universo mítico de los argentinos*, tomo 1. Buenos Aires: INTeatro.

() Fe de erratas: Mención de autoría en Fotografía de página 17. Corresponde a Gonzalo Maldonado (omitido en versión impresa).*

La Colección IUPA INVESTIGA nos recuerda que el arte es ese objeto opalescente, que no puede esperar... el arte irrumpe como objeto urgente, y se nos impone. Opalescente, porque dependiendo de la luz con que se lo mire, su semblante general cambia; y urgente, ya que de otro modo desaparece. El objeto artístico es, en la perspectiva y el instante en que lo miramos, una figuración de lo real y una abstracción de lo sensible. Los desarrollos, en cada uno de los volúmenes que componen esta colección, dan cuenta de procesos y procedimientos de opalescencia y urgencia en una diversidad de objetos artísticos. En IUPA INVESTIGA, los docentes-investigadores de la Universidad Pública de Artes de Río Negro (IUPA) adoptan la perspectiva y capturan el instante del objeto artístico en su carácter mutable y su condición efímera. Como ningún estudio artístico, la colección IUPA INVESTIGA no puede prometer rigores, pero sí puede retratar la ambigüedad en los aspectos y los tiempos en que ocurre el objeto artístico.

En *Los personajes femeninos en las obras de Luisa Calcumil*, un colectivo de artistas docentes-investigadores, (ellas y él) integrantes del Proyecto de Investigación 2022-2024 que dirige la Lic. Ivana Vécovi, indaga y exhibe la poética dramática de la hacedora de teatro patagónico Luisa Calcumil. Se trata de un recorrido de reconocimiento y (auto)conocimiento por las topografías, los imaginarios y las galerías de personajes (especialmente, femeninos) de Luisa Calcumil, artista de la supervivencia, el combate y la reafirmación de las mujeres originarias, mujeres que parecen tener “de menos”, pero logran “de más”.

María Inés Arrizabalaga | Editora

ISBN 978-987-8274-44-7



9 789878 274447



INSTITUTO
UNIVERSITARIO
PATAGÓNICO
DE LAS ARTES
RÍO NEGRO



IUPA SEC. DE
INVESTIGACIÓN
Y POSGRADO

