ROMINA
MAZZADI ARRO

TEATRO
COMUNITARIO

PLAN
PODESTÁ

EDITORIAL

Con total ilusión, me toca inaugurar un nuevo tiempo para este organismo democrático y federal con el que me identifico plenamente; el ente rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral en Argentina, según reza la ley que le da origen. En febrero de este año nunca me hubiese imaginado recibir la propuesta para dirigirlo, por más que gran parte de mi biografía esta ligada al teatro, a la gestión y a esta noble Institución.
Me toca inaugurar un nuevo tiempo, fértil y anómalo a la vez. Un tiempo necesario y oportuno. Un tiempo de crecimiento, de luz y respeto. De dar vuelta la página y dedicarnos a constituir un Estado sensible y presente, donde apelamos a nuestra resiliencia para enfrentar la mayor crisis sanitaria, social y económica de la última centuria. Con la clara responsabilidad de dialogar, reacomodarnos y juntos poner de pie a nuestra patria.

El INT debe liderar las políticas teatrales públicas de nuestro contexto latinoamericano, que se caracterice no solo por preservar y potenciar lo conseguido, sino que evolucione con perspectivas de futuro, con procesos que garanticen eficiencia de medios y eficacia de resultados. Que se apoyen en una comunidad organizada, solidaria: la gran familia del teatro, que incluye también a nuestros espectadores. Con la sinergia en primer término. Con la efervescencia de personas debatiendo, generando y deconstruyendo entre sí "un sentido". Con el anhelo de promover una base sólida, catalizadora de desarrollos escénicos.
Quiero manifestarles mi absoluta predisposición para ejercer el rol con mucho compromiso y entusiasmo. En primer lugar, trabajaremos para devolverle al Consejo de Dirección las funciones que le fueron cercenadas, y recuperar el prestigio soñado por los creadores de la Ley 24.800. Queremos ampliar derechos desarrollando una gestión federal, ágil, operativa y transparente. Con la voluntad política de atravesar la cuarta pared, bregando por un teatro público, accesible, inclusivo, que integre territorios y audiencias. Un teatro vivo y transformador.
Aun cuando nos encontramos en una encrucijada extraordinaria y el convivio se posterga, en este nuevo tiempo, quiero invitarlos a no bajar los brazos, a construir el INT de los próximos decenios, apelando a la épica del Teatro Independiente con todas sus luchas a cuestas. Suena quizás a quimera, pero el teatro es, entre tantas cosas, "una manera de soñar, comprender, ordenar y mejorar el mundo".
Espero que disfruten de la riqueza de nuestro heterogéneo panorama escénico expresado en esta revista.

—Lic. *Gustavo Uano*

Director Ejecutivo del INT

STAFF

AÑO XIX - # 41 - ENERO-JUNIO 2020

EDITOR RESPONSABLE
Gustavo Uano

DIRECTOR PERIODÍSTICO
Carlos Pacheco

SECRETARIO DE REDACCIÓN
David Jacobs

PRODUCCIÓN EDITORIAL
Graciela Holfeltz

DISTRIBUCIÓN
Patricia Ianigro

IMAGEN DE TAPA
Martín Urruty

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
Jorge Barnes

FOTOGRAFÍAS
Magdalena Viggiani, Archivo INT, Complejo Teatral de Buenos Aires, Teatro Cervantes, Zuny Vasalli, Sergio Hofmann, Ariel Posse Varela, Raimundo Morte, Red de fotógrafos de Teatro Comunitario, Agostina Parlanti, Sebastián Blandi, Russorabian, Gerardo Azar, Nadia Arancio, Kasia Chmura, Francesca Cirilli, Burcu Atay.

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Rubén Szuchmacher, Ricardo Arias, Guillermo González, Rodolfo Pacheco, Blas Arrese Igor, Alejandro Conte, Edith Scher, Beatriz Molinari, Juan Carlos Fontana, Magalí Rodrigues Pires, Fabián Castellani, Nerina Dip, Jorge Dubatti, Cristina Solís, Paco Giménez, Hugo Aristimuño, Miguel Passarini, Alberto Catena, Gabriela Borgna, María del Carmen Sánchez.

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
Maximiliano Uceda

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO
CONSEJO DE DIRECCIÓN

Director Ejecutivo
Gustavo Uano

Representante del Ministerio de Cultura de la Nación
Maximiliano Uceda

Secretaria General
Ariel Molina

Representantes Regionales
Región Centro: Julieta Alfonso
Región Centro- Litoral: Santiago Marcos
Región Noreste: Jorge Néstor Frete
Región Noroeste: Roberto Toledo
Región Nuevo Cuyo: Juan De Torres
Región Patagonia: Ariel Molina

Representantes del Quehacer Teatral Nacional
Patricia García, Oscar Rekovski

Instituto Nacional del Teatro

Ministerio de Cultura
Argentina

Seré tu madre tranquila,
DE ARIEL GUREVICH.

FOTO: GERARDO AZAR
DIRECCIÓN: ARIEL GUREVICH

SUMARIO**#41**

P.8

HAMLET EN ARGENTINA

Un clásico con múltiples lecturas

P.22

TEATRO COMUNITARIO

Un movimiento que continúa creciendo

P.25

EXPERIENCIAS

Entrevista a Matías Benedetti

P.34

UN DIRECTOR

Tres preguntas a Lázaro Mareco

P.35

PROYECTO INT

Seis clases magistrales

P.44

ENTREVISTA A ROMINA MAZZADI ARRO

El resultado de la obstinación

P.28

ENTREVISTA A
MARIANO SABA

La mirada
del espectador

P.48

SALAS

Nueva sede del
Teatro del Pueblo

ADEMÁS

P.8 – EN BUSCA DEL INTÉRPRETE DE HAMLET

P.12 – SHAKESPEARE
Entre lo sagrado y lo sacrílego

P.14 – LAS CRIATURAS SHAKESPERIANAS

P.16 – LAS MÚLTIPLES VOCES QUE ASOMAN EN HAMLET

P.18 – UN HAMLET ORILLERO

P.20 – CUANDO SE BUSCA AMPLIAR LOS LÍMITES DE UN CLÁSICO

P.42 – PROYECTOS INT
Alcances del Plan Podestá

P.54 – TÍTERES
20 años en la punta de los dedos

P56 – WORKCENTER
Jerzy Grotowski, siempre presente

P.62 – DE ARCHIVO
Alfredo Alcón

ESCENA DE *HAMLET*

ESCENA DE *HAMLET*

Versiones muy distintas de *Hamlet* de William Shakespeare se presentaron durante la temporada pasada en distintas provincias del país. **Picadero** convocó a sus directores y/o actores a dar cuenta de los procesos creativos que dieron forma a los espectáculos.

"NO SE PUEDE PONER EN ESCENA HAMLET SIN HABER DEFINIDO PREVIAMENTE AL ACTOR"

TEXTO: RUBÉN SZUCHMACHER / FOTOS: COMPLEJO TEATRAL DE BUENOS AIRES

Nunca pensé en dirigir *Hamlet* hasta que me encontré a tomar un café con Joaquín Furriel hace unos años. Pensando en sus proyectos futuros, le dije que me parecía que ya estaba en edad de actuar el príncipe y que no debía dejarlo para más adelante porque se le iba a pasar la edad. Furriel tomó rápidamente la sugerencia, pero me comprometió a ser el director del espectáculo.

Ese fue el primer paso que dimos hasta llegar al estreno de *Hamlet*, el 6 de abril de 2019, en la Sala Martín Coronado del Teatro San Martín, a la que asistieron durante los 6 meses de temporada, aproximadamente 80.000 espectadores. Y que fue repuesta en febrero de 2020, en una temporada interrumpida por el CoVid-19.

Aquel encuentro me confirmó la idea de que no se puede pensar en poner en escena la obra de Shakespeare sin haber definido previamente el actor (o la actriz) que actúe al príncipe. El personaje es tan determinante y excluyente que cualquier decisión de dirección solo puede ser tomada a partir del actor/actriz que lo lleve adelante. Ese fue nuestro punto de partida.

El segundo paso fue llamar al actor, director y dramaturgo Lautaro Vilo para hacer una nueva traducción de la obra, y luego hacer juntos la versión final para la representación. Con él ya habíamos trabajado en dos textos de Shakespeare: *Rey Lear*, que protagonizó Alfredo Alcón y *Enrique IV*, segunda parte, que estrenamos en The Globe Theatre, en Londres en 2012.

El trabajo con el texto llevó mucho tiempo, dado que *Hamlet* es, quizás, la obra más extensa de Shakespeare. Pero lo que buscábamos era que el texto fuera comprensible a primera escucha. Hay muchas traducciones al castellano que están dirigidas a un lector que puede manipular la lectura a su antojo, volviendo a releer un texto, atendiendo a una nota al pie o buscando una palabra en el diccionario. El espectador

ESCENA DE *HAMLET*

no puede realizar ninguna de esas acciones en el momento de la representación, por lo tanto, era imprescindible que el texto fuera claro, preciso, directo, sin perder por supuesto el enorme valor poético y la particularidad de los conceptos del original. El tránsito por toda la obra ayudó a pensar el problema de la duración del espectáculo. Resolvimos, entonces, que el desafío sería hacer la obra completa, con todas sus escenas, con casi todos sus personajes[1], realizando apenas "una peinada", como se dice en la jerga teatral cuando se sacan algunos textos.
En épocas como las actuales en que las obras son cada vez más cortas fue una decisión arriesgada, pero obligada por aquello que el texto mismo nos estaba mostrando.

Hamlet es la obra más conocida del repertorio teatral, al menos en Occidente y casi toda la gente cree saber algo sobre ella, aun sin haber visto jamás la obra en un teatro o en una adaptación cinematográfica. Por otra parte, son incontables los trabajos eruditos, citas o menciones que ha tenido esta obra. Se podría decir que hay bibliotecas enteras en las que el personaje o las situaciones de la obra son estudiados, analizados, mirados desde perspectivas diferentes, al punto que la Cultura (así con mayúsculas) transformó al texto en una referencia importante, pero se fue alejando lentamente del texto original que dio origen a esa creencia popular o los trabajos de los especialistas. La Cultura atravesó la obra con tanta fuerza que hasta le inventó una escena: un hombre con una calavera en la mano diciendo "*To be or not to be, that's the question*" (o sus respectivas traducciones), escena que no existe y que es una condensación entre un monólogo del tercer acto y la escena del cementerio del quinto acto.
Las características de esta nueva traducción y versión, clara y llena de agilidad, fueron determinante para entender el éxito que tuvo el espectáculo cuando finalmente se estrenó.

El tercer paso fue decidir el espacio en donde se habría de realizar el espectáculo. Luego de reflexionar acerca de las características de la producción, llegamos a la conclusión de que queríamos hacerlo en la Sala Martín Coronado del Teatro San Martín. Esa elección obedecía a varios motivos: ese teatro es una institución pública, con entradas a precios reducidos, que podía permitir que mucha gente viera el espectáculo, sobre todo en tiempos de tanta dificultad económica. Por otra parte, nos atraía la idea de hacer la obra en esa sala en donde nunca antes había habido un *Hamlet* local. Según la historia del Complejo Teatral de Buenos Aires, al menos tres salas ya habían albergado su *Hamlet*. La sala Casacuberta fue sede del *Hamlet* de Omar Grasso protagonizado por Alfredo Alcón; en la sala Cunill Cabanellas, Ricardo Bartís estrenó su *Hamlet* o la guerra de los teatros, con Yito Audivert; y Mike Amigorena fue el *Hamlet* que encabezó el elenco dirigido por Juan Carlos Gené en el Teatro Presidente Alvear.
Esta elección conllevaba un enorme riesgo. Por un lado, el tamaño de la zona de los espectadores que, además del número, 950 aproximadamente luego de la reforma, tiene

1 No aparecen dos personajes absolutamente secundarios: Cornelius, que no habla y el embajador de Inglaterra, en este caso porque se reestructuró la escena final.

ESCENA DE
HAMLET

dos niveles marcados: la platea y el pulman. Precisamente por ese tamaño la mayoría de los espectáculos que se venían haciendo en ese espacio utilizaban las voces de los actores amplificadas por el temor de que los textos no sean escuchados. Sin embargo, decidí que el sonido de las voces fuera emitido de manera acústica, para posibilitar que el sonido no estuviera intermediado por ningún dispositivo, sino que pasara del cuerpo de los actores al de los espectadores de manera directa. Esta decisión fue lo que determinó la elección del resto de los actores y actrices del elenco. Su talento actoral debía contener la capacidad de poder abarcar ese espacio con la voz. Una práctica que, lamentablemente, se está perdiendo, pero que sigue siendo uno de los factores por los cuales el teatro es lo que es: un lugar de contacto directo. Belén Blanco, Luis Ziembrowski, Marcelo Subiotto, entre otros, fueron capaces de hacerse escuchar sin gritar en una sala inmensa pero generosa en términos acústicos.

Cuando el teatro incluyó el espectáculo en su programación, comenzamos a reunirnos con Jorge Ferrari, a cargo de la escenografía y vestuario, Gonzalo Córdova, de la iluminación y Barbara Togander, de la música y el diseño sonoro. Cada uno de ellos, artistas con los que vengo compartiendo el trabajo de dirección desde hace mucho tiempo, comenzó a elaborar su trabajo a partir de la consigna de ligar el texto de Shakespeare con la literatura e imaginería de Franz Kafka. La perplejidad con la que el protagonista de *El Castillo* transita esa realidad absurda era un buen punto de partida para pensar un *Hamlet* contemporáneo, que se interroga incrédulo y sin *pathos* sobre los hechos que acontecen. Esa premisa fue la que hizo que finalmente se ubicara al relato en el año 1919, durante una posguerra que dejó muchas lastimaduras en los reinos derrotados, como sucede con Noruega en relación con Dinamarca en la obra.

Una vez puestos a ensayar, y a partir de esa relación con el mundo kafkiano, la actuación se fue despojando de cualquier signo romántico. La mayoría de las versiones de la obra, al menos en castellano, tiene a sus actores atrapados en una idea que en realidad tiene poco de isabelina y mucho más de romántica. El héroe sufriente es el modelo que guía a los actores/Hamlet y por supuesto al resto del elenco. Quitado ese romanticismo ya en los ensayos surgió uno de los aspectos más interesantes de la obra: el humor que se combina con lo trágico (no es frecuente ver a los espectadores riendo en una representación de *Hamlet*). Pero esa cualidad, propia del teatro isabelino, pudo ser rescatada a partir de trabajar con la totalidad del texto, y por una actuación intensa, profunda y al mismo tiempo ágil y veloz, que lograba que el espectáculo, con dos intervalos y una duración total de casi tres horas y media, haya sido el espectáculo más visto del año 2019.
Lo más notable es que entre todos esos espectadores que asistieron a ver la obra, muchos de ellos pertenecían a sectores que jamás habían ido a un teatro. Y en contra de la creencia de que esos sectores son reacios a ese tipo de manifestaciones artísticas, ellas y ellos gozaron intensamente viendo *Hamlet*. Algo que me llena de alegría.

“HACER SHAKESPEARE TIENE ALGO DE SAGRADO Y SACRÍLEGO A LA VEZ”

TEXTO: RICARDO ARIAS / FOTOS: ZUNY VASSALLI

Leí por primera vez a Shakespeare en la escuela secundaria, me costaba mucho entender los diálogos, esos largos monólogos que había que releer detenidamente para saber qué decían.

Ya en la universidad y la escuela de teatro encontré quienes me guiaron en la lectura, el análisis y, sobre todo, me contagiaron la obsesión por abordar algo que sabemos de antemano nos sobrepasa, nos trasciende, pero, a su vez, nos modifica profundamente: me refiero a dirigir o poner en escena una obra de Shakespeare.

Hacer Shakespeare tiene algo de sagrado y sacrílego a la vez.

Mi trabajo como docente en la Escuela de Teatro y Títeres de Rosario me permitió año tras año abordar diversas obras de Shakespeare como contenido de la materia Actuación de tercer año. Distintas versiones con distintas generaciones compartidas a través del tiempo, decenas de Hamlets, Ofelias, Laertes, Gertrudis, Claudios y Horacios.

Por otro lado, también asumí el riesgo de dirigir versiones de *Macbeth, Ricardo III, Rey Lear*, y *Hamlet*.

He visto diversas puestas en escena que, a partir de creencias instauradas, pecan de solemnes, pomposas y grandilocuentes con la pretensión de responder a algún modelo preexistente, tanto estético como poético. Intentos de ser novedosos, poniendo el acento en “lo contemporáneo”, “lo innovador”, “vanguardista”, “transgresor”.

No concibo al teatro como la materialización de ideas, tampoco como la puesta en escena de un texto literario dramático, mucho menos como un híbrido compuesto por una pluralidad de disciplinas.

Suponer un modelo preestablecido, una modalidad de actuación y puesta acorde al teatro isabelino o a Shakespeare, como si ese teatro realmente nos fuese accesible y existiese la

posibilidad de ser fiel a eso, nunca funcionó con nosotros. Afrontamos nuestro trabajo como el desafío de adentrarnos en un terreno inexplorado, aventurándonos en esa tierra de nadie que separa a los ejércitos enemigos.
Hamlet hecho con un elenco de siete personas. Tres actores y dos actrices con los que he trabajado durante años, a quienes conozco y aprecio como profesionales, una asistente y yo. Un *Hamlet* nuestro, cercano, actual, que se hace cargo de nuestro modo de hacer teatro.
Así, el actor que presenta la obra dice: "queremos aclarar que la obra que ustedes van a presenciar es una versión, que nos representa... a nosotros hoy. Es una obra actual de Rosario, Santa Fe, Argentina, Barrio Agote, Espacio Bravo. No hay excusas para no entender. No hay excusas para no comprometerse con la realidad en que vivimos".
El espacio no escapa a los condicionamientos que nos genera la sala donde ensayamos y estrenamos. Espacio Bravo es para nosotros nuestro espacio, lo vimos transformarse de galpón (extaller mecánico) en sala de teatro, un galpón sin telones, con paredes grises, piso de cemento y techo parabólico de chapa. El público es reducido, sesenta o setenta espectadores. La cercanía es importante. La comunicación actor-espectador es fundamental en esta concepción de teatro. Poder ver el detalle, el límite donde se borra la ficción.
Los objetos son reales, son lo que son, son eso que se ve y aluden a algo más en cada escena donde aparecen, pretenden otra cosa y no lo son. Teatro "berreta" pero digno, diría el querido Norberto Campos.
Todas las decisiones respecto del vestuario, la escenografía y los objetos fueron tomadas posteriormente a ser probadas en escena durante los ensayos. No hubo una cabeza que pensó la obra previamente y la materializó poniéndola en escena. No trabajamos de ese modo. Las sugerencias y propuestas surgieron en los propios ensayos. La elección del vestuario estuvo en manos de los propios actores. Ellos fueron proponiendo de acuerdo con sus criterios.
Los actores visten trajes, no importa de qué época. Podemos reconocer vestigios de algo que nos es muy familiar. Una chaqueta de gala de la policía provincial, un traje u objeto usado en otra obra. No hay solo reciclado, sino también superposición de signos que nos ayudan a acercar eso que parece la historia de otros que no somos nosotros. Mucha piel, cuero animal y humano.
Consideramos a la dramaturgia como el arte de componer y articular estructuras de acciones y situaciones que conforman una obra teatral, no como literatura dramática. El punto de partida para la construcción dramatúrgica es la obra de William Shakespeare. La versión se construye fundamentalmente teniendo en cuenta la composición del elenco.
La trama, el orden de escenas y el desarrollo de la historia se mantienen fieles al texto dramático literario.
Concebimos al sujeto teatral como paradójico, es y no es a la vez, es un sujeto múltiple. El espacio de la escena es un espacio sin culpa.
El habla se adapta al decir de los actores manteniendo los giros poéticos shakespearianos, reelaborados en neologismos de nuestro medio. Desde un primer momento se manifiesta y explicita la convención teatral develando y poniendo de manifiesto acuerdos con el público.
Gustavo Guirado, actor, aclara: "No somos ingleses. Esto no es Shakespeare. Esto no es el Globo, tampoco es el Cervantes. Quien no entienda o tenga alguna duda, en el intervalo podrá preguntarme a mí, Gustavo José Guirado, y yo le voy a aclarar lo que tenga que aclararle. Eso sí, no pregunten pelotudeces. Quieren saber si soy peronista, se los digo, no tengo problema. No son tiempos para no comprender".
Esto es teatro y las convenciones se instalan, tensionan y ponen a prueba con recursos puramente teatrales y actorales.
Toda versión supone un original o bien una tradición a la cual responder o traicionar, es una interpretación, una visión particular que difiere y se asemeja a la vez. Toda versión es paradójica. Un Hamlet grotesco hoy en el siglo XXI, sin escapar a nuestras tradiciones rosarinas, del Río de la Plata y del tercer mundo, del teatro independiente-autogestivo, una obra de picadero, con todos los recursos de la teatralidad puestos a su servicio.
Es un enorme desafío montar una obra considerada por muchos "la obra total o la obra absoluta", porque nos vemos obligados a tomar posición, a realizar elecciones que la reconstruyen, la reescriben, la reversionan, la vulgarizan. Hipotetizamos para construir "nuestro *Hamlet*", y lo hacemos con retazos, resabios, fragmentos.
Máquinas y dispositivos de lo humano fueron develados en la obra del bardo. Juicios y perjuicios puestos en acción. El mandato como ley del padre muerto que retorna como fantasma impulsa la trama en su demanda de justicia y venganza.
Pero hay algo más, el país donde la hacemos, este mundo vertiginoso que nos obliga a cambiar nuestra visión de lo real a cada paso. Esta obra será otra obra pospandemia y posmacrismo, porque toda obra es política y *Hamlet*, mucho más.
Este Hamlet es raro, no sabe qué quiere. Pero sí sabe lo que no quiere. No quiere formar parte de ese organismo perverso montado de intrigas, sospechas, manipulación y muerte del cual todos formamos parte, incluso él y el público. No quiere un amor cómplice o servil a esos intereses, no quiere amigos interesados, ni una familia que aparenta ser normal.
Él quiere saber sobre la vida, la muerte, el sueño y la complejidad de lo real, así emprende el camino trágico como su destino por cambiar. Siempre estuvo solo, en un medio hostil. La obscenidad de las conspiraciones es para nosotros moneda corriente, "sabemos de actos malsanos e inhumanos, de castigos azarosos, de asesinatos involuntarios y de muertes cuidadosamente planeadas. De maquinaciones que perdiendo el rumbo fueron a caer sobre sus inventores… Ya hemos tenido males suficientes".
Esto es teatro, pero sabemos que remite a algo que no lo es y ahí aparece el horror y la empatía. Todo se torna tan familiar, la cercanía de los actores posibilita ver en detalle eso que en los grandes teatros se nos escapa, la convención teatral nos ayuda a saber que eso es así, no pretendemos otra cosa.

