

**CONSIDERACIONES A PARTIR DE LA OBRA
RÉQUIEM PARA CUATRO LLORONES (2010) DE JULIO
CONTRERAS
CON RELACIÓN CON LA IDEA DE LA IMAGINERÍA
FEMENINA DE LO TRÁGICO**

**CONSIDERATIONS FROM THE WORK
RÉQUIEM PARA CUATRO LLORONES (2010) BY JULIO
CONTRERAS
IN RELATION TO THE IDEA OF THE FEMININE
IMAGERY OF THE TRAGIC**

Nazareno, Adriana*

RESUMEN

A partir del análisis de la obra *Réquiem para cuatro llorones* de Julio Contreras Oliva, podemos reflexionar el modo en el que el autor/director emprende su camino de creación desde la acción de manera intermitente entre la presentación y la representación de sus personajes, quienes ponen en evidencia el *pathos* que aflora de sus cuerpos en su estado más profundo de tristeza, pasión y padecimiento. Poniéndonos en consonancia con la revalorización del cuerpo-materia y los cambios en los modos de concebir y organizar su noción del cuerpo en las sociedades occidentales contemporáneas, nos proponemos realizar un breve análisis sobre la significación del cuerpo en la Danza y el Teatro en relación a lo que ésta obra deja traslucir.

Palabras clave: Julio Contreras Oliva, presentación, representación, Imagería trágica femenina, cuerpo, Danza y Teatro.

ABSTRACT

Based on the analysis of the work *Réquiem para cuatro llorones* (Requiem for Four Whiners) by Julio Contreras Oliva, we can reflect on the way in which the author / director embarks on his journey of creation through intermittent action between the presentation and representation of his characters, who reveal the *pathos* that emerges from their bodies in their deepest state of sadness, passion and suffering. Putting ourselves in line with the revaluation of the body-matter and the changes in the ways of conceiving and organizing its notion of the body in contemporary western societies, we propose to make a brief analysis about the meaning of the body in dance and theater in relation to what this work shows.

Key words: Julio Contreras Oliva, presentation, representation, feminine tragic imagery, body, dance and theater

* La autora pertenece a la Universidad Nacional de La Rioja y al Instituto Superior de Arte y Comunicación "Prof. Mario Alberto Crulcich" (amnazareno1@gmail.com)

1. Introducción

Acercarnos al nudo central de la obra *Réquiem para cuatro llorones* que el autor y director riojano Julio Contreras Oliva creara en el año 2010 para su elenco *Caja Negra*¹ supone un viaje insondable a las profundidades de un abismo inescrutable.

Por un lado, por la lejanía en el tiempo en el que fuera escrita, montada y estrenada, y, por otro, porque la situación del grupo de actores y director ha cambiado. El elenco, luego de varias producciones con participación de artistas del medio local, se disolvió en el año 2012.

Sin embargo, podemos afirmar que los recuerdos del momento de creación, el modo de trabajo y los resultados, se mantienen intactos en la memoria y en el cuerpo de quienes han sido partícipes de este trabajo.

Para poder realizar un estudio sobre la noción de *cuerpo* en la Danza y el Teatro en relación a ésta obra —y como fuera planteado en la investigación que nos encontramos realizando— debemos ponernos en consonancia con la revalorización del cuerpo-materia y el creciente interés por lo corporal en la sociedad occidental contemporánea, hecho que produjo notables cambios en los modos de concebir y organizar la creación para la escena. Estos cambios, ligados a la crisis de los valores e instituciones de la modernidad, configuraron un escenario en el que el *cuerpo* ocupa un lugar cada vez más central, no sólo en el hecho artístico o en los círculos académicos, sino también en el pensamiento y la vida cotidiana.

Metodología

Una vez seleccionada la obra de Teatro para analizar: *Requiem para cuatro llorones* (Caja Negra-2010)² realizamos entrevistas abiertas a uno de los actores/performers y a su autor/director (la de éste último se transcribe en el desarrollo del presente trabajo) acerca del proceso de creación y montaje de las distintas

¹ Caja Negra fue un elenco creado en La Rioja, Argentina, por Julio Contreras Oliva y Federico Tello a partir de la producción de su obra homónima *Caja Negra* presentada y protagonizada por ambos en el año 2007. A partir de allí, produjeron varias obras en las que participaron diferentes artistas del medio local.

