

PUBLICACIÓN SEMESTRAL DEL INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO
#44 - AÑO XX - ENERO - JUNIO 2022

PERSISTENTES GESTORAS DE UN TEATRO EN MOVIMIENTO

Elena Schnell / Renata Kulemeyer / Cecilia Perea



Escriben

Soledad **González** / David **Gudiño** / Hernán **Gené**

Gabriel **Cabrejas** / Fabio **Ladetto** / Beatriz **Molinari**

Juan **Crespo** / Oscar **Sarhan** / Carlos **Pino Moreno**

Juan José **Santillán** / Alexis **Casas Eleno** / Jorge **Dubatti**

PICADERO

REVISTA

 EDITORIAL
INTeatro

EDITORIAL

Atravesamos un momento transicional y determinante. La salida de la pandemia nos ofrece nuevos desafíos, y a pesar de que podemos destacar muy importantes logros en contextos absolutamente adversos, no debemos abandonar la exigencia de elevar la vara en pos de gestionar mejoras y mantener la solidez orgánica.

La fortaleza perdurable de una institución es una consecuencia directa de varios factores, entre los que se destacan los siguientes: extensos procesos y enormes esfuerzos de gente comprometida. Las instituciones, al estar precisamente sostenidas por personas de carne y hueso, se nutren de ellas, son su recurso más valioso. Por ende, no permanecen ajenas a los avatares, los vaivenes del crecimiento y de la vida.

La ley que creó al INT cumplió 25 años en marzo. Varios hitos en la corta historia de nuestro organismo nos movilizan y enorgullecen tanto. Una ley ejemplar, modélica, elogiada en el mundo entero. Es innegable, en términos de crecimiento, la transformación que las políticas públicas emanadas por el ente provocaron en el mapa escénico nacional. Hay teatro donde antes no había; donde existía reconocemos un crecimiento exponencial de producciones, espacios y espectadores, y también podemos identificar una infraestructura federal en franco desarrollo.

En esta dirección, nos agrada comunicar un importante progreso evolutivo, con la Dirección Nacional de Fortalecimiento de las Capacidades de Gestión estamos avanzando la elaboración de un nuevo Plan Estratégico Institucional, que orientará las acciones del organismo en los próximos años.

Junto a la conmemoración de los 25 años de la ley, se cumplieron 20 años de la Editorial Inteatro, madre de esta publicación y única en su tipo. Podemos destacar la visibilización y puesta en valor de sus acciones, tales como la presentación de nuevos libros y materiales, el rediseño de su imagen, la implementación de nuevas convocatorias, la promoción en ferias del libro y en festivales.

Con vocación transformadora y el enfoque puesto en las diferentes audiencias como directas beneficiarias del hecho teatral,

no solo priorizamos el sostenimiento y la reapertura de todas las salas o espacios independientes del país, sino que, además, se ganó la calle y el espacio comunitario, cobijando a todas las expresiones que conforman el ecosistema teatral argentino.

Convencidos de que debemos expandir la experiencia escénica mucho más allá de sus límites tradicionales como lo que es: un bien y un derecho público. Con “Argentina Florece Teatral” llegamos a cada rincón del país, en más de 4500 funciones, un verdadero récord de actividad. Pudimos compartir la Fiesta Nacional de La Pampa, en un nuevo modelo de experiencia inclusiva y popular. En esta misma dirección, el INT mantiene un espacio relevante en Tecnópolis, llevando una muestra heterogénea de las poéticas del teatro federal al parque temático más importante de la Argentina.

Tuvimos y tenemos una gestión de puertas abiertas. Fomentamos la interlocución con las organizaciones que tienen verdadero alcance federal. Recibimos a todas las que nos solicitaron reunirse, e incluso alentamos su estructuración porque creemos en los resultados de la comunidad organizada.

No quería dejar de señalar la importancia superlativa de las “asignaciones específicas”, gravámenes que proveen los recursos económicos para el funcionamiento del organismo. Es contradictorio que en vísperas de otro importante aniversario, me refiero al cuarto de siglo que vamos a cumplir como Instituto, por efecto residual de políticas neoliberales, debamos estar aún defendiendo los fondos que nos corresponden de manera legítima. Muy por el contrario, con aportes extraordinarios provistos por el Ministerio de Cultura de la Nación, fueron enormes los esfuerzos para contener las necesidades de la mayoría de las grupalidades escénicas durante nuestra gestión.

Para el final, me permito una licencia poética al comparar estos 25 años de existencia con el período de adultez joven que empieza a transitar una vida humana; además de celebrar con fervor esta destacada instancia, debemos trabajar activamente en mejorar día a día, consiguiendo nuevas fuentes de financiamiento que alimenten y apuntalen la autorrealización de este crecimiento en plenitud.

LIC. *Gustavo Uano*

DIRECTOR EJECUTIVO DEL INT

STAFF

AÑO XIX - # 44 - ENERO-JUNIO 2022

EDITOR RESPONSABLE

Gustavo Uano

DIRECTOR PERIODÍSTICO

Carlos Pacheco

SECRETARIO DE REDACCIÓN

David Jacobs

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Graciela Holfeltz

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Jorge Barnes – SujetoTácito

CORRECCIÓN

Laura Occhiuzzi

DISTRIBUCIÓN

Patricia Ianigro

IMAGEN DE TAPA

Macu Benetti

FOTOGRAFÍAS

Teatro Nacional Cervantes, Complejo Teatral de Buenos Aires, Matías Sepúlveda, Archivo INT

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Soledad González, David Gudiño, Hernán Gené, Gabriel Cabrejas, Fabio Ladetto, Beatriz Molinari, Juan Crespo, Oscar Sarhan, Carlos Pino Moreno, Juan José Santillán, Alexis Casas Eleno, Jorge Dubatti.

REDACCIÓN

Av. Santa Fe 1235- Piso 1
(1059) CABA
República Argentina
(54 11) 4815-6661- int. 100
editorial@inteatro.gob.ar

IMPRESIÓN

EUDEBA

AUTORIDADES NACIONALES

PRESIDENTE DE LA NACIÓN

Alberto Fernández

VICEPRESIDENTA DE LA NACIÓN

Cristina Fernández de Kirchner

MINISTRO DE CULTURA

Tristán Bauer

SECRETARIO DE GESTIÓN CULTURAL

Federico Prieto

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Director Ejecutivo

Gustavo Uano

Representante del Ministerio

de Cultura de la Nación

Sebastián Berardi

Secretaria General

Jimena Sivila Soza

Representantes Regionales

REGIÓN CENTRO: Alfredo Badalamenti

REGIÓN CENTRO- LITORAL: Gabriela Bertazzo

REGIÓN NORESTE: Graciela Galeano

REGIÓN NOROESTE: Jimena Sivila Soza

REGIÓN NUEVO CUYO: Andrea Terranova

REGIÓN PATAGONIA: María Laura Vinaya

Representantes

del Quehacer Teatral Nacional

Gisela Ogás Puga, Marina García Barros,

Nerina Dip, José Luis de la Fuente



Instituto Nacional
del Teatro



Ministerio de Cultura
Argentina

La niña que fue Cyrano,
DE GUILLERMO BALDO



FOTO: Matias Sepulveda

SUMARIO#44



P.8

GESTORAS DE UN TEATRO
EN MOVIMIENTO

Creadoras de diferentes
regiones reflexionan sobre
su actividad



P.26

HOMENAJE A
JUAN CARLOS GENÉ

Carta de Hernán Gené
a su padre



P.29

HUGO KOGAN Y EL TNT

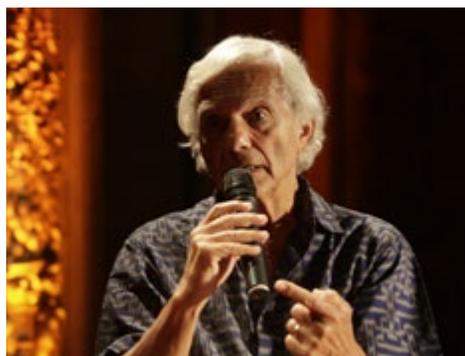
Recuerdo
de un emblemático
espacio mendocino



P.48

EDITORIAL INTEATRO

Entrevista a
Luisa Calcumil



P.58

ENFOQUES

Entrevista a
Eugenio Barba



P.39

DIRECTORAS

Encuentro con
Julieta Daga



P.34

35 FIESTA NACIONAL DEL TEATRO

Reencuentro de la escena
nacional En La Pampa



P.44

GUILLERMO BALDO

Representar las disidencias
en escena

ADEMÁS

P.24 - UNA DIRECTORA_TRES PREGUNTAS

Eugenia Pérez Tomas. “*Leo Gaviota en todas las obras*”

P.25 - UN CREADOR_UNA OBRA

“*El hombre cóndor*”

P.54 - OTROS LIBROS

“Cantar de charabón” de Toto Castiñeiras

P.55 - OTROS LIBROS

“Historia ilustrada de un fotógrafo-actor”
de Olkar Ramírez

P.56 - CICLO INTERNACIONAL

Dramaturgias argentinas y mexicanas

P.62 - DE ARCHIVO

Gladys Ravalle



ESCENA DE
"MI HUMO AL SOL."



ESCENA DE "ANA MARÍA,
ESTUVE PENSANDO A PESAR MÍO"

PRÁCTICAS Y PROYECTOS POÉTICO-POLÍTICOS UNA CARTOGRAFÍA EN CONTINUO CAMBIO

En el año que pasó hemos asistido desde la virtualidad a la enorme diversidad en las prácticas de la escena, pero también a las flagrantes desigualdades en las condiciones de producción en los territorios, matizadas por las históricas desigualdades de culturas, en las naciones-estados monolingües de América Latina/Abya Yala y desigualdades de género. En los últimos cuarenta años mucho se ha hablado y se ha puesto en cuestión estas desigualdades gracias a la palabra-pensamiento-acción de comunidades, colectivas y disidencias. En tiempos de pandemia, no se detuvo este movimiento que propone transformaciones en las políticas en general y en las políticas de fomento de las culturas y las artes, en particular. Matices y transformaciones para mirar otras maneras. La idea de preguntar por un proyecto poético-político me permite des-delimitar las prácticas diversas que muchas trabajadoras de las artes escénicas producen desde diferentes territorios en Argentina, unir arte-acción y vida, focalizar trayectos biopolíticos, vislumbrar horizontes utópicos.

En cada entrevista aparecen prácticas descentradas, que trabajan con lo contingente, que por su persistencia en el tiempo han generado intervenciones, singularidades y han abierto espacios de encuentro y circulación de saberes y experiencias. El teatro, como acción y pensamiento, aparece asociado a escenarios, escuelas, universidades, centros de documentación, centros de salud y redes. Como primer movimiento en común, aparece la práctica docente abriendo espacios nuevos. Actrices, directoras, gestoras, investigadoras y docentes que producen un conocimiento y una palabra circular que nos interpela y representa a muchas. Otro movimiento en común son los desplazamientos territoriales en su formación-producción. No son necesariamente nacidas y criadas en el/los lugares desde donde producen escenas y conocimientos o bien recusan la idea de un *nyc* (nacido y criado) profundo, como implícito cultural vigente leído positivamente en algunos territorios de nuestra nación-estado. En la persistencia de sus prácticas, se han convertido en gestoras tanto en la producción escénica como en la formación en el oficio. Desde esta perspectiva pluricultural y de género por la diversidad, asumida y enunciada, las intervenciones artísticas se producen, al mismo tiempo, en diferentes ciudades, regiones y geografías, y es en la construcción de este archivo vivo donde prácticas y proyectos poéticos-políticos configuran una cartografía de territorios en continuo cambio con valores, ideales, prácticas éticas y utopías en común. TEXTOS: SOLEDAD GONZÁLEZ¹. FOTOS: ARCHIVO

1 Soledad González reside en San Marcos Sierras, Córdoba, Argentina. Es escritora, directora teatral, docente e investigadora. Su tesis de Licenciatura propone un estudio sobre "lo implícito" en el discurso teatral desde una perspectiva lingüística pragmática. En su doctorado, aborda prácticas dramaturgicas contemporáneas desde la noción de proyecto poético-político para interrogar los procedimientos y filiaciones que cada artista o colectivo va construyendo en sus trayectos y destacar movimientos en común donde dialogan la materialidad del contexto socio-histórico con la potencia de los proyectos utópicos y las prácticas en relación con lo público.

ELENA SCHNELL, DESDE MENDOZA

“MIS PRÁCTICAS COMO ACTRIZ, DOCENTE Y ACOMPAÑANTE TERAPEUTA A TRAVÉS DEL TEATRO ME RESULTAN CATÁRTICAS”



ESCENA DE "LAS TROYANAS."

-Te conocí en Córdoba, en el grupo dirigido por Graciela Ferrari, en la época de los primeros festivales latinoamericanos de Teatro, como para situar tus primeras prácticas. Si partimos de la hipótesis que estamos viviendo una de esas revoluciones en la percepción que transforman el ADN comunitario y colectivo de la humanidad, la gran pregunta de esta entrevista es: ¿cuál es tu proyecto utópico y cuáles las intervenciones que lo construyen a lo largo de las dos décadas de este siglo XXI? ¿Cuáles son los puntos por iluminar hoy en tu biografía, tus trayectos y tus migraciones biopolíticas?

Antes de responderte quiero reconocer a Graciela Ferrari como mi maestra teatral, hace mucho que no nos vemos y quisiera reencontrarme con ella, más temprano que tarde. Pienso en ella en estos momentos. Mis proyectos de estos últimos veinte años arrancan en un lugar que no era mío, en un espacio de vida donde transitaba como madre primeriza y donde el Teatro estaba guardado más allá de los ojos azules de mi hija Luna. Tenía que trabajar de lo que sabía y sobre todo de lo que quería. Después de viajar, de haber parido a mi hija en Córdoba, venía a radicarme en Mendoza. Mi hermano Sergio, maestro de chicxs “conflictivos”, me

invitó a un campamento a acompañar a un grupo, “No vas a llegarles con el pensamiento, sino con el sentimiento”, me dijo. Fue una experiencia decisiva. Al llegar a Mendoza, tuve una entrevista en un hospital de salud mental. El Hospital Neuropsiquiátrico de Córdoba tenía sus talleres de teatro desde 1985, y me tocó inaugurar esta experiencia en Mendoza. No sabía si resultaría, pero quería hacerlo. También empecé a dar clases en la Escuela Italiana. Y, al mismo tiempo, ingresé a la Facultad de Artes de la UNCuyo. Para volver a actuar, fueron algunas actrices jóvenes quienes me tendieron la mano, y entre nosotras creamos Muaré Teatro, con la obra *Trama de aguas* y Venquetetiente Teatro con *Querer a las hermanas*. Luego llegó *Mi humo al sol*, grupo concertado donde Manuel García Migani incursiona en la dramaturgia y dirección. Más tarde, llegaron, también, experiencias en el cine con la película *La educación del rey* y algunas series. Pero te diría que lo que tienen en común mis prácticas como actriz, docente y acompañante terapeuta a través del teatro es que me resultan catárticas, entendiendo la catarsis como una fuerza purificadora. ¿Qué experiencias/prácticas escénicas quisieras repensar o recuperar?, ¿cómo se construyó el proyecto poético-político en esas prácticas? ¿Qué filiaciones construiste?



ESCENA DE "MI HUMO AL SOL."

En noviembre de 2010 con *Venquetiente-Teatro* estrenamos *Las Troyanas*. Yo venía de pasar una tragedia en mi vida cotidiana y Hécula me salía por los poros. La tragedia de Eurípides se resignificaba en mí en cada una de las funciones que representaba. Mis hermanas actrices y los personajes que representaban me ayudaban en esa catarsis. Como en el principio de las tragedias griegas, Esquilo en *Las suplicantes* y en los coros de mujeres en *Agamenon*, en *Las coéforas* o en *Los siete contra Tebas*, en la mayoría de las obras del primer tragediógrafo griego, las mujeres dominaban/dominamos la escena, sin dejar de cuestionarnos y también de ser cuestionadas. Así me sentía. El grupo nació en 2008 a partir de un Seminario de Producción y Registro, todas éramos actrices egresadas de la Licenciatura y el Profesorado de Arte Dramático de la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la UNCuyo. Actualmente el grupo está conformado por Margarita Cubillos, Betsabé Quintero, Laura Angélica Rodríguez, la asistencia de Ana Pistone y yo. La dirección del grupo, al inicio, estuvo a cargo de Roberto Aguirre, de Buenos Aires. Representamos a Mendoza en La Fiesta Nacional del Teatro en La Plata, 2010, con la obra *Querer a las hermanas* y en Salta, 2014, con *Petra*. Hicimos giras por el país y por Chile, con funciones y talleres. La última

producción del grupo es la obra *Capítulo* (2018), escrita y dirigida por Laura, actuada por Margarita y Betsabé, la producción de Ana, escenografía y técnica de Claudina Gomensoro y con mi asistencia de dirección. La obra es un drama realista con perspectiva de género. Para Laura, muestra la vivencia de una mujer que intenta vivir sin mandatos en una sociedad patriarcal: "No pasan grandes cosas, no hay peripecias estremecedoras; los hechos siguen su curso con una naturalidad tan extraña que se parece mucho a la realidad. Tampoco hay una exposición de golpes bajos o acciones violentas. Como en la tragedia griega, el hecho violento ocurre fuera de escena, y es sugerido por el texto, la acción de los personajes y la irrupción de momentos oníricos". Con altibajos, compañeras actrices y escenógrafas que se fueron, con un vínculo hecho a través de nuestros espíritus y de los personajes que representamos, aún somos las hermanas, compañeras, amigas, sostenedoras, hacedoras de un teatro femenino desde hace más de diez años. Somos "*Las hermanas*", apócope de la primera obra que lanzamos a girar, *Querer a las hermanas*. "Yo Quería verte".

Son los primeros textos que dice Sonia, mi personaje en *Mi humo al sol*, obra con

dramaturgia desde la escena, que creamos con Manuel García Migani y Marina Occhionero. Estrenamos en 2013 y aún seguimos girando, con Miranda Sauervein, en reemplazo de Marina. Es sobre el vínculo desesperado de una madre y una hija, ambas víctimas, antiheroínas. Con esta obra tuve que aprender a actuar lo cotidiano, el drama pequeño de los personajes. Aprender a decir un texto y al mismo tiempo accionar una emoción que no se relaciona con lo dicho. Aprender a actuar la mirada, el silencio, el cuerpo en desequilibrio constante, lo que aprendí y desaprendí con las técnicas del Teatro Antropológico, aquellas trabajadas rigurosamente en los talleres y puestas de Teatro AVEVALS, a finales de los ochenta, con Graciela Ferrari. En *Mi humo al sol* las dos mujeres están separadas de manera continua, en una secuencia física y espacial, por un metro y medio de distancia, continuamente, como prediciendo la peste. La obra giró por Argentina y por España, obtuvo reconocimientos, premios locales y muy buena recepción en ciudades como Madrid, pero en el lugar donde la tragedia moderna se hizo carne y verbo fue en la presentación que hicimos en la cárcel de mujeres de la ciudad de Mendoza. Allí, en un espacio totalmente despojado, gris, abandonado, cerrado, con vidrios rotos que dejaban ver el



ESCENA DE "LAS TROYANAS."

patio y algún árbol del desierto mendocino, un grupo de mujeres condenadas asistían a otro grupo de mujeres atravesadas por una hora de la ficción. La catarsis se hizo oír. En estos tiempos de pandemia, donde el teatro aún no se normaliza, esta pieza es una obra de distanciamiento vincular, social y teatral. El teatro que se anticipa a la realidad. Una realidad que, en tiempos de volver a hacer teatro, la labilidad cultural, social, teatral y económica vuelve a afectarme.

EL TEATRO DENTRO DE UN HOSPITAL LLAMADO DE SALUD MENTAL

¿Cómo se ligan tus prácticas docentes, escénicas y comunitarias? ¿Cuáles fueron tus proyectos utópicos más significativos?

CAMINAR es un ejercicio básico en la preparación de lxs actores. En los talleres de teatro del Hospital Escuela en Salud Mental Dr. Carlos Pereyra, caminar, ejercicio hecho desde la base, desde los pies, modifica la postura, el equilibrio, la dirección, la mirada, el encuentro con el otro, el espacio, el sentido mismo del taller de teatro. El emergente es el tema de las improvisaciones, si sé escucharlo. Algo que vengo aprendiendo desde hace veinticinco años. Cuando veo la transformación en las miradas, las actitudes,

las posturas, en las emociones, entiendo que lo que estoy haciendo desde la praxis teatral en el Hospital Pereyra de Mendoza vale la pena, me conmuevo, me da miedo, siento terror, deseo que nunca me toque tener alguien amado con alguna forma de dolencia mental. ¿Y Ellxs? Algunos sí, algunxs desearán volver; otrxs olvidar. Algunxs reflexionan que salir poco más de una hora del encierro del pabellón es válido, divertirse es válido, para otrxs conocerse y conocer al otrx en el taller de teatro, poder comunicarse es válido. En el libro *Un teatro necesario*, que escribí hace más de diez años, observo que: “motivar a realizar ejercicios, tales como caminatas que varían el ritmo normal, cotidiano, tiene que ver con lo extracotidiano. Para estas personas, internadas o con tratamiento ambulatorio, realizar las actividades de los talleres artísticos los acerca a un conocimiento distinto de ellos mismos. Los acerca más a su imaginación, a enfrentar la realidad de otra forma, pues son espacios de juego”. El concepto de “extracotidiano” tiene que ver directamente con las técnicas propuestas por Eugenio Barba en su libro *La canoa de papel*. Entrar a un taller de teatro dentro de un Hospital de Salud Mental ya es, al menos, un espacio extracotidiano. Permanecer, entrar en el juego teatral, compartir con el otrx

en los ejercicios grupales, pensar en acción, como me gusta llamar esta propuesta, ¿no será una forma de catarsis moderna? Cito a Gillo Dorfles: “La tragedia de nuestro tiempo es aquella que se vive en primera persona en todas las latitudes del mundo y que los *mass media* hacen inmediatamente suya para sacar de ella cada día, mejor dicho, cada hora, una nueva versión. Y así el campo de lo que queda a la tragedia simulada, a la *fiction* trágica, se va haciendo cada día más pequeño, y tiende a desaparecer, ante la perentoriedad de los dramas que constantemente nos vemos obligados a presenciar, incluso a representar”. Es en el microsistema teatral de un hospital de salud mental donde encuentro micro escenas trágicas. En cada uno de los encuentros del taller de teatro, personas internadas accionan situaciones de su vivencia trágica, personas que están fuera de la historia, del tiempo, del lugar, y, sin embargo, cuentan su historia en un espacio y tiempo único de taller. El temor, el dolor y el sufrimiento que sienten lo juegan en las escenas que proponen y después de hacer y mirar pueden pensar, reflexionar. Claro que el juego se da en aquellxs participantes que pueden distinguir entre realidad y ficción, en aquellxs que pueden reaccionar ante el juego teatral poniendo su gestualidad, su ritualidad y su drama. ¿Cuánto dura ese efecto transformador del juego teatral?, ¿harán catarsis? Solo observo que algo se ha modificado en ellxs cuando termina el taller, cuando se van y me saludan mirándome.

LA MARATÓN TEATRAL COMO ESPACIO DE CIUDADANÍA Y DE FORMACIÓN DE ESPECTADORES (2004/2016)

Los adolescentes son parte de mi trabajo en el teatro. Durante trece años consecutivos coordiné la *Maratón Teatral, crear y crecer jugando*, una especie de encuentro de teatro

de escuelas secundarias, pero con un número de participantes limitados, por el espacio, el tiempo y la modalidad: son los mismos adolescentes actores y observadores de sus propuestas, una especie de micro sistema de formación de espectadores. Ellxs hacen teatro, se reúnen una vez por año y cuentan sus sensaciones, vivencias y pensamientos, haciendo de la acción y la observación una comunión. Allí, grupos de adolescentes, estudiantes de escuelas secundarias de Mendoza y el Gran Mendoza, acompañados por profesores de Teatro, comparten una jornada, un sábado de octubre, armando y desarmando las escenas que han creado durante los meses previos. Luego debaten entre ellxs sobre lo que han visto y sobre lo que han hecho. En octubre de 2016 se realizó la última maratón en las instalaciones de la Escuela Italiana, yo me fui por un tiempo largo. Y un grupo de estudiantes del Colegio Universitario Central tomó la posta, la organizó y la llevó a cabo con su propio pensamiento, acción y emoción. A lo largo de todos esos años pasaron por ese evento alrededor de mil quinientos adolescentes, a razón de más de cien por año, participantes activos del hecho teatral. Un aporte a la formación de espectadores, aunque en Mendoza la gente no concurre asiduamente al teatro, excepto raras excepciones.

¿Qué voces dialogan aún con tus prácticas?

Potrei scrivere in italiano, ma no, non sono capace, o sí, chi sa. La lengua italiana es la lengua de origen de mi madre y si bien no es mi “lengua madre”, hace muchísimos años que convivo con esta. Viví un par de años en Italia y el último período que estuve allí me acerqué a los textos antiguos, los griegos, así leí *Medea* en italiano, entonces sentí la proximidad. Siento que es la lengua que

más cerca me lleva a los textos originales, la siento llena de tanta humanidad, belleza y ancestros, como si pudiera sentir los fantasmas del *Teatro Antico*. Es en la Asociación Dante Alighieri donde trabajo como profesora de Teatro y coordino *il laboratorio di teatro della Dante*, donde continúo por amor a la palabra, al texto, a la lengua del Dante, pues de alguna manera de allí vengo, de allí venimos, una gran parte de la humanidad. Será por eso, *per amore*, a pesar de los reclamos salariales que hace años hago a la asociación.