CUANDO SE HACE FOCO EN LA ORFANDAD DE LOS PERSONAJES SHAKESPEARIANOS

TEXTO: GUILLERMO GONZÁLEZ / FOTOS: SERGIO HOFMANN

"¡Fuera fortuna impía! ¡Fuera fortuna despiadada! ¡Fuera puta fortuna! Fuera puta, puta, puta fortuna". El desahogo que, a través de la palabra, acompaña el acto de atravesar infinitas veces la carne, para ejecutar así la venganza, no es de Hamlet, sino de Pirro. Y la mirada aterrorizada que avizora su propia muerte no es la de Claudio, su incestuoso tío, sino la de Príamo. El primero inundado en su rencor incendia la ciudad de Troya para cumplir su mandato: asesinar al asesino de su padre, pero, cuando lo encuentra rendido a sus pies, por un instante se paraliza. "...se vuelve un neutro observador de su cuerpo y de su mente y no hace absolutamente nada".
La historia la recuerda Hamlet; comparten con el protagonista el mandato, la pausa, la conmiseración de sí mismo, el principado de la queja hecha palabra, pero no el desenlace. La voluntad, pero no el acto. Solo la palabra.

La intertextualidad generada por Shakespeare es exquisita, nodal para la obra y fundamentalmente para el enfoque que la adaptación propuesta por el equipo de Alquimia Teatro de Córdoba ha realizado tanto en el texto como en la puesta en escena. La escuela y el elenco estable investiga hace más de una década el trabajo del actor con textos clásicos desde el enfoque naturalista. Es decir, la intervención, casi obsesiva y metódica de cada texto, las justificaciones integrales, los reemplazos metafóricos y los esquemas de sentido que forja el actor para que dicha palabra culmine como consecuencia natural de una necesidad preexistente. Del mismo modo, esta búsqueda, que reconoce su origen stanislavskiano, también se proyecta a las construcciones de los personajes, las observaciones para la caracterización y para búsquedas, descartes y síntesis de acciones físicas orgánicas al eje situacional. Sobre esta base para el

proyecto de adaptación de *Hamlet* se decidió integrar técnicas de trabajo expresionista, convocando docentes y directores con formación en teatro performático, danza y comedia musical. Se buscaba desde el origen una poética nueva para el grupo, un desafío que integrara el teatro de texto con distintas propuestas donde la expresión corporal y la musicalidad generaran nuevos signos y con el desafío de que dicha estética estuviese al servicio de la interpretación e interpelación simbólica de la obra, generando un complemento que potenciara sus universos.

Argumentalmente, *Puta Fortuna (Hamlet para brutos)* hace foco en la orfandad que transitan los personajes centrales de la obra. Temática recurrente en Shakespeare, probablemente sea después del texto de Romeo y Julieta donde este factor cobra más relevancia. La obra se encuentra ambientada en Londres, el 23 de abril de 1616, fecha en que el autor agoniza en su pueblo natal. En pleno apogeo del teatro isabelino, un grupo de actores (y actrices para quienes el oficio les era negado) muy jóvenes, intenta, a las sombras de la autoridad británica, representar la obra "con mayor cantidad de muertos de la historia", tal como ellos mismos lo proclaman. Estos personajes de origen incierto que deambulan entre el abandono y la soledad han sido reclutados por una mujer dispuesta a no claudicar en su afán por reivindicar a Ofelia del destino al que el autor la condenara. Recuperando el tono tragicómico de la obra original, este elenco se pelea en plena representación por el uso de la palabra, de los trajes, de la utilería y por la distribución de las escenas mientras van desandando aleatoriamente la progresión argumental, mezclando sus propios infortunios con los de los personajes y avanzando al igual que Hamlet, a tientas, hacia un objetivo que se vuelve cada vez más confuso e inalcanzable.

La rítmica de la obra establece un juego permanentemente disruptivo, modificando climas abruptamente, cambiando los códigos actorales y los universos simbólicos de un modo coreográfico. Planteándonos el desafío de que esta búsqueda formal no rompiese los esquemas de justificación interna de los personajes y el sostenimiento del hecho orgánico en cada situación. Para la construcción de los personajes marginales se recurrió a la dramaturgia de actor a partir de vivencias propias y observaciones puntuales con el eje conceptual del abandono y la orfandad. De esta manera surgió un universo variopinto de gran textura en cuanto a la particularidad de elementos constitutivos del personaje, así como una gran carga afectiva ligada a estos. Por otra parte, se trabajaron los personajes de la obra original a partir de observaciones de animales, enriquecidos luego por una búsqueda coreográfica surgida a partir de sus elementos posturales, rítmicos, de gestos recurrentes y actitudinales que luego se trabajaron desde un plano expresionista.

La puesta en escena estuvo siempre ligada a las búsquedas performáticas y de intervención con el público a través de una distribución espacial en cruz que permitía la interacción permanente de los actores en las plateas y la incorporación de los espectadores en situaciones y en los espacios de representación. Argumentalmente, se trabajó el universo Hamlet de la procrastinación, de la duda y la palabra vuelta sobre sí misma con el elemento tierra, mientras que el universo Ofelia se enfrenta al primero (a través de las reivindicaciones de los personajes femeninos principalmente) ligándolo al acto y cuya apoteosis es el ahogo, utilizando para esto el elemento agua. Ambos se exploran, desarrollan y fusionan estética y simbólicamente a lo largo de la obra.

ESCENA DE *PUTA FORTUNA (HAMLET PARA BRUTOS)*

El trabajo de iluminación y sonido fue, desde el momento de inicio de los ensayos, un elemento más del texto. Se elaboró una puesta de luces envolvente con investigación en luminaria led en todos los planos de la sala, enriqueciendo la puesta escenográfica de dos niveles con estructuras móviles que imprimieron una mayor dinámica escénica y construcción de universos sensoriales. En cuanto a la puesta sonora, se diseñó un sistema cuadrafónico que permitía el direccionamiento de los signos sonoros según los requerimientos de dirección. La integración de todos estos elementos a una puesta que debía sostener un ritmo preciso e intenso fue un desafío que nos enfrentó a muchas dificultades y aprendizajes. Se trataba de una aventura estética nueva para nosotros, que requirió un enorme esfuerzo de todas las áreas de trabajo para una obra que pretendía sostener una puesta de mucha potencia visual y sonora intentando no renunciar a la profundidad y los abismos a los que nos llevaban cada palabra que el autor puso en boca de los personajes de esta maravillosa y siempre inagotable obra.

"UN COLLAGE QUE ACOGE Y DESPIERTA MUCHAS VOCES"

TEXTO: RODOLFO PACHECO / FOTOS: ARIEL POSSE VARELA

"Ya estoy viejo para ser Hamlet. Hamlet brinda por el rey muerto en el campo de batalla. No hay venganza esta vez. No voy matar por él. No voy a morir por él".
Hamlet, el *Hamlet* de Shakespeare es, ante todo, un dispositivo que convoca las más diversas voces de la descomposición política y de la promiscuidad familiar. Sobre el cuerpo de Hamlet pesan la traición de la madre, la debilidad del padre, el cortejo innúmero, legión, diríamos con lenguaje bíblico, de los cortesanos del poder, la fascinación y el rechazo por el cuerpo femenino. Reza el programa escrito por Juan Ritvo.

"Es que me habitan muchos. Somos muchos. Capas y capas de voces que vienen de lugares diferentes".

El dispositivo ha sido tramado por la escritora Elena Bossi, el director Ricardo Arias y por mí, en tanto actor en un *collage* que acoge y despierta muchas voces.
l mito y la leyenda y también la tradición y la experimentación. Ejercicio poético y político. Es un trabajo con un largo tiempo de ensayo para la dramaturgia y para la puesta en escena. Hemos leído muchos textos y vimos muchas películas. La obra se produjo en San Salvador de Jujuy y el director Arias es de Rosario con quien en los años 90 he compartido otras producciones. Me acompañó, me sostuvo, me dirigió. La idea de esta actuación va en contra de la representación y conduce a preguntarse qué es actuar un *Hamlet*. Siempre me interesó *Hamlet*. Me interesa ir hacia los límites donde me lleva Hamlet, volver y narrar lo que me pasó allí. La obra termina cuando puedo despedirme de las presencias creadas que permanecieron en un espacio ritual y se van. Y me limpio.

"¿No les parece que es mi obligación acabar de una buena vez con todo esto? Si nunca entenderemos nada de lo que dejamos atrás, ¿qué importa irse antes?".

Bailemos sobre las cenizas, Hamlet muestra los ritos de un hombre que mira la muerte a los ojos, y en sus pequeñas ceremonias íntimas lleva al borde del abismo a todos los que contemplan este ritual. Pero no solo ese umbral traspasa, también el de sus frustraciones y pesos infantiles; y también (tal es la gracia del rito) con ellos se encuentra y así los trasciende.

Bailo sobre las cenizas de los que traicionan o se traicionan a sí mismos. Está presente la demanda del padre que ejerce una presión sobre nuestros propios deseos. Del patriarcado se deriva la autoridad, el Dios, el modo de incorporarse a la sociedad, la cultura... Su mandato de venganza oscila entre una moral de sangre que pide ultimar al asesino de su padre y otra burguesa que dicta que no se puede andar matando gente. Su vida se paraliza ante dos razones morales distintas: ¿cuál traicionamos? ¿Siempre traicionamos? Hamlet pisa los mandatos para pensarlos.

"Nunca se aclara nada y se amontonan los muertos. Casi todos del mismo lado.
En un mundo de criminales, los pobres ponen los muertos y los presos; los ricos pagan la fianza y quedan libres. ¿No les parece que es mi obligación acabar de una buena vez con todo esto?". Dice la dramaturga Elena Bossi: "[…] me pregunté si era posible monologar. ¿Existe un modo de hablar solo sin desdoblarse, sin ser más de uno? ¿No es el mero hecho de decir, acaso, un escándalo de coordenadas que surgen como un universo a partir de un Big Bang? Si digo 'yo', aparece inmediatamente el otro, un 'tú', y habrá entonces un 'él' y un 'aquí' –en el cual ese 'yo' estará parado– que no es 'allá' –donde se instala el otro–, un arriba (de ese yo), un abajo, una izquierda, una derecha. Mi 'yo', como centro de todas esas líneas espaciotemporales, anidará en algún 'nosotros' y verá a 'ustedes' y a 'ellos' como otros. El pequeñísimo punto inicial posee tal densidad que se expande en la creación de galaxias.
No hay modo de hablar solos porque estamos habitados por muchos. Somos legión, como profetizó aquel demonio que intentó exorcizar Jesús a sabiendas, quizás, de que era parte de sí mismo.
Un actor es alguien que juega a ser otros y que habla y actúa para otros más que son sus espectadores. Un actor que interpreta a otro actor que repasa textos de *Hamlet* es un mundo de gente. Este actor/personaje se dirige a veces a la sombra o al cadáver de su padre; otras veces, a su madre; otras, a los espectadores y también a sí mismo. No hay monólogo posible, sino voces que atraviesan un cuerpo, que hablan, que fluyen incesantes hasta que se acallan en el silencio que puede, al fin, ser escuchado por breves instantes.
Un espectáculo teatral convoca multitudes: un texto originario, el de Shakespeare, que remite a historias anteriores, una versión escrita por otra persona y la sobreescritura del director y del actor a la manera de un palimpsesto. Y mientras el milagro de la función ocurre, decenas de voces gritan dentro de los espectadores, en el aparente silencio de la sala, responden al llamado del aquí y el ahora transformando en otros ese texto dicho, sumando capas y capas de palabras.

La dramaturgia hace un recorrido con eje en los conflictos de Hamlet con su madre, con su padre, con Ofelia, que devienen en una locura lúcida que surge como un ir y venir por esos niveles de realidad que se van fusionando hasta que no se sabe

ESCENA DE *BAILEMOS SOBRE LAS CENIZAS, HAMLET*

en cuál de los compartimentos estamos. Todo ello nos interpela y dialoga con el presente. En la estructura me vuelvo a preguntar cómo encarar la interpretación de este personaje. Es un Hamlet contemporáneo que sobrevive al mandato paterno porque se rebela. La escena me muestra un actor que está viejo para hacer este personaje. Desde esa imagen se encarnan los conflictos, las carencias y las desigualdades.

El espacio ceremonial: una larga alfombra roja con cabecera de mesa, silla y elementos rituales, y rematada en una enorme piedra.
Entre mesa, alfombra y roca: el rito. Un hombre, más que vengando al de su padre, enfrenta a sus propios fantasmas. Y en ese viaje, nosotros con él. Interpelados por su simbólico abrazo. Mirados y mirando con sus ojos. Nosotros en el filo de su espada amenazando a todos aquellos que quisieron humillarnos.
Un hombre para enfrentarse con los muertos y encarnarlos, en el suelo, tendido y despojado hasta de respiración, nos muestra un cuerpo en los albores del banquete de los gusanos. Sobre la alfombra, mantos de lino blanco superpuestos, algunas servilletas de hilo también blancas e impecables, un cofre de madera donde se guardan los pequeños tesoros personales conforman el altar que se completa con unas cerámicas partidas, dos figuras prehispánicas de arcilla, una cuchara y un tenedor antiguos, un cortaplumas marinero, una faca abre-panzas, la navaja de afeitado y degüello, un puñal con espolón, un viejo cuchillo de carnes y otro más viejo de acero alemán, las veinte monedas de pesada plata antigua, un monedero de cuero, las cenizas, la enorme espada puntuda con mango de madera y cruz de bronce: sobre ellos las plegarias y los arrebatos más iracundos, el llanto despojado y la risa en dosis tan pequeñas como gotas de cicuta.
Liberarse y no vengarse es la esencia de este *Hamlet*. Escuchen el sonido del silencio.

JAMLET DE VILLA ELVIRA: LA VANGUARDIA DE LAS ORILLAS

"Lo que hace que una pieza teatral se vuelva un clásico es su universalidad como principal cualidad y en *Jamlet de Villa Elvira* lo universal es la vida en los márgenes. La tragedia de Shakespeare se convierte aquí en una especie de biodrama donde los elementos biográficos de la vida de Pedro Rodríguez, su protagonista, se fusionan con la historia de Hamlet. *Jamlet de Villa Elvira* es la vanguardia de las orillas".

–GABRIELA WITENCAMPS

TEXTO: BLAS ARRESE IGOR / FOTOS: MAURICIO CÁCERES - TNC.

La aventura comenzó en agosto de 2017 cuando volví a la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata para llevar adelante el doctorado, queriendo cruzar dos campos afines: comunicación y arte. Todo era para mí confuso e impreciso, sin embargo, gracias a las lecturas, los conversatorios y el intercambio con mis profesores y compañeros de cohorte pude descubrir mi verdadero propósito: trabajar en el campo social popular, tratando de devolver algo de lo mucho que la universidad pública me había dado y que la sociedad toda me había permitido transitar.

"Todos pueden hacer teatro, incluso los actores. En todas partes se puede hacer teatro, incluso en los teatros", esa reflexión irónica y profunda de Augusto Boal nos acompañó a lo largo de todo el proceso y fue marcando el camino. Por otra parte, trabajar con Hamlet de William Shakespeare siempre me había seducido y –simultáneamente– generado rechazo. En realidad, era el hastío que produce toda cristalización de un texto y su consagración al mármol… de los cementerios.

Recordé una zona periférica de la ciudad de La Plata –lindera con Berisso– signada por el abandono, la desidia municipal, pero con una fuerte red de organizaciones y sitios destinados al trabajo social. En ese territorio había llevado a cabo mis prácticas de la materia Problemas sociológicos contemporáneos. Así fue que decidí indagar en la dramaturgia de la recepción que generan los actores y actrices de un grupo de teatro de Villa Elvira para poder acceder a las lectura –en un sentido amplio del concepto– que hacen de Hamlet.

Me adentré en las representaciones, discursos y prácticas que producen en relación con el clásico de Shakespeare haciendo foco en cómo conciben el poder, el teatro y las relaciones de género en sus experiencias concretas sociales y artísticas. Para esto me serví de un andamiaje conceptual y metodológico proveniente de la antropología cultural y social. Aquí la teoría potenció de una manera inesperada la práctica artística concreta. Así fue como, de manera colectiva, creamos una versión contemporánea, libre y experimental del Hamlet shakesperiano. Indagaciones teatrales, subjetividades del grupo, biografías personales e investigación etnográfica se tensaron en una propuesta que imbricó la materia ficcional con el género documental. Emergió una reescritura de orden plástico-conceptual que disolvió toda dependencia con el clásico inglés.

Fueron dos años de trabajo colectivo. Cada semana nos juntábamos a charlar, debatir, rescribir, ensayar. Nuestro lema fue "Jamlet lee a Hamlet". El primer gesto de profunda resignificación apareció cuando uno de los actores escribió en su cuaderno Hamlet con J. En ese momento no dudamos que eso constituía un gesto de apropiación que sería fundamental para nuestra obra. Y seguimos adelante. Las primeras asociaciones que aparecieron fueron dispares y el texto original estalló en mil pedazos: el chocolate Hamlet, un plomero paraguayo del barrio que lleva ese apodo, el capítulo de los Simpson que cuenta la tragedia isabelina hasta llegar a lecturas singulares y profundas en relación con la política, el poder y con cuestiones de género.

La producción integral fue del Teatro Nacional Argentino - Teatro Cervantes - Produce en el País 2019. Los pibes y las pibas fueron contratados oficialmente, ensayamos cuatro veces por semana durante dos meses y estrenamos en el teatro Dynamo de La Plata. El equipo artístico técnico resultó decisivo para este trabajo. Juan Pablo Pettoruti, como diseñador sonoro, coordinó talleres donde los mismos actores y actrices con sus celulares recopilaron sonidos y voces del barrio que luego fueron usados en la obra; Marianela Constantino diseñó los materiales audiovisuales de carácter documental con sensibilidad y profundidad de contenidos; Margarita Dillon fue la encargada de la escenografía, tomando formas puras y utilizando los materiales del barrio –chapas usadas, maderas, terciados, cartones– para generar una poética visual que sitúa y contextualiza la obra; Juan Zurueta propuso un complejo diseño de luces para lograr los climas necesarios; María Ibarlín –asistente de dirección

ESCENA DE *JAMLET DE VILLA ELVIRA*

comprometida y talentosa– se transformó en una figura fundamental de contención artística y humana para el elenco entero.

El grupo de actores y actrices fue extraordinario. Pedro Rodríguez encarnó a Jamlet, un joven que trabaja en un supermercado chino y quiere vengar la muerte de su padre en manos de la policía; Giuliana Ojeda como Ofelia, una adolescente del Palihue que lleva el pañuelo verde en su muñeca; Maju Cartaman dio vida a un chico trans de barrio que dice llamarse Horacio; Norma Camiña, una Gertrudis abuela a quién la tristeza la persigue como a un animal herido; y Marcelo Perona, un Claudio policía que sin escrúpulos fue capaz de vender a su hermano por unos pocos pesos.

Nuestro Jamlet se hizo muy popular en Villa Elvira. Vecinos, amigos y compañeros de los pibes y las pibas presenciaban la obra con entusiasmo y asombro. Se dieron funciones gratuitas para colegios secundarios de La Plata y ediciones especiales para escuelas y organizaciones sociales de la zona. Gracias al programa de accesibilidad del TNA-TC el público sordo y ciego pudo disfrutar también de nuestro trabajo.

La experiencia fue reveladora, luminosa y contó con el desenfado, la pasión y la fuerza de los márgenes, de la periferia. Tanto es así, que decidimos fundar el Grupo de Teatro Oriyero, conformado por actores y actrices de Villa Elvira, Villa Alba, Villa del Carmen, Villa Progreso y zonas cercanas. Nuestro próximo desafío será Sueño Palihue de una noche de verano, basada en la comedia de William Shakespeare. Además, nuestro Jamlet devino en un proyecto transmedia que contempla la publicación de un libro y la realización de un documental.

En fin, luego de haber atravesado esta aventura, mi tesis doctoral pasó a un segundo plano y mi trabajo académico se vio modificado, resignificado y enaltecido por los pibes y las pibas de Villa Elvira. Todo mi amor y agradecimiento para con ellos y ellas.

ESCENA DE *MILLONES DE SEGUNDOS.*

"HAMLET, LA MALDICIÓN DE SER"

UN INTENTO POR AMPLIFICAR LOS TEMAS QUE SE DESATAN EN FUERZAS OPUESTAS

TEXTO Y FOTOS: ALEJANDRO CONTE

***Hamlet* sigue siendo**, en muchos aspectos, una de las obras que produce tanto en los artistas como en el público el deseo de verla en escena. Hacía mucho tiempo quería abordar este texto y producir, desde una mirada subjetiva, esta historia tan conocida por todos. Sabemos que ha sido representada, trazando un gran abanico de estéticas en cada rincón de nuestro planeta. ¿Por qué hoy, y después de tanto tiempo que no se representa en Mendoza, decidí abordarla? Es una pregunta que, a veces, puede responderse bajo la lógica de conceptos literarios, ideológicos, sociales o, simplemente, estéticos y me dije: ¿Por qué no todos?

En esta humilde adaptación me centré sobre distintos ejes que creo fervientemente la atraviesan.

Me propuse como desafío plasmar los conflictos de modo que los temas fundamentales se manifestaran tanto en el desarrollo de la acción y en el comportamiento de los personajes, como en sus pensamientos expresados en monólogos y diálogos.

El tema principal que decidí plasmar, desde lo literario en la adaptación, fue reforzar la idea de traición; que conlleva a la venganza y así entrelazar o subordinar otros temas de gran relevancia como la ambición de poder, las intrigas, el amor, la muerte, la locura, etc.