² Ficha técnica: *Réquiem para cuatro llorones*

Grupo: Caja negra

Intérpretes: Martina Ruiz Salva, Natalia Stanojevic, Ximena Argañaraz, Sebastián Arabel, Esteban López, Lucciana Zaffini, Federico Tello.

Dramaturgia y dirección: Julio Contreras Oliva

Asistentes de dirección: María Jimena Tello, María Ximena Argañaraz

Producción general: Federico Tello

Maquillaje: Esteban López

Realización de Vestuario: Marcela Malcorra

Iluminación y sonido: Julio Contreras

Utilería: Mario Tello

Estreno: junio de 2011, Biblioteca "Marcelino Reyes" La Rioja

escenas y personajes que intervinieron en la misma para un posterior análisis de la presencia de la imaginería trágica femenina y su incidencia en la noción contemporánea de *cuerpo* en la Danza y el Teatro.

2. Desarrollo

El cuerpo, que en las investigaciones de las ciencias sociales emerge como una construcción de carácter simbólico o lingüístico, que posterga la idea de su dimensión material, en el hecho artístico no se reduce a una mera representación, hay una materialidad del cuerpo que no puede terminar de definirse en términos del lenguaje. Esta materialidad no es la biológica u orgánica del pensamiento dualista que nos ha precedido. Es, por el contrario, de una dimensión de la corporalidad que creemos independiente tanto a la biología como al lenguaje. Esta revalorización de lo corporal supone una nueva mirada del hecho teatral que involucra tanto el trabajo del intérprete como a la mirada del creador, quien forjará un tejido en el que la presencia del cuerpo no se reduzca a lo simbólico o lingüístico.

La necesidad de nuestro teatro contemporáneo de entablar procesos vivos de comunicación que posibiliten al ser humano la capacidad de diseñar sus propias respuestas y sus propios juicios a través del cuerpo como reacción ante los parámetros de la globalización, la homogeneización cultural y la imposición de otras culturas, propició un campo para dialogar de temas universales, pero desde una mirada propia y particular.

Como sostiene Foucault (1989) el cuerpo no expresa nada si no se lo pone en relación, si no se lo pone en medio de un sistema de interpretación específico, en un circuito de prácticas, si no se lo sumerge a un esquema de interpretación construido históricamente y sostenido en su función por un conjunto de cosas y personas.

En la obra analizada podemos observar, según lo sostienen Fediuk y Prieto Stambaugh (2016), cómo la diversidad de teorías acerca del cuerpo se ha visto reflejada y cuestionada a través del tiempo en diversas propuestas escénicas. Un cuerpo que durante siglos se vio como un recurso a disposición del alma que habita en él, por lo que actúa como una suerte de vestuario, que a veces es también templo o cárcel de aquella entidad sutil e intemporal. El dualismo cristiano cuerpo-alma y, el científico cuerpo-mente, fueron puestos en cuestión por otras corrientes filosóficas que plantearon al cuerpo no como algo que se tiene, sino como algo que se es.

La sutil relación creada entre cuerpos vivientes. La imagen del cuerpo. Primero una imagen, no en el sentido pictórico, sino la imagen que proviene de haber

sido puesta en una pura sensibilidad corporal desde donde surgen movimientos capaces de crear un lenguaje, tan familiar como extraño a la vez.

A decir del creador de *“Requiem...”* en esta experiencia, el cuerpo en la escena es un cuerpo-soporte; pasa a ser una experiencia que sin cesar se renueva y se impone. Y, a partir de ello, la emoción se presenta, fluye, aparece a partir del trabajo físico de los actores/performers.

En consonancia con estas nuevas concepciones del cuerpo descubrimos en la obra analizada, además, un formato de búsqueda escénica que, desde una fuerte crítica al teatro convencional —especialmente a la concepción imitativa/figurativa y psicologista de la tradición realista— encuentra una poética actoral basada en el uso extracotidiano del cuerpo, rechazando la reproducción mimética de los comportamientos sociales y la concepción idealista del arte como reflejo del mundo.