¿Cuáles son tus divergencias en relación con los espacios biopolíticos cercanos?

Mi intención fue que el teatro sirviera a la salud, y si bien continúo trabajando en una institución de Salud Mental, antes hospital psiquiátrico, desde hace más de veinte años no he logrado posicionar el Arte, el Teatro, como forma de terapia, entiendo por terapia el modo de aliviar a una persona para que lleve mejor su pena, en mi caso acompañándola a través de algunas formas del teatro. Y aunque si bien la actividad continúa desde el año 1995, nunca se ha logrado, hasta ahora, contar con un espacio asegurado para estas prácticas, ni estar dentro del organigrama de la institución. Los trabajadores del Arte, de Teatro, en Salud Mental, no somos reconocidos, no existe la posibilidad de hacer carrera con este trabajo en estos espacios, pues no existe la letra escrita que nos reconozca y proteja, y por ahora tampoco existe la voluntad de que así sea. ¿Des-ilusión? Sin embargo, la pandemia trajo más actividades desde los talleres de teatro, tanto que, en las cuarentenas prolongadas, en el único lugar donde sucedían “hechos teatrales”, mínimos, esenciales, era dentro de un hospital de salud mental.

La imagen filmada, el cine, pasión aprendida desde pequeña por influencia de mi padre, es



ESCENA DE "MI HUMO AL SOL"

otra de mis incursiones desde la actuación, en un lugar que está muy lejos del centro de la industria cinematográfica y audiovisual, un poco más de mil kilómetros. Pero eso es otra práctica, aunque hace a las posibilidades de profesionalización que encontramos quienes apostamos a la actuación.

¿Cuáles son las preguntas urgentes que te atraviesan hoy?

¿Y qué hago ahora aquí? No creo en el teatro por *streaming* o por cualquier red o pantalla, tendré que acostumbrarme. Por ahora está en elaboración una película que se relaciona con VenquetetienteTeatro, una especie de *biopic* atravesada por textos de *El jardín de los cerezos* de Chéjov. El Teatro todavía está en cuarentena y una vez más se ve afectado por una peste. Ojalá el Teatro fuera un virus a inocular en la sociedad en la que vivimos, una forma de salvación.

RENATA KULEMEYER

UNA DIRECTORA QUE HACE DIALOGAR EL PAISAJE MIENTRAS INTEGRA LA COTIDIANA TEATRALIDAD

Como reconocida teatrística argentina, Kulemeyer ha realizado un intenso trabajo creativo y se convirtió en una de las referentes más influyentes del teatro del NOA. Repasa en esta nota su historia personal y, sobre todo, sus diferentes procesos creativos.



ESCENA DE "CARNA. BANDERA"

¿Qué proyectos poéticos/políticos enlazas en tus prácticas, qué fechas o momentos están siempre presentes, cuáles son tus interrogantes?

- Esta cita es de María Teresa Andruetto, de su lectura de cierre en el Congreso Internacional de la Lengua Española, CILE 2019, en Córdoba, Argentina:

No se trata de un capricho, se trata de una búsqueda de identidad que se refleja en el modo de hablar y de escribir, desvíos de cierto extranjero deber ser para encontrar en lo individual más hondo, allí donde refracta lo social, ecos de la lengua de un pueblo, una región, una comunidad, un sector social, búsqueda de un contrapoder frente a lo hegemónico.

Exponer prácticas políticas divergentes y poéticas feministas del universo teatral femenino quizá sirva para resguardar la singularidad del hacer teatral entre mujeres de Jujuy. Mientras los abusadores finteán¹ denuncias, amparados por la patriarcal justicia local: ¿cuántas artistas pudieron acceder a la "experiencia" habitación propia?² ¿A quiénes les está permitido crear, pertenecer, reconocerse o dar el portazo sanador? ¿Por qué siguen

1 Finta: ademán o amago que se hace con intención de engañar a alguien, según el diccionario de la RAE. Esa acción, para mí sangrienta, le pertenece al universo pendenciero, cuchillero y machista.

2 Una habitación propia. Ensayo escrito por Virginia Woolf hace ya 91 años para Cambridge, una universidad femenina de Inglaterra.

siendo eficaces los barbazules que prescriben el encierro en Jujuy?

Aquello que se fue configurando en mi cuerpo al intentar recordar experiencias fundantes y devenir tuvo un primer efecto paralizante en mi pensamiento y escritura. Mientras se instala y oprime eso que —aún— no tiene palabras para ser nombrado, como dice María Galindo³, mientras voy cosiendo un vestido. Encontrar una voz y darla en palabras. ¿Cuándo y por qué comenzó a ser ineludible pensar en la necesidad de reflexionar acerca de nuestras prácticas escénicas tomando una perspectiva de género? ¿Es

3 https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=2564557563840587&id=100008591051800

posible pensarnos colectivamente? Cuerpas sentihacerpensantes, desordenando el control y normativa patriarcal que nos “permitió” llegar ahí, donde quiera sea el lugar al que pertenezcamos. Cruzar miradas, alianzas como estrategia de supervivencia y revelarnos otras, distintas, con el privilegio de reconocernos vulnerables antes que fuertes. Volviendo a ser células únicas y diferenciadas cuya virtud es la de multiplicarse, antes que reproducirse a imagen y semejanza. A fines de los 80, el Frente de Gremios Estatales (FGE) se había organizado para hacer reclamos salariales, tomando como estrategia los piquetes⁴ y movilizaciones populares, habiendo derrocado a ocho gobernadores. Efecto secundario fue la reivindicación del lema “Memoria, Verdad y Justicia” y el surgimiento de la Organización Barrial Túpac Amaru liderada por Milagro Sala⁵. En 1993, migré a Jujuy, con el título de Licenciada en Teatro de la UNT, convencida del poder liberador de la educación. Me topé con bebés de brazos aún más pequeñitos que los tucumanos⁶, pasé a ser doña Renata en una ciudad conservadora, fronteriza, que da importancia a las apariencias y adjudica a los migrantes bolivianos los males que aquejan a la otrora impoluta Tacita de Plata. Discriminación, explotación laboral y exclusión son situaciones también compartidas por quienes llegan desde lugares remotos de la provincia, marcados por situaciones de inequidad y pobreza.

- 4 Ludmila Da Silva Catela. “Nos vemos en el piquete...”. Protestas, violencia y memoria en el Noroeste Argentino. En *La Cultura en las crisis latinoamericanas*. CLACSO libros. Buenos Aires, 2004.
- 5 Milagro Sala, dirigente política, social e indígena argentina, líder de la Organización Barrial Túpac Amaru, presa política desde enero de 2016.
- 6 En los 90 el mito “genes de alergia a la lactosa” era el modo cuasi científico de explicar la desnutrición infantil.



ESCENA DE “VLDC” EN EL CCK

En esos años 90, estaba el Teatro Mitre donde ocurrían cosas y la salita Galán, para las cositas. Por esos tiempos, quienes hacían/dirigían teatro eran casi todos varones, con escasa presencia femenina⁷, incluso en los escenarios. Conocí al teatrasta jujeño Tito Guerra⁸, quien nutrió sus obras de la diso-

- 7 En el Mitre se juntaban los directores Edmundo Asfora, Enrique Rosso, Enrique Lezama, Hernán “Achilo” Suarez, Hugo Quiroga, Néstor Gigi Maidana, Rubén Chuña Iriarte, Carlos Soruco, Leo Salgado, el titiritero Jorge “Buby” López. Destacaba la figura de la dramaturga Susana Obeid. Emilse Scilingo, maestra de danza teatro local trabajaba en los márgenes.
- 8 Alberto Damián Tito Guerra (1945-1999). Director del Grupo Jujeño de Teatro. Escribió el ensayo: “Espacio dramático y lengua regional”. En sus puestas

lución del yo para abandonar el ser. Trabajé como asistente de dirección en sus puestas, participé de los ensayos donde proponía al grupo de actorxs, Martín Reynaga, Miguel Chauqui, Silvia Gallegos, estrategias para poner voz y cuerpo al texto; de forma que emerja “el sustrato americano”. Posibilitó, generoso y amable, eso que fui comprendiendo a través del tiempo y nutrí en rizomas diversos durante mi estar siendo en Jujuy, Latinoamérica⁹: una directora que hace dia-

- teatrales y a través de un uso particular de la lengua regional, posibilita la creación del espacio dramático. (Editorial INT, Representación Jujuy. 2010. Jujuy).
- 9 Kusch, Rodolfo. *El pensamiento indígena y popular en América Latina*. Buenos Aires, Hachette. 1977.

logar el paisaje mientras integra la cotidiana teatralidad; dejando un lugar subalterno al texto hecho de palabras. A través de Tito conocí a Silvia Gallegos, actriz amiga con quien seguimos compartiendo recorridos, marchas y preguntas acerca del rol de la mujer en el Teatro de Jujuy en el siglo XXI, a quien tengo el gusto de dirigir en *Cara i luna*.

¿Cómo se enlazan la práctica artística y la docente?

Para ganarme la vida, enseñé teatro a niñas y adolescentes escolarizados, algunos de ellos con discapacidad. En 1998 y 1999, a raíz de armar un Profesorado de Teatro, conocí a Silvina Montecinos, y junto con otros docentes armamos el diseño de la carrera. En el año 2000 abrió la matrícula, llegaron docentes-artistas de otras provincias, propiciando una movida con producciones independiente para las Artes Visuales, Música, Danza y Teatro. En 2018, convocada por la profesora Tania Quipildor, integré el equipo que elaboró el Diseño Curricular del Lenguaje Teatral de nivel secundario, participé de enriquecidas discusiones que dieron como resultado una propuesta que dialoga con los distintos y posibles contextos educativos de la provincia y a la vez no deja de pensar en la posibilidad de espectral y producir teatro¹⁰.

A principios de 2001, Rodolfo Pacheco, bajo el lema “No podemos enseñar teatro sin hacer teatro”, nos convoca a Olga Chiabrandó¹¹ y a quien escribe a hacer Canciones ale-

10 Diseño Curricular Ciclo básico https://drive.google.com/file/d/1nvBHZUebE6cOYr-qhdDY1kR9pVVDFD_A/view

Diseño Curricular Ciclo Orientado https://drive.google.com/file/d/1hk9FcU21uKe3Z-g5FT4RnFX7H_xiturF/view

11 Profesora de EC, estudiosa y maestra del movimiento somático. Dirigió obras de Danza teatro y organizó durante varios años encuentros y ciclos de Danza Teatro.



RETRATO Y SOMBRERO. RUMBO AL ESPEJISMO. SALINAS GRANDES JUJUY

gres de niños de la patria, de Rafael Spregelburd. Al año siguiente, Silvina Montecinos abre La Sopa, Espacio Cultural; y Rodolfo Pacheco, El Teatro de la Vuelta del Siglo¹², espacio donde trabajé algunos años haciendo tareas diversas. Allí estrené *Barbarita Manuela*, obra que escribí y estrené en 2004. El lema puesto en boca de Mesíé Walter “Si no lo vi, no sé de qué se trata” sigue siendo metáfora de la crueldad de la clase gobernante local: varones que celebran la patriótica pobreza ornamentados por silenciosas Barbaritas. Rituales vacíos, testigas silenciosas. Para esta propuesta, convoqué a estudiantxs del profesorado de teatro, muchxs de ellxs son quienes integran y sostienen la actividad teatral hoy.

¿Qué rescatarías en las experiencias y prácticas de este siglo XXI?

Actuar en una grupa femenina marcó un hito en mi manera de vincularme para crear y producir teatro. En 2010¹³ Silvina Tognetta

12 Ambos espacios integraban un circuito y recibían espectáculos teatrales, musicales, a la vez que producían obras de teatro y talleres formativos para la comunidad. Los aportes de La Sopa y La Vuelta fueron muy valiosos; el esfuerzo invertido, inconmensurable.

13 El grupo ADN en 2011 organizó el Ciclo de Teatro “Sólo hazlo”. El primero se llamó “La espera” y allí comenzó a gestarse lo que luego fue *Osito cumple años*, con Silvina Tognetta.

dirigió *Osito cumple años*, unipersonal creado a partir de improvisaciones guiadas para componer personajes/escenas que hablaran de la imposibilidad de Eufemia de vincularse con “Osito”, el hijo apropiado de Amanda, una abuela que busca, recuerda y espera. De fondo el mundial, la servidumbre y sumisión doméstica. Nora Benaglia hizo música en vivo, Verónica Pérez hizo la asistencia de dirección, Florencia Califano diseñó vestuario y objetos escénicos, confeccionados por Milagro Tejerina.

Estas prácticas sucedieron en simultáneo con performances vinculadas a sesiones fotográficas o a propuestas escénicas/callejeras concretas. Pongo la cuerpa a personajas desagradables o políticamente incorrectas que trascienden la privacidad escénica andando las calles. En 2010, junto con Silvina Montecinos y Juan Castro Olivera, participamos de la convocatoria “Biodiversidad en el bicentenario”¹⁴. Presentamos dos performances: la señora Nelly recibe la visita de Ernestina en su museo privado –y público a la vez–, temerosas de perder privilegios, riqueza y jerarquías ante la presunta avanzada de un

14 Organizado por Administración de Parques Nacionales. En el programa de mano aparece la pregunta: ¿Cómo traducir la biodiversidad en términos de arte? Quizás la palabra que mejor la evoque sea multivocidad...

grupo de quemagomas. Zulema, la “criada”, sirve a estas mujeres, habiendo sido privada de infancia, educación, identidad y su DNI secuestrado. Se rebela, abandona a su apropiadora, baila una danza boliviana. Cuando la Zulema quiere atravesar la puerta del Culturarte, doña Nelly llama a la policía. El policía que estaba de guardia intenta impedir la fuga de la actriz. Alguien le explica que es ficción. El familiar, bien gracias. La segunda performance transcurrió en las calles de Jujuy, parodiando la elección de la reina de la FNE, parodiando con humor el racismo y xenofobia vigente. Las candidatas de distintas edades y tamaños, todas ellas descendientes de poblaciones originarias¹⁵, contaban su historia familiar, migrante, mientras presentaban al pueblo de origen. El guardia del shopping quiso impedir que ingresen y fue “chamuyado” por Marcelo Abud, fotógrafo del evento. Previamente la antropóloga Gabriela Karasik nos informó acerca de la historia de los migrantes que fueron llevados al Ingenio Ledesma y las condiciones de trabajo a las que fueron sometidos. En 2013 llegó desde Salta María Laura Buccianti¹⁶ para reproducir la performance “Las que lloran”, vinculada a los femicidios en las calles de la ciudad. Participaron veinte estudiantes del Profesorado de Teatro, quienes se encontraron con actrices y bailarinas llegadas desde Salta y Tucumán. Gestioné para lxs estudiantxs jujeñxs una capacitación de la ONG Juanita Moro, referida a las violencias basadas en género. A partir de ese momento, instalamos en la institución la necesidad y posibilidad de hablar y crear escénicamente, denunciando violencias basadas en género. Para el Festival Damas en Coche, creamos En estos zapatos, junto con Graciela Colqui,

15 Muchas de ellas hoy integran el colectivo Identidad Marrón jujeño.

16 Artista salteña multidisciplinar.



RETRATO Y SOMBRERO. RUMBO AL ESPEJISMO. SALINAS GRANDES JUJUY

Belén Mérida y Carola de la Parra. La propuesta aborda poéticamente la transformación en historias, vocxs y cuerpxs variadx, y ojalá pronto vuelva a ser representada¹⁷. Al año siguiente, vestí el manto de la Virgen de la Copita¹⁸, marché entre mujeres con quienes pudimos gozar, jugar, bailar y reconocernos en ese encuentro. Hacer de la cuerpa una fiesta para soñar y seguir sanando. A lo largo de los años, entre amigas y compañeras interpeladas desde los feminismos y experiencias vividas, ya no somos las mismas. Hemos sido construidas y atravesadas por los acontecimientos que dieron pie a las marchas “Ni una menos”, conquistado colectivamente la ley de acceso a la ILE en las calles, conscientes de aquello que ya no queremos ser. El 7 de marzo de este año estrenamos la creación colectiva *Cara i luna*. Proyecto que sobrevivió las variadas circunstancias que nos fueron aconteciendo al ritmo y urgencias de la vida y casi al final ¡pandemia! Participar de los Encuentros de Directoras de Teatro –Jujuy y Tucumán 2018– contribuyó con palabras y miradas a resignificar el valor de nuestro trabajo desde lugares

17 El trabajo obtuvo el 2º premio en el Festival de Teatro por la Diversidad “Damas en coche”. Convocatoria organizada por el Teatro La mar en coche y la Fundación “Damas de Hierro”.

18 A partir de una propuesta de la artista Florencia Califano.

múltiples y variados que ocupamos: artistas, trabajadoras, docentes, esposas, madres, amigas, gestoras, cocineras, hijas... a veces indignadas, revolucionarias o negociadoras, mientras hacemos conscientes e intentamos desaprender los procesos de autoexplotación históricamente impuestos. El dispositivo de la creación colectiva se inició teniendo como referencia los aportes individuales de cada una de las actrices, llegados en formato “texto o idea”. Cada uno de los encuentros creadores tuvo una hora previa de mates, lectura de poesías, textos, charlas que no siempre tenían que ver con “la obra”, mientras la escucha fue resonando en aquello que portábamos: cuerpas, imágenes, palabras, deseos, preguntas, aromas, cansancios; oportunidad para hacer memoria e hilvanar situaciones, pensamientos, mezcla de ficción y verdad. Luego de que cada actriz organizara una propuesta, hubo un tiempo de encuentros sin lograr descifrar una lógica poética que constituya escena, ya que, durante muchos ensayos, la enunciación del texto tomó un lugar de privilegio, estando segmentados los particulares universos ficticios. Intuía, a lo sumo, que debía dejar aparecer el sustrato del cual hablaba Tito Guerra; sustrato abonado por las memorias, experiencias de vida, que sirviera para vincular a las actrices en la trama de las escenas y producir sentido. En mi rol de directora, no acertaba pensar



ESCENA DE "EUFEMIA EN LA PELUQUERÍA"

cómo resolver la lógica de la obra. A través de preguntas y cambios de perspectiva, propuse abandonar o resignificar la sagrada palabra escrita o imagen inicial, incorporando voces, gestos, miradas en relación con el espacio, objetos vinculados a las escenas y situaciones. Cotidianamente improvisábamos juegos con palabras, elaborando listas con números, colores que armaron una red de sentido poética y a la vez comunicacional; entrenamiento que rindió frutos insospechados. Propuesta que, a su vez, fue mutando en múltiples resonancias posibles, ya no como dogma o mandato, sino al provocar imágenes y emociones potentes que circulen primero al posibilitar un encuentro entre nosotras, las creadoras, para luego resonar entre las espectadoras, para quienes imaginamos la propuesta. Se fue desplegando un dispositivo

escénico cuando una de las actrices, en su rol de viajera, teje una soga e interviene y a la vez dinamiza el espacio estableciendo límites. La segunda actriz fecunda su cuerpo con imágenes, sensaciones y preguntas. Una tercera ritma y sitia una ciudad que alberga realidades humanas trascendiendo las estadísticas; la cuarta en su casa pone la mesa, convoca a sus hijos y tiene conexión con almas del más allá. Mamushkas, cajas chinas únicas e irrepetibles, resuenan y contienen unas en otras. Al final del proceso, aparecieron nuevos objetos que, manipulados, multiplicaron el sentido y dirección de las palabras y acciones y fueron un hallazgo para denotar el lugar de pertenencia de las personajes, deviniendo intersecciones en las escenas —ya no textos—. Aparecieron fluidas las relaciones entre cuerpo, ciudad, viajera y mujer

de la casa, atravesadas por sentimientos e historias comunes; haciendo de la memoria acontecimientos cotidianos o extraordinarios, oportunidades para entramar una ficción que presenta una y múltiples historias que habitan un espacio tiempo que se percibe distinto e impregnado de teatralidad; accesible al sumergirse en el cotidiano universo. Respirar la escena. Descolonizar la mirada. Actúan en *Cara i luna* Silvia Gallegos, María Galán, Tania Quipildor y Vanesa Vásquez. Laura Vaquer diseñó y elaboró los objetos y vestuario. Daniela Delfín y Raquel Alancay son asistentes de dirección/técnicas de la propuesta cuya dirección está a mi cargo. La obra está pensada para ser presentada en barrios, destinada principalmente a mujeres trabajadoras, copas de leche, comedores barriales. Una vez que podamos ser vacunadxs todas, todes y todos, nos permitirá la fiesta del encuentro el intercambio mediado por el teatro. Nombré a esta grupa Conjunto Salmón, por el desafío de andar a contracorriente para desovar en aguas transparentes, por los conjuntos de color usados por las empleadas públicas de Jujuy más otras ocurrencias, mientras deseamos integrar y aceptar que los tiempos de producción puedan ser acomodados en función a las urgencias de los tiempos vitales. Sostenernos, alivianar cargas, cerrar la puerta, habitar espacios públicos, reunirnos, ensayar. Generar encuentros entre creadoras, charlas, preguntas que sirven para pelar naranjas o manzanas. Mientras descreemos del “completarnos” por compartir una naranja al salir de la pieza. Bailar, abrazar, reír y leer poesía son alimento indispensable para llegar a ser parte de una acción colectiva. Comprender que es necesario caminar y andar solas para llegar a sentirnos dueñas de nuestra libertad. Por esos tiempos escribí *El rey rey es mocho* (versión de un cuento infantil), una versión



ESCENA DE "VLDC" EN EL CCK

teatral de El caballero de la armadura oxidada, La Frontera, Rojo sobre blanco, Osito cumple años (con Silvina Tognetta), máquina é, FoToclickAbueloDavid, Dejad los niños, Mulánima (con Vanesa Vázquez). Cursé un posgrado en Dramaturgia en la UNCórdoba, dirigido por vos, maestra y amiga¹⁹, quien estimula a crear y dar testimonio de nuestro trabajo, ya que, al ser mujeres, los obstáculos para atravesar son mayores.

YAPITA:

Necesitamos amor. Todo eso que necesitamos es amor: viene bien esnifar un Leonard Cohen para arrancar la presente columna. Relataré lo que siento al poner mi cuerpo. Madre sostiene mi mano de niña: por esos tiempos me aterrorizaba ser fotografiada y decía ser Renata Son Sofía Lon: cinco años y soñaba ser la Loren.

¹⁹ "¡A las mujeres no nos publican!" Pude entender tu indignada furia, Soledad, cuando en una mesada dedicada al teatro en la librería Losada, encontré solo dos textos teatrales de autoras mujeres, uno de ellos de carácter técnico.

Una cicatriz dividía en dos la panza de mi madre: por ahí me sacaron. Cesárea. Mis otros hermanos, los que vivieron y los que no, salieron por ahí abajo: viene a ser por la vagina. Oscura cicatriz. Marcas. Renata quiere decir Renacida. Shock, cadum, toque final. Enemiga del peine. Cachavacha. Bruja. No hace caso. De niña fui una madre abundante. Me conmueven las muñecas, son mis hijas. Las escribí en "Rojo sobre blanco". Bajar del árbol por una mancha roja que asoma por la vagina nuestra de cada día. Golpe: el cuerpo se hace rígido. Malvinas: soldados de mi edad. Nunca esperé al principito. Antipatria. No me gusta el frío. Era imposible ganar. Hielo. Memoria. Romper el hielo, crecer, hacer la mía. Ver las posibles maneras de ser mujer. En días tibios disfruto mi desnudez. Recorro la casa, me sumerjo en el mar, igual un piletín. Calor. Ducha. Ecurrida. Cuando me fotean juego. Expongo mi piel. Goce, desnuda libertad.

Completo las fichas: novia, cena blanca, Navidad, Sarli natural/natural. Pendientes: comunión, bautismo, confirmación... Gustos en vida: Reina-de-los-estudiantes y almanaque Pirelli también fui. Carnaval bailado: alcohol, talco, serpiente. Cuerpa alegre dispuesta a revoltijarse. Xuxuy. Virreynato. Mi cuerpo en las calles, con otras cuerpos. En las calles, de civil o en personaje. Carteles, gritos y mirada desafiante que se anima a proyectar. Entre Marronas, con ellas. ¡Paren de matarnos! Conseguimos una ley que habrá que seguir batallando. Virgen de la Copita, dame placer. Pongo la cuerpo en las calles y desnudo la bronca. Pongo la cuerpo en abrazos. Cuerpa que se siente corazona. Algunas veces poesía.

Renata k. Jujuy, mayo de 2021.

CECILIA PEREA

“EL TEATRO SOLO PUEDE HABITARSE DESDE LO COLECTIVO”



¿Cuáles son los puntos por iluminar hoy en tu biografía, tus trayectos y tus migraciones biopolíticas?