También hice foco en la inconsistencia de los afectos humanos, patente en el comportamiento voluble de la reina, que se casa con su cuñado poco tiempo después de haber muerto su marido. En el honor, directamente relacionado con el tema principal, ya que la traición o la ofensa mancillan la decencia familiar. La locura, que está directamente relacionada con el tema de la responsabilidad del individuo sobre sus actos: Hamlet finge su locura para retrasar sus decisiones y no

levantar sospechas; pero Ofelia cae en una locura real por la que no es responsable de su comportamiento. Y, finalmente, la muerte, que está presente a lo largo de la obra según distintas perspectivas: producto del crimen en el rey Hamlet, accidentales en Polonio, y el inexorable destino en Ofelia, Laertes, Claudio, la reina y hasta el mismísimo Hamlet.
Buscando una dinámica que conjugue los caracteres clásicos de la obra y remitan a puntos de encuentro con elementos de la actualidad para el espectador, amplifiqué los temas que se desatan en fuerzas opuestas: lealtad/deslealtad, fidelidad/traición, amor/odio, falsedad/autenticidad, apariencia/realidad, razón/instinto. Desde el comienzo de esta propuesta infecto al personaje protagónico con estas dualidades que le originan desgarradoras contradicciones sumergiéndolo constantemente en el conflicto del ser o deber ser "que es el hombre si su mayor bien y la principal ocupación de su vida consiste tan solo en dormir y comer…" y así aparece el dilema entre dejarse arrastrar por el destino y no intervenir, o ejercer la libertad individual y actuar, que se traduce en la duda entre la inacción y la acción.
En esta propuesta, *Hamlet, la maldición de ser*[1], acentué fundamentalmente el modo de acción: sucesión de hechos a ritmo vertiginoso que se plantean desde el comienzo, como estructura significante de la idea de "traición".
Esto me posibilitó gran densidad en la acción con múltiples peripecias, equívocos, enfrentamientos verbales y físicos.
El encadenamiento de los hechos, que se suceden con una relación inexorable de causa-efecto, me dio lugar a una dosis de momentos de tensión y distensión dramática cargada de los cuadros más relevantes de la obra original.
Esta condensación me permitió trabajar en profundidad los perfiles psicológicos de los personajes, llevando desde lo más simple a lo extremo cada estado de ánimo que se planteó en la adaptación.

La partitura coreográfica de acciones estuvo reforzada en un entramado sutil de entradas y salidas potenciando las estructuras de telón pintado que trabajé como concepto sintético de propuesta escenográfica. Todos los personajes se valían de esos puntos de partida como referencias flexibles que no marcaría espacios concretos tanto en la escena propiamente dicha, como las de extra escena.

SOBRE EL RECURSO ESTÉTICO
Utilicé la mixtura de elementos significantes como lo son el telón pintado y el video.
La arquitectura que conjuntamente planteamos con la escenógrafa y vestuarista (Susana Rivarola) fue la construcción de un espacio que contiene la acción teniendo como fondo los elementos que comenté anteriormente: soporte de telón pintado, con proyección de video (trabajo realizado por Jorge Aregall) de front o de back, según el teatro donde hiciéramos la función.

ESCENA DE *HAMLET, LA MALDICIÓN DE SER*

En relación con el video, cabe destacar que es un recurso que utilicé como correlato de lo que se observaba en vivo y así reforzar parte de la historia. Por momentos era solo un cuadro de fondo, como parte decorativa del espacio planteado y por otros los personajes cobraban vida reforzando parte de la trama que se desarrollaba: la aparición del espectro, escena de los actores que representan la obra de teatro, el entierro de Ofelia, etc.
Estas escenas tenían un tratamiento visual inspirado en algunos caracteres formales identificables con el barroco. Tanto desde la aparición de fragmentos de elementos escenográficos arquitectónicos como el aspecto visual. Este último apoyado por colores más o menos planos, acentos en aspectos atmosféricos, tratamiento envolvente de la luz y tonos con preferencia de ocres y algunos rojos.
La utilería fue mínima en cantidad y estilo utilizando solo elementos importantes de las escenas como las copas de vino (a modo de juego de ajedrez), un candelabro, libros o las espadas de hierro corte medieval que se utilizaban en el final de esta propuesta. Con respecto a este último elemento, hice construir por herreros especializados espadas corte medieval. Hasta incluso los actores debieron tomar clases de "lucha con espadas" para darle realidad a la pelea final entre Laertes y Hamlet.
Los espectadores eran testigos de una esgrima "real" en la que escuchaban el sonido del hierro al chocar entre ellos incluso en algunas funciones hasta nos regalaban chispazos producto de la fricción.
Con respecto al vestuario, decidimos trabajar desde el concepto de sobriedad, recreando el estilo de la época isabelina, realizado en panas, paños de lana, tafetán, brocatos, lienzos en una paleta baja con colores tierra como el ocre, terracota, óxido, marrones, verde seco, etc.
Para esta propuesta nos propusimos trabajar con música original (a cargo de Nicolás Bendelé) produciendo un corte que fusionaba estructuras clásicas con acordes actuales poniendo énfasis en profundizar el carácter de cada escena o cuadro que se planteaba.

1 La obra fue interpretada por Silvia Del Castillo, Hugo Marsala, Enrique Díaz, Gonzalo Bendelé, Claudia Racconto, Juan Pablo Roca Serdio y en el personaje del espectro: Rafael Rodríguez

MURGA DEL MONTE, OBERÁ, MISIONES

UNA MIRADA SOBRE EL TEATRO COMUNITARIO EN ARGENTINA

TERRITORIO Y JUEGO

El teatro comunitario en la Argentina es uno de los fenómenos culturales más importantes de los últimos 40 años. La cantidad de grupos interesados en formar parte de esta actividad se ha multiplicado notablemente y sus producciones adquieren una significativa repercusión a nivel nacional.

TEXTO: EDITH SCHER. FOTOS: RED DE FOTÓGRAFOS DE TEATRO COMUNITARIO

Nació oficialmente con la fundación del grupo Catalinas Sur en 1983, se fortaleció con la creación del Circuito Cultural Barracas en 1996, tuvo sus primeras experiencias fuera de Buenos Aires en 1999 y 2000, en Posadas y Oberá, respectivamente, y experimentó una explosión de crecimiento a partir de 2002, año en el cual se fundó la Red Nacional de Teatro Comunitario, que hoy reúne a más de 60 grupos de todo el país, integrados por vecinas y vecinos de todas las edades, personas de procedencias muy diversas que componen un conjunto heterogéneo y rico. Si bien ya tiene casi 37 años de historia, mucha gente aún no sabe bien de qué se trata y cree que es sinónimo de teatro callejero o de teatro popular. Es cierto que esta práctica puede asumir muchas veces un lenguaje para la calle (de hecho, reivindica y habita el espacio público); es cierto, también, que es un teatro popular. Pero su particularidad reside en que quienes lo hacen son vecinas y vecinos y no actores profesionales. El teatro es, entonces, en este marco, un ensanchador del horizonte humano, una práctica que considera la ficción como un derecho, una propuesta de vida en la cual la comunidad está habilitada a imaginar, a construir relato, un ámbito en el cual esta es atravesada por la experiencia artística. Este modo de hacer teatro, lejos de constituir una mera reunión de vecinas y vecinos, logra, en muchas ocasiones, tener un alto nivel de elaboración artística y un asombroso poder transformador. Amateur, pero dirigido por profesionales, asume un potente modo de organización. Con un fuerte componente territorial, no por que hable únicamente de temas barriales, sino porque mira y construye su ficción desde ese lugar y no desde otro, y porque las vecinas y los vecinos que integran los numerosos grupos viven, en su mayoría, en las cercanías, el teatro comunitario considera que el barrio es usina de cultura, de sueños, de lazos, de poesía.

Hay muchas aristas para entrarle a este fenómeno: la estrictamente artística, la organizativa, la social y la que tiene que ver con su poder transformador, como consecuencia de la fusión de todos los ejes anteriores.

Dado que el teatro comunitario propone el juego como una de las formas de trabajo, lo primero que salta a la vista es la desobediencia de los cuerpos a los mandatos sociales que pesan sobre ellos. En un ensayo cualquiera es posible vivir esta experiencia. Caminatas que alteran el andar habitual, ejercicios que buscan modificar el cuerpo cotidiano, juegos que corren del primer plano la autocrítica son moneda corriente. Siempre en el marco de un "nosotres", la confianza habilita el juego y eso permite que brote la subjetividad de cada integrante en el ámbito de ese todo. Abrir. Abrir permanentemente el campo de posibilidades para que cada persona diga, junto con otras, cómo esa comunidad mira e imagina el mundo. Desde ya, para que esta poderosa cantera de materiales variados tenga valor artístico y se convierta en un espectáculo, es necesario que la dirección de cada grupo sintetice poéticamente el universo que aflora, y es imprescindible una dramaturgia que condense y dé una mirada artística a los copiosos aportes colectivos. Dirección y dramaturgia son roles fundamentales para arribar a una ficción que tenga valor poético y cuyo proceso creativo y resultado transformen a la comunidad. Pero quien dirige un grupo de teatro comunitario no se ocupa únicamente de la tarea artística. La dirección en este ámbito es también conducción y por ello ese rol es, al mismo tiempo, social.

La búsqueda en estos procesos de trabajo se dirige a la colaboración y a la complementariedad, no a la competitividad. El teatro comunitario "incluye, organiza y produce desde el concepto de vida colaborativo, opuesto al concepto competitivo imperante en nuestra sociedad e introduciendo en su práctica la intergeneracionalidad como forma virtuosa de intercambio y retransmisión de saberes", dice el documento de teatro comunitario que representa a la Red Nacional. Y es porque la búsqueda de un nosotras y nosotros heterogéneo pero compacto, en el cual la diversidad enriquece y en el que cada persona potencia, con su particularidad, el proyecto colectivo, es uno de los pilares. Este concepto funciona tanto a nivel organizativo como artístico.

La exploración estética del teatro comunitario está orientada hacia los géneros populares: sainete, opereta, zarzuela, murga, grotesco criollo, clown, uso de grandes muñecos, circo, entre otros. Lógicamente cada grupo desarrolla su particularidad y es deseable que así sea. Pero difícilmente se encuentren en el teatro comunitario marcas chejovianas, intertextos con Tennessee Williams o resemantizaciones de Strindberg. Hay, más bien, una amalgama de los géneros populares locales, con una importante presencia de canto comunitario, ingredientes que le dan un tono fuertemente épico a las producciones. El coro (es evidente su relación con la tragedia y la comedia) constituye uno de los elementos esenciales de este tipo de teatro.

Por otro lado, los grupos de estas características tienen una organización muy poderosa. Hay algunos profesionales a cargo de los roles de coordinación y hay, al mismo tiempo, una gran cantidad de tareas de carácter

ORILLEROS DE LA CAÑADA, CÓRDOBA

ESCENA DE *HERIDO BARRIO*, DE MATEMURGA

voluntario que hacen posible la existencia de estos enormes proyectos y les dan solidez: vestuario, sonido, iluminación, plástica, logística, organizados en comisiones con sus respectivos coordinadores; carga y descarga de escenografía, organización de fiestas, cocina. Muchos de los grupos están organizados económicamente con una cuota accesible y acordada por les integrantes y a ello le suman los subsidios que logran conseguir. Los gastos mensuales son enormes, ya que la estructura que sostienen es monumental. Algunos tienen orquestas, además de elencos teatrales, así como también títeres, circo y otros proyectos que nacieron al calor de la experiencia teatral comunitaria y que funcionan de la misma manera, como parte de la propuesta global de arte y transformación social. Las agrupaciones tienen entre 30 y 300 personas.

El teatro comunitario necesita espacios grandes para desarrollarse, tanto para ensayar como para mostrar sus producciones. Necesita sostener una enorme estructura. Sus puestas son gigantescas y suelen tener en escena decenas de personas. Por todas estas razones, debe ser visto en su especificidad, ya que tiene características que lo hacen distinto a las otras formas del teatro.

¿Pero por qué decimos que es uno de los fenómenos culturales más importantes? En primer lugar, porque su alcance es enorme, ya que además de involucrar a las y los integrantes, incide en la vida de sus familias, por ende tiene un enorme anclaje en cada territorio. En segundo lugar, porque transforma de manera real. Los grupos de teatro comunitario empoderan, corren el límite de lo posible porque construyen de manera colectiva a partir de una práctica muy concreta: la artística. Pero esta práctica es entendida como un derecho de todas y todos y, por lo tanto, no es elitista. Desde ya que no conciben a cada vecina y vecino como un artista profesional, pero sí trabajan en pos de que la producción colectiva tenga valor artístico. El arte permite imaginar mundos y, cuando trasciende el ámbito estrictamente profesional, tiene alcances insospechados. Ese es un concepto central para el teatro comunitario. Por todo eso, es enorme y notable el interés que esta práctica, tal como se lleva adelante en Argentina, genera en muchos países del mundo. Estudiantes e investigadores de todas partes vienen a observar los ensayos, las funciones, los espacios de trabajo, vienen a entrevistar a las y los directores y a las y los vecinos integrantes. Numerosas cátedras de diferentes carreras de las universidades argentinas estudian el teatro comunitario desde variadas perspectivas: la artística, la sociológica, la económica, la de la comunicación. Finalmente, porque dadas todas estas razones, el teatro comunitario entusiasma y contagia. Por eso crece en cantidad de grupos y de integrantes, crece con el nacimiento de proyectos dentro del proyecto madre, crece en cantidad de espectáculos y genera nuevo y numeroso público.

LOS INICIADORES DEL MOVIMIENTO

GRUPO CATALINAS SUR

Creado hace 35 años por el director Adhemar Bianchi, el grupo tiene su ámbito de trabajo en el barrio de la Boca, Buenos Aires. Actualmente Catalinas Sur está conformado por 300 vecinas y vecinos. Explican que "en el teatro encontramos el modo de comunicarnos con otros vecinos". Entre ellos comparten los problemas y las alegrías cotidianas y también un compromiso con la actividad artística muy fuerte. La labor de la compañía está muy consolidada. Han recibido numerosas distinciones y el acompañamiento del público en todas sus presentaciones es muy fuerte. Entre otros espectáculos crearon: Venimos de muy lejos, La catalina del Riachuelo, El fulgor argentino, Carpa quemada. El circo del centenario.

GRUPO LA MURGA DE LA ESTACIÓN

El grupo se creó en 1999 en Posadas, Misiones. Integrantes del grupo Kossa Nostra habían visto en Buenos Aires la primera experiencia de Catalinas Sur y decidieron reproducirla en su ciudad. Los vecinos comenzaron a reunirse en la sala de espera de la vieja estación de trenes. El primer espectáculo que presentaron se llamó Misiones, tierra prometida. En él mostraban a las primeras familias de inmigrantes que se afincaron en suelo misionero. La experiencia fue interpretada por 120 vecinas y vecinos. A esa experiencia siguieron El herrero y la muerte y El parque japonés. Aunque ya no ocupa el espacio original de trabajo, el grupo se mantiene activo luego de 20 años de actividad.

ENTREVISTA AL DIRECTOR MATÍAS BENEDETTI

“LOS QUE ESTABAN EN LA PLAZA ÉRAMOS NOSOTROS”

La experiencia de la obra que se realizó en la Plaza San Martín de Córdoba atraviesa los sentidos y los discursos. Con la percepción en carne viva, un grupo de actores recrea eso que se dice después de un linchamiento.

TEXTO: BEATRIZ MOLINARI / FOTOS: GRUPO LA GLORIETA

ESCENAS
DE *ÉRAMOS NOSOTROS*

¿De qué trata la obra de Benedetti y su grupo La Glorieta?. En la ciudad un pibe roba una mochila. No es la primera vez que lo hace. Jamás había robado. Corre, es alcanzado y golpeado hasta morir. No era un pibe más de la calle. Era otro vago, otro que se la pasaba en la plaza. Ayudaba en la iglesia, era un romántico, un amigo. Cuando podía, se aprovechaba de la confianza que le tenían en la iglesia y robaba lo que podía. Era un acosador. Un falopero. Nunca le hizo daño a nadie. Era un asesino. Robó por desesperación. Por hambre. Por romántico. Por adrenalina. Porque así es más fácil. Se habla de él, de ellos, de nosotros. De lo que nos hizo. De lo que le hicimos.

-¿Cómo nace Éramos nosotros?
La obra surge de un ejercicio de entrenamiento de actores de La Glorieta en 2017. Cada año producimos espectáculos dentro del grupo. La idea surge de una investigación sobre cómo llevar el teatro callejero a un lugar no convencional donde los espectadores se enfrenten cara a cara con el actor, de una manera íntima en la que se puedan establecer una conversación. Además, uno de los inicios tuvo que ver con el desamor social que veíamos todos los días cuando llegábamos al espacio. La investigación comenzó en la plaza. Durante seis meses, dos veces por semana íbamos a ver a quiénes estaban en la plaza más importante de la ciudad, la Plaza San Martín. Vimos quiénes dormían. Conversamos. Al principio la obra era un drama convencional, pero todo nos fue llevando a las historias sobre un mismo hecho:, la muerte de un pibe por un linchamiento. Nos habíamos enterado de que había sucedido algo así con un chico que robóo un celular.

-¿Cómo surge la idea de los monólogos?
Inicialmente la forma de construir los monólogos fue a partir de una ronda interactiva, un ejercicio de la Escuela de Lee Strasberg, Actors Studio, en Nueva York. Los actores tocan un tema y se hace un juego: hay una especie de Dios, que es el director, a quien todos deben obedecer para que la ronda no se vaya de las manos. Planteamos el conflicto de la desigualdad que vemos en la plaza. Cada uno podía tomar una postura no ficcional. La idea es dejar que el lugar psicodramático actúe en la expresión, y cada uno diga lo que piensa sobre lo que ve, al cien por ciento, sin guardarno guardando nada. En una segunda ronda, entramos en conflicto y comenzamos a armar improvisaciones reales, donde dejamos hablar esa parte que no nos diríamos en la cara;, nos agredimos, al punto de golpearnos (en la ficción, pegando al aire) y diciendo cosas que, quizás, fuera de esa ronda nunca nos diríamos como grupo. Si el ejercicio está bien hecho, no genera ningún problema después. Es un trabajo profesional. No hay nada que seguir hablando después. Dentro del ejercicio se llega a estados emocionales muy fuertes y así fuimos construyendo, a través de los pensamientos que están escondidos en nuestro interior. Y entonces, descubrimos que esos que estaban en la plaza éramos nosotros.

-¿Por qué se impuso la plaza como espacio escénico?
Creímos que lo más interesante era llevar la obra a la calle donde los espectadores podían hasta confundirse. Ese era el objetivo: confundir realidad y ficción. Consideramos que la escenografía justa era la plaza. Por eso trasladamos a los actores.

-¿Cuáles fueron los desafíos actorales, y escénicos?
Nos resultó riesgoso, teníamos miedo porque íbamos a la plaza, se nos acercaba alguna gente y nos preguntaba qué hacíamos ahí, que ese era su lugar. Hay lugares ganados por algunas personas. Hicimos ensayos con público para medir los tiempos. En el contacto directo con el espectador está el desafío más grande de los actores porque no hay una cuarta pared que los resguarde ni la convención del teatro. Eso se rompe y entramos en un lugar de no ficción. Hemos tenido experiencias con espectadores que se enojaron mucho porque no entendían que era una obra de teatro, así como otros que abrazan, que eligen el contacto físico con quienes se sienten identificados.

-¿Hubo otros espacios donde representaron la obra?
Sí, en el Hospital Nacional de Clínicas, para el Festival 100 horas de teatro, invitados por la dramaturga Ana Yukelson. Inauguramos el festival. Es muy impresionante el lugar. Adapté la obra. Los personajes llegan al lugar a ver qué pasó con el chico que fue linchado: Carlitos, el Gato, que está internado.

-Después de la ampliación del contexto social, por la investigación y la experiencia de tantas funciones, ¿qué aprendiste como director y ciudadano?
Cuando llegamos a los barrios, nos interiorizamos mucho sobre lo que pasa en su plaza. Nos pasó para las funciones del Festival de Barrios. Averiguamos dóonde están las iglesias y los comedores, también los *countries* y barrios residenciales, porque la obra tiene que ver con la desigualdad social.

-¿Descubriste una realidad distinta a la que imaginabas?
Aprendí, como director, a confiar plenamente en los actores porque es la primera obra que dirijo y no puedo ver, porque va sucediendo y son varias las funciones por día, por la repetición de los monólogos. Como ciudadano, aprendí que la realidad supera la ficción. Terminamos las funciones y vienen los espectadores de la plaza y nos cuentan sus historias, cosas que nunca hubieras imaginado. Por ejemplo, una mujer me contó cómo había matado a una persona que la había desalojado junto cona sus hijos, y ella había terminado injustamente presa. Una de las tantas confesiones. También reflexionamos mucho cómo los seres humanos nos dividimos rápido y generamos controversias de una manera muy rápida. Quizás el diálogo es una manera de unirnos y poder llegar a conclusiones sin violencia. Lo que genera la división, la desigualdad, implica mucha violencia de ambas partes: del que más tiene y del que menos tiene. Creemos que a partir del diálogo se puede llegar a buenas y nuevas conclusiones. Cada espectador nos hizo ver lo diferente que somos como seres humanos. Como hay mucha interacción con el personaje, vemos la diversidad de opiniones. Los espectadores hablan y discuten con los actores, incluso, con una impunidad que sorprende. Hay que abrirse al diálogo hasta donde uno puede. Hay casos donde no hay posibilidad, pero, por lo menos, tenemos que proponerlo. La obra deja pensando. Hasta en la persona más cerrada, algo de reflexión genera. Ojalá podamos vernos como un todo y no como seres individuales.

APUNTES DEL DRAMATURGO

"La dramaturgia de la obra está basada en las contradicciones sobre el mismo hecho, que ponen al espectador en el lugar activo de querer saber la verdad. La información dada a través de la acción dramática es la clave para que el interlocutor tenga la información necesaria para entrar en el conflicto, y así lograr que la audiencia forme partearparte a la audiencia de la historia. Soy de los dramaturgos que creen en la explicación, en el repetir la información, porque el público, cuando llega al teatro, está abriendo el caramelo, contando las butacas o pensando si dejó bien apagado el teléfono. CuantoMucho más ve en la plaza, donde suceden mil cosas al mismo tiempo. Creo en una dramaturgia sensible, poética, pero, ante todo, bien estructurada, al estilo Ibsen o Shakespeare, que informan tres veces lo mismo en el primer acto sin que te des cuenta de que lo están haciendo.

Éramos nosotros tiene la intención de no diversificar la atención. Hay un pibe con gorra que mataron y punto. Estamos hablando de eso. Todo lo que pase alrededor tiene que ver con eso;, si pasan a vender medias en el recorrido, tiene que ver con eso;, si pasa un 0 Km por la esquina, tiene que ver con eso; si el espectador tiene unas zapatillas de tres mil pesos, tiene que ver con eso. Todo va a parar al conflicto. Siento que la experiencia de investigar los clásicos con mi maestro Augusto Fernandes nos llevó a una dramaturgia centrada en lo que queríamos contar. Porque la obra se trata del "Carlitos" o "El gato", como le decían en el barrio, y desde ahí mostramos la sociedad desequilibrada, o la famosa grieta y odio que nos rodea, para que, a través del teatro, comencemos a hacer puentes que nos ayuden a pensar o repensarnos como ciudadanos".