Según lo expresa Cornago (2006), las manifestaciones surgidas en la escena a partir de los años setenta contribuyeron a reflexionar sobre las formas de creación, poniendo de relieve algunos aspectos que distinguen las prácticas teatrales contemporáneas de las que fueron novedad en otros momentos.

Estas nuevas corrientes dramáticas han tratado de llevar el texto hasta el límite de la representación. Experiencias en las que la actuación ya no funciona como ilustración del texto, pasa a convertirse en un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está ni previsto ni contenido en el texto dramático. Se hace necesario martirizar la representación, llevarla a sus límites, en una constante problematización, desequilibrio, fragmentación y desplazamiento.

La resistencia que se ofrece a la representación es evidente, con textos fragmentarios donde no se finge una situación de comunicación, donde no encontramos diálogos realistas, ni personajes ni acciones claramente definidos pero que, a menudo, denotan un fuerte tono poético. (Cornago, 2006).

Uno de los recursos más utilizados es el de impulsar en el actor/performer un comportamiento excesivo que se acelera hasta llegar a un punto álgido de tensión, lo que suele coincidir con un creciente nivel de caos.

De este modo, se hace pasar la obra por un mecanismo de desestabilización, en paralelo a un violento trabajo con el cuerpo, que busca la apertura de un espacio de intensidades, lo que exige un movimiento hacia los márgenes del espacio consensuado y convencional de la representación, tanto a nivel físico como lógico. Así se consigue crear un espacio *otro* de (re)representación que solo puede hacerse visible de manera performativa, es decir, como acción en proceso, como acontecimiento y presencia inmediata, no solo

un espacio de negación, sino sobre todo y en primer lugar de afirmación de unas intensidades expresadas de modo sensorial antes que intelectual.

(Cornago, 2006, p.11)

El análisis del fenómeno teatral en todas sus fases (entrenamiento, procesos creativos, producción, circulación y recepción de los espectáculos) podemos realizarla en este trabajo a través del parámetro de una situación de “resistencia a la representación”, en la cual, los laboratorios de investigación teatral apuntan a ubicar al actor en el centro del proceso creativo y en la base del hecho escénico, reconociendo su autonomía creativa, que lo lleva de haber sido un simple ejecutor de las ideas del texto, del autor o del director a ser un sujeto creador.

La búsqueda permanente de una resignificación en estos cuerpos presentados o representados, reales o ficticiales, del pasado más lejano o del presente cercano, se deja traslucir a través de la imaginería trágica de cuerpos que hacen referencia directa, ocultan o dejan traslucir *lo trágico femenino*.

En “*Requiem...*” este ser humano/actor, realiza una especie de “nueva catarsis” a través de la exposición de temas muy íntimos, en la mayoría de los casos ligados a la propia experiencia o la del director/creador, valiéndose del espacio de ficción para expresar lo que no puede ser dicho en el contexto de la realidad. Desde el momento que un artista sube al escenario crea una paradoja, un misterio que se mantiene indescifrable, un juego de incertidumbre construido con un lenguaje de imágenes y palabras.

¿De qué se trata ese lenguaje? Tal vez de una cierta verdad oculta detrás de los gestos, una verdad acerca del “ser” que permanece voluntariamente silencioso, compartiendo la impotencia y la soledad de los intentos de comunicación propios de la humanidad.

Todo esto, sumado a la utilización de un formato en la estructura escénica —donde priman la fragmentación y la superposición de situaciones— son el punto de partida de la puesta, que se va trazando y organizando en un espacio delimitado por objetos y ambientes de acuerdo al uso de los efectos de iluminación y la sonoridad.

La refundación del hecho teatral a partir de una nueva definición de las tareas de sus protagonistas y nuevas concepciones estéticas de sus elementos principales —el cuerpo, la acción, la palabra, el movimiento, el espacio— y de sus procedimientos de creación, exige también la participación activa del espectador.