Para quienes habitamos y amamos Chubut, la pandemia del 2020 se sumó a un contexto de muchas otras crisis y luchas. Lo que escribo hoy está atravesado por esta realidad urgente, frente a un país para el que somos invisibles. Para hablar de mí necesito tener a mano un mapa porque me muevo y habito varios lugares a la vez. En el mapa marcaría como puntos principales Córdoba, Comodoro Rivadavia, Zaragoza y Galicia, a los que agregaría Lago Puelo, Esquel, Rawson y Caleta Olivia. Aunque más que los lugares, marcaría los recorridos, las distancias y el tiempo de los trayectos, que es mi tiempo de escritura, mi espacio de pensamiento. Debería comenzar por decir que me gusta aprender y me fascina asistir a clases magistrales, encontrarme con todo lo que no sé y que voy a ir incorporando. Creo que siempre he estado inscripta formalmente estudiando alguna carrera o especialización. Me atrae la idea de investigar sobre muchos temas y desde muchas perspectivas. Me molestan los límites entre las artes porque siento que lo importante queda fuera de todos los programas. En las instituciones superiores –al menos por las que he transitado–, creo que está muy arraigada la idea de que es imposible saber de todo, y por lo tanto es necesario especializarse en algo.

¿Cuáles son tus divergencias en relación con esos espacios biopolíticos cercanos y a los valores y prácticas éticas en el mundo del arte contemporáneo?

Siempre he vivido esta idea de especialización como una gran limitación de la formación superior y espero que algún día sea posible estudiar arte, eligiendo libremente los recorridos que nos interesan. No me refiero a programas ya elaborados –como los de artes combinadas–, sino a la libertad total para proponer un recorrido impulsado por el deseo de construir una forma propia. Este interés me lleva a estar

en constante movimiento y a recorrer trayectos muy particulares: fundamental ha sido el movimiento continuo entre Comodoro Rivadavia y Córdoba. Estudiar y especializarme en Córdoba, pero enseñar, experimentar y producir en Comodoro Rivadavia. La Patagonia, sobre todo en los noventa, cuando llegué, era realmente una tierra de oportunidades. Comencé a trabajar como docente en la Escuela de Arte de Comodoro Rivadavia, y hoy que estoy ya presentando los papeles para la jubilación, puedo ver la cantidad de espacios curriculares, talleres y seminarios que he dictado a lo largo de todos estos años, en diversas instituciones, en diferentes niveles educativos y carreras. Ojalá algún día en la Patagonia Austral, las universidades y los institutos superiores ofrezcan carreras de arte para que migrar por estudios sea una elección, ya que hoy solamente hay profesorado. Lo pienso y siento por muchos motivos, pero principalmente porque creo que se vive un desarraigo doble: no solo te vas de tu lugar para poder estudiar, sino que, además, estudias un teatro – pasa con todas las artes– que no te incorpora.

¿Podrías señalar algún momento de transformación?

¿Qué filiaciones poéticas-políticas construiste con otros y con espacios de formación y producción?

Cuando cursaba la Licenciatura en Teatro en la Universidad Nacional de Córdoba, me interesaba dirigir, pero dirección no existía como una orientación en la carrera, se debía optar entre actuación y escenografía. Había comenzado la carrera en 1987, pero desde 1992 ya vivía en Comodoro, por lo que fue una cursada muy discontinua, con varias crisis, hasta que en 1996 decidí instalarme por un año en Córdoba para terminar. En esa época pensaba que la dirección era la responsable de desarrollar todos los elementos de la puesta en escena. Con el tiempo me di cuenta de que lo que había estudiado me ayudaba a resolver muchas cuestiones, pero que el teatro era ‘esa otra cosa’ que pasaba en el momento del encuentro, que solo puede habitarse desde lo colectivo. Sucedió en 1997, cuando regresé a Comodoro, y junto con exalumnos y alumnas creamos un grupo: La contrapartida. En 1998 presentamos *No se culpe a nadie*, una instalación teatral basada en diversos textos de Julio Cortázar. Todo el trabajo lo realizamos en Comodoro Rivadavia, con el acompañamiento de la Lic. Rosita Ribas, mi directora de tesis y parte fundamental del proyecto, que asistía a los ensayos y encuentros en Comodoro, o viajaba yo a Córdoba. En julio de 1998 viajamos con el grupo para presentar la tesis a un jurado integrado por docentes de teatro y de artes visuales. Me di cuenta de que comenzaba a moverme en ese territorio de frontera, que habito desde entonces, entre el teatro, la *performance*, las intervenciones, el arte acción, la historia del arte, la investigación. Habitar las fronteras te

permite intercambiar y generar acciones desde diferentes lugares, pero también te coloca en un espacio marginal, en el límite de lo teatral, desde donde hay que explicarlo todo. Ese mismo año, en octubre, presentamos *No se culpe a nadie* en el certamen provincial de teatro donde fuimos seleccionados para representar a Chubut en la Fiesta Nacional Rosario 98. Entre 1998 y 2002 me centré en la dirección, si bien nunca abandoné la práctica docente. Fue un tiempo de festivales y encuentros, de búsquedas colectivas e individuales. En los viajes pude dimensionar cómo se configuraba el territorio teatral en Argentina. Ser un grupo proveniente de la Patagonia Austral te coloca siempre en la idea de lejanía. Es curioso que para el imaginario argentino siempre el sur está lejos de algo, nunca el norte o el centro. Como cordobesa, nunca me sentí fuera de nada; como chubutense, por elección, estoy siempre en la periferia.

¿Qué dirías de tus años de integración y producción, y cómo se ligan tus prácticas docentes, escénicas y comunitarias?

De la producción hubo una deriva hacia la investigación y en 2001 el Dr. Osvaldo Pellettieri me convoca para sumarme al equipo de trabajo de la Historia del Teatro Argentino en las Provincias, proyecto del Grupo de Estudios del Teatro Argentino e Iberoamericano de la Universidad de Buenos Aires. Escribir la historia del teatro del Chubut fue un desafío enorme que pude concretar gracias al acompañamiento de Pellettieri y el equipo del GETEA. Tenía algún conocimiento porque por esos años cursaba un postítulo en investigación educativa en Gral. Roca (Río Negro), y, cuando comienzo a investigar, encuentro que no había ningún trabajo previo sobre la historia del teatro de Chubut, lo que me lleva a viajar por la provincia para realizar entrevistas, consultar archivos grupales e individuales y revisar hemerotecas. Desde esa perspectiva me parece muy importante remarcar la importancia del proyecto de la historia del teatro argentino en las provincias, porque se conformó un equipo de investigadores de cada provincia que a la vez nos integramos a un equipo nacional. Aún hoy sigo vinculada al GETEA y comprometida con la historia del teatro chubutense.

¿Podrías señalar momentos de silencios o de desbordamientos?

En el 2002 inicio una etapa de estudios e investigación que me llevará aproximadamente diez años y que trastoca todo mi mundo, la etapa de los doctorados. En un principio, cuando inicio la cursada del Doctorado en Artes con especialidad en Teatro en la Universidad de Córdoba, esta acción se superpone con la docencia, la práctica teatral y la historia del teatro. Son años complejos para el país en general y para Chubut



en particular. Y en ese contexto de crisis y cambios del 2002, comienzo a viajar a Córdoba para cursar de forma presencial, lo que me obliga a agrupar todas mis horas cátedras entre lunes y miércoles (en ese momento trabajaba en seis instituciones diferentes) para poder viajar a Córdoba los jueves y cursar viernes y sábado (solo voy a aclarar que son 26 horas de ida y otras tantas de vuelta). Cursar el doctorado en artes fue un salto, un cambio profundo. En ese momento decido dedicarme a la investigación. Dejo el grupo, me alejo de la práctica, selecciono quedarme solo con las materias teóricas. Entre el 2002 y el 2005 no paré de estudiar, a pesar de las dificultades del contexto, cortes de ruta, piquetes, desabastecimiento, huelgas docentes... En 2005, inicio el trabajo de investigación para la realización de la tesis doctoral, bajo la dirección del Dr. Marco De Marinis y la codirección de la Dra. Mabel Brizuela. En 2006, como parte del trabajo de investigación, viajo primero a España y luego a Italia. Creo que en estos primeros viajes hay un punto de inflexión fundamental: descubro que existe un mundo académico en el que una puede dedicarse solo a investigar. En septiembre de 2007 hago el depósito de la tesis en la Universidad de Córdoba y un mes después me traslado a la Universidad de Zaragoza para iniciar un doctorado en

Técnicas de Investigación en Historia del Arte y Musicología, dirigida por la Dra. Amparo Martínez Herránz. Defendí la tesis en Córdoba en agosto de 2008 —soy la primera doctora en artes por la UNC— y en 2011 me doctoré en Zaragoza. La primera fue sobre el teatro de Grotowski desde una perspectiva warburguiana; la de Zaragoza fue sobre *performance* y espacio público en España (Tesis *cum laude*). Regreso a Comodoro en 2010, alternando con estancias en Zaragoza. Vuelvo todos los años a España, dos o tres meses, por temas vinculados a *performance* y arte acción.

¿Cuáles son tus ocupaciones, prácticas y miradas en el ámbito de lo público desde el arte?, ¿qué intervenciones te importan?

El teatro me ha permitido trabajar en ámbitos muy diferentes y en varias ciudades de la región. Siempre he priorizado la educación superior, aunque he disfrutado muchísimo los talleres de teatro con jóvenes y adolescentes en ámbitos formales y no formales, como el taller de teatro para adolescentes en el Hospital Regional o en diferentes barrios de Comodoro. En algún punto los espacios no formales me interesan mucho más que la educación superior, pero creo que la

única manera de que este tipo de espacios se multipliquen es sumando experiencia en la formación de futuros docentes.

¿Cuáles fueron tus proyectos utópicos más significativos en las décadas de este siglo XXI?

En 2014 pude concretar la creación del Centro Patagónico de Documentación Teatral (CPDT), un archivo virtual destinado a registrar y dar a conocer el teatro y la *performance* en y de la Patagonia. Desde hace unos años me encuentro trabajando en un proyecto sobre directoras patagónicas y he seguido viajando, incluso he podido entrevistar en París a una de las directoras teatrales más interesante de Chubut: Myrtha García Moreno. Es uno de mis proyectos más queridos, pero me cuesta mucho encontrar el tiempo para poder avanzar y poner en orden el material. A partir de la convocatoria de Pellettieri, me fui convirtiendo en especialista y referente sobre la historia del teatro del Chubut. Siento la responsabilidad de continuar con esta tarea y la necesidad de formar el recurso humano que pueda asegurar la continuidad, tanto de la historia como del CPDT. La dificultad es que son dos tareas que hago de manera *ad honorem*, y requieren de cierta inversión de tiempo, esfuerzo y dinero.

¿Qué experiencia escénica quisieras repensar o recuperar?

En 2018, instalada nuevamente en Comodoro Rivadavia, integro Mara Teatro Performativo, y en 2019 presentamos un monólogo tuyo, *Ana María estuvo pensando a pesar mío*, en la Universidad de Vigo, con María Roja e Inés Díaz. Teatro y *performance* fueron dos experiencias que vivencé durante muchos años de forma paralela y en diferentes territorios. En España mi experiencia se vincula exclusivamente con la *performance* y el arte acción. Desde que comencé a recorrer festivales, centros y museos de arte contemporáneo para poder realizar el trabajo de campo de la investigación doctoral, me fui conectando y vinculando con artistas y especialistas en *performance*, principalmente españoles. Creo que a diferencia de lo que sucede en Argentina, en España los circuitos de teatro y de *performance* están definidos y, en general, no se vinculan demasiado entre sí, salvo algunos casos particulares. En 2018, a partir de una invitación realizada por el Dr. Carlos Tejo, surgió la posibilidad de presentar un trabajo entre el teatro y la *performance* en la Universidad de Vigo. Cuando comenzamos en Comodoro a experimentar sobre estos puntos con Mara Teatro Performativo, lo teatral se imponía todo el tiempo sobre la libertad de la *performance*. No hablo de grandes revoluciones, hablo de pequeñas experiencias como la del tiempo: ¿qué pasa si me detengo ahora, si repito este pequeño gesto durante horas? Fuimos experimentando e investigando esta relación tratando de entender qué nos sucedía frente a un texto. Hay 'algo' en *Ana María*... que permitía estas aperturas. Digo 'algo' en el sentido teatral de que algo debe suceder, pero con la libertad de la *performance* para que ese 'algo' no necesariamente suceda. Un algo pensado pero

no ensayado, un algo como potencialidad que no puede ser fijado de antemano. Por una larga lista de situaciones particulares y contextos chubutenses siempre muy conflictivos, las actrices que participaban de este proyecto deciden no viajar a España. Me contacto con Inés Días, actriz y bailarina comodorense radicada en Cataluña, y con la actriz y *performer* gallega María Roja. Con ellas nos reunimos en Galicia y reestructuramos totalmente la propuesta. Dos actrices/*performers* maravillosas y generosas con las que pudimos concretar una *performance* teatral en la que se ponen en juego elementos de creación específicos como la idea de tiempo dilatado, la reiteración de acciones o la deriva por elementos periféricos. Es el tipo de experiencias que me interesa transitar hoy, aunque no tengo claro hacia dónde voy, en esta etapa en que me estoy despidiendo de Comodoro.

¿Quiénes, qué voces, qué lecturas, qué afectos dialogan aún con tus prácticas?

Creo que en cada una de las etapas hubo referentes específicos. En mis años de formación, en esos primeros desplazamientos entre Córdoba y Comodoro, fueron fundamentales Myrna Brandán, directora de la carrera de Licenciatura en Teatro y Rosita Ribas. Con Rosita Ribas entendí a la teoría como componente fundamental de la práctica teatral. Y proponer una instalación teatral como proyecto de tesis solo fue posible por su acompañamiento, por su confianza en una práctica que no tuvo forma definitiva hasta casi el final del proceso. En los inicios de la práctica docente, en Comodoro, no hubiera podido hacer mucho sino hubiese sido por Cristina Morales de Díaz, la directora de la Escuela de Arte, quien generaba constantemente espacios de participación muy creativos, potenciaba cambios y proponía, tanto a docentes como a estudiantes, acciones que nos movilizaban, como el proyecto *Recorriendo los caminos del arte*, una propuesta que nos permitió recorrer en un colectivo diferentes localidades de Chubut con talleres, obras y propuestas de participación comunitaria en escuelas rurales. En la etapa de investigaciones doctorales, con Marco de Marinis, entendí la investigación desde una mirada más compleja. De Marinis representó un cambio: investigar sobre el teatro de Grotowski desde una perspectiva warburguiana. Y, cuando comencé a estudiar en la Universidad de Zaragoza, la mirada de la Dra. Amparo Martínez Herránz fue fundamental para poder proyectar y concretar una investigación sobre un campo disciplinar que, en ese momento, aún se estaba conformando y del que había muy pocas investigaciones previas. Otra voz fundamental fue Beatriz Seibel, quien formó parte del jurado que seleccionó *No se culpe a nadie* en el festival provincial de teatro de Chubut. Para mí, Beatriz Seibel es la gran historiadora del teatro argentino. Cuando leo sus textos, puedo identificarme con esa historia, *El teatro 'bárbaro' del interior*, o *Los artistas trashumantes*, con el sentido de lo teatral y el público del teatro que describe.

UNA DIRECTORA_TRES PREGUNTAS

EUGENIA PÉREZ TOMAS
ESCRITORA, DIRECTORA
TEATRAL Y DOCENTE.

EUGENIA PÉREZ TOMAS

“LEO GAVIOTA EN TODAS LAS OBRAS, COMO SI MILENTE SE HUBIERA FIJADO AHÍ”



Nació y vive en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Se formó en artes escénicas en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Escribió y dirigió las piezas teatrales: *Las casas íntimas*; *Rodolfo, Beatriz y Fantasma Unicornio* y *Disparo de aire*. Sus obras se publicaron en Libros Drama, Universidad del Sur y Libros del Rojas. *En lo alto para siempre*, escrita y dirigida en colaboración junto con Camila Fabbri, fue estrenada en 2018 en el Teatro Nacional Argentino - Teatro Cervantes. Además, en 2019 publicó su primera novela: *Frutas tardías*.

TEXTO: DAVID JACOBS

1 Reconocés similitudes entre la dirección teatral y la dramaturgia, la narrativa o la poesía?

–Me siento cómoda pensando que escribir también es hacer una obra y dirigir, escuchar voces. Luego, en el ir profundizando cada proyecto aparece el registro concreto de cada disciplina y eso me permite leer balances sobre qué pasó cuando escribí una novela y qué cuando escribí un poema. Dirigir, en ese sentido, ofrece la versatilidad de trabajar directamente con lo que otrxs también proponen, y la polifonía de voces abre sentidos que me condicionan de otra manera. Para mí, la similitud está más que nada en la manera que encuentro para abordar las tareas y, sobre todo, en el empeño que pongo para dar lugar a la intuición en cada cosa que hago.

2 ¿En qué medida tu proceso de trabajo se vio marcado por el nacimiento de tu hija?

–Rompí bolsa a la misma hora que se hacía la última función de *En lo alto para siempre*. No estuve ahí en la temporada de retirada porque estaba en el nacimiento de mi hija. Y no estoy queriendo decir que ser madre me quitó el tiempo del hacer teatro, es que también ahora hay otro lugar en el que amo estar, y es ahí donde está ella, mi hija. Por eso, en el proyecto siguiente la llevé a los ensayos y a las funciones y traté de sentir que podía con todo a la vez. Y a veces sí y a veces no. Creo que se rompió la medida en la que habituaba a regular el tiempo de trabajo.

3 ¿Cuál es la obra de teatro que más leíste y por qué?

–La gaviota. Las rescrituras de *La gaviota* de Chejov. Leo *Gaviota* en todas las obras, como si mi lente se hubiera fijado ahí, caigo en esas asociaciones sin compromiso una y otra vez. La leí por primera vez cuando estudiaba con el deseo de ser actriz. Me da contención y a la vez me abisma. Repito algunas frases para mis adentros como leitmotiv en momentos de desánimos con el oficio. Es realmente una obra hermosa. Intenté hacer mi versión, pero la guardé en un cajón, no me sale escribir chejovianamente y mi aporte parece tan ajeno que también me da pudor, yo quería quedarme cerquita y no salió.

UNA CREADOR_UNA OBRA

TEXTO: DAVID GUDIÑO,
DRAMATURGO, ACTOR,
DIRECTOR, DE RÍO GRANDE,
TIERRA DEL FUEGO

EL HOMBRE CÓNDOR

ARGENTINA NO ES BLANCA

En la 35.º Fiesta Nacional del Teatro, realizada en Santa Rosa, La Pampa, vi *El hombre cóndor*, obra que no solo me cautivó por el despliegue escénico de un único intérprete, sino también porque terminé llorando abrazado a cada uno de los integrantes de la producción. Es que *El hombre Cóndor*, dirigida por Fabiola Vilté y Bernardo Brunetti, juega entre lo bello de ser andino y de llevar dentro una cosmovisión ancestral, con lo injusto, triste y difícil de los lugares que terminan ocupando quienes poseen rasgos indígenas y han nacido en contextos donde no abundan las oportunidades.

En una articulación de composición de carácter y corporalidad de personaje, Iván Santos Vega —quien también es autor de la pieza—, encarna diferentes seres que exponen la cosmovisión andina. A través de los poemas de Nicanor Vallejo, brotan historias que desde diferentes calidades de voz, ternura e impacto visual nos sumergen en un Jujuy honesto y sincero. Quisiera decir antiturístico si me lo permiten. Hay un lugar en el que Jujuy aparece como esa tierra mágica, llena de colores, montañas y arte que nos cautiva. Muchos desde el turismo vamos y disfrutamos, pero... ¿quiénes son los primeros que sufren el cambio climático sino los pueblos indígenas que habitan el norte argentino? ¿Quiénes migran a Buenos Aires en búsqueda de progreso y terminan teniendo trabajos en donde no les pagan los aportes? ¿Son recordados los jujeños víctimas de la dictadura, como en la obra que denuncia la desaparición de Avelino Bazán, sindicalista de la Mina El Aguilar (Jujuy), desaparecido el 26 de octubre de 1978, o solo recordamos aquellos que sufrieron el proceso en la capital del país? *El hombre cóndor* se encarga de hacernos entender que Jujuy es más que una foto con una montaña de fondo y ferias coloridas. Es un territorio en donde habita una población que no solo cuenta con una historia ancestral,

sino que está atravesada de vivencias, luchas gigantes y del día a día que merecen y pueden ser contadas.

El actor Vega a través de un dispositivo descubierto y por medio de un cambio de luz se transforma en cada uno de los seres que atraviesa. El lustrador de zapatos aparece con una pequeña caja típica del oficio, lleva puesto un gorro chullo y su voz aparece con un claro acento andino. Mi papá fue lustrador cuando tenía 7 años, alguna vez me lo contó. En un momento el intérprete busca a quien lustrarle los zapatos y lo hace en vivo. Mientras nos hace reír y todo el público lo observa trabajar, grita: “Ustedes malgastan el agua y las llamas no tienen para tomar”. Luego de esto se produce un silencio, ese que todos los que hacemos teatro o vamos al teatro conocemos, y creo que ahí comencé a llorar. Un lustrador de zapatos que tiene ese tan preciado saber popular, que sufre una economía y trabajo precarizado, nos hace comprender la más cruda realidad ambiental.

El diablo del carnaval aparece para mostrarnos la desnudez de un cuerpo andino. Danzando en una imagen y con un atuendo imponente nos hace entrar en un ritual en donde se va despojando para desvelar su genitalidad. Al mostrarnos su espalda y pelo largo, moviendo su cadera, deviene en un cuerpo lleno de deseo y goce. Lo que habla también de que un cuerpo de varón marrón andino, alejado de las publicidades, la supremacía blanca, los protagonistas de todas las películas y series, también es sensual y puede ser deseado. *El hombre cóndor* propone entonces una Jujuy en donde los cuerpos y las historias dejan de ser objetos de presentación para ser sujetos de representación.

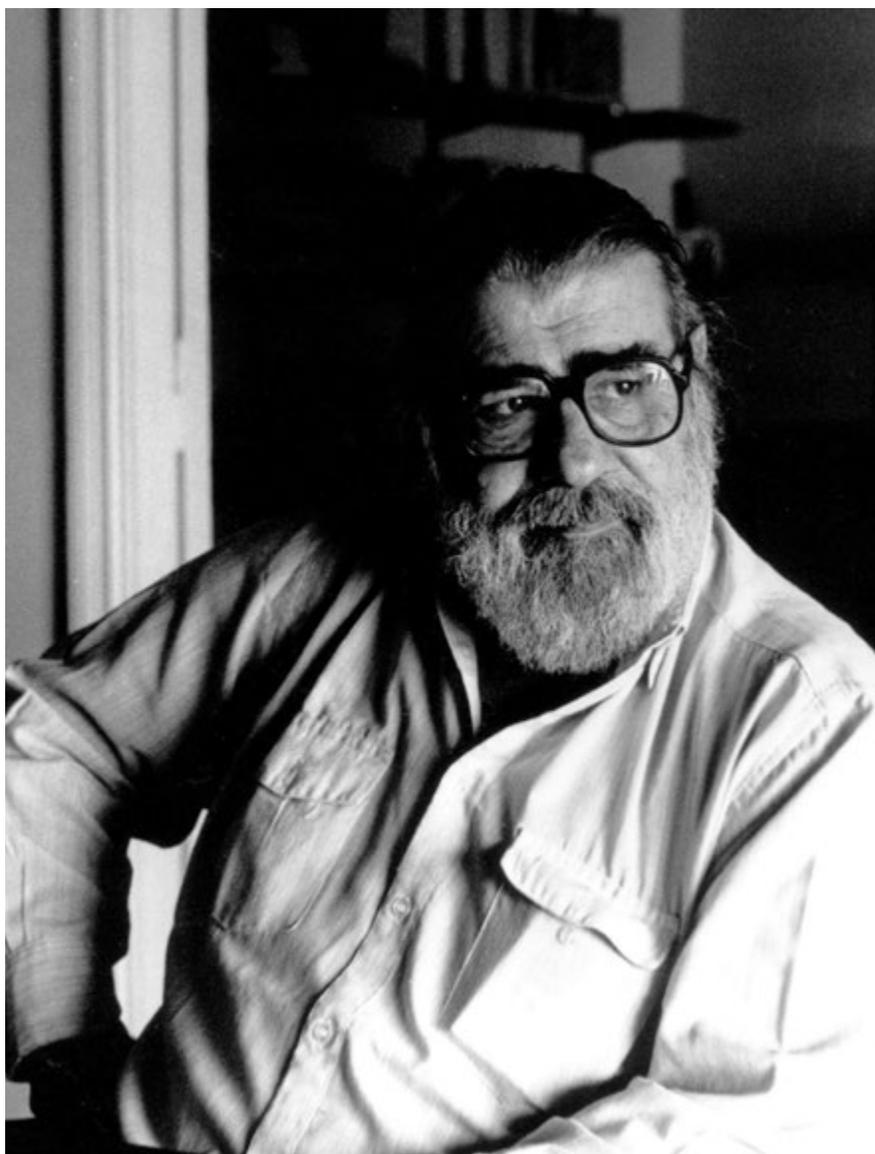
Para finalizar quisiera conceptualizar lo que creo que es pertinente para este momento en donde comenzamos a dar debate sobre



el racismo estructural en argentina. Al ver *El hombre cóndor* pensaba en un teatro hecho por marrones, para marrones, sobre historias marrones. ¿Qué es el teatro marrón? Humildemente como dramaturgo, licenciado en actuación y director de piel marrón y con rasgos indígenas, pienso que el teatro marrón es aquel que actualiza el ser indígena, lo hace vivir en nuestra contemporaneidad y le habilita a ser un sujeto de representación con sus propias historias, experiencias y subjetividades. Y es por esto que terminé llorando abrazado a Fabiola y a Iván, porque emociona ver cómo somos cada vez más los marrones que desde nuestra *marroneidad* nos animamos a decir “Argentina no es blanca”.