ENTREVISTA A MARIANO SABA

“PIENSO MUCHO EN LA MIRADA DEL ESPECTADOR CUANDO ESCRIBO”

Cuarentena obliga, este encuentro con Mariano Saba se realizó vía Whatsapp. Doctor en Letras e investigador adjunto del Conicet, es además actor, director, docente y dramaturgo con innumerables premios recibidos.

TEXTO: JUAN CARLOS FONTANA / FOTOS: RAIMUNDO MORTE - RUSSARABIAN.

Recientemente publicó en la editorial Eudeba su libro *La letra caníbal,* con seis de sus obras estrenadas. Sobre este tema y los lineamientos que definen su producción habló en esta entrevista.
Su dramaturgia incluye obras para varios personajes y también monólogos. Estos últimos se fueron escalonando a partir de 2010, cuando participó del Concurso Micromonólogos por la Identidad. Varios de ellos fueron estrenados en el ciclo Idéntico, de Teatroxlaidentidad.
"Es lindo cuando se juntan tantas voluntades distintas para colaborar con el objetivo de Abuelas", señala.
Mientras espera que se abran los teatros, confía que en septiembre pueda estrenar con Horacio Roca, en el Centro de la Cooperación, un monólogo escrito y dirigido por él.
"Lo titulé *Tibio* y tiene que ver con el mundo de Unamuno", dice. "Su protagonista es un profesor de literatura. Está ambientada en los últimos años de la dictadura militar y a partir de unas clases sobre Unamuno, este docente tiene un altercado con un alumno y se desata una especie de tragedia".
"Tengo un hábito cotidiano de escritura y la cuarentena te obliga a preguntarte cuál es el relato hoy. Esta realidad circundante que vivimos hace que el relato teatral pase a ser poco. Es tan excesivo el contexto y el conflicto circundante, que cualquier drama, motivación o imagen parece un poco huérfana. Así y todo, hay algo en el encierro que resulta favorecedor para mi escritura, porque esta tiene algo de la necesidad de la carne, haciendo alusión al título de mi libro, *La letra caníbal*.
"Resulta paradójico –aclara–. Días atrás me surgió el interrogante sobre cuál va a ser el relato que nos va a convocar como teatreros cuando esto pase. Podemos imaginar que las modificaciones van a ser universales. Van a tener relación con lo vincular, lo espacial, que exceden al teatro y tienen que ver con la humanidad en general. De algún modo, imagino que esos cambios van a exigir que aparezcan nuevos tipos de relatos. Nuevas formas de conquistar la mirada del otro, del espectador".

-Tu obra breve,* Veneno *(estrenada en 2017, en Microteatro), incluida en tu nuevo libro, anticipa la pandemia.
En ese libro hay dos obras que trabajan sobre el apocalipsis en clave argentina. Esto me hace pensar en cómo potenciar, imaginariamente, cierta precariedad que conocemos por habitar un universo que muchas veces está plagado de burocracias, limitaciones y carencias. Me entusiasma expandir eso, transformarlo, generar una hipérbole. Los apocalipsis argentinos que aparecen en ese libro, tanto en *Esto también pasará* (Teatro del Pueblo, 2014), como en *Veneno*, son burlones, tragicómicos. Hay una clave humorística en este tipo de Apocalipsis. La idea de la peste, de la plaga, de tener que abandonar la lógica de un mundo porque algo lo amenaza, en principio siempre me había tocado abordarlo desde la literatura. Cuando arrancó la pandemia y ese contexto se volvió tangible, comencé a observar que alumnos, teatreros y compañeros me indicaban fragmentos que aluden de uno u otro modo a esas dos piezas. Si en *Veneno* me refiero a una plaga, en *Esto también pasará*, se hace referencia a un mundo anterior, a la amenaza de algo que todavía se desconoce. Me di el gusto de haber trabajado esos temas cuando todavía era factible pensarlos desde el humor. Pienso que ahora es distinto. La amenaza que nos depara como hombres, en cuanto a la fragilidad de nuestra existencia, cada vez va a ser más difícil de abordar desde el humor.

-El humor aparece en tu producción de muy distintas maneras. Con una influencia que va desde la tragedia griega, atraviesa el concepto de argentinidad y se acerca al género gauchesco. ¿Afirmarías que es así?
Lo humorístico, según el material, a veces perfora cierta solemnidad de algunos referentes literarios. *Remar* (Sportivo Teatral 2017) incluye algo del orden de la Odisea Homérica atravesada por una ironía tragicómica muy discepoliana, grotesca. En la trilogía *Argentina Amateur*, que escribí con Andrés Binetti, aparecían referencias ligadas a la gauchesca o al radioteatro clásico. Eso, a su vez, se mostraba horadado por un espíritu tragicómico, satírico. El humor es, de algún modo, un salvataje, una tradición muy noble. Siempre recuerdo lo que dice Francois Rabelais en su libro sobre Gargantúa y Pantragruel. En él, menciona que la idea medular que uno quiere tocar es más aceptable si está recubierta de caramelo. Se refiere a la idea de dulcificar la tragedia. El humor es redentor. Redime algo de la tragedia contemporánea, que en estos momentos tiene que ver con la enfermedad, pero que en verdad aparece sostenida en la

dramaturgia argentina de los últimos veinte años. Antes de la enfermedad existió el saqueo y antes del saqueo la desaparición de personas. También hubo un persistente intento de generar olvido por parte de ciertos sectores que denuestan a las capas más populares. Hay algo del sostenimiento de este relato difícil, o penoso, desde tiempos ancestrales en nuestro país. Por eso afirmaría que el humor, de algún modo, es un factor bastante genuino dentro de la dramaturgia argentina. Es bastante original la posibilidad de abordar esa tragedia persistente, con sus excepciones históricas y loables, y, a la vez, cíclicas, y sostenerla, narrarla y pensarla desde un lugar que tiene que ver con el humor. Esto tiene relación con un teatro que a mí me interesa.

-Naciste en 1980. Pertenecés a una generación que se formó con muy importantes maestros: Mauricio Kartun, Ignacio Apolo, Alejandro Tantanian, Agustín Alezzo, Ricardo Bartis. Tu obra Remar me hizo acordar a la obra* La pesca *(Bartis, Sportivo Teatral, 2008-2009) y a la literatura de Gabriela Cabezón Cámara. ¿Cómo ves esto? ¿Coincidís en que en tu producción teatral existe una influencia de estos creadores que te menciono?
Sí, por supuesto. Tuve la suerte de ser alumno y trabajar con referentes muy importantes,

que siguen siendo personas de consulta y con los cuales comparto mucho de mi tiempo. Fui alumno de Agustín Alezzo, trabajé como actor en una obra que él dirigía y su estudio fue el lugar en el que dirigí por primera vez una pieza teatral. Cursé la carrera de dramaturgia en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD) en la época que la dirigía Kartun, que es una persona muy vectora y un maestro que gravita en la dramaturgia y en la producción teatral. Con él trabajé en una antología de obras emergentes, de la carrera de dramaturgia de la EMAD, de los últimos veinte años. Fui y soy parte del Sportivo Teatral, como docente de dramaturgia y actuación. Primero fui alumno y luego tuve la suerte de ser asistente de dirección de Bartis y pude compartir con él algunas inquietudes sobre la dramaturgia cuando se hizo *La máquina idiota*. De cada uno intenté absorber todo lo posible para nutrir mi trabajo. Cada uno dejó algo de su mirada, de su lenguaje que todavía sigo cotejando cuando me pongo a pensar una dramaturgia de gabinete, ensayos, o la dirección de una obra.
Lo mismo me ocurre con cierta literatura. Tengo afinidad con escritores ligados al canon nacional. A la dramaturgia de Armando Discépolo, Florencio Sánchez, Roberto Arlt, más precisamente a la lectura que Ricardo Piglia hace de esa literatura. Estos últimos años los dediqué a la lectura de narrativa nueva argentina. Por eso me encanta tu referencia a Gabriela Cabezón Cámara, es una de las escritoras que más admiro.

-Las aventuras de la China Iron*, de Cabezón Cámara, alude al género gauchesco, de Hilario Ascasubi, Esteban Echeverría.*
Estudié Letras en la UBA. Mi trabajo académico es para el Conicet y me especialicé en literatura española de fines del siglo XIX. De modo que tengo mucha afinidad con lo que fue esa época en la Argentina. Hay algo de ese mundo que es muy fundacional en nuestra dramaturgia. De allí surgen temas que pensamos de manera simpática, a la hora de reelaborar, o reescribir, que nos permite seguir iluminando lo que somos. Esa genealogía de la literatura argentina me continúa atrayendo hasta hoy. Consumo y compro mucha narrativa nueva. Admiro a varias escritoras, entre ellas, Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Gabriela Cabezón Cámara, Carla Maliandi, porque marcan un derrotero extraordinario en la narrativa argentina.

ESCENA
DE *REMAR*

-Tu libro incluye varios prólogos de autores que te admiran y todos mencionan* Remar*, como la pieza que más los ´conmocionó´, parafraseando a Andrés Binetti, que así define tu literatura dramática. Esa pieza destaca un estilo de escritura, que requiere de actores muy bien entrenados. Porque tus personajes les exige que accionen todo el tiempo, casi sin detenerse a pensar lo que dicen. Eso me recuerda a los actores entrenados con el método Bartis. ¿Esto es algo que te surge espontáneamente cuando escribís?
Hay materiales como el caso de *Remar*, o *Veneno*, que fueron generados a partir de imágenes. O de universos que a mí me interesaban, para trabajar con pequeños estímulos apriorísticos de la actuación en escena. De modo que fuimos ensayando y modelando cada situación a medida que se definía su escritura. Y sí, esa pieza está muy ligada a la metodología del Sportivo Teatral.
En *La letra caníbal* hay muchas otras escrituras que son de gabinete y aluden a un contexto más personal, a la idea de que el punto de partida, o la motivación, surgió de una imagen. Es verdad que yo como actor y director necesito y pienso siempre en un teatro que no sea declarativo, que sea pura acción. A veces creo que es una falencia mía. Que me gustaría tener mayores licencias rapsódicas en mis obras, mayores dilaciones líricas. Considero que hay una ventaja muy grande en la acción dramática. Porque genera un vortex de energía que captura rápidamente la mirada. Pienso mucho en la mirada del espectador cuando escribo. Entiendo que determinado estilo de actuación puede tener mayor trabajo para poder abordar mis textos, porque proponen espacios que no están ligados a lugares cotidianos, como los livings o los espacios más realistas. Mis espacios son más torcidos, más míticos, necesitan cuerpos que pongan en acción esos lugares, interactúen con esos ámbitos. En ese contexto, cuerpo y palabra comienzan a tener exigencias mucho más veloces. Así aparece la necesidad de contar con actores más ligados a la velocidad, no porque digan los textos de una manera más rápida, sino porque imaginan de una manera más veloz.

-En tus obras aparecen elementos muy cinematográficos. ¿Acopiás información de los lugares en los que las ambientás, hacés una investigación previa antes de ponerte a escribir?
Encuentro afinidades con ciertos universos y personajes, con los cuales me gusta permanecer un tiempo. A tal punto que necesito

ESCENA DE *EL VUELO DE LA MOSCA*

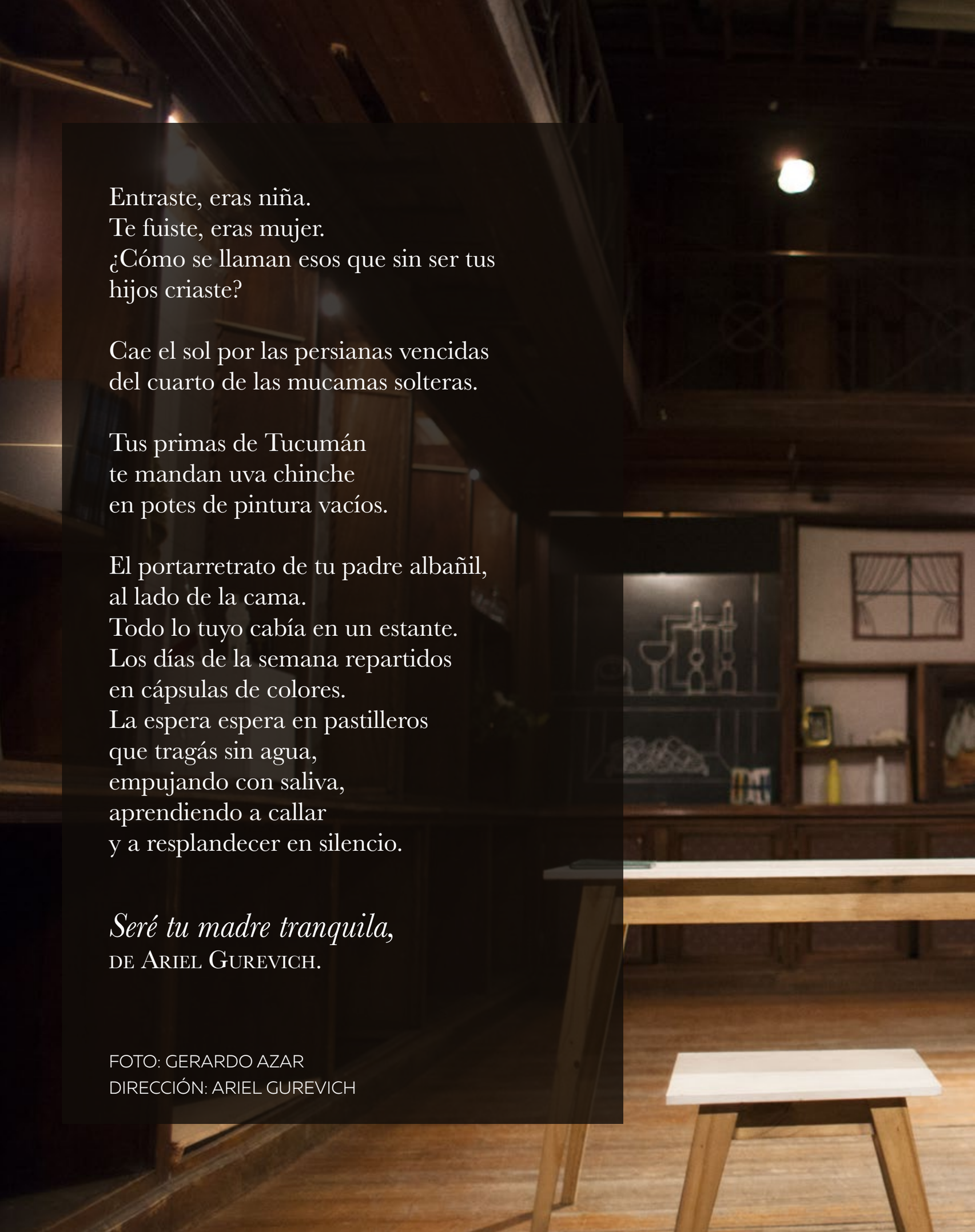
establecer cierta ligazón afectiva con esos mundos, que me permiten descubrir hasta el ritmo que quiero darle a esa escritura. Me regocija cuando aparece la diversión en el buen sentido, ligada al compromiso intelectual y afectivo con lo que estoy escribiendo. Esa forma permite que aparezcan una cantidad de alertas que hacen los detalles más visibles. De más está decir que hay un trabajo técnico detrás. Para cada obra genero un acopio, que tiene que ver con el placer de reunir determinados materiales ligados a esos mundos que tengo que abordar. En todos los casos es distinto. No es lo mismo producir un texto a partir de una idea surgida al azar, que hacerlo invitado por una institución. Eso me sucedió el año pasado, en el 90 aniversario del Teatro 25 de Mayo, que me invitaron a escribir una obra a la que titulé *Aquí cantó Gardel*. Fue un musical y, en ese caso, para la escritura tuve que tomar en cuenta que iba a participar la Orquesta de Tango de Buenos Aires, e iba a actuar Roberto Carnaghi, por ejemplo. Ahí tuve que reunir un acopio de materiales que me interesa mucho y refiere al mundo del tango a principios de siglo. Me estimuló la idea de escribir tangos originales que iban a ser ejecutados e interpretados por maestros como Néstor Marconi y Juan Carlos Cuacci.

-En ese caso funcionó, tal vez, la memoria emotiva, la infancia, la casa paterna…

Hay algo del entorno de nuestros padres, de la infancia, que es permeable a lo que sería el gusto por determinados universos. Mi padre y mi madre, por una cuestión generacional, han estado cerca de esos universos. Los recuerdos de escuchar la melodía de un tango en los mediodías de domingo, en mi casa paterna, dio lugar a lo poético. El perfume que tenía la obra era muy cercano a esa especie de añoranza familiar. Existe una afinidad estética que uno va construyendo casi de manera inconsciente a lo largo de la vida, que fueron legados por los padres. En la adolescencia me empezaron a impactar otros géneros, la ciencia ficción, el registro fantástico, el terror, aunque el fútbol formó parte de mi niñez. Es obvio que el teatro condensa algo de esas afinidades y las va modelando a un lenguaje, que, quizás, es más fácil de observar desde afuera. La necesidad de anclarse a un mundo determinado te obliga a mirarlo en detalle. En mi niñez, recuerdo que mi madre llamó a un artesano para que arreglara un mueble en el que se guardaba la cristalería. A la tarde ella le servía un té y ese hombre se sentaba a beberlo en el interior del mueble que estaba restaurando. Ese permanecer descansando en la propia obra, en su interior, casi de manera obsesiva, es muy familiar a la dramaturgia.

-En 2011, con* La patria fría *(primera parte de la trilogía Argentina Amateur), coescrita con Andrés Binetti, ganaron el Concurso de Proyectos Teatrales organizado por el FIBA. La palabra Patria, que, indudablemente, engloba tu dramaturgia ¿qué valor adquiere para vos, qué te sugiere?

Es un disparador contradictorio. Si la palabra Patria no fuera contradictoria, no sería estimulante como factor de lo teatral. Lo teatral tiene que surgir de lo paradójico. Cuando estábamos haciendo *Esto también pasará*, me aparecieron dos citas contrapuestas. Una de González Tuñón ("la muerte es el último país que el niño inventa") y otra de Rilke ("la verdadera patria del hombre es la infancia"). Esa complementariedad que aparecía en la cita final de aquella pieza mostraba algo de la contradicción de la Patria, como un sueño utópico, una tesis de fantasía nacional muchas veces inabarcable. Panteón artificial en el que uno quisiera que todos estén representados y en paz. Sin embargo, eso no es posible. Ese germen de continuas contiendas cíclicas se erige como el territorio de una teatralidad extraordinaria y es muy estimulante para generar dramaturgia. Obviamente que la Patria, como cualquier concepto ligado a la idea de Nación, siempre tiene una genealogía de apropiaciones de reapropiaciones, que son como un palimpsesto, muy diversas. No es lo mismo la Patria de la derecha, que de la izquierda, ni del Radicalismo de Irigoyen, que la del Peronismo del 40, ni la del 70. La Patria como concepto es una idea de mutación constante.



Entraste, eras niña.
Te fuiste, eras mujer.
¿Cómo se llaman esos que sin ser tus
hijos criaste?

Cae el sol por las persianas vencidas
del cuarto de las mucamas solteras.

Tus primas de Tucumán
te mandan uva chinche
en potes de pintura vacíos.

El portarretrato de tu padre albañil,
al lado de la cama.
Todo lo tuyo cabía en un estante.
Los días de la semana repartidos
en cápsulas de colores.
La espera espera en pastilleros
que tragás sin agua,
empujando con saliva,
aprendiendo a callar
y a resplandecer en silencio.

Seré tu madre tranquila,
DE ARIEL GUREVICH.

FOTO: GERARDO AZAR
DIRECCIÓN: ARIEL GUREVICH

UN DIRECTOR_**TRES PREGUNTAS**

LÁZARO MARECO
ES DRAMTURGO Y DIRECTOR DE TEATRO.

LÁZARO MARECO

“PENSAR SOLUCIONES CREATIVAS Y RESOLVER PROBLEMAS ARTÍSTICOS”

Lázaro Mareco nació en Formosa. Es dramaturgo y director. Hace más de veinte años dirige el grupo de teatro Los Gregorianos.

TEXTO: MAGALI RODRIGUES PIRES

1 **¿Cómo fue mutando la elección de los textos que llevás a escena?**
–Al principio trataba de elegir aquellos textos que tuvieran un contenido con el que mi comunidad se pudiera sentir identificada. Esto no me resultaba para nada sencillo porque la mayoría de los textos a lo que accedía se producían en Buenos Aires o en el exterior. A medida que crecí como director teatral, mis intereses artísticos me fueron orientando hacia la búsqueda de una dramaturgia mucho más cercana o propia. Comencé a relacionarme con escritores y poetas que producían algunos textos a partir de pedidos específicos. Ese fue el primer paso para luego animarme a escribir mis propios textos dramáticos. Actualmente encaro los procesos de puesta en escena desde la creación dramatúrgica, con ideas o temáticas que me interesan particularmente y me identifican. Entonces encuentro cierto eco en mi comunidad. Y esto me llena de satisfacción porque, en definitiva, es por lo que hago teatro.

2 **¿De qué forma el aislamiento social, preventivo y obligatorio transformó tu relación con el oficio? ¿Es posible interpretar este período como una oportunidad para potenciar los procesos creativos?**
–Este momento tan singular y difícil que nos toca transitar sorprendió al mundo entero. No existe experiencia previa alguna que sirva como antecedente para indicarnos un camino a la hora de enfrentar el aislamiento. Estamos aprendiendo sobre la marcha, tratando de tomar decisiones sobre un futuro que se presenta mucho más incierto que lo habitual. Me considero una persona creativa y trato de crear en cualquier contexto. Este aislamiento me resulta propicio para escribir y a eso me estoy abocando. No sé si la dedicación exclusiva potencie mis procesos de escritura. Pero sí resulta beneficioso tener tiempo para pensar soluciones creativas y resolver problemas artísticos.

3 **¿Cómo imaginás el futuro de las artes escénicas?**
–En lo inmediato, creo que la vuelta de la actividad teatral es un anhelo para todos los que nos dedicamos a esto. Una necesidad vital. Las condiciones en la que regrese, una gran incógnita. Pero el regreso será una fiesta, de eso estoy seguro. Fuera de estas circunstancias particulares, creo que las artes escénicas merecen un futuro de mejores políticas culturales. En los últimos años, hemos padecido el desfinanciamiento, el cierre de salas teatrales, la perdida de espacios culturales, la disminución de producciones. De todas maneras, tengo esperanzas de que esto se revierta. No por puro optimismo, sino porque se percibe interés político en que esto suceda. Por dar un ejemplo, la implementación del Plan PODESTÁ por parte de INT fue rápida y de gran alcance para los teatristas y espacios de mi región, el noreste argentino.