Este cambio de paradigma en la creación escénica, entonces, también apunta a

producir, en quien presencia el proceso, determinadas respuestas sensoriales y emocionales alejadas de la mera observación pasiva o la mirada crítica.

Surgen aquí una serie de interrogantes sobre el proceso de creación llevado a cabo, en particular para este trabajo y, es su director, quien nos ayuda a dilucidarlos a través de la siguiente entrevista.

3.1 Entrevista al autor/director de *Requiem para cuatro llorones*

AN: ¿Cómo se llevó a cabo el proceso de creación?

JC: *En mi práctica no niego la presencia de la idea. El proceso se origina a través de un rejunte de sensaciones y percepciones que subyacen a la idea. A veces cobran significado, otras solo flotan en el espacio-tiempo del sentido.*

En Réquiem, como en el resto de mis trabajos, no hay concepciones epistemológicas que separen la técnica de la expresión, la teoría de la práctica, la sabiduría de la ignorancia, el orden y el caos. No me afilío a las diadas de movimiento-emoción. No considero que haya una equivalencia entre ambos pares. No trabajo de esa forma. Tampoco los procesos se orientaban a intensificar lo trágico. El camino fue otro.

Los pasos y las detenciones no se emplazan para trabajarlo. No niego que lo trágico esté presente, pero es tan solo uno de los múltiples sentidos en el multiuniverso que constituye la obra.

Nunca pude identificarme con ninguna corriente estética. Digo que “nunca pude” porque en trabajos anteriores, lo intenté pero no lo logré. Supongo que todo se relaciona con lo mismo. No confío en los conglomerados de pensamiento. En las masas uniformes que crean las corrientes. Los idelectos. Prefiero escaparme a la moldura.

AN: ¿Trabajó “particularmente” el aspecto emocional en esta obra?

JC: *Durante el proceso, como en la obra, ningún objetivo apuntaba a “transmitir emociones”. No considero que las mismas puedan transmitirse (son inasibles). La emoción circula en cada encuentro; en todos los ensayos y en cada singular puesta ante el público.*

Mi tarea como director es la de “no encorsetarla”, sino permitir la creación de un espacio denso y poroso. Lleno de intersticios. La emoción se despliega por el espacio o, dicho de otro modo, el espacio está cargado de emociones, de historias, de exteriorizaciones. Mi labor es agitarlas más allá de la literalidad de cada episodio.

Seguramente habrá emociones, pero las mismas se dan a partir de la enmarañada presencia del actor frente al espectador. En sus cuerpos radica el sentido que mueve y (se) re-mueve.

No trabajo la manipulación del aspecto emocional en ningún trabajo. Sin duda alguna, las emociones están siempre presentes, pero no hay intenciones deliberadas de manipularlas.

Cabe aclarar que nunca apunto a procedimientos psicologistas que hurguen en la interioridad de cada actor, tratando de extraer o transformar vivencias personales en equivalentes representacionales. La actuación no es un síntoma de lo que siente el actor.

Aunque en Réquiem, hay una reminiscencia trágica en los cuatro personajes centrales, la emoción se presenta desde el trabajo físico. El cansancio, la ansiedad, la fatiga. Ellas y otras más, van dando sentido al trabajo. Mi tarea como director es darles lugar, no darles forma. En todo caso, darles fondo para que puedan explayarse, diversificarse y confundirse. Creo que con la confusión, el teatro se enriquece exponencialmente.

AN: *¿Cuál fue el disparador para estas obras? ¿Cómo se construyó la obra? ¿Cómo se enfrentó el individuo y el grupo a ese proceso?*

JC: *La propuesta inicial surgió desde la necesidad realizar un trabajo de mayor intimidad. Al decir intimidad, me refiero al vínculo del actor con el director y, por otro lado, de la obra con el público. Por esta razón, cada episodio es unipersonal, a excepción del primero, "Frida pensando en la muerte", en el cual hay dos actores trabajando allí la intimidad entre ambos.*

Hubo cuatro primeros encuentros, uno para cada episodio. Cada uno de ellos consistió en un trabajo físico de los actores conmigo. Se trataba de improvisar mutuamente pautas para el movimiento del otro, y luego, para movernos juntos.

