

“El director, la obra, los actores y el amor de Alberto Ajaka: una experiencia teatral en espacios liminales”

“*The Director, the Play, the Actors, and Love* by Alberto Ajaka: a Theatrical Experience in Liminal Spaces.”

(This pdf version contains no images. For the original article go to
<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa7/Site%20Folder/fukelman1.html>)

María Fukelman

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad de Buenos Aires (UBA)

Resumen: *El director, la obra, los actores y el amor* del director, dramaturgo y actor argentino Alberto Ajaka se estrenó en julio de 2013 en Buenos Aires. La obra surgió a partir de la invitación que les llegara a los integrantes del grupo Colectivo Escalada de parte del Centro Cultural Rojas para formar parte de la tercera edición del Proyecto Manual, propuesta que consiste en realizar espectáculos teatrales a partir de variables no dramáticas. El intertexto elegido fue el *Manual del*

Director de Leónidas Barletta (1902-1975), director del Teatro del Pueblo y considerado el fundador del teatro independiente. Como resultado de este diálogo, surge una pieza con muchos elementos que catalogamos como liminales. Entendemos “liminal” en el sentido en que lo utiliza Ileana Diéguez Caballero (y que retoma de Víctor Turner): “la relación entre el fenómeno –ya sea ritual o artístico– y su entorno social”, es decir, “una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética” (Diéguez Caballero 17).

El propósito de este trabajo será, entonces, observar y describir estas zonas de cruces y liminalidad dentro de *El director, la obra, los actores y el amor*, no para considerar este tema como terminado sino, por el contrario, para que estas primeras ideas sirvan como puntapié inicial para seguir tendiendo puentes entre los distintos elementos de esta pieza y, también, entre este espectáculo y otro/s.

Palabras clave: Colectivo Escalada – Teatro independiente – Liminalidad – Autorreferencia – Metateatralidad

Abstract: *El director, la obra, los actores y el amor* (“*The Director, the Play, the Actors, and Love*”) by Argentinian playwright, director and actor Alberto Ajaka, premiered in July 2013 in Buenos Aires. The play originated when the members of Colectivo Escalada received an invitation to take part in the third edition of Proyecto Manual, which consists of creating theater shows based upon nondramatic variables. The intertext chosen by the group was *Manual del Director* by Leónidas Barletta (1902-1975), director of Teatro del Pueblo and founding figure of independent theater. A play with several elements we call “liminal” came about as a result of the dialogue established with this text. By “liminal” we mean what Ileana Diéguez-Caballero--drawing from Víctor Turner--defines as “the relationship between the phenomenon –being it ritual or artistic– and its social milieu,” that is, “a complex zone where life and art, ethical condition and esthetic creation cross paths.”

The goal of this article is observing and describing the crossroads of liminality in *El director, la obra, los actores y el amor*. However, our aim is not to consider it a finished topic; on the contrary, these primary insights will be the initial steps in order to continue building bridges among various elements in the play, and between this play and other performing events.

Keywords: Colectivo Escalada – Argentinian Independent Theater – Liminality – Self-reference – Metatheatricality.

El director, la obra, los actores y el amor del director, dramaturgo y actor argentino Alberto Ajaka se estrenó en julio de 2013 en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, y en octubre del mismo año pasó a representarse en la Sala Escalada, ambos sitios en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Los actores del espectáculo —Leonel Elizondo, Sol Fernández López, Karina Frau, Rodrigo González Garillo, Georgina Hirsch, Luciano Kaczer, Gabriel Kogan, Julia Martínez Rubio, Andrés Rossi, Gabriela Saidón, Mariano Sayavedra y María Villar— son parte de la compañía teatral Colectivo Escalada, que dirige el propio Ajaka, quien también actúa en esta pieza (la designación del grupo y de la sala que los nuclea proviene del nombre de la calle donde esta se encuentra: Remedios de Escalada de San Martín).

La obra surgió a partir de la invitación que les llegara a los integrantes del Colectivo Escalada de parte del Centro Cultural Rojas para formar parte de la tercera edición del *Proyecto Manual*, propuesta que consiste en realizar espectáculos teatrales a partir de variables no dramáticas (la otras dos obras que formaron parte del ciclo 2013 fueron *Por el dinero* y *Desencanto*, que dialogaron con el *Manual de Danzas Nativas* y el *Manual de reconstrucción interactiva de cerámica arqueológica* respectivamente). En el caso de *El director, la obra, los actores y el amor* el intertexto elegido fue el *Manual del Director* de Leónidas Barletta (1902-1975), director del Teatro del Pueblo y considerado el fundador del teatro independiente (nueva forma de hacer y conceptualizar el teatro que surge en Buenos Aires a fines del año 1930 con el propósito de distanciarse de tres elementos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado. Su nacimiento implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia política y teorías estéticas).