INTEGRANDO SABERES, CONFERENCIAS MAGISTRALES DE CREADORES ARGENTINOS

Entre los meses de mayo y julio el Instituto Nacional del Teatro presentó un ciclo de conferencias magistrales de maestras y maestros de las distintas regiones del país. Estas se emitieron a través del canal de YouTube del INT además de Formar Cultura, la plataforma de aprendizaje online del Ministerio de Cultura de la Nación. En estas páginas recogemos algunas síntesis de aquellas conferencias. FOTOS: SEBASTIÁN BLANDI, ARCHIVO INT

A LOS ARGONAUTAS, GRACIAS POR EL VIAJE

TEXTO: FABIÁN CASTELLANI

En mi recorrido como director escénico siempre he trabajado con conceptos que me ayudan a organizar o a diversificar (cuando hay demasiado orden) un proceso de ensayos y creación. Por años trabajé con las propuestas para el próximo milenio de Ítalo Calvino: Levedad, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad. Estas necesidades propuestas por Calvino para la literatura de nuestro milenio han orientado varias decisiones de puesta relacionadas con el ritmo, la composición, el espesor de las temáticas, etc.
Otros conceptos organizadores de mi trabajo son las dramaturgias barbianas: orgánica o dinámica, narrativa y evocativa. Ayudándome incluso a focalizar la mirada en diferentes dramaturgias para diferentes ensayos. O, cuando tengo la suerte de trabajar con asistentes de dirección, a trabajar sobre, al menos, dos dramaturgias por ensayo. Poniendo siempre el ojo en lo narrativo, mientras mi asistente repara en la dinámica. En los últimos años, sin embargo, empezó a aparecer una triada de conceptos propios para organizar mi trabajo. Sin olvidar los conceptos de Calvino

–herramientas que se accionan solas–, empecé a definir qué es lo que necesito desarrollar en un espectáculo desde tres palabras fundamentales: Idea, eficacia y belleza.
No son ejes separados, son más bien complementarios. Y buscan despegarse de una mirada binaria y también de una segmentación estructuralista. Hay espectáculos en los que me alimento más de uno que de otro. Me interesa dedicarme más a desarrollar ideas transversales a la puesta.
Para este texto voy a explayarme en el concepto de belleza, más para abrir el debate que para contagiar.

ELOGIO SOBRE LAS BELLEZAS EN DEFENSA DE LA IDENTIDAD Y DE LA BELLEZA (MECANISMOS)

A mí me gustan los caballos blancos,
los girasoles.
Los cigarrillos rubios y los negros.
El café muy fuerte.
El mate amargo.
También me gustan los pepinos
como los prepara Nomi los langostinos, las rabas, los locos, los erizos…
en fin, todos los mariscos, las canciones de Serrat,
José Larralde,
Spinetta, Manal, Charly García.
Violeta Parra.
El tango, Piazzola. El Polaco y La Tana.
Algunos versos de Neruda.
Todo Vallejo.
Los libros de Cortázar.
Los hombres con el rostro aindiado y otros hombres.
El mar.
Los Redonditos de Ricota.
El teatro contemporáneo y algo del teatro clásico.
La voz de Manis Joplin.
Los cuadros de Dalí.
Las mujeres de Modiglianni.
El Guernica de Picasso.
El Jardín de las Delicias, de H. Bosch.
Boca Juniors.
El asado y las ensaladas.
La provoletta a la parrilla.
El piano de Villegas.
Los cuadros de Mauricio Stem.
La cerveza bien helada.
El color amarillo.
El humor de Eduardo Arce.
Leer Artaud de vez en cuando,
Y también a García Márquez.
Las caricias.
El dulce de leche.
Levantarme en medio de la noche
e irme a pasear por Buenos Aires.
Los hombres y las mujeres que luchan
Por un mundo más habitable.
Los pies chiquitos de Malena.
Algún cuento de Borges.
Dos poemas de Benedetti y cuatro de Gelman.
Los besos de Malena.
La poesía de Sergio Darlin.
Las canciones de la nueva trova.
Dibujar.
Hacer el amor cada cuatro días.
Escribir boludeces…
Pero, en realidad, ahora que lo pienso,
yo me fabrico estas listas
porque aquí en el hospicio
me son muy necesarias.
Así uno no se olvida
de quién es, al menos…
Y de paso se acuerda de que existen cosas lindas.

Marisa Wagner[1]

Una de las cosas que nos enseña este poema de Marisa Wagner es que no existe la belleza, sino las bellezas. Seguramente mientras leían iban coincidiendo en algunos gustos y en otros no. La idea de un canon de belleza es imposible hoy. En el caso del teatro, el mundo de las poéticas de autores, de directoras, de grupo, han dinamitado el concepto de que hay cosas que pueden ser bellas para la totalidad. Hoy es claro que un canon es una imposición. Y si bien estamos bombardeados permanentemente sobre lo que debemos considerar bello, al menos en el arte hemos escapado de esas falsas antinomias. O deberíamos. Pero desarrollemos más esta mirada.
"Lo que crea belleza y es ciertamente bello, es, de igual manera, verdadero"[2] escribe Vincent Van Gogh en sus *Cartas a Theo*. ¿Verdadero para quién? La teoría de la relatividad y los tiempos líquidos de Bauman han desarticulado este pensamiento. Al menos desde una lectura unívoca. Estoy seguro de que esa belleza es verdadera para quien la crea, y para algunas personas que la aprecian. Pero sería ingenuo pensar que cuando logramos expresar artísticamente nuestra belleza seremos verdaderos para el mundo. Sí creo, profundamente, que nuestra obra tendrá mucha más fuerza si logramos encontrar y estimular nuestras bellezas. Por eso me gusta el título de la poesía de Wagner, ya que relaciona identidad con belleza. Y me encanta pensar que esas bellezas cambian como cambia, o debería cambiar nuestra identidad. Ser siempre lo mismo no debe ser muy bello. El maestro ruso Michael Chejov dice algo muy claro al hablar del sentimiento de belleza: "Dentro de cada artista, a menudo profundamente escondido, hay un manantial de belleza viva y de armonía creativa. Tomar conciencia de esta belleza interior del ser supone un primer paso para el actor, que puede entonces permitir que esta belleza impregne todas sus expresiones, movimientos y caracterizaciones –incluso en sus aspectos (feos)–. La belleza es una de las más destacadas cualidades que distinguen a todas las grandes obras de arte".[3]
Pero hemos aprendido, si nos extasiaron las vanguardias, de la lucha por destruir el "ideal de belleza". Seguramente hemos asociado la belleza al gusto clásico, ortodoxo. Hemos considerado la belleza un enemigo para destruir. Y hemos pensado, mientras más feo mejor, para joder al burgués. Pero las cosas han ido cambiando de las vanguardias hasta acá. El mundo se ha vuelto feo, y no digo que no fueran feas las guerras mundiales que rodearon al tiempo de las vanguardias. Digo que hoy los massmedia hacen abuso del horror y de la fealdad. Los espacios de trabajo son desagradables, las ciudades son cocoliches arquitectónicos, los aeropuertos son todos iguales, las relaciones son vacías. La funcionalidad se ha vuelto a veces el único valor de las cosas, de los espacios y de las personas.
Y aquí es donde reivindico la belleza como

1 Wagner, Marisa, *Los montes de la loca*. 6.° edición, Buenos Aires, Ediciones Baobab, 2007.

2 Van Gogh, Vincent, *Cartas a Theo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

3 Chejov, Michael, Sobre la técnica de actuación, 3.° edición, Barcelona, Alba editorial, 2005.

revolucionaria para estos tiempos. Y la defiendo como arma. Embellecer un momento de la vida de nuestros espectadores abrumados de fealdad es trasladarlo al acontecimiento imposible. Porque también nos sitúa en otra relación. No desde la superioridad de enseñarles, ni de castigarlos por ser tan brutos que no entienden nuestra creatividad avant garde. Es también posicionarse de igual a igual. Cuando un alfarero precolombino creaba una vasija, la embellecía con pinturas porque sus dibujos eran parte del objeto. No algo escindido de su funcionalidad como vasija. Aunque hoy lo consideremos una expresión cultural artística de su tribu. El teatro puede ser uno de los pocos lugares para vivir belleza hoy. Incluso es lo que puede traicionar nuestra necesidad de eficacia absoluta. Y no hablo de una belleza condescendiente. La belleza es profunda, es compleja. No hablo de superficies brillantes. Esa belleza vacía que intentan vendernos todo el tiempo. "No hay belleza sin herida", nos dice Francis Bacon. Creo que el entrenamiento de quienes dirigimos teatro es hermoso, aunque arduo y extenso. Música, cine, literatura en todas sus ramas, artes visuales, filosofía, psicología, política y todo lo que esté a nuestro alcance. Nuestra belleza, como nuestra identidad, puede y debe crecer, ramificarse. Nuestra belleza no puede solidificarse como el "estilo" de los creadores de la modernidad. Ser fieles y traicionarnos es una manera. Así lo harán nuestros actores y actrices, nuestros escenógrafos y, especialmente, nuestros espectadores. Serán fieles y nos traicionarán. Nuestra belleza no podrá conmoverlos si se repite como un mecanismo. Como un canon. Como una máquina.
"Lo que se estanca se pudre", decía el manifiesto del Teatro Argonautas (*). Estos tres ejes: Idea, eficacia, belleza, me movilizan hoy. Ojalá pronto se modifiquen. Ojalá pronto me desdiga porque encontré mejores aguijones para molestar mi creatividad.

(*) El teatro Argonautas fue creado en 2001 por los grupos La Rueda de los Deseos, Los Toritos y La Troupe Trueque. Funcionó del 2001 al 2002 en la Ciudad de Mendoza y desde 2003 al 2011 en San José, un barrio de Guaymallén ubicado en la periferia de la ciudad capital.

LA SOMBRA EN LAS ARTES ESCÉNICAS

TEXTO: NERINA DIP

Reflexiones y entrenamiento para un teatro de sombras es una pieza audiovisual en la que expongo pensamientos y prácticas que son el resultado del trabajo que vengo realizando con el grupo Die Pinken Clauden, desde 2008 y, de mi interés por el tema, que se fue desarrollando en diferentes etapas de mi formación profesional.
Si bien es cierto que el teatro de sombras es un lenguaje ancestral, desde hace unos años ha venido realizándose una intensa exploración sobre las posibilidades de la sombra en las artes escénicas desde una perspectiva más innovadora. Poco a poco la sombra ha tomado la escena contemporánea y ha establecido una relación de paridad, de equidad, con los demás elementos, y con actrices y actores. Los interpretes han visto poblado el territorio de la teatralidad por un uso diferente de la luz, la sombra y la oscuridad.
En Tucumán, el grupo Die Pinken Clauden se funda con la premisa de habitar y jugar en la escena con elementos del teatro de objetos y con las sombras. Su repertorio es resultado de esa búsqueda, con fuerte perspectiva de género.
El grupo está actualmente integrado por Daniela Flores Blasco, Vicky Pérez, Natalia Albornoz como actrices manipuladoras y por mí, en la dirección. Como mujeres nos hemos visto envueltas y comprometidas con el ser mujeres en la escena y esa perspectiva ha afectado y determinado muchos aspectos de nuestra propuesta.
Por lo tanto, la clase realiza un aporte en el que soy la parte visible de un colectivo, pero la construcción del conocimiento se dio como resultado de procesos creativos grupales en los que la investigación "teórica" ocupa un espacio tan relevante como una resolución escénica y como la gestión para buscar a nuestros espectadores.

En la clase virtual se abordan varios aspectos de este lenguaje y su significación. La propuesta del audiovisual –que se estructura en segmentos– parte inicialmente de estudiar la sombra desde su aspecto simbólico para comprender una de las principales materialidades con las que se desarrolla el teatro de sombras. Es necesario destacar que no es el único elemento, ya que son también de vital importancia la fuente lumínica, el obstructor de la luz (sea este una silueta o un volumen) y la superficie sobre la que la sombra descansará, se proyectará. En esta ocasión me detengo a pensar la sombra desde el punto de vista simbólico y religioso, entendiendo que el acercamiento y uso de este lenguaje no puede reducirse al aspecto técnico, sino que debe comprenderse que la sombra está fuertemente relacionada al conocimiento simbólico en muchas culturas. Posteriormente realizo una mirada panorámica de algunos teatros de sombras tradicionales, poniendo énfasis en su estructura dramática, en los temas y en su vínculo con la religión y la cultura popular. Desde allí abordo el teatro de sombras contemporáneo y sus nuevos interrogantes.
Luego de este panorama histórico cultural del lenguaje, comparto la manera como abordamos la creación con sombras dentro del grupo Die Pinken Clauden. El entrenamiento fue construyéndose en fases progresivas y simultáneas de reconocimiento de la oscuridad como materia y como volumen para habitar. Asimismo, tomamos la ciudad, su arquitectura y su historia como insumo temático y como inspiración formal y política. Reflexiones y entrenamiento para un teatro de sombras es una contribución desde Tucumán para pensar el teatro contemporáneo desde una experiencia colectiva con resonancias de una búsqueda que pretendemos propia y particular.

EL TEATRO, PARTE DE LA CULTURA CONVIVIAL, ES CONTAGIO

TEXTO: JORGE DUBATTI

En la clase nos interesó poner en primer plano algo revelado por la pandemia y la cuarentena: la cultura convivial, de la que el teatro participa. Según la Filosofía del Teatro, disciplina formada a partir de la praxis teatral, el convivio es la reunión territorial, de cuerpo presente, en presencia física, en proximidad, a escala humana. Lo diferenciamos del tecnovivio, reunión desterritorializada, remota, a distancia, a escala ampliada, intermediada por recursos tecnológicos (visuales, auditivos, audiovisuales) a través de las máquinas, que construye otros tipos de presencia, ya no física: telemática, virtual, objetual. El convivio implica el cuerpo presente en territorialidad geográfica; el tecnovivio permite la sustracción del cuerpo presente en la "nube". El convivio nació con los orígenes mismos de lo humano; el tecnovivio tiene un hito fundamental en la creación de la escritura, pero también antecedentes, por ejemplo, en la comunicación con timbales o señales de humo. Convivio y tecnovivio proponen experiencias diferentes, ni mejores ni peores. Pluralismo: no hay que pensar en un campeonato, convivio y tecnovivio como River y Boca, ni tampoco en una superación evolucionista de un darwinismo trasnochado.
En cuarentena el mundo se transformó en un gigantesco laboratorio de percepción de la relevancia del convivio en nuestras vidas. Se da una restricción de la cultura convivial, y una avanzada de la cultura tecnovivial. Recién lo notamos por la restricción: extrañamos el convivio en las calles, en las clases, en los estadios y canchas, en los templos, en los restaurantes, en los teatros, en las reuniones con

SOBRE LO FANTÁSTICO EN EL TEATRO

TEXTO: CRISTINA SOLÍS

familiares y amigos… El convivio forma parte fundamental de nuestras existencias cotidianas. En cuarentena estamos viviendo un síndrome de abstinencia convivial; sentimos la necesidad de convivio. El teatro participa de la cultura convivial, por eso está restringido en cuarentena, las salas cerradas, las reuniones teatrales contraindicadas. Porque el teatro es reunión, cuerpo, y entonces es contagio. Lo dice Artaud, en *El teatro y la peste*, en *El teatro y su doble* (1938). Más que comunicación, el teatro es contagio. A pesar de la restricción, el convivio se abre camino en el teatro de las terrazas, las ventanas y los balcones, o en el teatro "tapial" que hacen los titiriteros Manu Mansilla y Julia Sigliano en Lincoln, provincia de Buenos Aires. Cuando pase la pandemia, volveremos con una revalorización de la cultura convivial. Definimos en la clase el teatro-matriz (convivio + *poíesis* corporal + expectación: zona territorial de experiencia y subjetivación) como uno de los tesoros culturales más maravillosos de la humanidad. Finalmente rastreamos algunas representaciones de la peste en el teatro argentino, y nos detenemos en cuatro casos: *La peste viene de Melos* (1957-1958) de Osvaldo Dragún; *La peste, plaga sacramental* en XII secuencias (1972) de Renzo Casali; *El cordero de ojos azules* (2011-2012) de Gonzalo Demaría; diferentes versiones argentinas de *Edipo*, de Sófocles, en todo el país.

Hoy lo fantástico sería mejorar lo humano, los distintos modos de ver, de hacer en los ensayos, enfrentar el miedo al vacío, acomodar los contenidos y encontrar un sentido ético y estético de hacer teatro.

Cuando tengo que realizar una obra, primero estudio qué es lo que tengo para decir, lo escribo de muchas formas, investigo a través de las improvisaciones, de lo que va surgiendo se abren otras puertas. ¿Qué tienen para decir los actores? En los actos de repetición veo las cuestiones más profundas, desde allí sigo buscando. Es un lenguaje que el actor va escribiendo con su cuerpo, las formas como les son propias, se siente en casa… el camino se abre, en la medida de como un actor se siente cuidado, no juzgado. El problema de la devolución, tanto docente como de la dirección, está en que el actor trabajó sobre su inconsciente, hay que medir mucho el cómo se dice, siempre el actor está afectado por su acto.

Con un concepto abierto puede identificar formas para construir un sentido, una frase, una escena. Si voy tejiendo la trama con las respuestas de cada actor, cada grupo pone su manera o necesidad. El trabajo de hacer presente lo que hago es la entrega del decir, energía y adrenalina de sostener estar frente al público. En estos momentos de pandemia, la inminencia que causa la cámara, el estar presente es poder pensar en el escenario con respuestas que suceden y no que controlo. Dejar jugar más el inconsciente y abrir la estructura para que suceda. Las imágenes despiertan distintas formas en el pensamiento, son abiertas, ya que significan lo que me pasa con ellas, se asocian con la imaginación, otro orden: el caos.

El rito es una manera de ingreso más grupal y unifica las energías para el proceso de creación. Lo utilizo como forma más profunda de concentración.
La coherencia tiene que ver con el concepto. En este sentido, es importante no perder de vista lo que quiero decir o lo que tengo para decir; puedo jugar con abrir muchos lugares, pero todos deben arribar al concepto de la obra que quiero, aunque la deje abierta…
El cuerpo lúdico está menos reprimido que el cuerpo pensado, y los objetos ayudan a disparar otras imágenes, abren otros juegos en la teatralidad: siempre que pongo una sustitución en un objeto sale el juego del niño.
Lo simbólico hace pensar. El sentido se construye con lógicas distintas, el significante que me lleva al concepto de la teatralidad no es solo en el plano de la palabra, porque el cuerpo y las acciones tienen su lectura. Para ser metáfora uso esos signos amplificando el recurso de la sustitución.
La recreación es otra mirada con una imagen propia. En lo simbólico la integración de las formas nos lleva a una unidad del concepto.
La trama es el signo actuando en las capas de lo que presento. En el caso de las escenas es cómo narro para potenciar la obra: las articulaciones de las escenas es lo que resuelve el hilo conductor.
Toda mirada es política, porque es un encuadre desde lo personal. Las elecciones del discurso construyen un pensamiento desde lo propio, aun con ideas de otros la elección del cómo y dónde se dice es una mirada personal. Para llegar a una poética, debo construir una mirada de mi lenguaje que sea posible en la lectura de otros. Si no se lee, no es lenguaje. El tiempo de maduración y claridad llevan a una síntesis.

UN IMPULSO DE ACCIÓN, REFLEJOS, INICIATIVA, GARABATOS, BOCETOS

TEXTO: PACO GIMÉNEZ

Paso por alto los temas de la clase magistral. Yo simplemente ofrecí una manera de aprovechar el obligado aislamiento que impone la cuarentena para compartir con otros grupos de teatro independiente una modalidad de proceso que yo practico con los míos. Propongo un material ensayo, poesía, novela, obra teatral, material que por algún motivo llamó mi atención. Cada actor leerá según su gusto y disciplina, asociará, se identificará o no, pondrá el ojo en lo medular o, por reacción, se tentará con la transgresión. Porque de entrada no hay orientación ni estética ni nivel dramático establecidos. Los actores tendrán que encontrar algún motivo para actuar y así ganarse un lugar en el proceso. Un impulso de acción, reflejos, iniciativa, garabatos, bocetos. Ya llegará el momento de pasar del diseño a la ejecución: cuando se encuentren ellos y su director. Sin acomodarse necesariamente a una visión común. Aun así, suelo comenzar yo con los actores. Nada ejemplar, pero es lo que tengo para compartir. Me gusta estar con acompañantes y no con empleados. Cuando se produce el encuentro y se presentan las escenas que cada uno elaboró en soledad, sobrevienen romances, rechazos, desdenes, verdaderas reacciones. Propongo conexiones entre escenas, agrego a lo que está sugerido, devuelvo desde mi mirada interesada. Con el tiempo se sucederán muchas ofertas más de los actores y muchos aportes a sus afanes escénicos. Me tocará alucinar un universo en el que estén inscriptos todos ellos. Armaré y desarmaré guiones tratando de consensuar con los que ponen el cuerpo, el pensamiento y la emoción. Una composición para la que no escatimo echar mano a la biblioteca, al barrio, a la televisión, a la comida, a la basura. Es la primera vez que trato de formular lo que es una modalidad privada e íntima con mi gente. Tengo compañeros emblemáticos de La cochera que quizá darían otra versión. Por ahora este es mi intento de explicar y compartir.

LA MACRO REALIDAD NATURAL Y LA MICRO REALIDAD ESCÉNICA

TEXTO: HUGO ARISTIMUÑO

El hombre busca y elige "escenografías naturales" para el desarrollo de sus conflictos. Ese espacio posee, a la atenta percepción, determinados colores, sonidos, iluminación, volumetría, texturas, escala, etc… pero, sobre todo, un algo intangible, una esencia dramática, un carácter dramatúrgico dinámico y narrativo que acciona hasta desde la aparente "quietud".

El traslado escénico de la esencia de esa "macro realidad natural", obviando principios del naturalismo, depende de la eficacia del ejercicio perceptivo de registro y observación y este, a su vez, está determinado por un conocimiento racional y emocional de su práctica, cuya personalización e intransferencia deriva del contexto biopsico social, histórico, geográfico y político del actor en proceso de creación artística.

Esta práctica perceptiva deviene en una poética asociativa que personaliza la eficacia dramatúrgica del actor ante los requerimientos "dinámicos" de la "micro realidad escénica", recurso funcional que excede la mera definición física del espacio teatral elegido y pone nuestra atención en un complejo tejido de estímulos "ficcionales" cuyo diseño y creación dependen tanto de la concurrencia del tránsito experiencial del imaginario sensible de "ese" actor, como de la precisa y eficaz codificación en la utilización de las técnicas pre expresivas.