TEATRO-MISTERIO-VIDA-MUERTE

In memoriam de Juan Carlos Gené



TEXTO: HERNÁN GENÉ. FOTOS: COMPLEJO TEATRAL DE BUENOS AIRES

Querido papá:

Se acerca la fecha en la que se cumplirán 10 años de tu muerte.

Cuando era yo bastante joven, me alertaste de la posibilidad de tu muerte, algo que por lo general los padres no hacen. No lo sabíamos, pero todavía faltaban más de treinta años para que ese hecho inevitable sucediera, pero gracias a esa conversación no pasó un solo día de esos seis lustros en los que yo no pensara en algún momento en que te pudieras morir o si, acaso, ya estuvieras muerto, algo en lo que, por lo general, los hijos no piensan. No sé si decir que este prolongado entrenamiento me preparó para tu desaparición física, pero aquí estoy, escribiendo —tal vez por esa mitificación humana por el número cero, de la que tantas veces hablamos— algo parecido a un recuerdo-homenaje.

Cuando termina la función, tienes que irte del escenario y seguir con tu vida. En mi caso, te confieso francamente, no tengo nada en mi cotidianeidad comparable a mi vida en el teatro, sobre el escenario. Ahí es donde más vivo estoy, y lo demás no es más que un compás de espera más bien mediocre hasta la próxima función. Sé que a vos te pasaba algo parecido.

El teatro muere cada vez, para renacer al día siguiente en un hecho muy semejante al del día anterior pero inevitablemente diferente. Y con la muerte física definitiva de sus hacedores el teatro que ellos hicieron desaparecerá, no volverá a ocurrir.¹

Así es, papá, tu teatro murió con vos, definitivamente. Lo que vive es su recuerdo, vago

1 Esta y todas las referencias están tomadas de *Escrito en el escenario*, de Juan Carlos Gené. Ed. Teatro CELCIT. Buenos Aires, 1996. Y de "Veinte temas de reflexión sobre el teatro", publicado en el volumen *La puesta en escena (El teatro argentino del bicentenario)*. Edición y prólogo de Olga Cosentino. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2010.

e impreciso, como son los recuerdos, y nada más. Lo teatrado se teatró y murió. ¿Qué me queda de vos después de estos diez años? Tus enseñanzas siguen repercutiendo en mi mente. Una voz, que muchas veces es la mía, me dice cosas que vos me dijiste junto con otras que yo te dije. Es curioso. Le hablo a mis alumnos con mi voz, con mis palabras que a veces son las tuyas tamizadas por mi propia vida en el teatro, tan alejada de la tuya, y a la vez tan cercana en lo esencial: que el teatro es una explosión de vida para el que no necesitas nada más que la fuerza irrefrenable del deseo de hacerlo.

Cuerpos vivos representan en una ficción hechos vivos para otros cuerpos vivos. Y entre todos realizan una celebración de la vida. Se trata de una fiesta del exceso vital, un banquete de gestos de vida sobreabundante y plétórica.

Estoy contento. Si algo tiene mi teatro, es vitalidad, fuerza y celebración de la vida, siempre ha sido así. Desde mis balbuceantes comienzos junto al *Clú del Claun*, hasta mis últimos y elaborados trabajos sobre Shakespeare y Molière, la energía arrolladora que en mis montajes se desprende desde el escenario es innegable. Vos estaría contento. Hay siempre, claro, una especie de correr hacia adelante para escapar de ese momento de vacío, el final —de la vida, de la función—, un vacío que nunca se llenará. Puede parecer extraño, pero el punto de partida de mis puestas en escena siempre es el vacío, la nada más absoluta. En ese vacío, y desde él, es donde haré que la materialidad se manifieste y que la vida aparezca, ilumine el escenario, y hechice y conmueva al espectador. ¿De qué otro modo podría explicar el proceso por el cual algo, que solo existe en la mi imaginación, cobra vida? Recuerdo la vez que comenzaste el ciclo de tus clases de dirección leyendo el *Génesis* para luego aclarar a tu desconcertada audiencia



ESCENA DE "UN GUAPO DEL 900".

la metáfora con el director de teatro que crea también a partir de la nada más absoluta. Si a algún dios se le ocurrió que podía crear el mundo, y su palabra fue suficiente para que apareciera la vida tal como la conocemos, el director obra como un dios para crear la existencia concreta de la función de teatro. Gracias a él, un grupo de personas se reúne para aportar sus talentos específicos en una creación, para que, más adelante, otro grupo de personas se reúna alrededor del primero para ver materializado ese universo fantástico. El director es el hechicero, el alquimista. Con solo entrar a un teatro vacío puede uno hacerse una idea de lo que digo. A pesar de la obvia y concreta materialidad del lugar, el vacío reinante es enorme, muchas veces sobrecogedor. Porque un teatro, un edificio construido para albergar obras teatrales, no es nada más que un cascarón vacío mientras no se represente en él una obra de arte, y volverá a serlo cuando termine la función, lo sé por experiencia. Nunca lo comentamos, pero estoy seguro de que vos pensabas lo mismo. El teatro es la máxima exaltación de la materialidad, trabaja con los materiales de todas las artes y, sobre todo, con la materia humana: un actor, un cuerpo que, en situación de representación, afecta a otros cuerpos que lo observan. Los teatristas, vos y yo lo sabemos bien, trabajamos con la realidad de la materia, poniendo en escena, cristalizando ideas, fantasías, obsesiones, mensajes pre escritos. El estallido de vida, ese derroche de energía

que es la función, esa explosión cuya onda expansiva atraviesa y emociona al público de mil diversas maneras, fue creado a partir de la nada, y a la nada regresará. Esta portentosa transformación alquímica que hace que algo, que no existía para nada, se materialice es mi habilidad sublime de director de teatro, mi arte de actor, mi destreza pedagógica. Mucho de esto te lo debo a vos, sobre todo en la comprensión de los conceptos. Me dediqué al teatro por varias razones, una de ellas, sin duda la más pedestre, pero no menos íntima, fue la de estar cerca de vos. Y no me defraudó. Gracias al teatro compartimos trabajo, reflexiones, charlas, escritos, risas y mutua admiración. El último de mis trabajos del que tuviste noticias fue mi *Tartufo*, en el que yo no solo dirigía, sino que también, siguiendo la tradición, interpretaba al protagonista. Me dijiste que te preguntabas cómo lo hacía, que vos no te creías capaz. Te contesté haciéndote notar que vos lo hacías con tus propias obras, y tu respuesta fue que eran obras pequeñas, fáciles, incomparables con las de nuestro gran, querido, Molière. Tu comentario fue un regalo que atesoro como oro.

Papá, vos me enseñaste (también) que nuestro destino es el olvido. Me lo explicaste con la sencillez con la que solías explicarme las cosas difíciles de explicar: me hiciste ver que yo sabía bastantes cosas de vos y de mamá, algunas pocas de mis cuatro abuelos, muy pocas de mis ocho bisabuelos y absolutamente nada, ni



ESCENA DE "HAMLET".

siquiera el nombre, de tan siquiera alguno de mis dieciséis tatarabuelos. El olvido es el destino, a no ser que seas Julio César o Napoleón.

A menudo releo tus textos, y muchos parecen estar desfasados, como inscriptos en otro tiempo, como si hubieran sido escritos para un mundo que ya no existe, y me pregunto cómo vivirías esta era tan desalentadora, esta atomización del ser humano, este *sálvese el que pueda* en el que nos vemos sumergidos, este tiempo confuso, fascinante a veces, escalofriante, otras. ¿Qué me dirías, papá? ¿Mantendrías tu esperanza en la raza humana? Supongo que sí, aunque recuerdo que hubo momentos de nuestras vidas en los que fui yo el que debió recordarte que había una luz al final del túnel. Porque, aunque hoy en día pareciera que mantener la esperanza fuese algo ridículo, anacrónico y fuera de lugar, yo aún la conservo. Yo, muchas veces soy quien se adelanta con una pequeña vela en la mano para guiar a otros en la oscuridad, tragándome mis inseguridades y mi propia soledad y desconcierto. Es un verdadero misterio: ¿por qué sigo aquí, en el teatro? ¿Por qué encuentro cada mañana, de forma tan natural, sin esfuerzo, el impulso para seguir adelante, de empezar de nuevo, de enfrentarme a la indiferencia de la mayoría? ¿Para qué sirve el teatro, ese rito absurdo que solo tiene significado para el que lo hace?

¿Qué representa ser teatrista? Una profesión. Entiendo por tal el eje fundamental alrededor del cual se organiza toda la vida: se piensa, se ama, se toman compromisos, se indaga en la realidad y se crea, alrededor de ese eje. Ser teatrista de profesión es **profesar** el teatro: es una fe, en el ser humano, en la justicia, en el sentido de la vida, en el futuro del mundo como un lugar de justicia social y libertad.

Casi a la misma edad que tengo yo ahora, parecía que vos intuías ese desfase temporal, lo cual me hace suponer que mi actual crisis, además de estar inmersa en una global, tiene que ver con la mirada que dan los años, cuando ves que, indefectiblemente, hay más vida detrás de ti que porvenir. Entonces escribías:

Anacrónico: del griego, anas (contra) y cronos (tiempo). Lo anacrónico, entonces, no está fuera del tiempo sino contra el tiempo. Por eso, la posibilidad de ser anacrónico, lejos de deprimirme, me enorgullece. Porque estoy enfrentado con este tiempo que, precisamente, vocifera la vanidad de la esperanza. Y es sabido que no por gritar se tiene mayor razón. Un coro imponente formado por los medios de comunicación social, por el mundo de los grandes negocios, por los políticos pragmáticos y los pensadores que no ven el futuro, nos reclama la sensatez de ese pragmatismo. Y la vocinglería tiende a tal unanimidad que quien no se une al coro puede quedar marginado por el ridículo.

Gracias por tus palabras, papá. Gracias por ayudar a que me sienta orgulloso de ser marginal, de tener un oficio tan anacrónico como invulnerable. El teatro es mi vida, yo soy en el teatro y “lo demás es silencio”, en palabras de mi querido poeta inglés. Nada hay en mi vida, nada, que no esté atravesado por mi amor al teatro. Podés estar contento, pues, ciertamente, no me es difícil amar al teatro, aunque a veces, como en estos tiempos, sea tan costoso permanecer allí, en ese amor vampírico —“de poca apariencia y de mucha ciencia”, para usar las palabras de tu querido poeta español—, que me atormenta y me impele a persistir, a fantasear nuevas puestas, a añorar revisar lo hecho y mejorarlo, a escribir, a crear sin pensar en recompensas. Mi amor al teatro es único.

Hace 10 años terminaba para vos la función. Aplausos. Telón. Adiós, papá, hasta siempre.

Ha caído el telón y la liturgia teatral otorga su turno ahora al espectador, que cambia su pasividad en expresiones activas de conmoción y de agradecimiento: aplaude, grita, a veces ríe o llora (cosa que quizá ya haya hecho durante la representación). Y en el escenario, los actores reaparecen como tales, pero aún en sus trajes y máscaras de los personajes, para recibir esa manifestación de amor que intenta retribuirles el por ellos brindado en las horas anteriores.

Va en estas palabras mi propia manifestación de amor que aspira a retribuirte el ofrecido por vos. Yo no te olvido, papá, no puedo olvidarte, vives conmigo, junto a mí. Pero cuando yo desaparezca, ¿desaparecerás vos también? Sí, es muy posible. Tal vez estas líneas consigan que vivas un poco más. Aunque al final, las personas que te conocieron irán también desapareciendo poco a poco, y tu nombre (y el mío) quedará borrado.

Para mí, el teatro ha sido siempre y sigue siendo eso: la terca custodia de una luz para los hombres; para los que lo hacen y para quienes lo presencian; para quienes los escriben y quienes los corporizan; los que lo iluminan, lo musicalizan, lo pueblan de técnicas y artes que sintetizan las tareas más nobles y bellas que los hombres han realizado: con la mano, el cerebro y la palabra, los tres dones que hicieron de la especie lo que es.

Así sea, papá.

Madrid, enero de 2022.

UNA CHARLA CON HUGO KOGAN

TNT Y EL SUEÑO CUYANO DEL TEATRO INDEPENDIENTE



ESCENA DE "LOS ESTABLOS DE SU MAJESTAD" EN EL TNT (1973).

El Taller Nuestro Teatro de Mendoza capital, o TNT, y su gloria de estrenos, producción y enseñanza escénica sucedieron en el primer lustro del 70. Hugo Kogan, mendocino oriundo, desarrolló un largo y reconocido itinerario en la profesión, pero se inició en ese faro nacional del teatro independiente, y fue uno de sus miembros fundadores.

TEXTO: GABRIEL CABREJAS. FOTOS: ARCHIVO

“Desde el regreso de la democracia ninguna institución cultural o política le rindió el debido homenaje al TNT, que fue pionero en una época donde no existía ningún tipo de subsidios, becas, exenciones impositivas ni sponsors, a pura prepotencia de trabajo, como decía Roberto Arlt”.

“Todo empezó cuando Carlos Owens y Maximino Moyano, los directores del emprendimiento, llamaron a actores y actrices, un sábado a las 11 de la mañana. Yo tendría diecisiete años, y me encontré en un taller mecánico en la calle San Juan 927, a doscientos metros de la Av. San Martín, junto a otras cien personas. Conocía a Owens por ser mi profe de teatro en el Centro Cultural Israelita, yo apenas tenía 14 años, y ahora, 3 años después, hablaba sobre el espíritu y los fines del teatro independiente; era el año 1969 y ya funcionaban el *ABC*, *Fray Mocho*, *La Máscara*, *Nuevo Teatro*, etc., que marcaron la época de oro del movimiento, y asistíamos a la emergencia de otra concepción del trabajo del intérprete, la dramaturgia y la dirección. Pero, además, Owens/Moyano proponían tener el lugar propio, nuestro propio espacio, cosa que me sedujo: un lugar donde poder expresarme, la posibilidad del desarrollo como artista, parte de mi sueño de aspirante a actor”.

Allí mismo, uno de los dos maestros dice: “Al que le interese, haremos aquí un teatro”. Y así, pues, los entusiastas jóvenes, cocreadores factuales del TNT, limpiaron la grasa de auto acumulada en el piso, fregaron las paredes negras de humo y levantaron parte de la sala. “Laburamos tres meses a *full* para construir el tablado”, paredes de chapadur como separadores que habilitaron por un costado lo que sería la galería de arte, los niveles para las filas de butacas. En diciembre de 1969 llega *Yezidas*, una creación colectiva del *Grupo 67*, dirigido por Juan Carlos Del Prete.

Se planteó la cuestión de la recaudación. “Nos proponen que recibiéramos clases gratis

a cambio de conseguir cada uno socios aportantes de una cuota mensual. Tendrían una butaca a su nombre, exclusiva, y beneficios especiales. El objetivo de trescientos socios fijos, más el borderó y distintas actividades, podrían realizar la sumatoria financiera para la fundamental autosustentabilidad.

Y, sin querer, vamos conformando un núcleo duro con Owens y Moyano a la cabeza, acompañados por miembros los otros fundadores: Jorge Fornés, Elina Alba, Elena Ternavasio, Guillermo Carrasco y yo. Sin dejar pasar y nombrar a quienes también colaboraron desinteresadamente con nosotros y pasaron por el TNT: Miguelito Wankiewicz, Juan J. Cáceres, Rafael Rodríguez, Elsa Cortopassi, Lucy Fernández, Florentino Sánchez.

En 1970 se suceden los estrenos *La escalera*, de Charles Dyer; *El avión negro*, del Grupo de Autores, un clásico de aquellos años (Cossa, Rozenmacher, Talesnik y Somigliana), la formulan los actores más experimentados (Fornés, Sánchez) y los más bisoños, como el propio Kogan. La primera escritura local, de Ángela “Pupi” Ternavasio, se llamó *Las fosas natales*. Después llegan *Rockefeller en el lejano Oeste* (René de Obaldía), la premiada *Los establos de su majestad*, de los autores locales Fernando Lorenzo y Alberto Rodríguez (Premio Mejor obra dramática 1963 Casa de las Américas), *La mueca* (Eduardo Pavlovski), *Hablemos a calzón quitado* (Guillermo Gentile: se representó allí el primer desnudo masculino del teatro mendocino), *Flores de Papel* (Wolff), y *El adefesio* (Rafael Alberti). “Yo debuté como director en *Las cosas de Pepito*, de Jorge Audiffred, teatro infantil. Incluso había en el grupo un enano, Huguito Vargas, al que bautizamos *Chevelín*”, y hacía obras para chicos con su seudónimo artístico: *Los juegos de Chevelín*, *Chevelín versus Trinity*, *Mágicas de Chevelín*.

Sin perder tiempo, se inaugura un salón de exposiciones aprovechando el *lobby* de ingreso. Cada artista plástico permanecía unos quince días y lo reemplazaba otro. “TNT enseguida

se convirtió en un espacio muy importante para la sociedad mendocina, un lugar prestigioso y a la vez de encuentro”. Los jueves se cumplían proyecciones de cine club con debate, y el director cuyano Jorge Gómez tuvo un set en uno de los sectores. Muchas veces se quedaban a dormir los actores porque vivían lejos de la capital. El sótano, vuelto multiuso, era un espontáneo *hostel* de quienes convivían, trabajaban, actuaban e, irremediamente, se les hacía tarde para regresar a casa. El *Club de Cine* congregó 43 películas de los cineastas en boga. Polansky, Kurosawa, Bellocchio, Buñuel, Brook, De Sica se dieron a conocer a un público ávido de novedades transformadoras que sin el TNT no habrían alcanzado a presenciar. También, en sus años de iniciación y algunos ya en pleno lanzamiento, se florecaron sobre las tablas del TNT los músicos del *Nuevo Canto Popular*, como Tito Francia, Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa, Cesar Isella, Peteco Carabajal, el Cuarteto Zupay, etc., que consumaron recitales dentro de un verdadero programa multimedia.

A Hugo Kogan se le ocurrió una subasta de obras de arte. “Vos organiza y yo consigo”, asintió Owens. La convocatoria logró la donación de tantos pintores —hasta Julio Le Parc, que vivía en Francia, envió un cuadro de su catálogo personal— que el remate, un domingo a la mañana, y la venta al postor del 95 % de los cuadros, sirvieron para comprar el terreno destinado a edificar la sala definitiva. El proyecto contemplaba, idealmente, un primer piso potencial a fin de construir departamentos de vivienda. “Todos podríamos tener la primera casa de familia en la misma locación de nuestro trabajo”.

Los proyectos se estrellan la madrugada del 23 de septiembre de 1974.

La bomba que estalló en las instalaciones no las destruyó por completo, pero sí el plan largamente atesorado de vivir del teatro independiente y quedarse a crear en él. Jorge Fornés creyó que se trataba de un terremoto,

de los típicos de Mendoza. También andaban, en el sótano, el Negro Carrasco y Genaro Martínez Ortega (poeta y escritor), Florencia Castro (actriz) y el mismo Kogan; “en medio del humo, el ruido y el polvo, vimos aparecer como fantasmas a unos parapoliciales de civil con ametralladora, arrojando volantes de Vanguardia Comunista”. Como de costumbre, los medios de prensa contribuyeron a la confusión y el diario *Los Andes* publicó una nota sobre “un teatro del centro de la ciudad, cueva de la subversión” en cuyo interior “explotó un artefacto explosivo mientras lo manipulaban” los mismos moradores. Kogan relata que “nos van a buscar, nos meten en una camioneta, gritamos nuestros números telefónicos a los vecinos, a la gente, para avisar del secuestro; pensamos que nos llevarían a El Challao, un descampado conocido porque ahí se ejecutaba a supuestos subversivos”. Finalmente, un Comando Anticomunista Mendoza (CAM) se terminó adjudicando el atentado. A los dos días, recuerda, los soltaron sin cargos, y regresaron a comprobar el desastre en el frente y el *hall* del taller. “Decidimos levantarlo de nuevo, un acto de total ignorancia. No teníamos ni la más mínima idea de lo que pasaba en el país, y menos de lo que iba a pasar”. Dos meses después de la muerte de Perón, se cernía la sombra de la Triple A y campeaban los asesinatos de políticos progresistas, la persecución y amenazas a personalidades de la cultura y, naturalmente, se colocaban bombas en los teatros. “Sabíamos qué podía venirse, pero éramos muy heterogéneos ideológicamente y no tenía importancia entre nosotros.

A Owens le pusieron una segunda bomba en su casa; detenido y encerrado en la Brigada Aérea, compartió celda con Antonio Di Benedetto. Salió en libertad, pero empezó el desbande. “Fornés se escapa por los techos y se va a Buenos Aires, Owens recalca en Mar del Plata. Uruguay me salvó en lo inmediato,

y a fines del 77 decidí viajar a Mar del Plata”, donde hizo toda su vida de teatrista. Allí iniciará el 17 de octubre del 1987 el Equipo de Teatro La Granada, nombre puesto en honor a Rodolfo Walsh y a la obra de este del mismo nombre, con la cual se estrenó. Desde 2005 organiza y dirige el Festival Iberoamericano de Teatro, que cuenta este año dieciséis ediciones y constituye un fenómeno teatral de la ciudad balnearia.

Kogan es escéptico, al día de hoy, sobre las chances de una experiencia histórica similar. “Imposible. El triunfo del individualismo después de los 90 lo hace inimaginable. La alegría y el compromiso de dejar de ser yo para ser nosotros, participar de un sueño colectivo, disfrutar de la creatividad en convivencia... Es otra cultura generacional, los jóvenes tienen planes más personales y ese espíritu de fiesta y trabajo entre iguales ya no tiene manera de quedar vigente”.

A los 70 años, Kogan sigue demostrando porqué en un reportaje lo denominaron “tractor todo terreno”. Varios años como dirigente en la Asociación Argentina de Actores, fue uno de los redactores –junto con otros tantos profesionales del país–, de la ley 24.800 (hoy Ley INT, Instituto Nacional del Teatro), estuvo en la etapa fundacional como representante de la Provincia de Buenos Aires y luego, con la iniciativa de Lito Cruz y otros, materializó el CPTI (Consejo Provincial de Teatro) y, ya alejado de la función pública, concretó otros de sus anhelos: viajar por el mundo mostrando su arte y ver qué clase de teatro se hace en otros lados. De hecho, conoció los tres continentes, África, América y Europa, visitó más de 40 países y participó en un centenar de festivales internacionales. Es actualmente el actor marplatense, aunque sea adoptivo, más galardonado de la historia: recibió premios en Canadá, Brasil, Colombia, España, Chile (donde lo nombra Embajador de los Temporales Teatrales el recordado Mauricio de la Parra). En Venezuela lo diploma la



HUGO KOGAN

Revolución Bolivariana “por su larga y fructífera trayectoria” en la actividad dramática del subcontinente. En Mar del Plata recibió los premios Carlos Waitz y el José María Vilches, entre otros. Ni siquiera la pandemia pudo frenarlo, y con su empuje, perseverancia y, sobre todas las cosas, la prepotencia del trabajo, junto con otros colegas de Iberoamérica Fundaron REI, Red Iberoamericana de Teatro. Incansable, ya residiendo en Santa Clara desde hace solamente un par de años, acaba de fundar y formar con otro actor y director lugareño, Jorge Ramirez Jar, la Comedia del Partido de Mar Chiquita.

Y concluye que, “a pesar de haber pasado (y vivido) cosas horribles en su vida, como la bomba y la pérdida de muchos colegas que dieron su vida por un mundo mejor, o la falta de reconocimiento de funcionarios públicos que no funcionan ni tienen idea de qué se trata esto del arte teatral, no puedo menos que sentirme orgulloso del trabajo realizado y del camino transitado. Ver de pronto decenas de centros culturales y salas independientes nacidas en estas últimas décadas gracias al INT es motivo para decir: esta vida valió la pena”. Y al ver nuevas salas, festivales, producciones teatrales, etc., es un orgullo decir: ¡¡¡Y bué...en esto algo tuve que ver!!!

“La belleza del joven Cristian era incomparable. Pero lo que tenía de hermoso también lo tenía de... de... de... cómo decirlo... tonto. Su cabeza era más cuadrada que un ladrillo y estaba tan vacía que se podía escuchar el silbido del viento saliendo por sus oídos. Era un perfecto imbécil, pero hermoso. Muy hermoso. Cyrano, pensando que los ojos de la hermosa Roxana jamás se podrían fijar en alguien tan tonto pensó... “él tiene la belleza... yo tengo la inteligencia... la poesía... JUNTOS PODEMOS SER EL HOMBRE PERFECTO PARA ROXANA”.

Si, ya sé... están pensando que es un pésima idea. Y sí... de ideas brillantes no se ha hecho la historia de la humanidad precisamente”.