Hay muchos elementos en *El director, la obra, los actores y el amor* que consideramos liminales. Entendemos “liminal” en el sentido en que lo utiliza Ileana Diéguez Caballero (y que retoma de Víctor Turner): “la relación entre el fenómeno —ya sea ritual o artístico— y su entorno social”, es decir, “una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética” (Diéguez Caballero 17)

Cruce de materiales para la conformación del texto

El primer elemento liminal que observamos es la referencia no dramática que se utiliza como punto de partida. Esta, además, escaparía al universo creativo, vinculándose más a la teoría teatral que a la estética artística. En este sentido, Diéguez Caballero sostiene que, desde mediados del siglo XX, los textos escénicos comenzaron a ser “más que nunca verdaderas travesías, espacios de cruces en los que se reconocían múltiples disciplinas, estilos, discursos y voces” (15). Asimismo, el hecho de que sea un manual el puntapié inicial de la propuesta, y de que este manual pretenda explicar teóricamente cómo se debe dirigir un espectáculo teatral, generó en Alberto Ajaka una postura crítica expresada ya desde el programa de mano del espectáculo. Allí dice:

En el teatro no existen las cosas ni las personas. Un manual es una cosa. Una escupidera también. Una escupidera es recipiente para excrementos (...). En el teatro una escupidera también puede ser plato volador, fuente de la vida, lámpara de Aladino. Horizonte de sucesos, Dios, Familia, Personaje. Un manual siempre es de algo, pero antes es un manual. Al teatro no le importan ni los manuales ni las escupideras. Usted vea teatro y piense lo que quiera. Es la única gracia del arte (Ajaka, programa de mano s/n).

A su vez, en una entrevista que pudimos realizarle, el director nos agrega que el texto de Barletta le parece *demodé*, carente de profundidad y que no tiene en cuenta los nuevos pensamientos sobre arte y estética que ya circulaban por Buenos Aires en la época en que lo escribió (por ejemplo, en 1969, el año en que se publicó, ya hacía más de diez años que existía el Instituto Di Tella). Sin embargo, el teatrista se resiste a ahondar en los contenidos del manual para caricaturizarlo:

La primera tentación es opinar paródicamente sobre eso pero era algo que yo no estaba dispuesto a hacer porque si bien Barletta para mí no es un referente en términos estéticos —no sé si lo podría ser porque yo no vi las obras de él, imposible, y a partir de ahí se puede juzgar el fenómeno teatral— sí es un referente como hacedor de teatro (Fukelman, “Entrevista con Alberto Ajaka: ‘Hacemos lo mismo que hacía Barletta’” s/n).

En este sentido, Ajaka aclara que la idea con la que está dialogando – discutiendo es la de “manual para hacer teatro o para hacer arte”, defendiendo un “antimanual”, y no específicamente con el texto de Barletta (del cual no aparece ni una línea en la obra de teatro, aunque sí se advierten la idea general que brinda el manual y algunas famosas frases del director).

Desafíos al teatro convencional

Otros elementos liminales, que plantean una distancia del teatro convencional en *El director, la obra, los actores y el amor*, son: el enfoque autorreferencial, los aspectos metateatrales y el carácter performativo.

- El enfoque autorreferencial

En principio, la pieza teatral trata sobre un director de teatro que se llama Alberto Ajaka, ¿cualquier similitud con la realidad es pura coincidencia? No, es una elección deliberada. Podríamos dividir el espectáculo en dos grandes partes⁽¹⁾: en la primera, Ajaka es el protagonista absoluto. Este personaje / persona, que lleva el hilo narrativo de la obra, tiene dos monólogos centrales. En el primero habla sobre su vida en general, su infancia, su camino recorrido en la actuación y su hijo. En el segundo explica su vínculo y el del Colectivo Escalada con el teatro independiente, los problemas y las necesidades que tienen para llevar a cabo esta práctica. También cuenta que, como grupo, aceptaron

¹ Las alusiones a la puesta en escena corresponden al estudio de la micropoética del día 24/08/13. Además, pudimos acceder al texto dramático, cedido gentilmente por Alberto Ajaka.