La presencia de este pensamiento casi salvaje, originado en nuestra biografía somática, será generador y receptor de los estímulos ficcionales del espacio mítico del escenario, y la escritura espacial resultante, un verdadero "mosaico" de tensiones, un texto fascinante y orgánico, cuyo tejido integre las acciones y reacciones no solo del actor o los actores, sino también la posibilidad dinámica y transformadora del espacio, los objetos, sonidos y colores que él contiene. Esta última afirmación, obvia en la jerga teatral, no lo es tanto en su práctica concreta cuando creamos desde la memoria conceptual, que no es crear nada.

Así como se conceptualizan las respuestas dramatúrgicas, las "reacciones" parecen abrevar en un mismo y reiterado estanco corporal, en una práctica individualista que no percibe, desde su egocentrismo, la totalidad de los elementos escénicos que definen una imprescindible "instancia relacional".

Es así entonces, que la "micro realidad escénica", creada bajo estas condiciones, se cierne en una particularidad que, al buscar su correspondencia con lo general, marcha inevitablemente hacia lo "alegórico" y la "alegoría" transforma la "apariencia" en "concepto" y el "concepto" en "imagen" con quien nos comunicamos rígidamente.

Cuando la creación del universo escénico parte, sin embargo, del tránsito experiencial de los registros de la biografía somática de cada actor, en esta " micro realidad escénica", lo poético se manifiesta en " símbolo", una particularidad que no piensa en lo general ni alude a eso directamente, pero al captarlo vivamente, "inconscientemente" o " conscientemente después" permite la percepción de lo general.

El "símbolo" nos provoca a que "eso" que "ya" es en el "concepto" sea solo significante de algo. Transforma la apariencia en "idea" y la idea en "imagen" con una dinámica infinita, relativizándola a la subjetividad de quien la recibe.

PLAN PODESTÁ

LA PRESERVACIÓN DEL TEATRO INDEPENDIENTE ARGENTINO COMO PRIORIDAD

El Instituto Nacional del Teatro lanzó un plan histórico para la preservación de la actividad teatral independiente ante emergencia que atraviesa el sector en todo el país. Con el objetivo de dar una respuesta inmediata, se reestructuró la partida presupuestaria anual para diseñar nuevas líneas de ayuda económica de alcance nacional y regional, destinadas a diversos sectores de las artes escénicas. El Plan para la Preservación Operativa de Elencos, Salas y Teatristas Argentinos (PODESTÁ) alcanzó hasta el momento a más de 7 mil hacedores teatrales de todo el país.

TEXTO: MAGALÍ RODRIGUES PIRES / FOTOS: ARCHIVO INT

Dos días antes de la publicación del decreto que dictaminó el inicio del aislamiento social, preventivo y obligatorio como respuesta al COVID-19 en todo el territorio nacional, el Instituto Nacional del Teatro (INT) aprobó la primera etapa del Plan para la Preservación Operativa de Elencos, Salas y Teatristas Argentinos (PODESTÁ). Con el objetivo de dar una respuesta inmediata a la situación de extrema vulnerabilidad en la que se encontraban las trabajadoras y los trabajadores de las artes escénicas de las distintas regiones del país, se optó por redirigir el presupuesto anual aprobado para diseñar nuevas líneas de ayuda económica destinadas a la preservación de espacios teatrales y al sostenimiento de espectáculos. Tres meses después, la tercera etapa del Plan PODESTÁ está en marcha y las ayudas aprobadas alcanzaron hasta el momento a más de 7 mil hacedores teatrales de todo el país.

En referencia al nombre de los hermanos Podestá, actores rioplatenses que sentaron las bases del circo criollo a fines del siglo XIX, el Plan fue instrumentado en etapas sucesivas, que tuvieron como fin ampliar de forma progresiva el universo de beneficiarios alcanzados y perfeccionar el diseño de las ayudas haciéndolas cada vez más específicas.

La primera etapa del Plan contempló cambios excepcionales en los procesos de tramitación de subsidios, con el objetivo de facilitar el acceso de las diversas comunidades teatrales del país a las ayudas del Instituto, y aprobó tres líneas de alcance nacional destinadas a espacios escénicos, espectáculos y grupos de teatro independiente.

Los beneficiarios fueron salas que recibieron el subsidio de Funcionamiento en el período comprendido entre agosto 2018 y marzo 2020, todas las producciones que integraban el Catálogo de Espectáculos del Programa INT Presenta y las obras seleccionadas para participar de la 34º Fiesta Nacional del Teatro, los espectáculos que recibieron el subsidio de Producción de Obra, y los colectivos teatrales que fueron beneficiarios del subsidio de Actividad de Grupo (en el mismo período detallado). En el marco de esta primera etapa, y en respuesta a las demandas del sector, se decidió sumar a las líneas de ayudas aprobadas la apertura del subsidio para Adecuación de Sala o Espacio de Teatro Independiente para Habilitación, destinado

a obras de refacción o compra de equipamiento necesario (luces de emergencia, matafuegos, etc.).
Al momento de la aprobación de la segunda fase del PODESTÁ a mediados de abril, el 90 por ciento de las trabajadoras y trabajadores contemplados en la primera etapa del plan ya habían cobrado las ayudas económicas correspondientes.
La particularidad de este segundo paquete de medidas, que también contempló cambios en los procesos de tramitación, fue su perspectiva regional. Haciendo hincapié en las necesidades de cada una de las regiones culturales del país y las diversas realidades locales de las comunidades teatrales, esta etapa aprobó quince nuevas líneas de ayuda orientadas a espacios escénicos y producciones teatrales no alcanzadas en la fase anterior. Esta vez los beneficiarios fueron grupos y salas de teatro independiente que recibieron en su desarrollo diferentes tipos de subsidios del INT y/o que periódicamente articulan con las Representaciones Provinciales para la realización de eventos, capacitaciones y acciones relacionadas al desarrollo y fomento de las artes escénicas de cada lugar.
La segunda fase del PODESTÁ contempló además el lanzamiento del Concurso Nacional de Actividades Performáticas en Entornos Virtuales, destinado a artistas de todo el país que hasta el momento no hubieran recibido un aporte del Plan. Su objetivo primordial fue contribuir al desarrollo de diversas propuestas creativas que, de manera individual o grupal, desde el lugar físico de aislamiento social, confluyan en un hecho artístico utilizando como soporte de creación y difusión a la tecnológica. Un total de 537 proyectos de todo el país fueron elegidos ganadores y recibieron la ayuda económica que contemplaba el premio.
Las dos primeras fases del plan alcanzaron a 6721 hacedores teatrales, 399 salas y 1109 espectáculos de las seis regiones del país. Con el objetivo de ampliar aún más el número de beneficiarios y continuar dando respuesta a las necesidades del sector, los últimos días del mes de mayo se lanzó la tercera etapa. Se aprobaron diez nuevas líneas de ayudas regionales, se abrieron convocatorias específicas en Tierra del Fuego, Santa Cruz, Chubut, Río Negro, Neuquén y La Pampa orientadas a grupos que no recibieron ningún tipo de ayuda por parte del INT en toda su trayectoria, y se relanzó una línea de subsidio orientada al sostenimiento de festivales de teatro independiente de todo el país.
En cada una de las etapas, el Consejo de Dirección del INT convocó a las comunidades teatrales para garantizar la distribución cooperativa y solidaria de las ayudas aprobadas entre las y los integrantes de cada proyecto. A su vez, les solicitó hacerlo de manera equitativa y responsable, asistiendo, ante todo, a las y los compañeros en situación de mayor vulnerabilidad. Es importante destacar que los aportes asignados se destinaron a espacios, organizaciones, elencos o agrupaciones. No se priorizaron roles individuales, entendiendo y valorando el carácter colectivo y cooperativo de la actividad teatral en el país.
El Plan PODESTÁ se enmarca en las medidas aprobadas por la Secretaría de Gestión Cultural dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación y las políticas implementadas por el gobierno nacional para paliar los efectos negativos que las medidas de aislamiento social generaron en el desarrollo de la actividad económica en amplios sectores sociales. En el ámbito de las artes escénicas nacionales, la coyuntura actual se vio más complejizada aún debido al debilitamiento del entramado económico y social del teatro independiente, luego de un período de ausencia (2016-2019) de auténticas políticas públicas vinculadas al sector.
Al cierre de esta edición, el Plan PODESTÁ continúa en curso. El Consejo de Dirección del INT trabaja actualmente en nuevas líneas de ayuda destinadas a sectores del ámbito escénico que recibieron menor apoyo de las medidas ya instrumentadas, tales como teatro callejero, circo teatro, danza teatro, títeres, entre otros.

ESCENA DE *VORAZ Y MELANCÓLICO*

EN **NÚMEROS**

7662
TRABAJADORES Y TRABAJADORAS
de las artes escénicas.

480
ESPACIOS
de teatro independiente.

1394
GRUPOS TEATRALES
de todo el país
.

fueron alcanzados hasta el momento por el Plan PODESTÁ.

ESCENA DE *ESTA MÁQUINA NO ERA DIOS*

ROMINA MAZZADI ARRO

"SOY EL RESULTADO DE MUCHA OBSTINACIÓN"

La dramaturga, directora y docente santafecina Romina Mazzadi Arro hace un repaso por su producción artística de dos décadas al frente del grupo Hijos de Roche, tomando tres montajes emblemáticos como disparadores donde parecieran convivir los mismos personajes y las mismas problemáticas a lo largo del tiempo. TEXTO: MIGUEL PASSARINI / FOTOS: ARCHIVO

Una serie de puentes unen los tramos del vasto recorrido del grupo teatral rosarino Hijos de Roche, que dirige la rafaelina radicada en Rosario Romina Mazzadi Arro, y que en 2019 cumplió veinte años ininterrumpidos de producción artística y gestión cultural, desde el estreno de *Como si no pasara nada*, su espectáculo fundacional de 1999, a partir, entre otros textos propios, de una adaptación de *Los poseídos entre lilas*, la única obra de teatro escrita por Alejandra Pizarnik.

De esos puentes, mojones de una poética fuertemente marcada por un absurdo de impronta inconfundible, una mueca que de la risa dispara al espanto, se perciben en lo alto tres emblemas de este grupo: *Hasta la exageración*, *Baby Jane* y *Esta máquina no era Dios*. Con el primero, el grupo empezó en 2002 a resonar a nivel nacional. *Baby Jane*, de 2010, es el montaje en el que más profundizaron en los recursos plásticos, con una estética casi cinematográfica. Y en el último, una apuesta de esta época, de tono casi apocalíptico, estrenado en 2019 y con mucha vida por delante, pero como sus antecesores con un marcado destino de clásico, Hijos de Roche pareciera extrapolar aquellos personajes y situaciones a una acción en el presente donde la traducción más directa del título refiere a un sistema que no ha funcionado, una especie de monstruo burocrático colapsado y dando sus últimos estertores, aunque eso sea apenas lo que se ve en un primer plano.

"Esta última es una obra que tiene mucho humor y es de esta época, porque tiene un contenido político enorme, con un mensaje muy directo, que va a la yugular, con dos personajes: una ministra y su contadora en medio del colapso", expresó la directora acerca del trabajo que en escena tiene a dos de sus actrices fetiche: Elisabet Cunsolo y Paula García Jurado, quienes completan Hijos de Roche y, junto con Mazzadi Arro, llevan adelante la gestión del nuevo Espacio Bravo, ahora en su propiedad definitiva, adquirida e inaugurada en 2018 en Catamarca al 3600.

En principio, el de Hijos de Roche es un teatro hecho mayoritariamente por mujeres y sus obras fueron y son la vanguardia de una poética del feminismo local potenciada en los últimos años por la resonancia sociopolítica de la temática. También, en los tres materiales mencionados, separados entre sí casi por diez años, aparece fuertemente algo vinculado con los modos de ejercer el poder: las formas más duras de la dictadura se van reproduciendo y dialogan con un tipo de humor inherente al absurdo, algo que encuentra un techo en *Esta máquina no era Dios*, espectáculo que, paradójicamente, parodia el final de un tiempo y marca el imprescindible comienzo de otra cosa, cuando ni siquiera se mencionaba la llegada al mundo de la pandemia de coronavirus.

Inteligentemente, Mazzadi Arro, lejos de mirar a partir de los personajes de manera complaciente ese mundo en el que prevalece la contradicción y un tono de incomodidad que se traduce en humor, produce una síntesis desde la cual la risa queda de lado y asoma, en algunos pasajes, una inevitable oscuridad. Desde la expresión acuñada en el teatro griego "*Deus ex machina*", es decir, "Dios desde la máquina", para hablar de eso que se pone en acto como acción o espacio extemporáneo a la escena, el título de esta última obra, *Esta máquina no era Dios,* es, al mismo tiempo, un guiño y una metáfora en relación con esa máquina que ya no funciona desde hace mucho tiempo (la familia, la sociedad, el país, el mundo), porque claramente el sistema ha fracasado y, seguramente, Dios también.

ESCENA
DE *BABY JANE*

DESDE LA ORILLA

"Por cuestiones personales, me tocó nacer a la orilla de muchas cosas, y no lo digo solo por ser mujer", expresó Mazzadi Arro, casi como una definición de principios. Y profundizó: "Me costó ser incluida en muchas cosas en mi vida, por eso es que esta revolución de las mujeres es algo que viene conmigo desde siempre y era algo que se tenía que visibilizar, que tenía que pasar: llevamos siglos siendo sojuzgadas y esto no va a ser ni fácil ni rápido. Pero no había otro camino en este presente más que el de levantar la voz de las mujeres con todo el precio que eso está costando, porque más levantamos

ESCENA DE *BABY JANE*

la voz desde el lugar que sea, más dura es la patada, independientemente de que para mí como para muchas y muchos sea algo tan evidente que mujeres y hombres somos iguales".
"Al feminismo lo entiendo como herramienta de supervivencia desde que no sabía lo que era el feminismo. Esa oposición marcó mi vida. Pasé por abusos, pasé por descalificaciones, por atropellos e invisibilizaciones, pasé por todos los lugares, o casi, por los que pasamos todas las mujeres. Me crié en un mundo machista, pero en el seno de una familia matriarcal. Fue una mezcla interesantísima", sostuvo la directora, entendiendo que esas etapas determinaron no solo su vinculación con el teatro, sino también sus decisiones poéticas y políticas.
"Tengo en el cuerpo, en la mente y en la sangre la violencia machista y la lucha de la mujer por igualar desde que tengo memoria. No elegí ser lo que soy ni hacer lo que hago como artista por ser mujer. Se dio así y desde muy temprano entendí que las reglas eran esas. Hace pocos años la lucha feminista me permitió nominar algunas cosas, y entender algunas otras que ya estaban, y, desde luego, tomaron nuevo vigor", completó.

LORCA Y PIZARNIK

"Mis hombres y mis mujeres ya estaban ahí cuando empecé a dirigir teatro. Ya estaba mi Alejandra Pizarnik, ya estaba mi Federico García Lorca (montó, entre otras, una versión de *El público*). Y mis amores y mis odios ya estaban y están al día de hoy. En algún momento noté que, tanto en el teatro como en la literatura, el cine, y diría que en casi todas las expresiones artísticas, la mujer es relatada y nombrada a partir de la falta o ausencia del varón. Y el varón es siempre contado en función de si tiene o no tiene poder", expresó. Y reconoció: "Creo que ese hallazgo es la única pieza conceptual que me lleva a hacer un teatro con tanta conexión entre obra y obra, tan tenazmente parecidas entre sí, con ese algo que se repite quizás al límite de lo cuestionable, esa insistencia primitiva de poner a jugar siempre las mismas cosas, los mismos poderes en alternancia, un teatro con más mujeres que hombres, sí, pero todos imprescindibles, donde aparecen siempre los mismos personajes".
Apelando a una lógica que sostiene que el teatro dialoga siempre más o menos con las mismas problemáticas, esas piezas desunidas y vueltas a unir obra tras obra desafían el imaginario teatral de una creadora que intenta dar respuesta a todo a través de su producción artística en relación con esa repetición tan propia del absurdo y en la insistencia de repetir personajes e incluso situaciones. "Las mujeres de mis obras son las mismas desde la primera hasta la última: la Segismunda de *Como si no pasara nada*, la ministra de *Esta máquina no era Dios*, la secuestrada de *Hasta la exageración* o la hermana inválida y vulnerable de *Baby Jane*. Incluso la mujer que está encerrada en *Ya estoy solo*. Son las mismas siempre, aunque con otro rol y en distintas situaciones. Son las mismas mujeres avanzando por el túnel de mi historia. Pero también están los hombres, esos personajes que me recorren y que también son los mismos. El pibito traicionado de *Se Fini*, el padre que se muere en *Insoportable*, el tipo alegre y esperanzado de *Como si no pasara nada* o el enamorado de *El Desagüe*, esos también son los mismos", dijo, confirmando que sus personajes vuelven una y otra vez para decir más o menos las mismas cosas, pero en otros contextos.

UN ABSURDO AGRAVADO

Es en esa forma de reconstrucción dramática de esos mismos personajes que se rompen y se vuelven a armar a repetición donde la directora encuentra la raíz y el sentido de su teatro.
"Todo eso me arma un modo de construcción que parece, y hasta quizás sea, un rasgo, una característica, incluso un estilo –reconoció–. En todas mis obras trabajo con muy pocos personajes y se turnan para entrar. Y entran donde les toca. Soy el resultado de mucha obstinación, por eso en mis obras los procedimientos se repiten. En algún momento lo vi con pudor, porque repetirse a veces suena mal. Pero en otro momento entendí que era ahí dónde yo podía hacer algo: trabajar y afrontar la repetición para encontrar algunos sentidos. Y, sobre todo, en bancarme esa repetición, que es de por sí intolerable. De hecho, la tolero no sin esfuerzo. Por eso creo que haga lo que haga, el resultado será siempre un absurdo agravado por

estallidos varios. Aunque haya principio, nudo y desenlace, mucho texto o nada de texto. El desenlace siempre resulta un nuevo comienzo que invariablemente será dulce y doloroso. Ya no reniego, ya no sufro. Es lo que soy".
Y sobre el mismo tema, completó: "Para mí el tiempo es circular y los malos y los buenos en un momento se funden. Y en un momento se separan para volverse a encontrar. La lucha es siempre por la libertad. Y es siempre desigual. Porque hay malos demasiado malos y buenos demasiado buenos, contra toda teoría renacentista. A eso lo fui descubriendo, más gradualmente, con horror. El poder es una pelota que cambia de dueño de manera sistemática. Lo que sí, a algunos no les toca nunca. Ese hecho maldito despabila todo lo demás; patea con furia las líneas del tiempo redondo. Cuando ese poder, que en verdad es un ejercicio a veces velado y a veces expuesto, de la violencia y la indiferencia cambie radicalmente de manos, entonces celebraré que el hechizo se rompió y los últimos serán los primeros. Y les tengo mucha más confianza a esos últimos que a estos primeros. Recién ahí pasaremos de pantalla, será un nuevo tiempo. Pero todavía no. Es el modo en que percibo el mundo. Para mí nombrarlo es dar pelea; porque hacer teatro es dar pelea para mí. Es construir mundos para seguir celebrando esas riñas y esos amores".

COMBATES CON FINALES TRISTES

Los personajes de las obras de Mazzadi Arro, emergentes de una sociedad y un tiempo en el que un sistema casi beckettiano hace ruido con sus engranajes oxidados y a punto de detenerse, rebotan en los límites de la platea que, como pasa desde que Peter Handke escribió y llevó todo al extremo con *Insultos al público*, mira inerte cuando el control opera desde la escena y se rompe la protección que implica la presencia de la cuarta pared. Así, hasta abordar el aplauso como un acto liberador y, quizás, como eco de un futuro diferente que, incluso, logre levantarlos de la silla para intentar, al menos por última vez, cambiar el mundo.
"Las obras *Hasta la exageración*, *Baby Jane* y *Esta máquina no era Dios* tienen casi diez años de distancia una con la otra. Elisabet Cunsolo está en las tres. Paula García Jurado en *Baby Jane* y en *Esta máquina no era Dios*, y Bárbara Peters en *Hasta la exageración*. Los mismos personajes y casi las mismas actrices. Personajes y obras tallados por gestos extremos, por frases inapelables son un ensayo de la guerra, son enormes batallas, son el miedo y la valentía, el deseo y el tedio, la hermosura y el espanto. Son todo eso. Son, en estos veinte años, obras donde puse a mover un péndulo y llegué al mismo exacto resultado. Son combates con finales tristes, porque en definitiva son mujeres, y porque si bien se reparten sus poderes, y por momentos parece que alguna va a poder quebrar las reglas universales, siempre están debajo del poder real. Afuera está el verdadero acecho, sin cara. Otro que va a venir, que va a reparar, o que simplemente va a terminar de destrozar todo".
Mazzadi Arro nominó finalmente a sus personajes femeninos en esta triada extendida: "Son mujeres en resistencia, llenas de defectos, de belleza y de fealdad, que en un momento se van a mirar aterrorizadas, incluso se van a abrazar y van a llorar deponiendo sus armas, porque eso que las encierra y las enloquece es tan poderoso que ni siquiera tiene nombre. Para ellas no hay pelea más violenta que esa que no se da. Tienen mucho resto para afrontar la lucha interna, se están preparando. Porque, y por sobre todo, tienen muy claro que la hora se avecina. Y creo yo que esa hora está cada día un poco más cerca. La veo venir y veo que su sombra se agranda con cada paso que da hacia nuestras tan preparadas trincheras".

MIN**IBIO**

Estudios
Se formó en la Escuela Provincial de Teatro y Títeres de Rosario. Obtuvo el título de Profesora Superior de Teatro.

Actividades
Directora, dramaturga y gestora cultural. Dirige el grupo Hijos de Roche y conduce la sala Espacio Bravo Teatro.

Espectáculos
Entre sus creaciones se destacan: *Como si no pasara nada*, *Hasta la exageración*, *Baby Jane*, *Se Finí*, *Esta máquina no era Dios*.

ROBERTO PERINELLI Y ROBERTO "TITO" COSSA

SOBRE LA INAUGURACIÓN DE LA NUEVA SALA DEL TEATRO DEL PUEBLO

LA ÉTICA Y LOS SUEÑOS

A finales de noviembre de 2019, se concretó la inauguración del nuevo edificio que el Teatro del Pueblo posee en la calle Lavalle 3636 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El edificio alberga dos salas denominadas Carlos Somigliana y Teatro Abierto. En esta nota se repasa la historia del mítico espacio que siempre realizó una fuerte apuesta a la creación dramatúrgica nacional.