La niña que fue Cyrano,
DE GUILLERMO BALDO





35 FIESTA NACIONAL DEL TEATRO

LA PAMPA CELEBRÓ EL REENCUENTRO



LA CARPA DEL CIRCO A PLENO

Entre el 23 y el 30 de octubre se llevó a cabo en la ciudad de Santa Rosa, La Pampa, la 35 edición de la Fiesta Nacional del Teatro. El encuentro, que debió suspenderse en el 2020 por la difícil situación sanitaria que vivía el país, posibilitó que la comunidad teatral argentina volviera a marcar su presencia sobre un escenario. TEXTO: FABIO LADETTO. FOTOS:

ARCHIVO INT

Había que hacerlo. Se tenían que enfrentar los temores, asumir las dudas y afrontar los desafíos. Se necesitaba volver. Se lo debía a quienes no están y a quienes siguen andando el camino, arriba y debajo de los escenarios.

Sobre todo ello se construyó la Fiesta Nacional de Teatro en su edición 35, que tuvo lugar en Santa Rosa de La Pampa del 23 al 30 de octubre del 2021. Se la bautizó la Fiesta del Reencuentro que, según lo expresado por Gustavo Uano en su presentación, “significa que las vidas de dos personas que se añoran vuelven a cruzarse”. El valor simbólico de lo artístico hizo que, en este caso, las personas de referencia fuesen el hecho teatral por un lado y el público por el otro. Se superó así lo individual para llegar a lo general.

La palabra *reencontrar* tiene dos definiciones en el Diccionario de la Real Academia Española de Letras: “1- Volver a encontrar; 2- (dicho de una persona) Recobrar cualidades, facultades, hábitos, etc., que había perdido”. Si algo demostró esta apuesta, es que nada se perdió, más allá de que, obviamente, muchas cosas estén cambiando y reformulándose, como la vida misma que estamos llevando adelante. En ese sentido, la Fiesta logró mostrarse como puente entre dos tiempos: como las obras participantes de todo el país fueron las elegidas en 2019, hubo algo de histórico pre-pandémico en lo presentado (no por ello anacrónico); en paralelo, los desafíos de realizaciones artísticas, hábitos cotidianos y mecanismos de consumo cultural alterados ante la impronta del covid estuvieron en cada función, en cada debate, en cada actividad paralela (todo siempre con medidas sanitarias que impidieron contagios, lo cual fue la primera victoria por reconocer). La presencia sublimada del coronavirus sobre el escenario, en tanto propuesta argumental, será tema futuro y quizás se cuele en el evento que ya se aguarda para este año. Toda traducción artística en tanto síntesis y expresión de las conmociones sociales tiene sus propios tiempos de realización, en especial cuando los mismos creadores están atravesados por ellas. Se la realiza desde las tripas, no desde el escritorio.

Tiene que hacer un balance en azul y rojo, pero en los libros contables no hay un campo para la emoción. Hay intangibles que van más allá de decir que circularon por la convocatoria 28.500 personas; que se hicieron 140 funciones (entre



LUISA CALCUMIL ESTUVO PRESENTE EN LA PRIMERA JORNADA DE LA FIESTA NACIONAL DEL TEATRO CON SU RITUAL TEATRERO.



CONVERSACIÓN CON LAS AUTORAS GANADORAS DEL 22 CONCURSO NACIONAL DE OBRAS ESCRITAS POR MUJERES.

obras invitadas y de la grilla oficial); que hubo 500 artistas y organizadores involucrados; que aparte de Santa Rosa hubo presencia teatral en General Pico, Uriburu, Telén, Victorica, Toay, General Acha, 25 de Mayo y la cárcel de mujeres; que siete salas y 16 escenarios funcionaron a lo largo de los ocho días del evento; y que se realizaron 13 charlas, mesas y debates abiertos que le dieron sustento conceptual a lo espectacular. La pasión puesta en juego reconstruyó, en un nuevo tiempo, la mística itinerante que recorre el país desde hace casi cuatro décadas en las Fiestas. Los problemas logísticos (notorios en traslados interminables, hotelería dispersa, ausencia de espacios transversales para diálogos no pautados y cobertura de almuerzos y cenas, por mencionar solo algunos que además estuvieron atravesados por internas políticas comarcanas en el municipio anfitrión y que se evidenciaron desde antes de empezar) se buscaron superar a golpe de voluntad y predisposición de todos, como tantas otras cosas en este tiempo de más dudas que certezas. Volvemos al principio: la consigna era concretar el reencuentro como sea, porque su valor ritual, simbólico y comunitario se imponía sobre el (lógico) malestar que expresase cada participante. ¿Podría haber salido mejor? Claro, y hay muchas cosas por remendar a futuro, pero ir sobre seguro suele ser el principal atajo para el fracaso. Bien se puede hablar de haber participado de una experiencia de transición, con la dosis de incertidumbre que ella contiene; una transición que continuará en el tiempo y que indudablemente, como en tantos otros aspectos de lo que nos está pasando, se evidenció entre las estructuras clásicas que vienen funcionando desde hace años como la maratón de obras de todas las provincias y otras nuevas en búsqueda de renovación y aire fresco, como la exitosa apuesta a espacios alternativos que funcionó con agenda propia en la ex Estación de Trenes (signo también de una época de desmembramiento y pérdidas, como fueron los 90): renombrado Predio del Abrazo, allí estuvieron montadas carpas de debate de la editorial del INT (donde hubo presentaciones de libros), y para *shows* circenses, el Carromato de Títeres, el Escenario del Convite y el lugar de

los homenajes, como el realizado en el llamado Andén de los que Partieron. Esta clase de procesos incluye el mecanismo de prueba y error: el mayor fracaso (reconocido en esos términos por Uano, y con evidente satisfacción) fue la propuesta de proyección por *streaming* en una de esas carpas de *Terrenal*, *pequeño misterio ácrata*, en tanto obra invitada (una de muchas y de todo el país). Apenas una docena de personas pasó por el lugar, mientras que a cuatro cuerdas el Teatro Español donde se la representó en vivo tuvo su capacidad agotada. Es que el bautizado reencuentro habla también de los teatros ocupados, de haber dejado atrás meses de salas cerradas y del dominio del tecnovivio en reemplazo del convivio en directo y en el mismo tiempo y lugar. La victoria de lo presencial ha sido contundente, al punto que se pudo comprobar durante 2021 una reducción a su mínima expresión de la oferta teatral *on line* en comparación al año anterior, pese a que muchos aseveraron que lo virtual había llegado para quedarse. Nadie elige ver algo proyectado (sea sentado en el *living* de la casa o en una silla dentro de una carpa) cuando puede estar en una butaca. La energía que se mueve entre escenario y platea no se transmite por fibra óptica. La presencialidad también expuso toda potencia con paneles y foros con discusiones entusiastas, como los que se dieron con participación federal sobre *Una mirada al futuro de nuestra actividad*, *Perspectiva de género en las artes escénicas en las regiones teatrales del país*, *Mesa de hacedoras teatrales*, *Género y diversidades en las artes escénicas* y la charla de María Onetto *Palabras que piensan cuerpos: un libro feminista en la escena teatral*, luego de presentar su *Porno brujas*, entre otras. También las charlas que dieron Mauricio Kartun *Por qué teatro hoy*, *Manual de supervivencia en el tiempo post orgánico*, Pompeyo Audivert *Un pedrazo en el espejo (teatro de la fuerza ausente)*, Luis Machín en tanto vocero de Sagai *La actuación y su diversidad en los distintos lenguajes* y Enrique Federman *Una charla con buen humor* fueron oportunidades aprovechadas para pensar y analizar lo teatral en magnitud intelectual. Los dos primeros



ACTIVIDADES ESPECIALES EN LA CARPA FORO



ENCUENTRO DE HACEDORAS TEATRALES EN LA CARPA FORO

mostraron sus espectáculos: *Terrenal*, ya antes mencionada, y *Habitación Macbeth*, a un público ávido de una oferta que pocas veces ocupa las salas en las provincias argentinas.

En esa apuesta por crear un festival nuevo y distinto se suprimieron los talleres y la instancia diaria de análisis y diálogo entre jurados, críticos, periodistas y elencos sobre cada obra, reemplazada por una mesa general el último día, lo que fue objetado por los grupos. Si la idea es apostar por la construcción colectiva del saber artístico desde otro modelo, será interesante conocer que reemplazará a este espacio, que fue muy útil y aprovechado en otras ediciones. Si solo fue algo coyuntural por cuestiones operativas, no era el momento y menos cuando se hablaba de reencuentro.

Si aparte de todo el legado simbólico que aporta una Fiesta se suma lo material, el resultado se redondea en positivo. La inauguración del Teatro TKQ (unión de dos grupos pampeanos, con Héctor Peli Malgá, Facundo Morales, Laura Acuña y Ana Santa Marta como cabezas responsables) con una inversión total superior a los 12 millones de pesos es una demostración de lo que se gestaba mientras la presencialidad estaba vedada. En medio de toda esa propuesta múltiple, convocante y diversa, el muestrario artístico nacional siguió siendo medular, como opción única e imperdible de tener un acercamiento a lo que se hace en todas las provincias una vez al año. Las temáticas, alejadas de la emergencia sanitaria, abordaron mayoritariamente temas socialmente irresueltos como el rol de la mujer, la violencia de género, la maternidad forzada o la prostitución; la memoria viva de los horrores de la dictadura militar; el espacio de las disidencias (aunque menos que en otros festivales); la identidad; y los vínculos en crisis, entre otros, desde un abanico de estéticas que ya es marca registrada del festival. Lo femenino tuvo presencia destacada incluso desde lo numérico: 67 actrices y bailarinas hubo en escena frente a 42 actores, mientras que en dirección la primacía se invirtió apenas, con 17 hombres ante 14 mujeres como responsables de las puestas

(porcentaje similar en dramaturgias), en un relevamiento que puede modificarse si abarca las disidencias.

Las identidades locales estuvieron representadas en obras que respetaban los ritmos y las dinámicas de cada lugar para contar historias que no tenían fronteras. Dos ejemplos acabados de esas construcciones fueron la jujeña *El hombre cóndor. Espíritu viviente del aire*, con dramaturgia y actuación de Iván Santos Vega y dirección de Fabiola Vilte y Bernardo Brunetti, en despliegue visual y dinámica de repetición propia de los eventos populares de la provincia para hablar de desaparecidos y persecuciones, y *Las del sur* de Tierra del Fuego, con un entorno dramático relacionado con la guerra de Malvinas en una trama íntima de afectos, con David Gudiño dirigiendo a Virginia Villarejo, Laura Santamaría, Virginia Ariztoy y Valeria Mire.

En esa línea se inscribió *Estamos grabando*, la autoficción documental de Lupe Valenzuela (compartió escenario con María José Medina y Andrea Zamora), que se llevó buena parte de los máximos elogios al hablar de memorias, amores, despedidas y crímenes del proceso con enraizada *tucumanidad*, pero llegando a la profundidad de los corazones de cualquier territorio.

En el amplio mundo de los clásicos revisitados, sorprendió la coexistencia de dos abordajes distintos del Medea en la cartelera. Algo estuvo pasando con el texto original de Eurípides para su presencia escénica en las propuestas de *Proyecto Medea*, del formoseño Lázaro Mareco con Silvia Gabazza, Marcela del Turco y Rocío Ruiz; y en el *Medea va* de Edgardo Dib con el elenco entrerriano de Romina Fuentes, Daniela Osella y Pablo Vallejo, con intertextualidades que aportaron matices al mito. Desde Mendoza llegó *Telémaco Subeuropa*, del chileno Marco Antonio de la Parra, con dirección de Laura Volpe y Paula San Martín, quienes además eran las protagonistas femeninas junto con Francisco Roby y Horacio Flores. La búsqueda de identidad y de género autopercebido resaltó



CHARLA ABIERTA DE MAURICIO KARTÚN EN EL TEATRO ESPAÑOL.



EL MINISTRO DE CULTURA DE LA NACIÓN, TRISTAN BAUER, VISITÓ LA FIESTA NACIONAL DEL TEATRO.

en la cordobesa *La niña que fue Cyrano*, elogiada propuesta de Guillermo Baldo, con actuaciones de Chili Peralta Vissani y Luisina Lipchak, revisitando la conocida historia desde una mirada profundamente actual y reivindicativa de derechos. En ese espectro podría inscribirse también, desde una aproximación estética distinta, *Tres latidos de pulmón artificial*, escrita y dirigida por Nicolás Blandi, con María Florencia Cibeira, Dana Crosa, Mailén Dástoli, Antonella Fontana y Patricia Gayoso (de Lomas de Zamora, Buenos Aires).

En el campo de lo femenino se vieron *Batir de alas* del Chaco, escrita por Gilda Bona, dirigida por Lucas Manuel García y con convincentes actuaciones de Quimey Castillo Oviedo y Jessica Zaloqui; *Beya durmiente (Dj Beya)*, versión libre de un texto de Gabriela Cabezón Cámara, en una *performance* con la actriz y Dj Carla Crespo y dirección de Victoria Roland (de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires); a la santacruceña Nadia Romina Silva y su abordaje de textos de Antonin Artaud en *Una tonelada de caracoles*; la porteña *Turba*, de Laura Sdbar, interpretada por Iride Mockert y con dirección de Alejandra Flechner; y la pampeana *La mujer puerca* (de Santiago Loza), que tuvo el peso de abrir la Fiesta con actuación de Sol Riscossa y dirección de Leticia Hernando. También en formato unipersonal se presentó la chubutense *Yo soy como la perdiz*, de Graciela Bonansea, con dirección de Nené Guitart (ambas de Esquel). Títeres, marionetas y objetos tuvieron su participación: la simpleza y el encanto llegó desde Salta, con *Fuga*, de Andrea García, Emiliano del Alba y Carmen Ruiz de los Llanos; la recreación del circo criollo de los Podestá se vio en el *Juan Moreira, una leyenda popular*, del platense Claudio Rodrigo junto con Néstor Garay, Joaquín Merones, Federico Braude y Lucía Pérez Martins; y desde Córdoba se resignificó el pasado de sangre y plomo que enlutó el país en los 70 con Fernando Airaldo y su *En ámbra. Fantomática de objetos*, una interesantísima apuesta realizada con elementos cotidianos con Emmanuel Hoet, Gabriela Rojo, Fabricio Carnero y Joaquín Rodríguez.

El desborde, la provocación y la desmesura tuvieron varios exponentes, mayormente vinculados con las disidencias, lo trans y lo travesti: los tucumanos Marcos Acevedo y Diego Ledezma resucitaron desde su mirada *La moribunda* de Alejandro Urdapilleta en El Molino (una vieja fábrica harinera reconvertida en espacio cultural); desde La Rioja estuvieron las *performers* Dorita Fuentes, Leevon Drag, Jackie O. Diva, Laura Aredes, Ana Sol Nieva Molina, Mutlu Denise, Marcos Ormeño y Federico Tello, con *El fin de la trompeta* y Catamarca fue representada por *El banquete de los sobrevivientes*, con Patricia Medina, Juan Alessandro, Amaicha González, Agustín Andrada y Alberto Moreno. En este listado (desde una mirada más general) pueden sumarse el grupo rosarino El Rayo Misterioso que aportó *El fabuloso mundo de la tía Betty*, con texto, dramaturgia y dirección de Aldo El-Jatib y actuaciones de María de los Angeles Oliver, Victoria Guercetti, Ada Cottu, Maywa Vargas, Sebastián Arriete y Exequiel Orteu; y *Bardo Cabaret* que llegó desde San Juan, una creación colectiva sobre purgar penas de amor de Vale Bitch, Nacho Caro Vera, Érica Fernández Simonazzi, Ivana Herrera, Agustín Hierrezuelo, Lechu Liquitay, Simón Molina, Franco Palacios, Mayra Peinado, Julián Riveros, Ariel Sampaolesi, Nora Vargas, Edgar Visens y Daniel Zalazar.

La tandilense *Ir yendo*, de Javier Lester Abalsamo, fue una demostración de teatro físico con Marianela Vallazza, Lara Buena, Oscar Roberto Velázquez, Tito Lanfranqui, Augusto Iván Fuentebuena, Lautaro Ríos y Facundo Lazarte Cabrera. *Un hueco*, de Juan Pablo Gómez, actuada por los mendocinos Darío Martínez, Marcelo Díaz y Cristian Di Carlo y con dirección de Agustín Daguerre; y *El río en mí*, escrita y dirigida por Francisco Lumerman, con Claudio Da Passano, Mercedes Docampo, Malena Figó y Elena Petraglia (Ciudad Autónoma de Buenos Aires), aportaron sus dosis dramáticas particulares desde narraciones de afectos deshechos, imposibles de reconstruir.



LA DELIO VALDEZ CERRÓ LA FIESTA NACIONAL DEL TEATRO.



EL PUBLICO INFANTIL DIJO PRESENTE.

La danza teatro mantuvo su firme presencia en la agenda, con cuatro puestas a cargo de la santiagueña Mariana Gorrieri en *Ella*, con Mariela Moreno en escena en una historia individual; lo colectivo de las rionegrinas de *Delirio*, un feroz alegato contra las agresiones a las mujeres donde los momentos de encontrar los sonidos desde sus propios cuerpos potenciaban el interés, sobre idea y dirección de Andrea Vegazzi y con Camila Ocampo, Natalia Manuel, Andrea Vegazzi y Pampa Díaz, y de las neuquinas de *Vibra*, Marcela Gómez, Mariana Scialpi, Julieta Lacunza y Carla Ramírez, dirigidas por Lorena Rosales; y la ironía rosarina de *Misterio* a partir una obra fracasada por deserciones en el elenco ofrecida por Ciro Berrón, Juan Berrón y Pablo Vallejo.

Como en tantos otros festivales, el drama y la tragedia dominaron la escena. Por eso es que las pizcas de humor entregadas a cuentagotas han sido tan bien recibidas (nuevamente, por lo que quizás este sea otro de los temas para abordar), como lo propuesto en las estéticas *clown* aportadas por la puntana *Rodajas de mí* con Rocío Spinelli sobre un cuento de Roberto Fontanarrosa (dirigida por Sylvina Tapie); en *Asunsueño*, un melodrama que cuenta la tragedia de la guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay de amplio despliegue en escuelas de su Corrientes de origen (con Gerardo Barrientos, Franco Greve, Ana Laura Pereyra Coimbra y Adriana Villar, dirigidos por Marianela Iglesia); y en la misionera *Los irreverentes*, de Claudio Gotbeter, actuada por Aluen Arrúa y Alejandro Scholler. Además de la grilla oficial, y como invitada, en este campo hay que resaltar *La puta bien embalsamada*, el texto de David Metral dirigido por Julieta Daga y a cargo de los cordobeses del grupo Cortocircuito que, desde el bufón, relatan el derrotero de vejaciones, humillaciones y ocultamientos del cuerpo de Eva Perón. Su impecable realización, que ya recorrió decenas de



LA CARPA DE CIRCO FUE UNA DE LAS ATRACCIONES DE LA FIESTA NACIONAL DEL TEATRO.

escenarios, no pudo ser vista en Tucumán donde iba a participar en la Fiesta Provincial de noviembre pasado. Políticos, militantes y dirigentes conservadores ultramontanos ofendidos con el título y que admitieron no haber visto la brillante puesta, amenazaron con movilizaciones y protestas (con el componente violento que ello contenía) para impedir su representación. Las funciones fueron suspendidas; en algunos territorios, sectores que ejercen el poder entienden al público como un ser que debe ser tutelado desde la censura, una afrenta que solo se limpiará cuando la obra se presente en esa provincia. Cuando concluyó todo, en esa última jornada atravesada por una tormenta (con su carga significativa del adiós), quedó latente la verdad que encerraba el *hashtag* que acompañaba la difusión de la Fiesta: “el teatro hace bien”. Nunca más cierto y preciso. Ahora, que venga la 36

ESCENAS DE "LA PUTA
MEJOR EMBALSAMADA"

ENTREVISTA CON LA DIRECTORA Y BUFONA JULIETA DAGA

“FUIMOS PARTE DEL SAQUEO AL CUERPO DE EVA COMO EL CUERPO DEL TERRITORIO NACIONAL”

La directora de *La puta mejor embalsamada* habla de teatro y de la poética de *clown*, atravesada por la posición política que piensa la Argentina como un territorio de luchas históricas. TEXTO: BEATRIZ MOLINARI. FOTOS: ARCHIVO INT



ESCENAS DE "LA PUTA MEJOR EMBALSAMADA"

Con toda la muerte al aire es el título original de la obra de David Metral que nació como monólogo breve y devino en una puesta épica de payasos. Aclamada en la Fiesta Nacional del Teatro en La Pampa, *La puta mejor embalsamada* narra el derrotero infame del cadáver de Eva Perón. La obra también refleja la relación entre la directora y su padre, el dramaturgo David Metral, un vínculo que se extiende y crece en la familia de los Metral-Daga-Tenaglia. En charla con Revista Picadero, Julieta comenta cómo nace la idea de poner la obra de su padre.

“Me gusta mucho cómo escribe mi papá. Escribió siempre cuentos. Su manera de narrar es muy teatral, tiene mucha acción. Mi papá es actor. También tiene una manera de escribir ‘neobarroso’; en términos de Néstor Perlongher, esa mezcla de territorio, argentinidad, pueblo, mirada de provincia mezclada con el anhelo de una identidad nacional feliz. Muy peronista, desde sus comienzos. Mi papá tiene el populacho en su vocabulario y el imaginario medio Leonardo Favio. Cada vez que él escribe, me potencia la niña, me potencia los sueños, el juego y el realismo mágico que me explota en imágenes y en posibilidades”. Entonces aparece la imagen y el concepto de ‘bufón’ ligado a la historia creativa de Julieta. El bufón es uno de los lenguajes que trabaja la actriz y lo incorpora en la obra de Metral. “Cuando montamos *Bufón* con Luciano Delprato leímos mucho Perlongher, Lamborghini. Y, como yo no sé escribir, no me sale

sentarme y escribir, le propuse a mi papá que escribiera una obra que fuera sobre Eva Duarte hablando”.

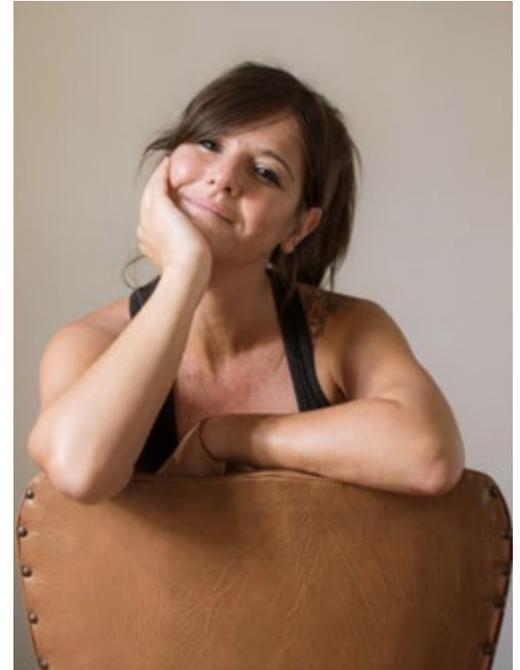
El pedido a su padre se relaciona, en su génesis, con la experiencia de la directora en la edición prepandemia, de Teatro Breve en Córdoba, una programación que reúne obras de 15 minutos de duración. Como a Julieta Daga le gusta Andrés Rivera, cuenta, tomó *La revolución es un sueño eterno* y montó el monólogo de Juan José Castelli, el orador de la Revolución de Mayo, defendiéndose en el juicio. “La corpo lo acusa de abusador, misógino... güevadas. En realidad, querían sacarlo del campo de la política. El texto es una maravilla”, dice la directora que puso en escena el alegato de Castelli al estilo bufón y protagonizado por Mariana Mansilla, una de las actrices de *La puta mejor embalsamada*. Para la edición de año siguiente de Teatro Breve, David Metral escribió un unipersonal de quince minutos sobre Eva. Finalmente, Julieta no participó, pero el dramaturgo convirtió el monólogo inicial en una obra. La decisión de la directora fue convocar al grupo Cortocircuito Clown y el texto vio la escena el 17 de octubre de 2019, a cien años del nacimiento de Eva Perón.

“Pensé en cinco bufones para encarnar la voz de Eva porque ellos son el pueblo, los cabecitas, los grasitas. Hice mi adaptación, le cambé el nombre porque está muy intervenida. Mi papá me decía que imaginaba a Eva parada, hablando. Lo invitamos al ensayo general,

tres días antes del estreno. Cuando terminó la pasada, se emocionó y me dijo: ‘recién ahora entendí la obra que escribí’. Fue una devolución maravillosa. Siento que fue una ofrenda para él porque es mi padre adoptivo, él me eligió en la vida cuando yo tenía un año. Mi papá había muerto y David se casa a los 23 años con mi mamá, Ana Tenaglia, una mujer con dos hijos”. Pablo Daga, el hermano de Julieta, es periodista y tiene una radio comunitaria en Marcos Juárez, la ciudad donde nacieron. Del resto de la familia ya se dirá algo más adelante.

¿Hay un juego de provocación cuando decidís cambiar el título de la obra, aun cuando la frase ‘la puta mejor embalsamada’ es una línea del texto?