AN: *¿Debían las intérpretes cumplir con ciertos requerimientos físicos y/o técnicos?*

JC: *Los actores no debían poseer ningún requerimiento físico. La lógica es inversa dado que el material es provisto por ellos durante la producción. Como consecuencia, no hay modelos ni prefiguraciones a seguir.*

AN: *¿Cómo se construyeron los personajes? ¿Desde qué elementos disparadores?*

JC: *Cada integrante de la obra propone y aporta lo que trae, que siempre es demasiado. Saberes incalculables. Eso es todo lo necesario para llevar adelante un trabajo escénico. Lo que se proponen son identidades, es decir, creaciones de nuevas percepciones de cada actor en el mundo. Decido dejar de lado la noción de personaje como cuerpo expropiado, que actúa por reemplazo. Trabajar desde esta posición sería ejercer coerción. Orientar a los actores a robar un cuerpo e imponerles uno ajeno: fenómenos de descorporalización y actuación esquizofrénica. Esto conlleva a una desapropiación de su cuerpo y su*

pensar. Director anestesista. Privador de la sensación.

AN: *¿Qué gestos son amplificados en la obra? ¿Cómo logra guiar al espectador a ver lo que Ud. quiere mostrar? ¿Por qué?*

JC: *Existen numerosos recursos que trabajamos para que el sistema que comprende cada episodio empiece a andar, entre ellos, las intervenciones relacionadas con los elementos energía, espacio y tiempo del movimiento. A través de juegos de combinaciones, alteraciones, aceleraciones, intensificaciones, ampliaciones, miniaturizaciones buscamos que el trabajo físico (esto incluye lo vocal) sea multiforme.*

Es decir que todo esto se realiza en función de la dinámica escénica, pero no para guiar al espectador. Nos hacemos cargo de los sentidos que el espectador puede crear a partir de lo que vivencia, porque entendemos que cualquier obra de arte es portadora de múltiples sentidos. Nosotros trabajamos para fomentar esa multiplicidad sin la necesidad de orientar, conducir o manipular la atención de nadie.

AN: *¿Cómo aborda la dramaturgia de los personajes trágicos en su obra?*

JC: *Más que dramaturgia, lo que tratamos de construir, es una identidad.*

La Identidad es una apariencia privilegiada que puede ser convencionalmente esgrimida para medir toda cosa. Por lo tanto, es también una apertura al mundo, el cual, al mismo tiempo, le permite al cuerpo sentirse en sus posibilidades. Esta misma identidad experimenta variaciones, alteraciones en función de contexto y la propia voluntad. Es así como los actores logran escaparse de la noción de personaje, asentada en principios psicologistas o maniobrada desde fundamentos biomecánicos. Polarizaciones que accionan por descuartizamiento. Identidades que se parecen a Frida, a Medea, a Nijinsky e, incluso, a nosotros mismos (los actores y yo), pero que se presentan como ensayos provisorios, nunca dados en su totalidad. El cuerpo en escena pasa a ser una experiencia que sin cesar se renueva y se impone. Mi cuerpo, es un cuerpo-soporte que constantemente intenta ser como ellos. Así es como se vincula. En un constante intentar.

AN: *¿Cómo se planteó el conflicto en la obra?*

JC: *No contemplo la idea de conflicto. Mucho menos de tensión dramática. Los considero conceptos plenamente arraigados a la tradición teatral literaria, y caducos en la actualidad. Cada episodio de Réquiem no posee una estructura dramática (presentación-conflicto-desenlace), sino que la presentamos como un organismo irregular. Rizomático, en todo caso.*

Aclaro que no se trata de trabajos librados a la improvisación durante la presentación. Por el contrario, los episodios están sistematizados. Lo que

sucede es que algún episodio se da a partir de pequeños fragmentos breves (y hasta uniformes), o como un tallo horizontal y lineal. Otro de ellos, con un tiempo invertido. A veces, el tiempo y el espacio son reconocibles. Otras veces, están enrarecidos.