TEXTO: ALBERTO CATENA. / FOTOS: MAGDALENA VIGGIANI

NUEVA SEDE
DEL TEATRO
DEL PUEBLO

Siempre cuesta volver a un ejemplo del pasado en una época como la actual, donde un gesto como ese suele adjudicarse a la resistencia o dificultad que ciertas personas, sobre todo, las mayores, tendrían para aceptar las novedades y cambios que siempre trae el presente. Es verdad que la vida se modifica a cada segundo y sería imposible seguir adelante con nuestras actividades si no tuviéramos ese don de plasticidad que nos permite ir adaptándonos a las mutaciones de la existencia. Admitido esto, habría que decir, sin embargo, que difícilmente el pasado no imprima algún tipo de impronta en las visiones, conductas y prácticas que hombres y mujeres desarrollan en su vida o que no contengan alguna enseñanza posible y de utilidad para los contemporáneos, como sostenía el filósofo Walter Benjamín. Y eso, antes que nada, porque el ser humano nunca deja de abrigar sueños y expectativas sobre su destino personal y el del mundo, preocupaciones en torno a las formas de convivencia en la sociedad –hoy sometidas a un alud de gestos de barbarie que no se veían hace muchos años– o el propio futuro de la Tierra, también tan maltratada, que cada tanto envía señales alarmantes de convulsión o cataclismo, como incluso lo es, en opinión de algunos científicos, la actual pandemia del coronavirus, que habría nacido de los desajustes provocados en el medio ambiente.

Esas visiones, que albergan tanto sueños de realización como temores para nada infundados, se transmiten de generación en generación desde los tiempos remotos de la humanidad. Porque, además, a un temor, un miedo o una sensación de pánico le siguen casi siempre un deseo o, a veces, un sueño de que sobrevenga algo que vaya a contracorriente de ese sentimiento, un hecho que ponga fin a esos estados de angustia. Pero esos sueños no se concretan por disposición divina –aunque algunos lo crean así–, sino por la decisión de los seres humanos de impulsar las tareas que permiten cumplirlos. Los enormes abismos de injusticia provocados por la desigualdad social fueron enmendados –allí donde lo fueron– gracias a la acción de quienes eran víctimas de esa situación. Los avances logrados en el retroceso –todavía leve e incipiente– de las inequidades y violencias generadas por el reino del patriarcado empezaron a producirse cuando las mujeres salieron a la calle a expresar su voluntad de que las cosas se modificaran. Y aunque los sueños deban adaptar sus estrategias de transformación a las condiciones de probabilidad que fija cada etapa histórica, nunca cejan. El de la justicia es uno de esos sueños. También el de la solidaridad. E incluso, el sueño de hacer un teatro que no esté condicionado en su razón de ser por la única aspiración de obtener lucro.

Decimos todo esto, porque viene a cuento respecto de lo que significó para la escena nacional la irrupción en los años treinta del Teatro del Pueblo dirigido por Leónidas Barletta, el primer teatro independiente argentino y de América Latina. Y también de lo que ha significado la más reciente inauguración, el 29 de noviembre de 2019, de la nueva sala del actual Teatro del Pueblo que conduce la Fundación Somigliana, en la calle Lavalle 3636. Ambos acontecimientos, a nueve décadas de distancia entre uno y otro, están profundamente ligados no solo por la marca familiar que otorga llevar un mismo nombre, aunque todo podría detenerse allí y nada más, sino por la identidad común que se construye en la voluntad de persistir y continuar con un paradigma teatral que, *mutatis mutandis* –con las modificaciones inevitables que ha exigido el paso del tiempo– sigue teniendo una vigencia absoluta en la actualidad. Aquella creación en noviembre de 1930 por un grupo de artistas e intelectuales liderados por Barletta (periodista, narrador

SEDE ANTERIOR DEL TEATRO DEL PUEBLO

y extraordinario gestor cultural cuando aún ese rol carecía de consideración) fue la señal inicial de un sueño de larga duración: el de un movimiento artístico que no se amarrara ni sometiera a la exclusiva regla del lucro, de la voracidad comercial. Una señal de resistencia que se formalizó con la fundación oficial del teatro en un acto el 20 de marzo de 1931, fecha en que Barletta asumió su dirección del grupo.

Ese modelo se fundaba en la idea que el teatro, como manifestación de arte, tenía que estar libre de ataduras que impidieran al creador expresar plenamente aquello que, en lo estético e ideológico, quería transmitir de su universo poético, que no se sujetara a los condicionamientos o especulaciones de quienes, con tal de engordar las taquillas, eran capaces de subir a los escenarios del país realizaciones de baja o nula calidad, cuando no engendros lindantes con frecuencia en la pura vulgaridad. Es cierto que había también en el teatro de entonces espectáculos y artistas rescatables, de muy buen nivel, pero no eran los que predominaban. Hay que recordar que los franceses sufrían el mismo fenómeno. En París, el creador Jacques Copeau, al inaugurar el Vieux Colomber, reaccionaba irritado en 1913 contra un síntoma casi idéntico: la industrialización cada vez más frenética que degradaba a la escena de su país y la plagaba de "comicastros pagados por comerciantes deshonestos", decía. En oposición a esa tendencia de un sector cada vez más mercantilizado de la burguesía, a la que ya no le interesaba la cultura, sino solo los buenos negocios, se levantaban tanto aquí como en Francia estos grupos en general de inspiración de izquierda. Barletta concebía en su credo la necesidad de impulsar experiencias de un teatro moderno que pudieran "salvar al envilecido arte teatral y elevar el arte general", con el propósito "de propender a la elevación cultural de nuestro pueblo y contrarrestar el teatro porteño comercializado". Una aspiración que, por los alcances que se le atribuían al medio sobre la sociedad de entonces, hoy acaso suene utópica, porque, en la pugna por la captación del público, el teatro pelea en el siglo XIX en inferioridad de condiciones con otros contrincantes con mucho mayor poder de penetración e influencia en sus espíritus, como son el cine, la televisión o ahora las redes sociales, estas últimas muy utilizadas por la telaraña de los medios hegemónicos para ejercer su prédica narcotizadora. Tampoco hay que olvidar que aquella pretensión de hacer un teatro popular puro y despojado de los virus de la ambición capitalista se asentaba en una formulación que para estos días parece muy radical y poco lógica: que los artistas de esos grupos dramáticos (directores, actores, acomodadores o técnicos fueran hombres o mujeres) no pudieran vivir de su trabajo real sobre los tablados. Ese factor, avanzados los años sesenta y cuando el teatro independiente había alcanzado mucho volumen y una importante relevancia cultural, aquí y en las provincias, fue un obstáculo muy fuerte en su proceso de evolución. Con todo, el teatro independiente, mezclando distintas variantes, sobrevivió y llegó a ser lo que es en estos días.

Y lo hizo por una razón esencial: porque poseía una poderosa semilla de verdad en su doctrina, de sueño justo e irrecusable que la prolongación en el tiempo de una realidad inundada de desigualdades y egoísmos permitió que se mantuviera despierto y creara las condiciones para su permanencia y crecimiento. Esa semilla, sembrada por Barletta y los artistas que lo acompañaron, y alimentada más tarde por sus continuadores en las décadas posteriores, probó que tenía la potencialidad genética de adaptarse a los cambios que cada etapa le exigió y de seguir floreciendo sin renunciar a sus postulados filosóficos liminares, los que le dieron origen y le marcaron el indeclinable mandato

de tener un pensamiento crítico frente a la realidad e independencia de criterio frente a las modas teatrales o las tentaciones del negocio. Y lo hizo con tal vigor que, a noventa años de aquella acción germinal, el teatro independiente argentino es en la actualidad un modelo de efervescencia creativa admirado por Europa y muchos otros centros teatrales del mundo, como lo testimonian varios estudiosos de prestigio internacional. Se ha constituido en una cantera inagotable de autores, actores, directores, escenógrafos, iluminadores y técnicos, que nutren no solo al teatro independiente, sino en la calidoscópica y variopinta zona de tránsito y nutrición mutua en que se ha transformado la escena nacional, también al campo profesional y a otras disciplinas artísticas que tienen su propia razón de ser y su problemática, pero no son ajenas al teatro.

ALGO DE HISTORIA

Los primeros años de existencia del Teatro del Pueblo originario transcurrieron sin una sala propia. La primera localización, como recuerda el historiador Luis Ordaz, fue en un cuchitril de Corrientes 465, ahora reemplazado por un edificio de diez pisos, ubicado junto a una lechería donde se juntaban muchos de los escritores, pensadores y artistas de teatro amigos de la agrupación y opuestos a la recién instalada dictadura de José Félix Uriburu. De allí, y debido a la construcción de la avenida 9 de Julio, se pasaron al viejo Teatro San Martín, Corrientes 1530, pero fueron expulsados de ese emplazamiento en 1943 por las nuevas autoridades de la municipalidad impuestas por el golpe de Estado de ese año. A partir de esa fecha, la nueva residencia del Teatro del Pueblo fue el sótano de Diagonal Norte 943. Para Ordaz, la época más brillante de la agrupación desde lo teatral se registró entre 1937 y 1943, después de lo cual las propuestas teatrales fueron envejeciendo en lo estético o languideciendo en su creatividad. En marzo de 1975, cuando falleció Leónidas Barletta, su teatro ya no ejercía influencia alguna en lo que quedaba del teatro independiente ni en el teatro argentino en general. Pero había quedado su legado que, de distintas formas, continuaba y continuaría. Tras la desaparición de Barletta, el teatro quedó en manos de sus herederas: su esposa, Josefa Goldar, y las actrices Rosa y Celia Eresky, que encontraron fuertes dificultades para proseguir su actividad. Hubo auxilios intermedios, ayudas para seguir adelante, que no pudieron, sin embargo, solucionar el conflicto. El alto costo de mantenimiento impedía que el teatro, donde se habían repuesto algunas obras del repertorio, pudiera seguir funcionando. De modo que sobrevino la paralización total. Eso fue hasta 1987, en que un grupo de directores y actores, que habían tenido un rol fundamental en el impulso de Teatro Abierto (entre otros, Roberto "Tito" Cossa, Osvaldo Dragún, Carlos Somigliana, Raúl Serrano, Rubens Correa, Pepe Bove y otros) entraron en negociaciones con las entonces titulares del predio con la finalidad de reabrirlo y prolongar la vigencia del espacio. Así lo hicieron y duraron algunos años ofreciendo varios montajes bien interesantes. Como las propietarias no quisieron ceder el nombre de Teatro del Pueblo, los nuevos habitantes de la casa decidieron bautizarla como Teatro de la Campana, en honor al objeto que Barletta usaba antes de cada función para invitar a ingresar a la sala y ver sus espectáculos a los transeúntes que pasaban frente al edificio. En 1994, el Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, al frente del cual estaba el exdiputado Floreal Gorini, compró el edificio y en esa operación las dueñas sí resignaron el nombre. Concluida la compra, el dirigente convocó a la Fundación Somigliana para ver si quería hacerse cargo de la dirección artística del lugar. SOMI había sido fundada en 1990 "por un grupo de diez dramaturgos con la intención de llevar adelante acciones de recuperación del prestigio, la importancia y la presencia del autor teatral, subestimado entonces por modalidades escénicas, ya hoy superadas, que le daban al texto un rol secundario, a veces inexistente, dentro del espectáculo teatral", como dijo el dramaturgo e historiador Roberto Perinelli en un texto leído el día que se inauguró Lavalle 3636. El desafío se aceptó y así surgió la nueva etapa del teatro. Se hicieron varios arreglos importantes bajo la dirección del arquitecto y escenógrafo Tito Egurza, un verdadero talento en su *métier*, quien además no cobró un solo peso por su trabajo. Las modificaciones contemplaron, entre otras cosas, la vuelta al formato frontal de la sala principal (que durante la gestión del Teatro de La Campana se había convertido en bifrontal) y la construcción de una nueva sala donde antes estaban los camarines, a la que se denominó Teatro Abierto. La principal fue, a la vez, designada con el nombre de Carlos Somigliana, el recordado y querido dramaturgo argentino. Según nos contó Perinelli, gracias a cuyo conocimiento y memoria prodigiosa logramos en una conversación telefónica reconstruir el panorama de esos años, hubo un acuerdo con el Instituto, conforme al cual esta entidad iba a usar los lunes, martes y miércoles las instalaciones para sus actividades culturales y el resto de

los días quedaba para el quehacer artístico. También fijaba el convenio que el Instituto y la fundación compartían los gastos comunes del edificio.

Perinelli nos dijo que los arreglos del edificio, que estaba bastante deteriorado, y la construcción o modificación de las salas costaron cerca de 350 mil dólares (hay que tener presente que esa cifra era equivalente a una suma igual en pesos, porque se estaba en los años del "uno a uno" de Menem y Cavallo), de los cuales 150 mil fueron sufragados por la parte artística (gracias a colectas en el medio y la ayuda de la Secretaría de Cultura de entonces, que conducía Pacho O'Donnell) y el resto por el IMFC. En 1996, empezó a conocerse la programación con el estreno de *Tratala con cariño*, de Oscar Viale, seguida de las obras *El gato y su selva*, de Samuel Eichelbaum, y *Cocinando con Elisa*, de Lucía Laragione, un fenómeno de convocatoria de público, casi comparable, dice Perinelli, a lo que años después logró *Terrenal***,** de Mauricio Kartun. Toda esa etapa marchó sobre rieles y en el mejor de los idilios hasta que el 3 de octubre de 2004 falleció Floreal Gorini. Allí arrancaron las desavenencias que culminaron en el retiro de SOMI del edificio de Diagonal Norte a finales de 2018, después de 24 años de estar en él. Durante todo ese período, entre estrenos y reposiciones de obras, algunas llegadas del campo oficial, el teatro representó en sus dos escenarios algo más de 300 obras de autores argentinos, un número que difícilmente otra sala teatral, en un período igual a ese, pueda exhibir de textos argentinos en su historia, salvo acaso el Cervantes.

Cuando la decisión de que el grupo se fuera de allí fue definitiva, sus integrantes comenzaron a hacer gestiones y tratativas destinadas a contar con una sala propia, un lugar cuya posibilidad de existencia no dependiera más que de ellos y no de un factor externo. El teatro siguió llamándose del Pueblo porque la fundación logró reservar para sí el nombre histórico. Distintos aportes y respaldos de empresarios, artistas y un importante préstamo del Instituto Nacional de Teatro y otro de Proteatro, más el esfuerzo sacrificado de todos y cada uno de los integrantes del grupo y de valiosos y dedicados profesionales lograron, a fines de 2019, el milagro de que el teatro se pusiera de nuevo en pie. Hay que señalar que desde 2016, SOMI había incorporado a su comisión directiva a varios jóvenes autores: Adriana Tursi, Mariela Asensio, Andrés Binetti, Raúl Brambilla y Patricia Suárez, que se agregaron a los cuatro históricos que ya estaban desde el principio: Roberto Cossa, que preside la comisión, Roberto Perinelli, Bernardo Carey y Marta Degracia, más Héctor Oliboni, que ya tiene varios años en ese lugar sin haber sido fundador. Patricia Suárez se retiró hace un tiempo, así que los actuales miembros de la dirección son los nueve restantes, entregados al trabajo de conducir la entidad sin cobrar un solo peso. Por supuesto, no hay que olvidar entre los fundadores al tan recordado y entrañable autor Carlos Pais.

Este año, 2020, el nuevo Teatro del Pueblo, fiel a las consignas más afianzadas del teatro independiente y siempre bajo el signo que lo distingue, que es la defensa y estímulo del autor teatral argentino, reinició su programación con un listado de diecisiete títulos, entre reposiciones y estrenos, que comenzaron en enero pasado y debieron al poco tiempo suspender sus funciones debido a la cuarentena impuesta por la epidemia de coronavirus. Algo menos de la mitad de las obras de esa programación fueron llevadas a escena, entre ellas, *Solo queda rezar*, de Roberto Cossa, la que más representaciones tuvo; *Fuera del mundo*, de Raúl Brambilla; *El último espectador*, de André Binetti; *Pepe Bianco y los Alonso*, de Irina Alonso e Ingrid Pellicori; *Un destino absurdamente pequeño*, de Héctor Oliboni; y *El alemán que hay en mí*, de Alejandro Radawski. Dos ejes guían hoy la programación en lo económico: el teatro no produce las obras que suben a escena, sino los grupos que las crean y promueven, y no se le pide a nadie que baje una pieza de cartel, sino que sean los elencos quienes decidan cuando es el momento de retirarse, en especial si una convocatoria escasa lo aconseja. Descontado el 10 % para el autor que por ley hay que destinar a Argentores, las recaudaciones se dividen en un 70 % para el grupo productor y un 30 % para el teatro. Como una forma de generar ingresos para el teatro y mantener presencia en el medio, el teatro, en estos tiempos de pandemia, ha organizado varios cursos y clases magistrales a distancia. Los talleres fueron dados por autores y directores como Javier Daulte, César Brie, Vivi Tellas, Mariela Asensio, Andrés Binetti y Ana Alvarado. En las clases magistrales, en julio último, han participado nombres como los de Sanchis Sinisterra, Verónica Oddó, Roberto Perinelli y Mariana Percovich.

PREGUNTA FINAL

En estas horas, y desde la perspectiva que nos brindan las primeras dos décadas del nuevo milenio, alguien podría preguntar, a título de balance, qué rasgo fue el más pregnante, el que con mayor fuerza perduró en el teatro independiente, de aquella aventura iniciada por Barletta en los años treinta. Tal vez sea, y el tiempo corroborará si sigue siéndolo como parece hasta ahora, el relacionado con ética artística, una conducta frente a nuestra sociedad y el mundo, que ha sido y

sigue siendo el núcleo duro e invariable del sueño inicial. Esa capacidad de resistir, de dar pelea y defender, a través de todas las formas en que los grupos han imaginado su subsistencia, la irrenunciable potestad de hacer en libertad el teatro en el que sus artistas creen, un teatro revelador de los destinos de los seres humanos en la Tierra. Las formas de subsistencia son múltiples y van desde las formas cooperativas de trabajo y las distintas asociaciones que prevé y permite la ley de teatro hasta el reclamo permanente de la ayuda que ofrece el Estado por medio del Instituto Nacional del área y Proteatro. Y todo lo que la creatividad inagotable de los grupos provea y esté dentro del marco legal, pero que como proyecto apunte al horizonte principal de hacer teatro, ese acontecimiento vivo y distinto a cualquier otro de la comunicación humana, donde las personas vivencian como suyas –o próximas a su experiencia vital– las reconocibles peripecias que describen las historias de amor, injusticia, dolor, alegría o incertidumbre que habitan el mundo.

En esa constelación tan diversa que es hoy el teatro independiente, el Teatro del Pueblo, en la versión remozada que representa actualmente la Fundación Somigliana de aquella batalla que inició Leónidas Barletta, ha optado como perfil diferencial de su presencia en el medio la defensa y promoción de la dramaturgia nacional, como ya fue dicho. Elección que no estuvo descolgada de la historia del grupo originario. Junto a obras del repertorio universal, el Teatro del Pueblo reivindicaba la difusión de muchos autores argentinos, entre los cuales figuraban también varios de los que compartían sus banderas. Y es así que estrenó a nombres ilustres de nuestra literatura: Álvaro Yunque, Nicolás Olivari, Roberto Arlt y varios otros. Esa ética artística, como la de aquellos pioneros, sigue exaltando los valores universales del humanismo, sobre todo, dos que son decisivos para una convivencia social viable que no sea dañada por odios ni heridas irremediables: la honestidad y la solidaridad con los otros, conductas que no faltan en nuestra contemporaneidad, pero que tampoco abundan. La solidaridad con los otros es hoy, y mientras no encontremos un elemento mejor para las relaciones humanas, la piedra angular del ansia por lograr un mundo mejor, el fermento que alimenta e ilumina hoy la resistencia, como dijo Tito Cossa, de todos aquellos que no quieren aceptar vivir en una civilización contaminada por la barbarie, una peste que, como todos sabemos o deberíamos saber, antecedió a la del coronavirus. Ojalá, a la salida de este duro período de confinamiento, la mayoría de nosotros hayamos podido pensar en las formas más adecuadas para marchar a una sociedad donde todos –todos seguramente no, porque nunca van a faltar los desquiciados o perversos que se alimentan del mal, pero, al menos, la mayoría– nos sintamos más hermanos y podamos extirpar de nosotros cualquier rastro de reluctancia o prejuicio por los demás.

Días atrás, soportando este encierro necesario a que nos obliga la Covid-19, recordaba la película *El polvo del tiempo*, de Theo Angelopoulos, de 2008, y una frase que su protagonista (Irene Jacob) le dedicaba a su amor en una carta que le enviaba desde una cárcel de Siberia donde estaba presa. Le decía que sus únicos momentos felices eran aquellos en que lo evocaba y agregaba luego: "todo lo que me falta es tocarte". Y, en una situación como esta, donde la pandemia nos niega toda posibilidad de abrazarnos, darnos besos, acariciarnos o manifestar el cariño que sentimos por otros, esa frase me sensibilizó. Y pensé en las noches en que iba al teatro, aquí en Buenos Aires, o en Santa Fe, Rosario, Córdoba, Mendoza o Tucumán, y me encontraba con mi hermano Marcelo o mis amigos y amigas de siempre y nos abrazábamos en los encuentros previos. Y luego, en la atmósfera silenciosa de la función, y mientras disfrutábamos de ella, nos vinculábamos íntimamente, como si de verdad pudiéramos repetir en silencio los abrazos previos y sin tocarnos cuando algo nos emocionaba. Y eso es el teatro. De modo que espero con optimismo que terminen pronto estos días de cautiverio y podamos volver a esas veladas extraordinarias que nos proporciona el teatro, cuidándonos lo que sea necesario, sobre todo al principio y hasta que haya una vacuna, pero volviéndonos a ver. Y espero que algunas de esas veladas transcurran en el querido Teatro del Pueblo.

ACTO INAUGURAL DEL NUEVO ESPACIO

TÍTERES EN CATAMARCA

20 AÑOS EN LA PUNTA DE LOS DEDOS

En la provincia que vio nacer a Luis Alberto "Don Kique" Sánchez Vera, el mundo de muñecos y de hilos, el grupo Chincho Poroto Teatro de Títeres cumplió dos décadas de trabajo ininterrumpido en solitario o asociado con La Ronda Rueda.

TEXTO: GABRIELA BORGNA ./ FOTO: ARCHIVO

Dos son los grupos de teatro para la infancia que mantienen una continuidad histórica en la Catamarca contemporánea. Uno es Martín Pescador, que trabaja con actores y lleva ya 47 años en escena. El otro es Chincho Poroto Teatro de Títeres comandado por Federico Abaca, un egresado de la Escuela de Títeres de Avellaneda que, desde 1999, honra la tradición titiritesca que tiene en Alberto Sánchez Vera su primer y más grande exponente dramático.