Lo decidí porque el bufón provoca, conmueve, genera incomodidad, implica jugarse la cabeza para que haya debate y el título no quede en un friso. El título también es debatido. Porque así, ‘puta’, se le decía a ella. Desde el comienzo, la obra debe ser polémica. Es polémico todo lo que le hacen al cuerpo de una mujer, lo que se le hace a la Argentina como cuerpo, territorio en disputa permanente por el imperialismo, las grandes empresas que vienen a robarse el cuerpo de nuestro país. Ella encarnaba esa lucha de soberanía nacional y sobre su cuerpo. Fue la más intervenida y eso no fue ingenuo, fue a propósito. Tenemos que hacernos cargo de esa argentinidad. *La puta mejor embalsamada* nos



JULIETA DAGA

pone en problemas. ¿Por qué aceptamos todo eso? Fuimos parte de ese saqueo al cuerpo de Eva como el cuerpo del territorio nacional, y tenemos que hacernos cargo.

DEL ESTRENO CON CHORI A LA CENSURA

La puta mejor embalsamada se estrenó el 17 de octubre de 2019 y, al finalizar la función, hubo choripán en la puerta del teatro La Nave escénica. Pero no todas fueron risas y aplausos. En noviembre de 2021, la obra fue invitada a la 36.º Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán y sufrió la censura a instancias de un grupo de concejales de esa provincia.

“Nos avisaron un día antes de la función (programada para el 23 de noviembre pasado) que no viajáramos a Tucumán porque no podían asegurar que la pudiéramos hacer. Se pronunciaron concejales del Partido Justicialista contra el título de la obra y pedían, enarbolando las banderas feministas, que se la cancele porque le parecía un agravio a la imagen de Eva Duarte. No sabían de qué se trata la obra, la semantización del título, y amenazaron con entrar a la función con una denuncia de género. El organizador de la Fiesta Provincial de Tucumán hizo que se llevara a cabo y que pudieran concursar los grupos tucumanos. Nos dijo que la obra le interesaba mucho, pero que, como invitados, podíamos volver en otro momento. La Fiesta se hizo y se trató el tema de la censura de un

espectáculo que es feminista, se habló de la falta de libertad de expresión. No se puede prohibir un hecho artístico. A los pocos días el Partido Justicialista se pronunció desligándose de las concejales. Me escribió la Asociación Argentina de Actores, me hablaron de todos los medios. Además, en Tucumán ya se había censurado otra obra. Trabajo mucho en Tucumán, tengo mucho público. La situación, que dejó a la luz el poder político censurando, es preocupante. Volvemos al Tucumán de Bussi. ¡Qué es esto!

¿La reacción pudo ser una respuesta al uso irónico de la frase del título?

Es un riesgo que asume permanentemente el lenguaje que yo trabajo con el bufón. No puedo contemplar lo que se dice desde la ignorancia. No se puede juzgar un espectáculo que no viste por lo que te parece el título. Si los artistas nos ponemos a contemplar eso, estamos muertos, no podemos volar. El título es una invitación a que te saques la duda, a abrir el espectro imaginario. Si no sirve para eso lo que hacemos, ¿para qué sirve? No sirve para ganar plata, para cambiar el universo. Sirve para la persona que está sentada en la butaca y para generar nuevos paradigmas, nuevas reflexiones. Para salir del teatro y hablar del tema. Pero si no van al teatro y hablan de tema, eso es ignorancia. No las conozco a las concejales. No se han informado. Julieta Daga subraya que el título de la obra es provocativo porque hay una resignificación

del término ‘puta’. “Hoy, con todos los feminismos, ‘puta’ es otra cosa y, además, es una resemantización de cómo se le decía a Eva. Imaginemos lo que fue en esa época escuchar permanentemente cómo se nombraba a una mujer que peleó por los pobres”. Parece más agravante la palabra en un título que el hecho aberrante que sufrió su cuerpo. Eso es peligrosísimo. Pasa con todo cuando se quedan con lo chiquito, con los titulares, y no profundizamos. Es una comodidad peligrosa.

FAMILIA DE ARTISTAS

Julieta nació en una familia de artistas. Su madre, Ana Tenaglia, es actriz y cantautora; su padre, David Metral, actor y dramaturgo; su hermano Lautaro Metral, actor y director; su hermana, Eleonora Metral, bailarina, actriz y coreógrafa; Camilo Paz (22), hijo de Julieta, músico. Sobre la convivencia, el afecto y lo cotidiano, dice Julieta: “Es una relación natural. Hay que pararse a mirar para decir ‘no es tan natural’ (risas). Las reuniones familiares son una fiesta: todos cantan, bailan, actúan, hacen reír, hacen llorar. Cada Navidad, cada juntada es como una función. Nos llevamos muy bien. Tenemos estéticas diferentes, pero nos complementamos, nos acompañamos. Yo crecí en un camarín”.



JULIETA DAGA Y SU FAMILIA

El relato de sus primeros recuerdos en el teatro es conmovedor. Cuenta que veía la función desde atrás del escenario, o, en primera fila, al lado de Miguel Iriarte que le decía: ‘no hables’, ‘ni se te ocurra contestar lo que pregunta tu mamá’. El dramaturgo y director vivía el esplendor de *Eran cinco hermanos y ella no era muy santa*. Ana Tenaglia y David Metral estaban en el elenco. “Cuando la madre de la obra maltrataba al personaje de mi mamá, la Chola, yo me ponía como loca y Miguel me llevaba atrás del escenario. Iba a todas las funciones”.

La primera obra que recuerda haber visto fue *Mockinpott*, de Peter Weiss, con dirección de Chet Cavagliatto en el Instituto Goethe. Julieta tenía cinco años. “Estaba en el público, siguiendo a los actores. Me fascinaba. Era una locura la nueva guardia que trajo Chet. Después me doy cuenta de que la primera obra que recuerdo tenía como protagonista un payaso”.

FAMILIA DE CLOWNS

El otro grupo al que pertenece Julieta Daga, la familia elegida y buscada, es la de los *clowns*.

¿Qué es *Mediasnoches payasas*?

Veníamos del grupo de artistas autoconvocados, Señores Niños, ¡al teatro! Nos juntamos en 2012. Armamos un festival y trajimos gente que nos capacitara, como Mariel Lewitán, que nos inició en el lenguaje del *clown*. Después vinieron muchos otros, hasta

que decidimos hacer un espectáculo. Vimos a Los Papota que hacían *Las noches payasas*, un varieté de números. Se nos ocurrió copiarlos, pero haciendo impro. Así nacieron *Mediasnoches payasas*. Empezamos después de la última función en Casa Grote, a la medianoche. Nuestros payasos fueron creciendo y generando personalidades. Hace 17 años que las hacemos, payasos más, payasos menos; lo llamamos a Marcelo Katz que nos dirigió y hace dos años que está en el rol David Piccotto. Es una organización horizontal en la que nos vamos midiendo las ansias y los deseos, acompañándonos amorosamente, con mucha adrenalina. Tenemos hinchada propia. Mientras tanto, el dúo de payasas Las Pérez-Correa hace más de 12 años que están en escena. Julieta Daga y Laura Ortizson, amigas desde la adolescencia. Las payasas tomaron el apellido prestado del nombre de la calle en la que vivían. Estudiaron teatro juntas con el maestro Lisandro Selva.

“Las Pérez-Correa es nuestra manera de divertirnos en la vida, de reírnos, así se construyó el dúo. Es la onda entre nosotras, la comunicación y la energía más que lo que decimos. Si no hay disfrute, es muy difícil construir algo. En el lenguaje del *clown* o el bufón; si no estás divirtiéndote, no pasa nada. Tenemos una mirada política similar, así que el abordaje de los temas también constituyó la identidad de las Pérez-Correa. Es un trabajo intuitivo, con nuestras personalidades. Yo (Lita) tengomi risa, Laura (Bocha), la suya”.

Lita sale un rato del dúo y se mete en *La Celestina*, enredada en la escenografía de arneses y sogas que creó Santiago Pérez para la obra más reciente de Daga en rol de actriz-*clown*, *La Celestina*, *tragicomedia de Lita*.

“*La Celestina* es mi gran proyecto. La obra se construye con el espectador. Es un camino nuevo para mí, como fue *Bufón*. Muta de función en función. *La Celestina* es como un gran amor que está comenzando en mí y esperemos que tenga un vuelo largo. Con David (Piccotto, director de la obra) nos divertimos muchísimo. Nos conocemos como con Laura desde que empezamos a estudiar teatro. Somos familia. *La Celestina* me propone lo que más me interesa de la payasa: el lado trágico y el lado cómico, a la vez. No me relajo y puedo mantener al espectador en la silla. Es similar a lo que hace el bufón: te reís y te emocionas, te reís y tenés miedo. Ese lugar de incertidumbre es el que me interesa investigar. Son los lugares donde puede pasar cualquier cosa, que es lo que más me gusta del teatro. Que uno esté a la expectativa y con ansias. Eso quiero que me pase en cada función y que le pase al espectador.

¿Y qué va a pasar con el *Marrón federal*?

Estamos por juntarnos y ensayar sobre lo trabajado para presentarnos en la provincia de cada integrante del grupo. Somos de Neuquén, La Pampa, Entre Ríos, Chaco, Misiones, Córdoba. Se viene el recorrido con la obra que escribió mi hermano Lautaro



Metral, que también me gusta como escribe. Él hace la asistencia de dirección. Julieta reflexiona sobre el imaginario que ronda el Marrón federal, presente en las obras de Metral-Daga. “Tiene que ver con la argentinidad, la constitución de un ser nacional traído de distintas partes del mundo, generando una identidad criolla de abusos en el territorio nacional. El Marrón federal habla un poco de todos los hijos ‘cagados’ que han conformado la argentinidad, tan controvertida, por momentos cipaya, por momentos tan territorial, esa mezcla de la que también habla Perlongher. Y tiene que ver con nuestro universo familiar: mi mamá tan tana, del acordeón y su imaginario de la inmigración; mi viejo, tan peronista. De ahí salimos todos”. El camino del arte teatral ‘pos’ y el arte popular como el espacio en el que se dirime la teatralidad.



ESCENAS DE "LA PUTA MEJOR EMBALSAMADA"

¿Por dónde van las búsquedas?

Todo lo que hago es teatro popular, siempre estuve en organizaciones colectivas y me parece que es la única manera de constituir una identidad teatral. Hemos construido *El Gre-Gre Córdoba*, primer encuentro de teatro popular en Córdoba, en el Teatro Griego, a la gorra. Esa es la salida. La pandemia, de alguna manera, en contra de todos los presagios, nos ha volcado hacia el encuentro, valorando más la necesidad del abrazo

y la construcción de un teatro que hable de nosotros, que nos haga reír, que nos haga llorar, que nos dé ganas de hablar después de la función. Que el teatro no sea críptico, que hable de lo que la gente necesita, que toque el corazón. Reivindica el origen del teatro que tiene que ver con el ritual, con la sangre, la vida, la muerte, poner en riesgo. Que no nos dé lo mismo. El teatro en todos lados. El actor mirando a los ojos del espectador es lo que hace que el teatro no muera nunca.

Por supuesto que el teatro también está en las salas, pero mucho teatro se ha volcado a mirarse el pupo y a la experimentación, que es necesaria, pero por momentos olvida al público que no es erudito. A ese público hay que recuperarlo porque se ha retirado a otras formas de entretenimiento, pero que en cuanto toma contacto con el teatro que habla de él y lo pone a pensar, lo ama. Hay que buscar la manera de recuperarlo.



ENTREVISTA A GUILLERMO BALDO

“ES NECESARIO QUE LAS DISIDENCIAS SEAN REPRESENTADAS DESDE LA COMPLEJIDAD HUMANA Y SENSIBLE QUE NOS MERECEMOS”

Como cualquier género literario, la fábula o narración fantástica, no solo promete un goce estético, sino también una suerte de pedagogía. Por supuesto que todas las pedagogías son ideológicas y también heterosexuales (que no es otra cosa que una ideología). El suceso de *Shrek*, su deconstrucción de las figuras tópicas del género no logró socavar las bases heteronormadas que lo sostienen; en definitiva, es la búsqueda de aceptación de dos “anormales” a través de un amor “normal” (una pareja monogámica: el espacio de la legítima sexualidad). Quizás es pedirle demasiado a la industria cultural. TEXTOS: JUAN CRESPO. FOTOS:

ARCHIVO

Al igual que la saga del ogro y la princesa díscola, *La niña que fue Cyrano*, de Guillermo Baldo, trabaja con elementos propios del género fábula para transgredirlos, solo que esta vez, la obra da unos pasos más dislocando la santísima trinidad: amor = heterosexualidad = norma.

En medio de un vecindario (más bien su maqueta) que recuerda a los espacios “gondryanos” de cartón y horizontes elevados, el autor inserta un incipiente amor entre dos chicas, siendo la obra de Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* y su personaje, el percutor de la trama. Valentina, narradora y protagonista, recorta un momento crítico de su niñez donde, a través de un intercambio epistolar y bajo otra identidad, despliega sus sentimientos hacia su mejor amiga. Dirigido a un público juvenil, la pieza no problematiza ni patologiza el deseo; más bien lo hace circular sin culpa ni señalamientos.

Esta obra que ya cuenta con varias traducciones y puestas extranjeras es una buena entrada al universo del cordobés Guillermo Baldo y el grupo La Mucca. Este grupo de investigación y producción (dirigido por Baldo que modifica sus hacedorxs según la búsqueda particular de cada proyecto) viene trabajando hace varios años especializándose en temáticas de diversidad sexual, disidencia y problemáticas de género. Entre otros trabajos, se destacan *He nacido para verte sonreír*, de Santiago Loza con dirección de Baldo y *Nunca nadie murió de amor excepto alguien alguna vez*, estrenada en 2018.

En esta entrevista y con una gran sensibilidad, Baldo reflexiona sobre su trabajo que no parece ser otra cosa que la objetivación de su propia historia. “El germen inicial de escritura fue impulsado por el deseo de escribir una obra de teatro para las infancias donde una posible infancia disidente, no heteronormada, sea representada. Un teatro que a mí de niño me hubiera gustado y ayudado mucho ver” – confiesa el director.

EL TEATRO COMO FORMA DE RE-DENCIÓN Y REESCRITURA DEL PASADO.

- ¿Por qué consideraste necesario trabajar sobre un proyecto que reflexionara sobre la disidencia sexual en la infancia? ¿Te parece que es un tema invisibilizado?

-Comencé a pensar en escribir *La niña que fue Cyrano* cuando llegaron mis seis sobrinx al mundo. Eso me hizo alertar sobre la cantidad de temas, realidades y problemáticas que el universo adulto les niega o posterga a las infancias. Lo que me llevó directamente a mi propia infancia, y la cantidad de posibilidades que no se me mostraron. Y desde ese lugar, comencé a preguntarme qué sucedía con el teatro. La obra surge entonces enmarcada dentro de una investigación sobre el abordaje de temas tabú, o poco transitados, en el teatro para las infancias. Más específicamente la obra trabaja sobre disidencia sexual y problemáticas de género. *La niña que fue Cyrano* aborda la historia de amor de dos niñas con el deseo de encontrar cada vez más espacios donde las infancias y las juventudes sean respetadas en sus libertades y puedan desplegarse con toda su diversidad.

Desde ese lugar fui construyendo el mundo referencial de la obra, en vínculo sensible con mi propia infancia. Pensando en aquellas posibilidades que se me negaron o postergaron, pero también pensando en aquellos espacios que fueron refugio y trinchera. Uno de esos espacios fue el teatro y la literatura. El diálogo con *El Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, aparece porque fue una obra que me conmovió mucho leer cuando era adolescente. Fue muy sencillo empatizar con un personaje que cree no merecer ser amado. *La niña que fue Cyrano* coquetea con el clásico de Rostand para contar otra historia. La historia de una niña que por amor se convierte en Cyrano. Algo por lo que seguramente muchos hemos pasado en algún momento. Preguntarnos (igual que se pregunta Cyrano): ¿Qué tenemos que hacer, o quien tenemos que ser, para que nos quieran?

Sobre la invisibilización y la importancia de estos temas en las artes para las infancias y las juventudes: Vivimos en un mundo adulto centrista. Un mundo que gira y late por y para nosotros, los adultos en edad productiva y reproductiva. El adulto centrista es un sistema de dominación, como también lo es el patriarcado y la heteronorma. Todos los sistemas de dominación se encuentran conectados, . Ppor lo que es imposible no empezar a poner a uno en tensión, sin que los otros no se vean al menos un poco cuestionados. Desde esos lugares de poder dictaminamos que están preparados para escuchar y ver lxs jóvenes y las infancias. Muchas veces desoyendo sus necesidades, deseos y realidades.

Solemos tratar a la población infantojuvenil como si su valor estuviera en el futuro. La famosa y tan escuchada frase: “son los adultos del mañana”. Las infancias y los jóvenes tienen un presente. Un presente deseante, lleno de matices y complejidades. Un presente que de manera urgente necesita que lxs adultxs hablemos menos y escuchemos muchísimo más. Los temas que aborda esta obra son solo algunos de todos los temas que el universo adulto suele tapizar con censura, postergación o invisibilización en las artes para lxs jóvenes y las infancias. La obra se encuentra pensada para todo público. Vivimos en una sociedad que constantemente está generando espacios separados para las infancias y lxs adultxs. Entonces, que *La niña que fue Cyrano* pueda ser un espacio de encuentro e intercambio intergeneracional me resulta un gesto político valioso y necesario.

-En la obra se deja entrever una crítica al “adulto centrista”, ya que los personajes mayores se presentan como monstruos. ¿Cómo intenta la obra romper con las coordenadas de los adultos en su producción de subjetividad con respecto a la niñez?

-De qué manera escribir y representar a los personajes de las adultas en la obra fue todo



ESCENAS DE "LA NIÑA QUE FUE CYRANO"

un trabajo que nos empujó a embarrarnos en nuestrxs propias ideas representaciones y vinculares para con lxs niñxs. El personaje principal es una mujer adulta. Ella reconstruye su propia infancia y en esa reconstrucción aparecen tres adultas interpretadas por ella misma. En el trabajo actoral sobre estos tres personajes, nos valimos de la distorsión que nos puede proporcionar la distancia de un recuerdo de infancia para extremar algunos rasgos de la actuación. La propuesta actoral no fue representarlas como monstruos, sino: distorsionar y amplificar el registro. Con este procedimiento quedó aún más en evidencia la exigencia, el poder y la falta de escucha que suelen filtrarse en el vínculo con las infancias. Es lógico que alguien pueda leer esto como algo monstruoso, es que la verdad se acerca bastante. Inevitablemente esto me lleva a Graciela Montes (escritora de literatura infanto-juvenil) y a su inquietante y acertada metáfora de lxs adultxs como ogros. Ella reconoce que hay matices, también hay hadas madrinas y magos ayudadores en lxs adultxs. Pero primero siempre está el ogro, primero está el poder. El poder y no poder. La desigualdad, lo desaparejo. Pero no es nuestra intención en la obra representar a lxs adultxs como villanxs. Presentar el tema como si de “buenos” y “malos” se tratara no nos resulta provechoso, creo que es mucho más complejo que eso. Nos interesan los matices, porque existen y porque nos motiva la esperanza de cambio. Las tres adultas de la obra también

tienen miedo, hacen lo que pueden y transitan momentos donde dejan ver una complejidad sensible, humana y contradictoria. No es la intención de la obra estigmatizar a lxs adultxs o rivalizar entre adultxs y niñxs, sí poner en tensión y perspectiva algunos patrones e ideas representaciones y vinculares. El teatro para niñxs se encuentra doblemente mediado por lxs adultxs: somos los que producimos y también los que acercamos y acompañamos a lxs niñxs a la experiencia teatral. Esta doble incidencia me invita a reflexionar sobre la responsabilidad de ensayar diferentes maneras de acercarnos a las infancias y vincularnos con sus necesidades, temores y deseos. En nuestro proceso de obra, fue fundamental reconocernos como hacedores adultxs que ensayan una obra destinada a niñxs. Por este motivo consideramos fundamental llevar a cabo ensayos abiertos con niñxs y jóvenes. La responsabilidad de cuidado y protección que circula en el universo adulto muchas veces no contempla como posibilidad de acción necesaria el detenerse y escuchar. Sobre estos principios fuimos trabajando el sistema de la obra. Creo necesario y urgente seguir ensayando formas posibles de un teatro para niñxs que no imponga ni señale, que no sea didáctico, ni explique cómo funciona el mundo. Que no tenga certezas ni aspire a colocarse por encima de nadie. Una experiencia poética significativa y estimulante que se abra como acontecimiento poroso y sensible al encuentro con personas.

-Trabajaste esta obra en varios lugares del mundo, sobre todo en Europa. ¿Las reacciones al tema fueron similares a las que tuvo en la Argentina? ¿Por qué te parece que la obra soporta adaptaciones a diversas lenguas, en contextos tan diferentes?

-Me resulta muy interesante ver y pensar en las diferencias de los contextos sociales, culturales y políticos donde la obra se ha estrenado, traducido, o se encuentra en proceso de ensayo, en relación con las temáticas que decide abordar la obra. Además de estrenarla en Córdoba (Argentina), también tuve la oportunidad de dirigir dos puestas de la obra en Croacia gracias a la invitación y gestión de Renata Carola Gatica. Una en el Teatro Nacional de Croacia en Rijeka y otra con la Compañía Teatar Poco Loco en Zagreb. El texto de la obra se ha traducido al croata, al inglés norteamericano (en el Bates College, EE. UU.) y ahora se encuentra en proceso de traducción al francés para ser estrenada en París y otra traducción al inglés británico. Actualmente hay un grupo ensayándola en México y dos en España. Ya hubo dos versiones del texto estrenadas en provincia de Buenos Aires, Bs As y me han pedido los derechos para estrenarla en Misiones y Corrientes. El texto tiene un posicionamiento ideológico y político muy claro. Yo escribí la obra pensando en infancias libres y diversas. La escribí pensando en mi propia infancia en Córdoba, Argentina. Y me resulta inquietante pensar



ESCENAS DE "LA NIÑA QUE FUE CYRANO"



que a pesar de los miles de kilómetros que nos separan de Croacia, Estados Unidos, México, España y Francia, existen realidades y problemáticas que, en mayor o menor medida, nos encuentran y son urgentes. El adulto centrismo y la heteronorma son sistemas de dominación que operan a nivel mundial. Por suerte en Argentina hay muchas leyes que amparan y protegen los derechos, la libertad y la autopercepción, pero una gran parte de la sociedad se resiste aún a aceptar la diversidad. Dentro de la comunidad LGBTIQ+ hay muchas luchas que gran parte de la sociedad descalifica, desconoce o subestima. En estas luchas, se encuentran también las infancias y las juventudes. Les seguimos debiendo a ellxs muchos espacios de escucha y libertad.

Me resulta muy conmovedor cómo la obra va encontrando resonancias en distintos lugares y personas. Por otro lado, no deja de sorprenderme cómo desde distintos países me comentan lo poco frecuente que es encontrar obras de teatro para infancias que aborden estas realidades. Sobre esto creo que es un poco más sencillo encontrar en la literatura infantojuvenil producciones artísticas que aborden estos temas que obras de teatro. Pienso que tiene que ver con el carácter presencial y de encuentro que tiene el teatro. Un libro se puede cerrar y guardar en un cajón, hasta se puede prender fuego o tirar por la ventana. Una obra de teatro sucede frente a nuestros ojos. Es un acontecimiento vivo. Una

reunión de cuerpos presentes. Se requiere más valor para interrumpir una obra de teatro o para abandonar una sala bajo la mirada de otras personas que para cerrar un libro en soledad. Me gusta pensar que esa característica hace del teatro una expresión artística con germen revolucionario. Pero creo que eso también colabora a que la presencia de temas que la sociedad suele postergar o poner bajo la alfombra en las artes para el público infantojuvenil sean aún más difíciles de encontrar en la escena.

- En general cuando se trata el tema del amor disidente ya sea en el teatro o en el cine, ¿se lo hace desde coordenadas "heterosexuales"? ¿Cómo pensaste como autor ese problema?

-Sobre el tratamiento de los temas que la obra aborda, consideré de importancia que no sean trabajados desde el estereotipo. Es necesario que las disidencias sean representadas desde la complejidad humana y sensible que nos merecemos. Creo indispensable, además, poder encontrarlas lejos de situaciones conflictivas, dolorosas, asociadas a la discriminación o problemáticas de aceptación. Por ese motivo es que decidí mantener alejado el conflicto central de la obra de las dos niñas que experimentan un enamoramiento una por la otra. Generar estrategias para favorecer la naturalización de aquellas expresiones y deseos que se alejan de la norma heterosexual. Entender a la escena como un espacio posible donde

imaginar y ensayar nuevos horizontes representacionales que colaboren en la construcción de una sociedad más diversa, deseante e inclusiva.

Cuando hablo de diversidad, hablo en el sentido más amplio de la palabra. No solo la diversidad sexual o de género. Diversidad de existencias. Es urgente dejar de pensar a las infancias en términos generales y totalizantes, como si fueran una masa que siente, piensa y necesita las mismas cosas o gusta del mismo tipo de teatro.

Que con solo una obra de teatro se pueda cambiar el mundo es una frase que hace mucho tiempo dejé de decir para no pecar de ingenuo. Pero sí recuerdo cómo se revolucionó mi mundo cuando de niño vi por primera vez una obra de teatro. Vi en el escenario cómo un grupo de personas levantaban otro mundo, otra posibilidad de existencia. Una comunión de cosas simples y posibles. Lo que ese día sobrevino adentro de mí fue una revolución. Pensar que lo mismo le pueda ocurrir a auxn niñx viendo *La niña que fue Cyrano* es un deseo (y una responsabilidad) que espero que en alguien suceda.