realizar la propuesta del Centro Cultural Rojas prácticamente como una excusa para poder llevar a cabo, a posteriori (con el dinero que les pagarían por participar), el proyecto de otra obra que el equipo tiene en carpeta, titulada *El hambre de los artistas*. El actor y director explica con lujo de detalles, por un lado, cómo —para cumplir con los requisitos de la invitación— eligió el manual de Barletta (al que encontró azarosamente) y, por el otro, por qué decidió no dejar de lado la obra que tenía en mente, sino montar —dentro del *Proyecto Manual* del Rojas— la primera escena de *El hambre de los artistas*. Al respecto, consideramos oportuna la afirmación de Diéguez Caballero, quien se propone “observar la liminalidad como extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como acercamiento a la esfera cotidiana” (62). En este sentido, la manera en la que el personaje de Ajaka cuenta la historia (la suya y la del grupo) la hace transitar por una zona híbrida entre ficción y no ficción (ya que ingresa en la esfera de lo personal y de lo real), de arte y vida, generando dudas en el espectador, que podría llegar a preguntarse si está viendo una obra de teatro o si está escuchando a un actor / director contar su experiencia de vida. A su vez, el hecho de que una porción importante de la obra se base, precisamente, en narrar cómo se realizó la ídem, es decir, que de vele conversaciones, razonamientos y formas de trabajo propias del teatro que no se suelen mostrar en el escenario (lo que normalmente se llama “la cocina”), le confiere un claro carácter de ruptura con la práctica teatral convencional.

Otro ejemplo de liminalidad entre el arte y la vida dentro de lo autorreferencial se da en la segunda parte de la obra, donde hay una mayor participación del grupo. Allí transcurre el ensayo de la primera escena de la ya mencionada *El hambre de los artistas* con los actores del Colectivo Escalada, con Ajaka como su director, y con la presencia de Leónidas Barletta, una figura fantasmal que se acerca desde el “más allá”. Durante y después del ensayo acaece un verdadero caos en el que se producen enfrentamientos estéticos y físicos entre los directores Alberto Ajaka y Leónidas Barletta, y se advierte una zona de tensión entre el director Ajaka y los actores de la compañía. En uno de estos altercados —donde el personaje de Ajaka le manifiesta al personaje de Barletta que las condiciones de trabajo en el teatro fueron cambiando porque, en el momento del pionero, se respetaba a los actores en su singularidad, no como en el tiempo presente, donde cualquier persona opina de la labor actoral aunque no tenga ningún conocimiento— Ajaka saca de su bolsillo un papel y lee una opinión de una persona del público que efectivamente existe y se puede consultar en la web (publicada en *Alternativa Teatral* el 1° de agosto de 2013). Allí el espectador cuestiona a Alberto Ajaka por no poder separar su “persona actoral” (sic) y su persona, es decir, por la imposibilidad de distanciar el arte y la vida. Así, en una novedosa respuesta, Ajaka redobla la apuesta y contesta las críticas eligiendo instalarse una vez más en ese espacio fronterizo entre la ficción y la no ficción.

- **Los aspectos metateatrales**

Los aspectos metateatrales se presentan en la obra de tres maneras distintas:

- 1) el espectáculo habla de sí mismo;
- 2) ocurre una representación teatral dentro de la obra; y
- 3) se enuncian distintas reflexiones sobre el teatro en general.

En relación al primer punto encontramos el monólogo a público que realiza Ajaka contando el detrás de escena del espectáculo (la obra habla de la obra) y las problemáticas de la práctica teatral independiente:

En diciembre del año pasado cuando me convocaron de acá, del Rojas, para el Proyecto Manual, lo primero que pensé fue que no valía la pena. El concepto manual me cercaba en la dicotomía teoría versus experiencia. (...) El manual es el objeto del conflicto. (...) Pero por mayores que fueran los intentos por morigerar su presencia en la estructura dramática el manual seguiría presente. Un manual es siempre un algo que contiene a otro, un manual es siempre un manual de. De tal modo que si uno elige un manual elige también un tema. Y a mí el único tema que me interesa en el teatro es el teatro mismo, ninguno otro tema me interesa tanto como para saber-saber. (...) Además no soy solo, formo parte de una compañía, el Colectivo Escalada, y no hacía más de un mes, un mes antes del ofrecimiento del Rojas, habíamos reafirmado nuestro compromiso en una próxima obra. Somos quince personas en la compañía y los procesos para lograr un espectáculo siempre son largos y tortuosos, poner mi tiempo y mis ganas en el proyecto manual haría que los ensayos de la próxima obra del Colectivo Escalada recién pudieran arrancar a fines de este año. Aceptar en soledad la propuesta hubiera significado para el resto de la compañía una señal de desatención, de desinterés, o aun peor, de un interés nuevo que no los contempla, de desamor. Nuestro agrupamiento es fuerte en las ganas pero débil en lo concreto por razones obvias: no ganamos dinero, la vida es corta y el mundo está lleno de posibilidades... (Ajaka, *El director, la obra, los actores y el amor* s/n).