En síntesis, cada episodio se presenta prácticamente como un trabajo independiente, creado a partir de las necesidades sistémicas surgidas en el proceso de producción.

AN: *¿Hay imágenes específicas que se querían reproducir en escena? (en el caso de las dos obras que parten de una obra pictórica) y ¿en qué imagen se puede resumir un “texto”?*

JC: *Hay una imagen que se corresponde con una obra pictórica, “Frida pensando en la muerte”, de Frida Kahlo. La misma llega a nosotros buen tiempo después de que hemos iniciado el trabajo y se inserta al final, cuando el episodio está casi terminado. Constituye así la imagen de inicio de la obra en general. Aclaro que esta imagen pasó a ser un recurso escénico más —no un germen creativo— ya que el trabajo se gesta rizomáticamente desde lo corporal. Trabajo desde el trabajo, que siempre es físico, psíquico, emocional, ideológico, político, etc.*

Sin llegar a ser el tema central de la investigación escénica es innegable que, alrededor y al interior del trabajo, circulan temáticas como la homosexualidad, la misoginia, la religión, la maternidad, el machismo, el arte, la locura, la muerte. Todas estas temáticas son más bien universales, que le dan a Réquiem un tenor trágico.

AN: *¿Es posible a través del tiempo transcurrido identificar la materialidad del pathos de la mujer trágica en algunas imágenes de la obra que haya guardado en su memoria?*

JC: *Sí, creo que la obra es materia, más que materialidad. Hay concreción en ella. Es por esto que podría identificar, actualmente, materiales del pathos que aún resuenan en mi cuerpo como espectador y como director. Este pathos pareciera responder a la dialéctica pulsional combinada con prefiguraciones aprehendidas de alguna forma a veces deliberada y otras, no tanto.*

3. Consideraciones a modo de conclusión

En consonancia con las nuevas concepciones del cuerpo en la escena, la obra analizada emprende una búsqueda, que, desde la fuerte crítica al teatro convencional —especialmente a la concepción imitativa/figurativa y psicologista de la tradición realista— encuentra una poética actoral basada en el uso extracotidiano del cuerpo, rechazando la reproducción mimética de los comportamientos sociales y la concepción idealista del arte como reflejo del

mundo.

Sabemos que hoy existen distintas posiciones que confirman un cambio de paradigma en la creación y producción escénica, que el estado del teatro se caracteriza por la multiplicidad y la pérdida de fronteras con respecto a otras formas de representación.

El dramaturgo y director sostiene que nunca pudo identificarse con ninguna corriente estética, que prefiere escaparse a la moldura. *Réquiem para cuatro llorones*, a decir de su creador y director Julio Contreras Oliva, emprende su camino desde la acción, transitando por el doble carril de la presentación y la representación e inclinándose intermitentemente, en un sentido y el otro.

La marcada tendencia de apelar al uso de un lenguaje despojado de formalismos; las reiteradas acciones o expresiones de carácter erótico; el tratamiento de temas —antes reprimidos en la sociedad— como la homosexualidad, la discriminación o la violencia; el rechazo contra los sistemas impuestos y sus fallas (las instituciones como la justicia o la iglesia) busca el alejamiento y rompimiento del pensamiento que imponía un marcado sello cultural de esta sociedad, tradicionalmente conservadora. El mandato de las convenciones sociales, la crítica al peso de la apariencia, las continuas referencias a lo erótico como algo censurado, culposo o secreto, dan cuenta de un nuevo modelo de artista, despojado de los prejuicios que caracterizaban a esta sociedad, alejándose cada vez más de la hegemonía de las temáticas regionales costumbristas, comerciales o superficiales.

Este ser humano/actor realiza una especie de “nueva catarsis” a través de la exposición de temas muy íntimos, en la mayoría de los casos ligados a la propia experiencia o la del director/creador, valiéndose del espacio de ficción para expresar lo que no puede ser dicho en el contexto de la realidad.