INT LIBROS

LUISA CALCUMIL

“PARA MÍ EL ARTE ES RIESGO, TAL VEZ LO APRENDÍ DURAMENTE, PERO LO APRENDÍ”



ESCENA DE "ES BUENO MIRARSE
EN SU PROPIA SOMBRA."

Dentro de su Colección El País Teatral, la Editorial INTeatro publicó *Teatro Étnico-Popular*, una compilación de piezas teatrales de la actriz, dramaturga y directora de Río Negro Luisa Calcumil. TEXTO: OSCAR SARHAN. FOTOS: ARCHIVO

“Buena madre tengo, buen padre tengo, buenos abuelos tengo, por eso nuestro Dios me mira con agrado. Mujer blanca no soy, gente de la tierra soy. Hija de Calcumil. Luisa es mi nombre, actriz que avanza con el decir de mi gente. Soy de una tierra del sur, antiguamente llamada Fiske Menuco (Pantano Frío) y que hoy lleva el nombre de General Roca...”

Así se presentaba, en las Primeras Jornadas Mapuche de Barcelona 2002, la actriz, directora, dramaturga y cantora popular Luisa Calcumil. Dos años antes, en París, en La Sudestada, Festival de Cine Argentino, dijo sobre la película *Gerónima*: “Ojalá este trabajo permita conocer y reflexionar sobre la realidad de tantos pueblos que, desde tiempos antiguos, soportamos el atropello, la injusticia y la desconsideración.”

Luisa Calcumil cree que el teatro implica riesgo, enfrentar los límites propios, ser capaz de crear situaciones y contar una historia con mínimos elementos, en espacios convencionales y no convencionales. Sus obras, por lo general escritas por ella, la cuentan como protagonista. Uno de sus recursos y desafíos más frecuentes es transformarse frente al espectador en distintos personajes.

En cuarenta años de trayectoria, con su camioneta la “Calcumóvil”, llegó a ciudades, pueblos, parajes, campos, escuelas, salones comunitarios, bibliotecas y universidades.

“Hoy he venido a ofrecer mis manos para acariciar la mañana como el rocío a la alfalfa a buscar en tus ojos la esperanza de los que riegan la tierra con sus lágrimas”.

-¿Cuánto camino transitado, Luisa! ¿Qué pensás de lo transcurrido?

-Me emociona porque recuerdo mi infancia, a mis padres, a mis hermanos, este barrio en el que me crié y donde estoy envejeciendo. Siempre con la posibilidad de poder imaginar e invitar al juego para vivir historias, recrearlas. Eso viene de la familia, aun cuando mis padres no fueran artistas. Pero vivían en solidaridad. Siempre nos arreglábamos de una manera u otra para recibir a nuestra gente que llegaba al Valle, por trámites, por trabajo o por cuestiones de salud.

Mi padre les decía: “Andan caminando todo el día, con chicos. Se está haciendo de noche. Quédense acá.”.

Mi casa, humilde y todo, desde que recuerdo fue un lugar de llegada y cobijo. Esas historias de gente, y que escuchaba, fueron las que me abrieron este universo maravilloso. Me encantaba saber que existen tantos relatos por contar como personas. Nunca perdí las ganas de seguir jugando, de emocionarme, al pensar un mundo mejor.

-En aquella infancia ¿ya imaginabas un camino dedicado al teatro, a la música?

- Para nada, porque no sabíamos del cine, sí

de la música, de la radio, de las cantoras. Mi madre era una mujer simple que hacía sus cosas cantando. Armaba cantando, juegos en el patio. Y no era para exhibirse, sino porque era parte del hacer. Esa alegría natural con la que vivíamos, fue más tarde la expresión que tomé y que sumé a lo que fui aprendiendo.

-¿Cómo se componía tu familia?

- Mamá, papá, cuatro hermanos, y el abuelo paterno que vivió muchos años con nosotros. Y después, la gente que pasó siempre por mi casa y que, de un modo u otro, formaban parte de la gran familia que fuimos. Esto último es lo que más marcó mi vida. Ver a mi mamá y a mi papá bailar, cantar, celebrar. O que me permitieran entrar en los velorios que se hacían en las casas. Todo eso alimentaba mi mundo. Y como, ya de muy chica era comedida para atender a los niños y a la gente mayor, disfrutaba mucho esos momentos que, si bien eran de dolor, yo a todo le ponía una sonrisa. Me asombraba lo que pasaba, la emoción, lo dramático que era. Ahora, cuando pienso en ello, me conmueve recordar que me permitían quedarme en esos velorios sin ninguna recomendación. Sin tanta palabra, había un entendimiento que tenía que ver con la confianza, no solo conmigo, sino con los vecinos, con los familiares. Nosotros de niños trabajábamos a la par de mamá, papá y el abuelo. Primero hacíamos el pisadero y luego el adobe que utilizaríamos en la nueva piecita que se agregaba a la casa.



Fuimos muy estimulados. Nos animaban a hacer las cosas, con palabras de aliento, con cariño. Me siento orgullosa de haber crecido en esa vida comunitaria. Fue un trabajo aprendido que luego continuaría en el teatro independiente.

Y es que todo me causaba asombro, en todo quería colaborar. Recuerdo que mi mamá solía decirme cuando me veía tan atenta: ¡Yya estás con la boca abierta mirando! Pero es que me atraía todo. Y me ganaba ese lugar siendo niñera, o acomodando las cosas en reuniones familiares, en ceremonias de honda emoción. Agradezco haber tenido la mamá y el papá que tuve, humildes, trabajadores, de raíz mapuche y que me dieron alas.

- ¿Cuándo comienzan a transformarse en arte esos recuerdos de los velorios, de los juegos en el barrio, de la familia?

- Fue un proceso largo. Me acerqué al teatro luego de tener a mi hija y a mi hijo. Mientras tanto cantaba, participaba en situaciones espontáneas. También la escuela fue un lugar de expresión. Las maestras nunca dejaron de subirme al escenario. Con ellas aprendí títeres y teatro. Por eso mi cariño y agradecimiento a la escuela pública.

INT LIBROS



ESCENA DE "LA TROPILLADE RUPERTO."



ESCENA DE "HEBRAS."

Al teatro fui por casualidad. Ya estaba de novia con Omar, mi marido, el padre de mis hijos. Fui con él. Pero me pareció tan solemne, tan hierático, que decidimos irnos. Era más lindo conversar y darnos besos que ver teatro. Hasta que una vez, una amiga querida me comentó que deseaba empezar clases de actuación, pero que no se animaba, por lo que decidí acompañarla.

Eugenio "Tano" Felipelli era el maestro de aquellas improvisaciones que yo miraba ese día desde la platea. "Ahora te toca a vos", me dijo. A lo que respondí que no me gustaba el teatro. Insistió en que subiera al escenario. Lo hice y todavía no me bajé.

- ¿Qué implica ser cantora?

- El canto ceremonial, los recitales compartidos en los que a menudo participo forman parte de la narrativa que construyo. Me permiten recrear las fábulas, replicar los cuentos y la historia. Ese empeño desde la ética es para mí, ser cantora. Y se fue volviendo más fuerte porque la gente me convocaba. Siempre tuvimos una linda sintonía en cada invitación. Mi trabajo no prosperó por grandes publicidades, sino por los comentarios de la misma gente. Del boca en boca.

Y en eso soy agradecida, porque fue posible gracias a la voluntad de hombres y mujeres organizados. Yo crecí con ese entusiasmo que se armaba.

- En este camino dedicado al teatro, al cine y a la música ¿dudaste alguna vez de hacerlo sin tus raíces mapuches?

- No. Siempre quise estar desde el lugar que construí a partir de mis raíces. El teatro fue el espacio para el juego, ese universo donde yo podía escribir los recuerdos de infancia y recrear situaciones con el otro.

- Gerónima, el filme de Raúl Toso, te tuvo como protagonista y marcó un antes y un después en tu trabajo ¿Qué pensás de la transculturación, presente en ella?

- Me interpeló profundamente la historia de Gerónima. Llegué a ella a partir de una amiga muy querida, Nuris Quinteros, que fue quien propuso mi nombre a Toso.

Hasta ese momento había cosas en las que yo no había pensado, no tenía conciencia de ello, como el desarraigo, el despojo, la humillación y el abandono. Fue una etapa muy importante en mi vida personal. Pero agradezco haber sido abrazada por mi compañero y mis hijos, que no me dejaron sostener sola todo lo que devino con el suceso de la película. Fue fuerte lo vivido y lo transité con la responsabilidad debida al tener una familia.

- ¿Cuál es el concepto que tenés de artista?

- Desde siempre me consideré una actriz del teatro independiente y, como tal, muy ligada a mis compañeros. Ya mis primeros unipersonales planteaban cosas sobre mi identidad, desde mi imaginación y mis propias contradicciones. Para mí el arte es riesgo, tal vez lo aprendí duramente, pero lo aprendí y me arriesgué mucho en poder echar luz sobre lo que nos pasa a los seres humanos.

- En todos estos años que nos conocemos, he visto cómo cuidás celosamente tu legado. ¿Alguna vez sentiste agobio por esta responsabilidad?

- Agobio no, pero sí gran preocupación y cuidado. He filmado siete películas, pero a otras siete, les he dicho que no, porque pienso en mi gente, en mi familia, en nuestra región. No solo como mapuche, sino como mujer de esta época. Pero también con esos pudores que nos han ayudado a vivir y a convivir. No me siento con traumas. Voy entendiendo la vida con esa voluntad de escuchar y percibir por dónde me lleva la huella. Y está claro que por los lados vertiginosos, artificiales y brillosos, no voy. No elijo nada que me haga perder mi sensibilidad por lo simple, por lo auténtico.

- Tus trabajos en la película Caleuche, la nave de los locos, de Ricardo Wullicher, en obras como Es bueno mirarse en la propia sombra, Alma de maíz, La tropilla del Ruperto... todos son atravesados por una misma temática, por una dramaturgia común. ¿Te planteaste alguna vez cambiar esa dirección?

- No. Nunca tuve esa necesidad, ya que mi

teatro se basa en la mirada de mi gente. Con los grupos que creé y en los que participé, compartíamos esta sensibilidad. Lo hice con *La Hormiga Circular*, de Luis Beltrán, o bajo la dirección de maestros y directores como Hugo Aristimuño. Siempre que se presentó la posibilidad de compartir, feliz lo hice. Me encanta trabajar en grupo. Recuerdo experiencias maravillosas como una temporada que hicimos con la obra *Artistas de patio* en Mar del Plata.

La vida ha sido muy generosa conmigo, por eso soy agradecida del camino y de los compañeros y compañeras que encontré en él. Agradecida de haber tenido una vida intensa. Y eso no se planea.

-¿Qué significó para tu vida el encuentro con Aimé Painé?

-Yo diría ¿qué no se resignificó a partir de haberla conocido, de haber trabajado como su asistente? Nunca pensé que íbamos a tener una relación tan noble, tan limpia, tan lúdica y tan entrañable.

-Cuando hablamos de diversidad cultural también hablamos de despojo, de desarraigo, ¿qué pensás de esto?

- Los métodos de exclusión y de sometimiento han cambiado, se han sofisticado. Antes no teníamos tanta tecnología ni tantas herramientas; sin embargo, siento que había más libertad y solidaridad. Cuando miro el pasado, es para rescatar lo mejor, para que nos ayude a seguir adelante. Como mujer siento que debo estar atenta y ser una más.

-¿Qué creés de las distintas manifestaciones artísticas que toman a la cultura mapuche como eje de la creación?

- Es importante que existan distintas miradas y que se logren expresiones diversas. El pueblo indígena y no indígena, tiene su capacidad, su sensibilidad para rescatar y sentirse o no identificado con algunas cosas. Aquellas que están entrañadas en lo que fuimos y somos, el mismo tiempo las va poniendo en relevancia o las va borrando. Lo otro va quedando. No en vano *mapuche* significa gente de la tierra. Y la tierra sigue estando. Sigue amaneciendo,



ESCENA DE "LA TROPILLADE RUPERTO."

sigue anocheciendo. Necesitamos que siga lloviendo."

-¿Qué importancia le das a las nuevas tecnologías en tu obra?

-Yo soy actriz. El hecho vivo y el público es esencial para mí. El teatro es encuentro. Lo demás es ensayo y, cuando baja el telón, ya es recuerdo. Eso único, singular e irrepitible que genero con mi propio instrumento, el cuerpo, es lo que me hace sentir plena. Por eso cada función es diferente, porque existe algo construido desde la platea y la escena.

-¿Cómo es tu relación con el teatro antropológico?

-Lo conocí después de haber hecho *Es bueno mirarse en la propia sombra*. Fue esclarecedor asistir al Primer Encuentro Internacional que se realizó en Bahía Blanca, con la presencia de Eugenio Barba. La gente que conocía mi trabajo me impulsó para que participara, aun cuando yo hacía un unipersonal y el encuentro era para grupos. Recuerdo aquello con mucha emoción porque, al otro día de haber

actuado, Eugenio Barba, antes de empezar su clase, tuvo para conmigo palabras de agradecimiento y reconocimiento. Saber lo que es el trabajo antropológico fue tomar más conciencia de mi teatro.

-¿Las preguntas que hoy tenés respecto al arte, se asemejan a las de antes?

-Creo que ya no. Me siento en un momento de mucha tranquilidad por el camino andado. Ahora, creo que mi labor es trasladar todo lo que he aprendido. Quiero dárselo a los jóvenes, a mis colegas, a quienes les interesen las herramientas de las que me nutrí. En estos momentos estoy asistiendo a tres compañeras actrices que han venido con una propuesta para actuar. Allí estoy dirigiéndolas y entrenándolas. La vida me da mucho más de lo que yo había imaginado y lo recibo con dignidad, que es decir respeto por el otro. Soy digna a partir del respeto que tengo por lo que hago y por cómo me relaciono con los demás. Eso es lo que más siento que quedó conmigo de lo que fue mi infancia, mis trabajos como niñera o como obrera en una fábrica de conservas.

INT LIBROS



ESCENA DE "PASO EL REPARO."

Cuando debía cuidar a mi hermano, lo hacía con alegría para que mi mamá pudiera ir a trabajar. Luego, como maquinista, lo mismo. Hacía reír a mis compañeras, les cantaba, les actuaba y en la hora de la comida les escribía sus cartas de amor. Entonces, siempre ha sido bonita la vida conmigo.

-¿Quién habita en Luisa, una duenda, una machi, una ñaña?

-Para mí, es una ñaña, es decir una madre. Machi fue mi abuela, a la que tuve la posibilidad de conocer, de estar y de despedir también. El rol de machi es muy delicado, muy noble. Y no es que una misma se designa como tal, sino que lo hace la vida, los acontecimientos, los sueños, las señales extraordinarias. Yo he tenido una vida asombrosa, agradecida. De mucha generosidad de la gente que conocí a lo largo del tiempo, de buenos maestros que modelaron mi ética, mi conducta actual."

-¿Las culturas vernáculas pueden ser un camino alternativo para la gente?

-Creo que lo valioso y genuino es que cada uno piense sus antepasados. Y que de esos recuerdos, de esos sueños e ideas que le puedan

venir, trate en lo posible de sentirlos como propias de otro lugar. Llegan a nosotros para respondernos lo intangible, lo que no se vende ni se compra. Son esas ideas las que darán una humanidad mejor, que aprenda a cuidar el planeta, a respetar lo diferente, a ser conscientes de que estamos de paso, que no somos dueños de nada. Sentirnos rebaño. Lo digo en el mejor sentido. Ir con los otros y no que alguien nos lleve, sino que, ir con los otros.

-¿Como una veranada?

-Eso. Como una veranada.

(Canta)

"Que esta tierra era de Dios, me dijo mi padre un día, que era de Dios y era mía y no tenía patrón.

Dijo no ver la razón de tener miedo que alambre, ya que la tierra es tan grande y es herencia del paisano. Hoy, de prepo, echaron mano hasta donde duerme mi padre."



MINIBIO

Recorrido profesional

Actriz, cantora, narradora popular y dramaturga. Nacida en Río Negro su voz expresa al pueblo mapuche, comunidad a la que pertenece y de la que extrae sus valores culturales. Es muy destacada su actividad dentro del teatro independiente de su región. Se formó y creció como intérprete teatral en ese ámbito hasta que comenzó a crear sus propias producciones dramáticas.

Giras

Sus diversas producciones se han presentado en diferentes países como México, Perú, Brasil, Paraguay, Cuba, España, Francia, Alemania, Dinamarca, Bolivia, Estados Unidos y Australia.

Labor cinematográfica

En cine participó como actriz de las siguientes películas: *Gerónima*, *Hijo del río*, *La nave de los locos*, *Sin querer*, *El grito en la sangre*

Distinciones

Su material discográfico *La Cantora* fue nominado para el premio Gardel, edición 2008. En teatro fue reconocida por el Instituto Nacional del Teatro y el Fondo Nacional de las Artes por su trayectoria.

OTROS LIBROS

DRAMATURGIA

TOTO CASTIÑEIRAS DA A CONOCER UN GRUPO DE SUS PIEZAS TEATRALES

Exquisito artista que ha desarrollado buena parte de su carrera dentro del ámbito del circo, Toto Castiñeiras se lanza ahora a divulgar un grupo de obras dramáticas que fue produciendo en los últimos tiempos y que provocaron notable interés entre los espectadores de Buenos Aires y de otras provincias del país. TEXTO: CARLOS PINO MORENO.



CANTAR DE CHARABÓN TOTO CASTIÑEIRAS

Editorial Losada

Seis textos dan forma a la edición de *Cantar del Charabón* (*Gurisa, Orillera, Voraz y melacólico, Ojo de Pombero, Anecdotario de María (El susto) y Celestyna*). Textos que resultan muy significativos en la producción creativa de este reconocido clown (formó parte de la compañía canadiense Cirque du Soleil durante varias temporadas) y, de pronto, comenzó a combinar campos de trabajo como la dramaturgia y la dirección de una forma muy elocuente. En cada una de sus producciones no deja de lado considerar las posibilidades corporales de sus actores, quienes parecerían integrarse a un juego que Castiñeiras propone con un interés particular. Sus temáticas resultan muy diversas pero están atravesadas por un intenso compromiso colectivo. Intérpretes y director forman parte de un trabajo común bajo la

segura guía de un artista muy talentoso. En el prefacio al libro, el autor Gonzalo Demaría opina: “Toto Castiñeiras tiene el talento y tiene el humor. Un humor corrido, como se dice, inesperado. Por eso asusta. O, para decirlo mejor, perturba. Tiene dos herramientas principales para lograr estos efectos: el físico entrenado en el circo y la palabra, manejada también ella como un artista callejero que revolea sus clavos. Su teatro está preñado de palabras mágicas, saltarinas, danzantes, sonoras, y de imágenes, a veces líricas, a veces brutales”. Se trata de un compendio de textos que convocarán, seguramente, la creatividad de otros artistas, quienes encontrarán en estos materiales una posibilidad de juego inusitada.

EL AUTOR



Toto Castiñeiras
Mar del Plata - 1973

Comenzó a trabajar como actor a los 14 años. Trabajó como intérprete en Argentina, Uruguay, Chile, Brasil en teatro y para la televisión latina en Estados Unidos en una coproducción con México. Con el Cirque du Soleil su trabajo profesional fue ampliamente reconocido a nivel internacional. Recibió varios premios como director teatral y como actor. Participó en diversos festivales de teatro a nivel nacional e internacional.

En 1997 comenzó su labor como docente de clown y géneros grupos de actuación. Su Escuela Claun Teatral, con base en Buenos Aires, se dedica a la formación de comediantes..

OTROS LIBROS

ENSAYO FOTOGRÁFICO

OLKAR RAMÍREZ: LA INTENSIDAD DE UN ARTISTA INTEGRAL

TEXTO: CARLOS PINO MORENO
FOTOGRAFÍA: OLKAR RAMÍREZ



**HISTORIA ILUSTRADA
DE UN FOTÓGRAFO – ACTOR**
OLKAR RAMÍREZ
Editorial Brujas, Córdoba

Una historia de vida que combina relatos e imágenes. Olkar Ramírez, destacado mimo, actor y fotógrafo uruguayo/cordobés, quien desarrolló una fecunda labor en Buenos Aires y luego salió a recorrer el mundo presentando sus proyectos más destacados, concibe un libro objeto en el que repasa su vida. Lo hace en palabras, claro, pero, fundamentalmente, reproduciendo imágenes de momentos de su historia junto a diferentes artistas del mundo musical y teatral a quien tuvo oportunidad de fotografiar.

“Olkar no es solo uno solo. Son muchos personajes que recién después de más de cuarenta años de amistad uno los puede juntar. Es cordobés, uruguayo, porteño, isleño, alemán. Cameraman, fotógrafo. Mimo, actor, bailarín, artesano, mozo, cocinero, y quien sabe cuanta cosas más”, define el reconocido fotógrafo Eduardo Grossman en el prólogo del libro.

De todo ello da cuenta Ramírez en esta publicación en la que va relatando su infancia, su adolescencia, su madurez.

Desde sus comienzos en Córdoba como camarógrafo Olkar Ramírez pasa a su residencia en Buenos Aires donde no solo se desempeñó como actor, bailarín, un excelente mimo y un

fotógrafo al que todos admiraban. De allí su partida a Europa. Su estancia y trabajo en diferentes países. Su regreso a Buenos Aires y su extraña necesidad de volver a su Córdoba natal donde reside y que nos obligó a los porteños a dejar de admirar su arte. Pero no lo hizo en su nuevo mundo provinciano donde continúa trabajando, produciendo y destacándose como un gran artesano dentro de las artes escénicas.

Recorrer la historia de Olkar en este ensayo fotográfico provoca nuestra memoria de aquellos años 80, cuando formó parte de la movida underground de entonces, de reconocer su labor como fotógrafo de artistas, entre otros, como Astor Piazzola, Nacha Guevara Lito Nebbia, Marilú Marini, Lalo Schifrin, Joe Cocker, Norma Pons, Jorge Porcel, Libertad Leblanc, Eduardo Bergara Leuman, Rodolfo Mederos, María Fux y tanto otros creadores que reflejó con una impecable calidad a través de sus imágenes. También aparece su relación con el tango y aquellas milongas que organizaba en Buenos Aires, entre otros lugares, en La Trastienda. Recorrer a través de este libro la vida de Olkar Ramírez resulta verdaderamente apasionante. Porque su historia se liga a la

EL AUTOR



Olkar Ramírez
Uruguay - 1941

Destacado actor, mimo, fotógrafo que desarrolló su carrera, primero como camarógrafo en Córdoba y luego se instaló en Buenos Aires donde generó múltiples proyectos teatrales. También fue el fotógrafo de reconocidos artistas provenientes del teatro, la danza y la música. Recorrió Europa con su arte y luego regresó a Córdoba donde continúa desarrollando diferentes experiencias artísticas. Olkar Ramírez es uno de los artistas emblemáticos del movimiento underground del Buenos Aires de los años 80.

de muchos seres que siguieron su derrotero artístico. Y no solo a él, sino a todo ese panorama espectacular que va exponiendo en su libro y del que muchas veces muchos fuimos espectadores.

Como dice Exequiel Casanova, Editor del libro, “*Historia ilustrada de un fotógrafo actor* es una prueba de la obsesión de una persona por coleccionar y acumular objetos de los más variados, pero todos con un fin: documentar una vida bien vivida”.

LA EXPERIENCIA DEL CICLO ÓRBITAS AFINES: UN PUENTE ENTRE LAS DRAMATURGIAS DE ARGENTINA Y MÉXICO



ESCENA DE "TEMPLANZA" EN EL TEATRO DE LOS JAGUARES, DE TOLUCA (MÉXICO).

En noviembre de 2021 se realizó un intercambio de textos dramáticos en formato dramatizado y semimontado entre el grupo Núcleo Silvestre Teatro, de Quilmes, y el Círculo de Creación Dramática de Toluca. Las funciones fueron con público presencial y transmitidas vía *streaming* por los equipos técnicos de ambos países.

TEXTO: JUAN JOSÉ SANTILLÁN Y ALEXIS CASAS ELENO. FOTOS:

El 26 y 27 de noviembre de 2021 se realizó la primera edición del Ciclo Órbitas Afines de teatro semimontado y dramatizado creado por Núcleo Silvestre Teatro, grupo fundado en 2018 en la ciudad de Quilmes, y organizado junto con el Círculo de Creación Dramática (CCD) que trabaja desde 2015 en Toluca, Estado de México.

Ambas experiencias, surgieron de la necesidad de generar instancias de trabajo, colaboración y encuentro en torno a la creación dramática latinoamericana y de valorar la dramaturgia como una de las etapas basales del hecho teatral. Las funciones del ciclo Órbitas Afines se transmitieron vía *streaming* y también contaron con público en cada una de las presentaciones.

En ese marco se presentaron dos obras. El 26 de noviembre tuvo lugar *Templanza*, de Juan José Santillán, con elenco mexicano, en el teatro de los Jaguares, de Toluca. La dirección estuvo a cargo de Alexis Casas Eleno junto con el equipo del CCD.