En el segundo punto podemos vincular, en principio, el título de la obra, *El director, la obra, los actores y el amor*, que no solo nos anticipa que se incursionará en el mundo del teatro, sino que podría dejar entrever que otra pieza teatral se llevará a cabo. Por otra parte, la obra dentro de la obra, es decir, el fragmento que se presenta de *El hambre de los artistas*, también desde su título nos remite al universo del arte escénico. Además, el hecho de que se represente un ensayo teatral (con todas las acotaciones, indicaciones y repeticiones que promueve su director) genera, por un lado, que se vuelva a mostrar un espacio “íntimo” de la práctica teatral (como fue el monólogo de Ajaka), aquello que no se suele develar en escena, y por el otro, que se traspase otro límite: el de la obra de teatro “marco”. En este sentido, se estaría fundando una nueva zona liminal entre *El director, la obra, los actores y el amor* y *El hambre de los artistas*.

A su vez, en esta nueva obra, los actores (que actúan de actores en la pieza marco y también de actores en la obra que se introduce) proclaman la creación de un manifiesto artístico, hecho que se relaciona con la tercera enumeración. Un poco con ironía, un poco con verdad, se ponen en juego algunos pensamientos que rondan el imaginario del teatro. El propio Ajaka manifiesta en la entrevista que, si bien para trabajar se rige por sus propias ganas, “por supuesto que tengo, como dice el manifiesto de *El hambre de los artistas* ‘el sencillo y pueril deseo de gustar. Y de gustarle a todos para que no quepan dudas’” (“Entrevista con Alberto Ajaka: ‘Hacemos lo mismo que hacía Barletta’” s/n). Además, hay numerosas reflexiones y preguntas que se hacen el director y los actores sobre la práctica teatral. Y por supuesto, entra en este apartado uno de los temas centrales

de la obra: la presencia de Leónidas Barletta y los intercambios estéticos que se producen. Cuando los actores ensayan *El hambre de los artistas* bajo la atenta mirada del fantasma de Leónidas Barletta, el personaje del director Alberto Ajaka está todo el tiempo en escena, parando, corrigiendo, agregando y persiguiendo a los actores. Su actitud no es aplomada y ordenada, como se indica en el *Manual del Director*, sino todo lo contrario. A su vez, la desorganización va in crescendo cuando, terminado el ensayo, Barletta da sus opiniones, muchos de los actores alaban al viejo teatrero y el director de la pieza se desborda de celos, bronca e inseguridad. En este punto, es factible observar otros elementos propios de la liminalidad que Diéguez Caballero toma de Mijaíl Bajtín: las estrategias de carnavalización y las construcciones grotescas. Así, el personaje de Ajaka, que, al menos hasta esa instancia, lleva el hilo narrativo de la obra y funciona claramente como el líder del relato, se ve degradado por los actores, sus “subalternos”, que se burlan de él y lo destituyen de su reinado.

Barletta: Macanudo. ¿Es el autor del texto? ¡Dramaturgggia! ¿La dramaturrrrggia es tuya? (*Ajaka asiente*) ¡Qué fenómeno! ¡Un dramaturrrrgo!

Actores: Seee...

Barletta: ¡Y director!

Actores: Seee, también...

Barletta: ¡Dos al precio de uno!

Julia: ¡Estás de oferta, Albert! (*Barletta ríe con estruendo, los actores también ríen ambiguamente*)

Rodrigo: ¡Beto estás de oferta!

Ajaka gira un par de veces a público dándole la espalda al resto. Ambas veces todos se burlan. (Ajaka, El director, la obra, los actores y el amor s/n).