Cada uno de sus cuatro episodios: “Frida pensando en la muerte”, “Pablo Interrumpido”, “Medea sin útero” y “Nijinsky Fragmentado”, han sido creados a través de mecanismos procedimentales que, en ocasiones, se tornan representacionales y, en otras, permanecen incomprensibles. De esta forma, lo pulsional y lo explícito se entremezclan, descartando el mandato de la racionalidad absoluta como único recurso para la construcción escénica.

Sin embargo, la obra nos deja entrever cómo el transitar de los personajes femeninos y *lo femenino* de los personajes, cobra vital importancia a través de su relación con la imaginería de lo trágico. La referencia directa a mitos de la antigüedad clásica o sus reflejos en espejos de la contemporaneidad nos habla de una *reflexión sobre el Otro*, expresada por P. Vidal-Naquet a la que hace referencia el trabajo de Lidia Gambón sobre los imaginarios trágicos de

la alteridad y su pervivencia en el teatro argentino. En esta línea, acordamos con lo que expone Gambón, referido a que la tragedia antigua afirmó no solo la representación del mito sino que resaltó la complejidad de sus facetas al otorgar protagonismo a los personajes femeninos trágicos como Antígona y Medea.

Podemos decir que en *Requiem para cuatro llorones*, la pervivencia y resemantización contemporánea de los personajes trágicos femeninos encuentra su origen en un sistema organizado de diferencias y dicotomías, en las que se cimienta la identidad del hombre clásico que menciona Cartledge (1993) en los binomios: griego/bárbaro, hombre/mujer, ciudadano/extranjero, hombre libre/esclavo, dioses/mortales. Estas divisiones conforman lugares de oposiciones sustanciales a través de las cuales se configura su imaginario, según podían señalarlo sus propios pensadores, y según se mostró y demostró, asimismo, en la construcción y representación de esta alteridad en el drama clásico.

Habiendo participado como espectadores mudos de la emoción presente en una obra de arte, podemos dar cuenta de lo que ésta dejó impreso en nuestras retinas y en nuestro más profundo ser interior. El tormento padecido por Medea; Frida en un debate entre sus dos existencias; Pablo en su lucha con un cuerpo al que considera ajeno, impuro e impuesto y Nijinsky que oculta su verdadero ser y sentir en los pliegues de su locura, dan cuenta de una presencia absoluta del *pathos*.

A través de la imaginería trágica de cuerpos que hacen referencia directa, ocultan o dejan traslucir *lo femenino*, está la búsqueda permanente de una resignificación en estos cuerpos presentados o representados, reales o ficcionales, del pasado más lejano o del presente cercano.

Esta exploración de la que nos hace partícipe tanto el autor/director como cada uno de los intérpretes/performers de *Requiem...*, nos permite percibir, de un modo u otro, la íntima emoción presente que aflora de estos cuerpos en su estado más profundo de tristeza, pasión y padecimiento.

Referencias

- Cartledge, P. (1993). *The Greeks. A Portrait of Self and Others*. Oxford: Oxford University Press.
- Cornago Bernal, O. (2006). *Teatro Posdramático: Las resistencias de la representación*. Madrid: Artea. Investigación y creación escénica.
- Díaz, S. (2016). El relato de la memoria en el teatro de Buenos Aires. *Dirasat Hispanicas: Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, (3), pp. 7-21. Recuperado de: <http://dirasathispanicas.org/index.php/dirasathispanicas/issue/archive>

- Fediuk, E. y Stambaugh, P. Antonio (Ed.). (2016). *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*. Universidad Veracruzana. Veracruz, México: Editorial Argus-a Artes y Humanidades
- Foucault, M. (1989). *Vigilar y Castigar*, México: Siglo XXI
- Gambon, L. (2011). *Acerca de los imaginarios trágicos de alteridad y su pervivencia en el teatro argentino actual: Antígona(s) y Medea(s)*. Congreso Internacional sobre la pervivencia de los modelos clásicos en el teatro iberoamericano, español y portugués. Mar del Plata, 23 al 27 de agosto de 2011. Disponible en línea: www.autores.org.ar/sitios/jhuertas/obras/antigona/Ponencias%20L%20Gambon-1.doc