Mientras que el 27 se presentó *Rabia*, de Casas Eleno, en el salón de los espejos de la Casa de las Culturas de Quilmes, con un elenco integrado por Victoria Ponte y Nahuel Cardozo, el artista sonoro, Pablo Reche y dirección general de Santillán. El equipo quilmeño de la Casa de las Culturas, dirigido por Marisol Vecchi, y de IntimixNave.TV (teatro virtual) se encargó de la conexión y del sonido en la función de Buenos Aires. También se sumó el fotógrafo quilmeño FotograMatts para el registro de la función.

Esta primera instancia de trabajo en torno a la dramaturgia entre México y Argentina es vital para quienes lo hacemos porque se trata



ESCENAS DE "TEMLANZA" EN EL TEATRO DE LOS JAGUARES, DE TOLUCA (MÉXICO).

de un trueque teatral y un modo de acceder a dramaturgias con las que convivimos en espacialidades distantes: Quilmes y Toluca. Significa, además, establecer conexiones entre dos ciudades para pensar, y poner en práctica, las coordenadas de su identidad y particularidades dramáticas.

Ambas jornadas del ciclo permitieron escuchar textos, apreciarlos en un devenir posible a través de otros acentos y otras corporalidades. De este encuentro se generó la sinergia que convoca a los dos grupos: Órbitas es un trazo y un movimiento conjunto, aunque en diferentes geografías, sobre aspectos y particularidades vinculadas a la escritura para la escena y sus potencialidades.

DRAMATURGIAS EN TIEMPO REAL ENTRE QUILMES Y TOLUCA: *RABIA*

El ciclo es una de las actividades de colaboración creadas por Núcleo Silvestre Teatro, fundado por la actriz francesa Claire Sabelle, el artista sonoro, Pablo Reche, el escenógrafo uruguayo, Eduardo Spíndola, la editora cubana, Adys González de la Rosa, y la dirección general de Santillán.

Para Órbitas Afines, Núcleo Silvestre planteó unas normas de trabajo en común entre los grupos y compañías que participan referidas, sobre todo, a la cantidad de ensayos, características de las puestas, sean semimontados o lecturas dramatizadas; y a la modalidad de las funciones que debía combinar la instancia presencial con la virtual.

También se estableció para el ciclo un intercambio editorial, ya que cada grupo se compromete a publicar los textos con los que trabaja en formato físico, digital o en ambos. En este caso, el CCD de Toluca publicará *Templanza*, de Santillán; y Núcleo Silvestre Ediciones, la editorial del grupo quilmeño a cargo de González de la Rosa, hará lo mismo con *Rabia*.

La actriz Victoria Ponte y el actor Nahuel Cardozo, convocados por Núcleo Silvestre, tuvieron como premisa, en primer lugar, apropiarse de *Rabia* y, aunque trabajaron con texto en mano en el semimontado, memorizaron el material lo mejor posible en el corto tiempo de preparación (cuatro ensayos) previo a la función. Por otro lado, el artista sonoro Pablo Reche, especializado en música electrónica, sobre todo en Noise (ruidismo), abordó el texto de Casas Eleno para elaborar una propuesta que ejecutó en vivo durante la función en la Casa de las Culturas.

Rabia es una obra que conjuga lo íntimo y familiar, y su matiz siniestro, con la violencia política en México, ya que el fondo de época es el asesinato del candidato presidencial del PRI, Luis Donaldo Colosio, ejecutado en Tijuana en 1994.

Victoria Ponte comparte sus impresiones del ciclo: "Fue una experiencia vertiginosa. De la propuesta inicial de tomar un texto y realizar una lectura dramatizada, en cada encuentro —solamente cuatro de manera presencial—, fuimos descubriendo que podíamos ir un poco

más allá. Con el texto semi aprendido, y en mano, logramos encontrar una dinámica que nos permitía más la dramatización que la lectura".

La primera edición de Órbitas Afines propuso a los actores presentar los materiales tanto para el público en cada uno de los espacios como para las cámaras, ya que todo se transmitía en vivo en diferentes canales de YouTube y en las redes sociales de los grupos y de la Casa de las Culturas de la ciudad de Quilmes. En ese sentido, Ponte agrega que "en cuanto a la actuación, siempre la pensé como lo que sería: teatro. Sabíamos que la tecnología podía dejarnos sin transmisión o podíamos tener cortes para quienes nos estuvieran viendo desde México. Ese era el riesgo. Por suerte para nosotros contábamos con un grupo de técnicos que no dejaron nada librado al azar, y nos permitieron permitiéndonos ocuparnos solamente de lo que debíamos: darle cuerpo y voz a *Rabia*".

Al mismo tiempo, el equipo de IntimixNavve.TV puso a punto la transmisión en diferentes plataformas. Para potenciar la calidad de emisión, se trabajó junto con otro equipo técnico de Navve.TV en Brasil. Esto abrió una plaza latinoamericana más para mejorar la experiencia.

LA EXPERIENCIA DESDE TOLUCA CON LA OBRA *TEMLANZA*

El Círculo de Creación Dramática ha buscado la colaboración de dramaturgos y creativos



ESCENAS DE "RABIA" EN EL SALÓN DE LOS ESPEJOS DE LA CASA DE LAS CULTURAS DE QUILMES.

en los procesos de formación y presentación de textos dramáticos originales y propios de nuestra contemporaneidad. Los esfuerzos han sido muchos y los alcances han manifestado un importante desarrollo en la dramaturgia local en la ciudad de Toluca, en el Estado de México. Entendiendo que esta plataforma ha sido creada para la manifestación dramática, y, atendiendo las necesidades surgidas de la pandemia, así como aprovechando las posibilidades de comunicación que surgieron a partir de ella, nace Órbitas Afines.

En el caso de México representó el comienzo con la vinculación internacional a la que siempre había aspirado el colectivo, desencadenando líneas de acción sobre las plataformas en las que nos íbamos a conducir de ahora en adelante para encuentros similares y, sobre todo, darle seguimiento a este proyecto que aspira a ser un parteaguas en la hermandad de la dramaturgia latinoamericana. Para el grupo del CCD, enfrentarse a un texto como *Templanza* de Santillán, creado en el marco del curso de dramaturgia de la Escuela Municipal de Arte Dramático, a cargo de Mauricio Kartun, fue comprender más acerca de las diferencias culturales y de lenguaje que vivimos como países con circunstancias naturalmente distintas, pero con grandes similitudes en temas y concepciones humanas que nos hacen más cercanos y, definitivamente, hermanos de una misma conquista. Los actores fueron apoderándose de los personajes desde su perspectiva, contribuyeron

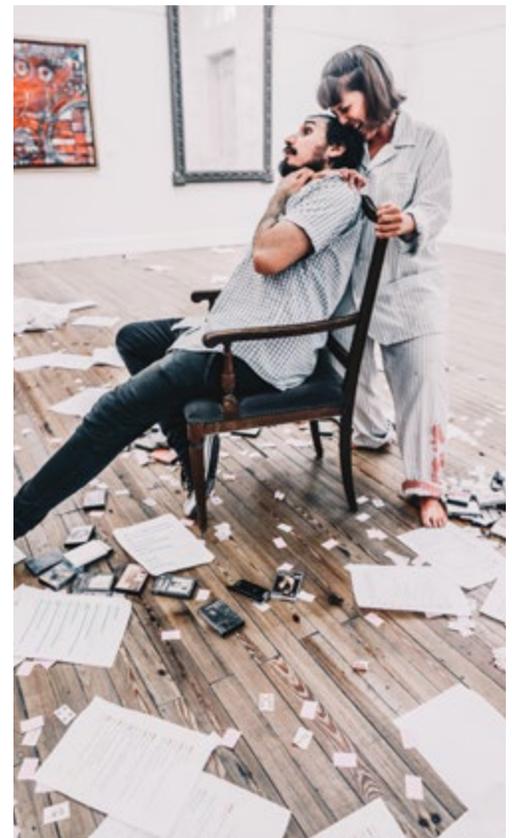
con opiniones en un interesante análisis, donde se arrojaron temas como la ausencia, el abandono, el incesto, la familia, las desapariciones, las psicopatías y el hartazgo. Aunado a comprender las motivaciones y los conflictos de cada escena, los actores y actrices manifestaron las necesidades de establecer las relaciones interpersonales como principal línea de acción de cada uno, a través de ello se diseñó un esquema de escenificación dentro de la lectura dramatizada que se presentaría a través de streaming.

LA PREPARACIÓN DE LA SEGUNDA EDICIÓN DE ÓRBITAS AFINES EN 2022

La próxima etapa del ciclo será en junio de 2022 entre México y Argentina. Se llevará a cabo siguiendo la misma logística y apostando a la realización de talleres e intercambios en modalidad de conversatorios y charlas. Para eso, el ciclo sumará investigadores argentinos y mexicanos. El objetivo será impulsar la dramaturgia y acercar más público al teatro a través de otras modalidades que usan las nuevas tecnologías a favor de la experimentación en común.

DÓNDE VER ÓRBITAS AFINES

Por último, el registro de la experiencia de 2021 está disponible en el canal de YouTube de Núcleo Silvestre Teatro, del CCD y de la Casa de las Culturas de Quilmes.





EUGENIO BARBA EN EL TEATRO NACIONAL CERVANTES

“PARA MÍ, LOS LIBROS SE VOLVIERON LOS GRANDES MAESTROS”

El gran director Eugenio Barba abrió en el Teatro Nacional Cervantes, a fines de 2021, el Área de Trabajo Artístico Federal y Producción de Conocimiento. En esta entrevista se reconoce artista-investigador y habla de algunos de sus libros. TEXTO: JORGE DUBATTI. FOTOS: TEATRO NACIONAL CERVANTES

En diciembre de 2021 el maestro Eugenio Barba (Brindisi, Italia, 1936) visitó el Teatro Nacional Cervantes para presentar el espectáculo *Ave María*, con Julia Varley, y para abrir un área nueva del TNC: Trabajo Artístico Federal y Producción de Conocimiento, que reivindica a los artistas como investigadores, como filósofos de la praxis creadora. Con 85 años recién cumplidos, Barba es uno de los referentes mundiales de la Antropología Teatral. Fundó el Odin Teatret en 1964; en 1979 creó la ISTA (International School of Theatre Anthropology) y generó en Latinoamérica la noción de “Tercer Teatro”. Dirigió alrededor de 80 espectáculos y sobresale como artista-investigador, productor de conocimiento desde el hacer artístico, a través de sus libros traducidos a diversas lenguas: entre otros, en castellano, *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral* (1992), *Teatro: soledad, oficio, revuelta* (1999), *La tierra de cenizas y diamantes* (1999), *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral* (con Nicola Savarese, 2005), *Quemar la casa: orígenes de un director* (2010), *La conquista de la diferencia. Treinta y nueve paisajes teatrales* (2012), *La luna surge del Ganges. Mi viaje a través de las técnicas de actuación asiáticas* (2017), *Los cinco continentes del teatro* (con Nicola Savarese, 2020).

Entrevistado en el TNC, Barba se reconoce como un productor de conocimiento sobre las prácticas teatrales desde el trabajo y habla de sus propios libros y de la importancia de los libros de teatro de otros artistas en su vida. Transcribimos un fragmento de la entrevista, que puede verse completa en el canal de YouTube Cervantes Online.

- Agradezco estar nuevamente en el TNC, el teatro que acogió al Odin Teatret por primera vez aquí, en 1987. Nuestra historia con Latinoamérica había empezado en 1976, gracias a un argentino, Carlos Giménez, director del Festival de Caracas. Fue Perú, Venezuela, y luego la Argentina.

- Si hay alguien a quien podamos llamar artista-investigador, productor de conocimiento desde el trabajo artístico, sos vos. Aquí tenemos varios de tus libros. ¿Cómo pensás esa relación entre trabajo artístico y producción de conocimiento a partir de tu experiencia?

- Es interesante observar que, hasta comienzos del siglo XX, nuestro oficio se limitaba solo a



EUGENIO BARBA Y JORGE DUBATTI, CONVERSANDO EN EL ESCENARIO DEL TEATRO CERVANTES

la producción de espectáculos. Era de veras una forma de entretener a las personas. En el siglo XX comienza otra identidad en nuestro oficio, con Stanislavski, Meyerhold, Gordon Craig, Appia, quienes imaginan que el teatro primero es arte. Nunca se había utilizado esa palabra para el oficio del teatro que, al contrario, era despreciado y, a veces, perseguido por la iglesia y las autoridades. Por primera vez en la historia del oficio, directores y actores comienzan a escribir sus experiencias. Eisenstein, Brecht, Artaud... Vemos que hay toda una producción de artistas que transmiten la experiencia artística, sensorial, emocional, a través de una reflexión y producción de conocimiento. Pertenezco a una generación que se formó sobre los libros. En 1955, cuando comienzo a imaginar poder hacer teatro, en Noruega, en Oslo, una capital muy provinciana, donde hay solo siete teatros, los libros se vuelven las fuentes de una imaginación. Hoy hay un montón de libros, pero en los años sesenta no se sabía tanto. Toda la memoria de Meyerhold había sido destruida por el stalinismo. Todavía los libros de Brecht no eran tan accesibles, como tampoco los textos de Artaud, para no hablar del teatro asiático. Para mí los libros se volvieron los grandes maestros. Entraba en un camino de un mundo imaginado, pero que me ha permitido encontrar lo que soy hoy. Esa complementariedad entre conocimiento y experiencia artística es algo que surge y se forja en el siglo XX y ahora es normal.

- En tu caso escribiste numerosos libros como artista-investigador. ¿Cómo producís conocimiento desde la experiencia teatral? ¿Te auto-observás en el hacer, tomás notas, llevás cuadernos de bitácora, analizás los procesos de creación, te filmás?

- Nunca tuve el deseo de escribir, y comencé por una única razón: quería defender el teatro de Grotowski. Tenía una beca, estaba siguiendo el trabajo de ese joven director, todavía bastante desconocido en 1961. Y cuando en la Polonia socialista, la censura del Partido Comunista comienza a amenazar con cerrar el teatro porque lo considera formalista, porque no hay gente que vaya a ver esos espectáculos, y los teatros tenían que cumplir una norma de producción, decidí viajar al extranjero para contar que existía ese teatro. Esa fue la motivación que me impulsó a escribir un libro que se llama *La búsqueda del teatro perdido*, que publiqué en 1963. Después de eso, cuando me echaron de Polonia, cuando creamos con un grupo de jóvenes rechazados de la escuela el Odin Teatret, yo no pensaba en escribir. Comencé a escribir porque tenía unas ganas inmensas de reunir en una revista de teatro lo que podía ser esencial para un actor y un director, porque había leído, créeme, centenas de libros y siempre tenía la sensación de que no me ayudaban en el oficio concreto del director. Así empecé a escribir para esa revista en 1964, *Teoría y Técnica del Teatro*, y en uno



EUGENIO BARBA DISERTANDO EN EL TEATRO CERVANTES

de sus números publiqué *Hacia un teatro pobre* de Grotowski. Nunca escribo porque tengo teorías, y no tengo teorías, no soy una persona que tenga un método, soy un autodidacta, soy capaz de hacer solo lo que soy capaz de hacer con mis actores. No tengo indicaciones para los demás, y lo que hago es que al final de todo un proceso escribo lo que ha pasado. No tomo notas, muy raramente tomo notas, pero tengo un pequeño librito siempre donde escribo una palabra, o una impresión, o una cita, que a menudo representan un punto de inspiración para lo que tú después lees en mis libros.

- Acabás de publicar en pandemia una revista de Antropología Teatral, *Journal of Theatre Anthropology*, de la que acaba de salir el número uno 1, de acceso gratuito en la web. Volvés a apostar a las revistas. Aquí hay materiales de maestros de todo el mundo, en varios idiomas.

- Exacto, es una revista que intenta presentar el origen y los principios de la Antropología Teatral y, al mismo tiempo, la manera en que es utilizada en distintas partes del mundo. Los que escriben pueden hacerlo en inglés, en francés o en español. En este primer número hay toda una gran parte dedicada a una actriz del Yuyachkani, Ana Correa, que muestra cómo ella ha utilizado algunos principios de la Antropología Teatral en relación con la cultura andina de las fiestas y las danzas.

- Contanos cómo escribiste con Savarese *Los cinco continentes del teatro, me*

emocionó mucho cuando lo leí porque hacés muchas referencias al teatro argentino: Chacho Dragún, el Teatro Colón, el Teatro Cervantes, el Teatro del Pueblo, Leónidas Barletta... Impresiona la cantidad de imágenes que recogiste en este libro, la valorización de la dimensión visual del teatro.

- Teatro significa ver, *theōmaí* en griego significa "observar". Siempre me ha sorprendido que se escribe sobre el teatro sin poner una fotografía, algo que recree la realidad misma de nuestro oficio. Con Nicola Savarese decidimos transmitir informaciones a través de imágenes. Que la escritura fuera un complemento: primero la imagen impacta dando algunas informaciones, por ejemplo, cómo los primeros actores profesionales de Europa construyen sus primeros galpones para hacer teatro, y lo mismo pasa en China, Japón, Indonesia, en cualquier parte del mundo. Cuando los actores se profesionalizan, es decir, cuando imponen al espectador pagar un boleto, ellos utilizan las mismas soluciones. Con Nicola tuvimos la intención de mostrarlo a través de imágenes. Reunimos 1.400 imágenes y es una verdadera historia del teatro desde el punto de vista del actor. Cuando lees una historia de teatro suele ser sobre los autores, los movimientos, las estéticas, la arquitectura, pero nunca hubo una historia de la técnica del actor, de lo que hacen. Ese libro fue para Nicola y para mí un desafío. Es posible escribir la historia del teatro desde el punto de vista del actor, de su técnica, de su relación

concretamente. Cuando se dice que el teatro es una relación entre el actor y el espectador, como decía Grotowski, muy bello, pero ¿dónde pasa eso? ¿Es abstracto? No. Entonces se necesita en la plaza, en la calle, en un gran teatro como el Cervantes, en un pequeño galpón de periferia... Todo eso cambia inmensamente. ¿Cuándo se puede hacer el teatro? ¿Cómo se hace el teatro? Todas las técnicas. ¿Para quién tú haces teatro? y ¿por qué haces teatro? Son las cinco preguntas fundamentales que la gente de nuestro oficio se enfrenta. El libro trata de esas cinco preguntas.

- Me gustaría que definas lo que llamás la "cultura material" del teatro en este libro.

- Hay una cultura inmaterial, la de las ideas, el hecho de transmitir algunos principios éticos, estéticos en una civilización. Todo eso lo podemos llamar patrimonio inmaterial. El patrimonio material es algo muy concreto: la transmisión de un oficio, como el de un carpintero, que se realiza de una generación a otra. Una cultura se define por la capacidad de transmitir de una generación a otra, porque si no hay esto, no hay una cultura. La cultura material del actor es justamente esos principios técnicos que se pueden asimilar observando, pero siempre intentando incorporarlos y hacerlos. Es un aprendizaje kinestésico, en el sentido de que se hace haciendo. Aprender haciendo. La cultura material del actor es todo aquello que lo caracteriza en un aprendizaje de un saber hacer que atrae la atención del espectador y despierta energías interiores, mentales, sensoriales, que permiten al espectador una gratificación estética y un momento de reflexión intelectual.

- El Teatro Nacional Cervantes es un teatro de producción propia, una usina de generación e irradiación de saberes de esa cultura material en vestuario, escenografía, técnica, maquinismo, etc. Estás en un gran centro de esa materialidad teatral. Contanos sobre el otro libro que escribiste con Nicola Savarese, *El arte secreto del actor, también lleno de imágenes, y donde hablás de la "tecnología arcaica del actor"*.

- El ser humano, cuando interviene en la realidad, en el espacio, utiliza tecnología. La primera tecnología que tiene es su cuerpo, y esa es su tecnología arcaica. Claro que después

inventa la rueda, el internet, los aviones... Todo eso le permite una libertad y, al mismo tiempo, todo lo que es su contrario. Hablamos del arte "secreto" del actor en el sentido de invisible, que no se ve. Cuando en el teatro veo un actor y me emociona, es el resultado de tres factores: primero, su personalidad, que es única, no se puede repetir, ninguno lo puede imitar; segundo, el género artístico, espectacular, que hace: danza, teatro más tradicional o más experimental, etc.; y tercero, una utilización de su presencia mental y física que él comparte con todos los actores del mundo. Todos los actores del mundo tienen una presencia que tienen que utilizar para despertar la atención del espectador. Ese es el nivel básico, y lo puedes ver en un espectáculo como la danza: trabaja con la presencia física utilizando otros elementos como la música, la luz, etc. Puedes construir todo un espectáculo cuya dramaturgia, la coreografía, gratifica, emociona y pone también ideas o reflexiones. En el teatro es lo mismo, hay principios técnicos: la manera de transformar el peso en energía, cómo se dilatan las tensiones, cómo crear una calidad de tensiones que impactan en el sentido kinestésico el sistema nervioso del espectador. De esto habla *El arte secreto del actor*, a través de imágenes y un análisis comparativo de diferentes culturas de actores de diferentes continentes.

- Hablemos también de otro de tus libros, *La luna surge del Ganges. Mi viaje a través de la técnica de actuación asiática, que ilumina otra zona de tu reflexión: la conexión con las formas del teatro en Asia.*

- Muy joven, a los 26 años, tuve una especie de *shock*, de trauma cultural, porque viajé a la India y vi algunos espectáculos del teatro *kathakali*. En 1963, cuando era muy difícil viajar, y cuando no existía ninguna información sobre el teatro asiático en Europa, yo que provenía de Polonia, donde estaba estudiando, y estaba lleno de una gran belleza de la tradición teatral europea, veo ese teatro que dura toda una noche, con música, tambores, colores, donde los actores no hablan, sino que todo el tiempo con las manos cuentan como sordomudos la historia, y hay dos cantantes que cuentan. Lo que me impacta o sorprende es que yo no entiendo nada de todo eso, no entiendo las convenciones, no entiendo las



EUGENIO BARBA CONVERSANDO CON EL MINISTRO DE CULTURA Y OTRAS AUTORIDADES

historias, me las han contado, pero no me dice nada todo eso, y al mismo tiempo lo que los actores están haciendo me fascina. Y me pregunto por qué, por qué a pesar de que no entiendo ni lo que ellos dicen ni lo que ellos hacen, yo reacciono y estoy viviendo lo que podría llamar una experiencia fundamental. Esa pregunta me acompañaba cada vez que yo veía espectáculos en cualquier parte del mundo, y también en Europa. Eso me dio la posibilidad de reunir actores asiáticos de diferentes culturas y europeos y preguntarles cómo fueron sus primeros días de trabajo con sus maestros. Solo repetir eso observando los pequeños detalles, y ahí comienzo a comprender los principios que tienen que ver con el equilibrio, el desplazamiento, la dilatación de las energías. Y aquí surge después, gracias a Nicola Savarese, que también estaba en esa experiencia de la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA), y que duró dos meses la primera. ISTA, Savarese tomaba fotos y fotos y, observando después esas fotos, decidimos comenzar a analizar cómo utilizan las manos los diferentes actores de las diferentes culturas, los ojos, el rostro, los pies, la espina dorsal. La primera versión la llamamos *Anatomía del actor*.

- ¿Y por qué ese título tan bonito: *La luna surge del Ganges*?

- Porque en Europa, al comienzo del siglo XX, hay una gran crisis en el teatro por el

surgimiento de una forma de espectáculo, el cine, el film, que hace decir a todo el mundo que ya el teatro como espectáculo se acaba. Y al contrario, en ese momento se produce la primera gran reforma, con Stanislavski, Meyerhold, Gordon Craig, Appia, Copeau, Brecht, Artaud... Y hay como dos grandes mitos en todas esas personas: el primero es el teatro popular, la comedia del arte, el circo, las ferias, y el segundo, los teatros asiáticos. Stanislavski pagaba de su propio bolsillo a actores de circo para enseñar a los actores de su familia, para el teatro que tenía de aficionados, con el fin de aprender esos movimientos estilizados. Meyerhold todo el tiempo hablaba de *kabuki*, Brecht de la ópera de Pekín, Artaud recibió una especie de golpe viendo a los actores balineses... Todos los que son nuestros antepasados profesionales vivieron nutriéndose de esos dos mitos: el teatro popular y el teatro asiático. Cuando yo también tuve ese impacto viendo el *kathakali*, fui descubriendo cómo a través de la Antropología Teatral, viajando cada año dos o tres meses, haciendo largos períodos de estudio, los maestros realizaban la transmisión, cómo enseñaban, a nivel físico, en esa aparente monotonía de un aprendizaje de movimientos casi mecánicos, allá estaba el secreto. Todo eso lo cuento en *La luna surge del Ganges*, porque decía: el sol de la gran reforma (los grandes artistas) estaba acompañado por esas dos grandes lunas, el teatro popular y el teatro asiático.

DE ARCHIVO

GLADYS RAVALLE,
ACTRIZ, DIRECTORA TEATRAL
Y MAESTRA DE ACTORES.



“En realidad me subí al escenario
por jugar, con mis compañeros
de Bellas Artes, y no me bajé más,
es muy sencillo.

Incluso no tenía maestros porque
no estudié nunca teatro;
así es como sigo jugando hoy.
Yo me formé como Maradona,
en el potrero”.

GLADYS RAVALLE

(1942-2022)

20 Años



**EDITORIAL
INTeatro**

PICADERO #44



**EDITORIAL
INTeatro**



**Instituto Nacional
del Teatro**



**Ministerio de Cultura
Argentina**