Por otro lado, Ajaka se va tornando payasesco y desquiciado. Su figura descontrolada y grotesca queda expuesta al ridículo, y no la de Barletta, como podría esperarse. En este aspecto, Alberto Ajaka nos cuenta sobre un sentimiento de hermandad que lo une hacia cualquier persona que haga o haya hecho lo mismo que él, y agrega: “Por eso la decisión de no poner una mirada paródica sobre el manual y más bien dejar que Barletta, como creo que ocurre en la obra, quede sólido, bien parado, y ser también yo el tramposo que le pegue un tiro” (“Entrevista con Alberto Ajaka: ‘Hacemos lo mismo que hacía Barletta’” s/n). Así, pues, finaliza la presencia de Leónidas Barletta en escena: se bate a duelo (sin arma) con el director Alberto Ajaka y este lo mata a traición, con una pistola de fogeo, luego de que se enuncie el número dos

- **El carácter performativo**

Dentro de *El director, la obra, los actores y el amor* podemos encontrar varios elementos performativos, sobre todo en la figura de Alberto Ajaka y la zona liminal que transita entre su persona y su personaje. En principio, si bien el texto no está creado *in situ* él mismo es el autor de la puesta, a la que también dirige, ocupando otro espacio de intersección entre ser dramaturgo, director y actor de la misma pieza. Diéguez Caballero señala que, en muchos casos, el actor transita nuevas formas de participación en el proceso creativo, ya que “no es solo *intérprete* de un personaje, sino *creador* de una

entidad ficcional, co-creador del acontecimiento escénico o incluso *performer* que trabaja a partir de su propia intervención o presencia” (23).

Además de actuar, Ajaka recita poemas y canta canciones, realizando distintos quiebres en el sentido general de la puesta. A su vez, varios de estos momentos los lleva a cabo en lugares no convencionales del teatro. El primer recitado (de un poema gauchesco) lo hace afuera de la sala, antes de que el público ingrese. Él sale junto al grupo de actores que lo secundan del espacio teatral aún cerrado y su sola presencia convoca al público a acomodarse en su entorno. Luego, una vez que los espectadores entraron en la sala y se ubicaron en sus asientos, Ajaka realiza su primer monólogo en el costado derecho del escenario a la altura de, aproximadamente, la cuarta fila, hecho que lleva al público a voltear su cabeza hacia la izquierda y, en muchos casos, también hacia atrás. En este mismo sitio, el artista canta la canción que da por finalizada la obra.

Asimismo, uno de los momentos más performáticos de la obra, en el que se fisura la convención, se da en el segundo monólogo de Ajaka, donde su presencia resulta imponente mientras mira y habla a público, artificio que denota la ruptura de la “cuarta pared” del realismo canónico. En este sentido, acordamos con lo que señala Diéguez Caballero retomando a Jorge Dubatti: “Las experiencias liminales implican de una u otra manera experiencias de socialización y convivialidad” (41). Ajaka no solo narra situaciones, como ya mencionamos, linderas entre arte y vida sino que —llegado el caso— puede increpar a los espectadores. Así nos cuenta que lo hizo en una función donde advirtió que un joven de la tercera fila no le estaba prestando atención: directamente le pidió que se fuera (y este le hizo caso). De esta manera, elige traspasar un nuevo puente entre un acto teatral (poético) y un acto parateatral (perteneciente al orden de lo real)

Palabras finales

Hemos llegado al final de nuestro recorrido. En él hemos intentado dar cuenta de las muchas zonas de cruces y liminalidad que se dan en la obra argentina *El director, la obra, los actores y el amor* del director, actor y dramaturgo Alberto Akaja, presentada por el grupo de teatro Colectivo Escalada que él dirige. Así, en primer lugar, hemos advertido elementos híbridos para la conformación del texto dramático (tales como la utilización del *Manual del Director* de Leónidas Barletta como punto de partida). Luego nos adentramos en aquellas cuestiones que, a nuestro entender, planteaban un desafío respecto al teatro convencional. De este modo, hemos analizado las distintas zonas fronterizas que se perciben en el carácter autorreferencial de la pieza, en la utilización de recursos metateatrales y en el aspecto performativo que se sugiere en varios tramos de la obra.

De ninguna manera pretendemos considerar este trabajo como terminado. Por el contrario, esperamos que estas primeras ideas sirvan como puntapié inicial para seguir hallando cruces y tendiendo puentes entre distintos elementos de esta pieza (que se caracteriza por su riqueza) y, también, entre este espectáculo y otro/s.

Referencias bibliográficas

Ajaka, Alberto. *El director, la obra, los actores y el amor*. Inédito, 2013. Print.

----- . Programa de mano para *El director, la obra, los actores y el amor*. 2013. Print.

Barletta, Leónidas. *Teatro. Manual del Director*. Buenos Aires: Stilcograf, 1969. Print.

Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Print.

Fukelman, María. “Entrevista con Alberto Ajaka: ‘Hacemos lo mismo que hacía Barletta’”. *La revista del CCC* (2013): n. pag. *Centro Cultural de la Cooperación*. Web. 11 de enero de 2014.

----- . “Leónidas Barletta en el siglo XXI: la mirada del Colectivo Escalada”. Inédito, 2013. Print.