Don "Kique", como se lo llamaba, nació y desarrolló gran parte de su carrera en este valle central. Tal como contó en algunas entrevistas, su pasión fue infantil y surgió después de ver una función del mítico Javier Villafañe, "de paso pal' Tucumán" con su carromato La Andariega.

Ya de grande, Sánchez Vera creó su compañía **El barco de papel** con la que, por razones extra teatrales, terminó anclando en las costas neuquinas. Una nueva generación de esa provincia, los **Atacados por el arte** que lideran Jorge Onofri y Dardo Sánchez, recogieron el testigo y hoy **El barco…** es una biblioteca emblemática de la cultura titiritesca argentina, reconocida también por la Editorial INTeatro que editó gran parte de su obra.

De esa tradición popular, y de la formación de la Escuela de Títeres de Avellaneda, es heredero Federico Abaca, creador, director y dramaturgo de Chincho Poroto Teatro de Títeres que, como la mayoría de los titiriteros que trabajan regularmente en la provincia, llegan desde alguna otra parte; en su caso, del populoso y popular conurbano bonaerense.

En 1999, apenas egresado y con su primera obra bajo el brazo –*El conventillo en carnaval*– se afincó en Catamarca y desde entonces lleva estrenadas otras once obras entre propias y de otros autores –Villafañe, Sánchez Vera, Horacio Quiroga, los más visitados– y participó

en más de 50 festivales nacionales y de Brasil, México, Bolivia y Chile, país al que regresa cada verano para hacer breves temporadas.

UNA POÉTICA DE LO PEQUEÑO Y POPULAR

Durante décadas del siglo pasado y de los anteriores, la infancia entraba en contacto con el teatro a través del circo y de los títeres. Hoy lo hacen a través de esa pequeña pantalla de cuarzo líquido que remeda la modernidad de lo vital presencial. Y, sin embargo, los títeres siguen convocando: para Abaca, autor, director, actor y manipulador, el títere "es también una manera de reunir a toda la familia en torno de una fábula compartida, un momento de descanso frente a la velocidad de la vida cotidiana".

En su caso, a ese desapego de la velocidad se suma una dramaturgia que gira en torno de tres ejes de trabajo: obras de muy pequeño formato que hacen un uso lúdico del lenguaje como *Teatrín viajero, zapateo y sarandeo* o *Beso peludo, pelín plampludo (*creado por su compañera Roxana Castro*),* esas palabras juguetonas que se usan en la cariñosa intimidad del hogar. Y las cajitas de lambe lambe, con pequeñísimas historias ecológicas como *Somos árbol.* Y cada tanto, surgen obras de mayor envergadura como su última creación *Tejerina avienta el mal viento*, destinada a niños y niñas ya escolarizados.

Tejerina es una jovencita del cerro que parte en busca de un yuyo que cure a su abuela Ñaña Curca del pasmo en que la dejó el viento malo, el Huayra Punko. En esa travesía, no solo se encontrará con otros niños y pajaritos como el crespín, sino con animales como el Sapo Ambato y la Vicuñita que huye de los cazadores. Metáfora sobre el viaje iniciático de la adolescencia a la adultez y de la inconsciencia a la conciencia de los saberes curativos que se transmiten por línea femenina y generación por medio.

Pero, también, una creación dramática que propone la recuperación de la cultura ancestral desde la mirada de niños y niñas y a través de un universo que se despliega en su propia belleza de animales que hablan, vientos que se enferman, piquillines que curan cuando se los come. A ese magma esencial del texto se sumó el talento de varios artistas locales y de Mendoza: Gabriela Céspedes como directora y escenógrafa que hizo del paisaje de los cerros un teatrino *sui generis* que se despliega a medida que transcurre la acción y que expande la poética de la obra y las esculturas en vellón de lana de Graciela Cicognani. A estas dos creadoras se sumaron los artistas plásticos Carlos Tirabassi y Margarita Cifuentes en la creación y realización de máscaras y del resto de los títeres y Federico Peludero en la banda sonora original. Más la voz incomparable de la actriz Blanca Gaete como Ñaña Curca y en la vidala final.

Estrenada en 2018 en el marco del ciclo *Vacaciones de invierno en el Girardi* que organizan la representación local del INT y la Dirección General de Gestión Cultural de la comuna con la participación de la Comedia Municipal, desde entonces *Tejerina avienta el mal viento* mereció mención al vestuario realizado por Reina Romero en el Premio Javier Villafañe, el tercer lugar en la Fiesta Provincial del Teatro de noviembre de ese mismo año y fue elegida por la Secretaría de Cultura provincial para integrar el cuarto ciclo de Teatro VA en varias localidades del interior. En junio siguiente inició un nuevo periplo celebratorio de su trayectoria con el regreso de autor y obra al Instituto Municipal de Teatro de Avellaneda (IMTA) para funciones y un conversatorio con los estudiantes y gira a las otras cuatro provincias de la región.

Lo cierto es que de los cuatro o cinco elencos de teatro de títeres para la infancia que hay en Catamarca, *Chincho Poroto* es el que mayor continuidad de estrenos, funciones y giras sostiene con el apoyo del INT a la hora de producir y con un aceitado circuito de trabajo que les permitía vivir de su profesión hasta la llegada del COVID-19.

LOS OTROS TÍTERES

La Ronda Rueda es una compañía unipersonal. Creada por Roxana Castro, tanto trabaja en asociación familiar y creativa con Abaca como escribe, actúa y dirige unipersonales feministas como *Etiquetada* o *Soy muchas (entre muchas).*

Los Tortognomos, Cachalahueca y Títeres Patagonia, de Javier Zalazar son los otros tres grupos que abonan la teatralidad de muñecos y objetos en Catamarca, pero con menor continuidad, dato que no supone un juicio de valor. Mientras *Los Tortognomos* cuentan desde hace años con su propio espacio que también sirve para fiestas infantiles, Zalazar abrió su propia sala *La Casita* a fines de 2019 y apenas pudo hacer algunas funciones hasta la declaración de la cuarentena.

ESCENA DE *TAJEMNE SLAWA* (OPEN PROGRAM)

EL LEGADO VIVO DE JERZY GROTOWSKI

El creador polaco revolucionó el teatro contemporáneo cambiando el modo en que practicantes y teóricos teatrales de occidente conciben la relación actor-espectador, la puesta en escena y el oficio del actor, siendo considerado uno de los hacedores de teatro más influyentes del siglo XX.

TEXTO: MARÍA DEL CARMEN SÁNCHEZ. / FOTOS: NADIA ARANCIO - KASIA CHMURA - FRANCESCA CIRILLI - BURCU ATAY

La rigurosidad del trabajo de Grotowski, sus descubrimientos e investigaciones sistemáticas y su práctica artística se abocaron hacia la interioridad del ser humano bajo una práctica escénica. En el Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, el espacio que creó el maestro polaco en 1986 en Italia, con el apoyo del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera, dos de sus más estrechos colaboradores de los últimos años de su vida, construyeron y dirigen tres equipos conformados en la actualidad por 26 actores y actrices de distintas nacionalidades: el Focused Research Team in Art as Vehicle y el Workcenter Studio, dirigidos por Thomas Richards, director artístico del Workcenter, a quien Grotowski denominó su "colaborador esencial", y el Open Program, dirigido por Mario Biagini, quien fue un miembro clave del equipo desde los comienzos del trabajo y actual director asociado del Workcenter. (Actualmente el Workcenter es parte de la Fondazione Teatro della Toscana).
En una rigurosa, disciplinada y sensible labor diaria junto con sus colegas, ambos directores indagan las formas en que las artes escénicas pueden ser un instrumento para transformar la percepción y la presencia del ser humano en acción con los otros, un medio para despertar aspectos sutiles a través del trabajo sobre flujos de acciones estructurados y canto, entrando en contacto con fuentes profundas de la experiencia humana y avanzando hacia lo que Grotowski y Richards han denominado "transformación de energía". Los actuales directores del Workcenter promocionan un tipo de circulación orgánica entre la investigación que realizan en el interno del grupo y un contexto social más amplio que se da frecuentemente en el cruce de barreras sociales, políticas y culturales, y, además, llevan adelante diversos programas formativos donde concurren año a año estudiantes de todo el mundo.

UNA PUERTA ABIERTA…

Llegué a Pontedera 30 años después de mis primeras lecturas sobre Grotowski, preguntas provocadoras que paso a paso se fueron convirtiendo en enseñanzas. Un trabajo en soledad con la convicción de que al mismo tiempo que Grotowski realizaba su trabajo en un pequeño pueblo del centro de Italia, este se irradiaba en el mundo iluminando pequeños círculos de acción. Sentí lo mismo cuando en la sala de trabajo de Vallicelle, cerca de Pontedera, la voz de Cécile Richards, actriz dirigida por Thomas Richards, traspasaba los muros para irradiarse por el espacio de la campiña Toscana que rodea el espacio de trabajo del Workcenter.
Me reencontré con Mario Biagini en una plaza de Pontedera, donde unos minutos después comenzaría una de las actividades del Open Program. Ese reencuentro, después de 25 años, fue un potente disparador de memoria hacia otra plaza en Bologna –una vieja cárcel transformada en espacio teatral–, donde se desarrolló en 1992 el Encuentro Latinoamérica y Europa. Mientras recordábamos aquellos tiempos, la plaza de hoy se iba llenando de gente. Llegaban solos o en grupos pequeños, eran los colegas de Mario, actores y actrices del Open Program, sus amigos y seguidores, entre los que se destacaba una gran cantidad de inmigrantes africanos. Éramos unas 45 personas. La presencia grupal iba resignificando el espacio. Un ámbito que, según una sensación muy personal, devenía en vibración, latido, en expectación de que algo iba a ser hecho. Un territorio propicio para la posibilidad de un encuentro. Era de noche, comenzaron los cantos de raíz africana y los cuerpos de los actores, que se iban cargando de más energía, invitaban suavemente a ser parte.
A medida que se desarrollaba la experiencia, algo extremadamente vivo comenzaba a ser. Uno por vez lideraba con su canto, era el centro, el fuego, todos cuidando a todos y así el fuego llegaba del centro a la periferia. La voz del que lideraba llevaba el canto y el acto de cantar parecía un hacer muy preciso, cada persona estaba "despierta" en el sentido que usaba Grotowski en el *Teatro de las fuentes*. El líder canta y el coro responde. El fuego no puede apagarse, debemos cuidarlo porque sin fuego la comunidad no sobrevivirá…

"Nos acercamos aquí al más íntimo núcleo del teatro, el momento de un contacto significativo entre seres humanos", diría Mario Biagini en la entrevista a la que amablemente accedió.

Mario me recibe en su casa al día siguiente… De la conversación que tuvimos extracté algunas consideraciones que creo que serán de importancia para esta publicación.

Mario*:* El evento en el que participaste lo llamamos *Open Choir (Coro abierto)*, es un encuentro simple basado en el canto, que permite la participación de los presentes de diferentes maneras. Es una cosa que el Open Program inició en 2013, pero que estaba ya implícita en el trabajo que hacíamos antes con este grupo. Buscamos continuamente maneras que no sean necesariamente nuevas o forzosamente distintas de las ya existentes, sino maneras diversificadas –quizás olvidadas– de intervenciones, de relaciones con las personas que encontramos.
Desde un cierto punto de vista, a causa del oficio que nosotros realizamos, estas relaciones pueden ser analizadas como las relaciones entre *performer* o *actor* y *observador* o *espectador*, aunque esas palabras ya se nos proyectan en una cierta forma de evento teatral. En el teatro occidental, nacido de las grandes revoluciones de los siglos pasados, hay una distinción precisa entre espectadores y actores, y esta distinción es necesaria en la maquinaria teatral como la conocemos en occidente. Pero el teatro puede ser visto como un territorio que incluye muchos otros fenómenos: si no nos basamos solamente en la distinción entre alguien que "hace" algo: el actor, y alguien que "mira" algo: el espectador; si no basamos la definición del teatro únicamente en esta relación, sino en los instrumentos del actor y en los instrumentos del, así llamado, espectador, entonces se abre una perspectiva. Porque el trabajo del actor se compone de elementos bastante simples: el estudio y la maestría del comportamiento, es decir, de las intenciones, acciones, la negociación con las propias asociaciones, la propia imaginación; y después están otros elementos –elementos estructurados de interacción– como diversas formas de utilizar la palabra, que no es como en la vida cotidiana, el canto, la danza. Y estos son elementos que no existen solamente en el teatro. Ahora, ¿cuál es el instrumento del espectador? Los sentidos, la capacidad mimética interior, es decir, el hecho de identificarse "simplemente" mirando o escuchando; un modo de relación. Es decir que también aquí hay un cierto tipo de comportamiento. ¿Esta relación entre uno que hace y otro que mira es propia solamente del teatro? No. Por ejemplo, el niño juega y la madre mira, el niño no es actor y la madre no es espectador, pero hay una relación similar. O una persona que va a participar de una

ceremonia religiosa y observa –toma parte–; ahí hay un sacerdote que hace un cierto trabajo, por lo que una persona toma parte con su presencia, "mirando", y la otra hace, y aquí tampoco se puede hablar de actor y espectador. Y hay otros fenómenos en los cuales existen estos elementos, que he llamado del oficio teatral: el comportamiento, la palabra viviente, el canto, la danza, que no entran necesariamente en la categoría teatro, pero forman parte de lo que Grotowski llamaba la gran familia de las *artes performativas*. Grotowski hablaba de dos extremos de una larga cadena: el teatro como arte de la presentación, es decir, el teatro como lo entendemos usualmente; y en la otra parte de la cadena, el arte como vehículo, es decir, el teatro como trabajo sobre sí mismos, así como existe en ciertas viejas tradiciones. Ahora, entre estos dos extremos hay muchos anillos. Un anillo, por ejemplo, es la fiesta. Lo que hemos hecho en estos últimos años, ya sea en el grupo del Open Program que yo dirijo, como en el grupo Focused Research Team In Art as Vehicle dirigido por Thomas, ha sido explorar a lo largo de esta cadena cómo las varias formas de eventos, que son los anillos de esta cadena, pudiesen servir para nuestra relación con el presente.

ESCENAS DE *RE-UNIÓN CANTADA – CORSO* (PONTEDERA)

En el Open Choir, o Coro abierto que sucedió anoche se fueron dando una serie de cantos de raíz africana, y me pregunto qué encuentran ustedes especialmente en ellos.

Mario: Son cantos de tradición afroamericana del sur de los Estados Unidos y cantos afrohispánicos de Sudamérica, especialmente de la costa Pacífica de Colombia. Los cantos que las tradiciones de las diásporas africanas en las Américas han venido desarrollando desde la época en que millones de personas fueron deportadas y esclavizadas son herramientas poderosas, independientemente de la religión. Tú entras en una catedral antigua y callas, la magnitud misma del recinto te convoca al silencio porque el espacio tiene un efecto sobre ti. Lo mismo sucede con algunos cantos, producen un cierto efecto en el ser humano. Esos hombres y mujeres esclavizados fueron capaces de reaccionar a las circunstancias terribles a las que fueron forzados y lograron crear con sus cantos el mismo efecto de grandeza que las catedrales de Europa. Ya desde el comienzo del trabajo en Pontedera, e incluso desde antes, a Grotowski le interesaban los cantos sagrados de la diáspora africana por dos razones, entre otras: por una parte, él concentraba sus esfuerzos en ayudar a Thomas a descubrir algo de su tradición ancestral, algo que estaba relacionado con sus padres. Por otra parte, estos cantos de la diáspora africana son diferentes, por ejemplo, de los mantras en India y los cantos de la liturgia romana: los mantras, así como los gregorianos, adquieren una técnica artificial, requieren una cierta manipulación de la respiración o de la posición del cuerpo, y pienso que esto no era lo que a Grotowski le interesaba trabajar. Los cantos de la tradición del Vudú deben ser ejecutados y llevados por impulsos, contactos, relación y acción, donde algo muy antiguo puede vivir dentro del ejecutante. Desde los comienzos del trabajo en el Workcenter, nos sumergíamos en eso, trabajando en un proceso de descubrimiento. Fue por aquella época que, en una conferencia en Florencia, Peter Brook se refirió al trabajo del Workcenter con el término "arte como vehículo" y a Grotowski le pareció una buena expresión. Así quedó nombrado el trabajo: *arte como vehículo*. El vehículo es la herramienta y la manera de trabajar para hacer un cierto trabajo sobre sí mismo, que tiene impacto en la mente, corazón y cuerpo sobre la persona que lo hace.

La mayoría de las personas que asistieron eran inmigrantes africanos, por lo que pude conversar con ellos. Algunos son recién llegados, y otros ya residentes en Italia. ¿Se direcciona el trabajo especialmente hacia el encuentro con estas personas?

Mario: Desde hace unos años, hemos empezado a pensar sobre este nuevo horizonte que vemos ahora. Por ejemplo, el barrio de Pontedera, donde yo vivo, hace diez años era bastante muerto, y ahora ha cambiado: se ven diferentes personas en la calle, sentadas en las bancas, en la plaza, charlando; y casi todos son africanos. Ha cambiado el horizonte, ha cambiado la ciudadanía. Ahora, los *Open Choirs (Coros abiertos)* están dedicados a los ciudadanos, a las personas que viven aquí, y entre ellos se encuentran también los inmigrantes. Todas las personas que viste actualmente se encuentran solicitando protección internacional y tienen prioridades bastante precisas: necesitan documentos, trabajo,

aprender el italiano; y es muy interesante ver cómo, a pesar de estas necesidades inmediatas y concretas, ellos dedican el tiempo a alguna cosa que parece totalmente gratuita: el canto. Con estas personas trabajamos regularmente y ellos participan en nuestros encuentros públicos. Ahí, la cosa interesante es justamente la creación de un contexto donde italianos, gente de paso e inmigrantes puedan encontrarse en las mismas circunstancias, haciendo las mismas cosas, aunque cada uno de manera diversa. El teatro es el arte de la creación de contextos, creados con el comportamiento, la palabra, la danza, el canto, y son contextos extra cotidianos aunque por momentos puedan aparecer en lugares absolutamente cotidianos, como en la plaza de anoche.
Hay otro motivo por el cual empezamos a desarrollar una relación de trabajo con estas personas: muchos de ellos aún poseen capacidades que en occidente ya se perdieron, o que se han desarrollado profesionalmente, capacidades culturales y capacidades *performativas*. Puedo decir que muchas de estas personas, a causa de sus capacidades, en cierto sentido ya son actores, porque entienden de manera muy compleja la lógica de los impulsos y de la interacción, ya sea a través del comportamiento o a través de instrumentos más codificados como el canto y la danza. Junto al Open Program nos hemos dado cuenta de esto visitando comunidades y personas que no están relacionadas profesionalmente con las artes escénicas, en Nueva York, en Brasil, aquí en Italia, en muchos lugares; observamos que estas personas poseen capacidades que, a veces, están más desarrolladas de quienes hacen este trabajo como profesión, es decir, actores, cantantes, bailarines. Entonces, ahí es también interesante para nosotros, porque yo mismo, trabajando con estas personas, aprendo.

¿Cómo fue el desarrollo del Open Program desde su creación?
Mario: El Open Program fue creado en 2007. En un cierto punto, con Thomas pensamos que podría ser interesante crear un nuevo grupo, completamente diferente, dentro del Workcenter. Para ello hicimos una selección y escogimos un grupo bastante grande de personas que después se cristalizó en uno con quien trabajamos continuamente por varios años. Realmente no dejamos de trabajar en formas propiamente teatrales; por muchos años con el Open Program trabajamos en estructuras escénicas muy precisas, presentándolas en varios lugares. Se trataba de cuatro trabajos: uno era un espectáculo teatral, con las reglas que rigen un evento teatral, donde los espectadores tenían una cierta distancia de lo que sucedía y donde había una cierta dramaturgia. El otro era una especie de concierto, al estilo de un *cabaret*, con poemas, cantos, acciones, que se podía hacer en diversos espacios y situaciones sociales –que a veces eran poco protegidas–, pero sin cambiar la naturaleza de lo que hacíamos. También exploramos la estructura de un concierto de música *rock*, con amplificación, etc., y donde había también ciertas reglas. La otra estructura que exploramos en aquellos años era una vigilia; algo que las personas aún hacían cuando yo era niño en la campiña italiana, y se trataba de una noche entera, usualmente ligada a un día de fiesta, en la cual las personas contaban historias, cantaban, esperaban la madrugada. El trabajo sobre estas formas escénicas lo realizamos en los ocho primeros años de actividades del Open Program. En todos estos trabajos usábamos cantos, creados por nosotros, basados en textos poéticos de Allen Ginsberg, pero también cantos del mundo afroamericano, lo que dio a este período una impronta muy precisa.
Desde el inicio del Workcenter y durante más de veinte años, yo había trabajado en cantos pertenecientes a la diáspora africana, más precisamente al mundo del Caribe, provenientes de algunas tradiciones de Haití y Cuba. Durante el primer año del Open Program trabajé con mis colegas sobre estos cantos tradicionales del Caribe. Pero después, cuando el trabajo empezaba a tomar una dirección específica, lo que comenzó a surgir, como propuesta creativa de mis colegas, fueron cantos de *rock and roll* y de diversos estilos de música *pop*. Y ahí, casi en el mismo período, empezamos, poco a poco, a explorar los cantos del sur de los Estados Unidos.
En determinado momento, tuve la necesidad práctica de encontrar un vínculo entre los cantos que habíamos trabajado en el Workcenter hasta aquel momento, cantos de la Santería o del Vudú haitiano, y las canciones que mis colegas estaban creando, que no pertenecían a una tradición ritual, sino que eran de una naturaleza muy diferente. ¿Hay algo en común entre los cantos de la tradición ritual y las canciones del mundo pop? Algo, en el origen. La música contemporánea que escuchamos actualmente tiene una deuda enorme con la diáspora africana, sobre todo con el mundo del *blues* y del *jazz,* géneros que están conectados directamente con los cantos que trabajamos actualmente en el grupo. Y en los cantos del sur de los Estados Unidos encontramos el vínculo con nuestro trabajo previo sobre los cantos rituales.

¿Los espectadores encuentran actualidad en los materiales que ustedes transmiten?
A finales del 2015 estuvimos en algunos lugares, como Nueva York y París, presentando nuestros trabajos sobre los poemas de

Ginsberg, y en todos los lugares observé las mismas reacciones por parte del público; los espectadores leían los espectáculos a la luz de la actualidad, a la luz de las noticias que leían en los periódicos: "Ah, el espectáculo habla de esto que está sucediendo ahora". Percibí que los espectadores estaban entendiendo los espectáculos, así como yo los entendía ocho años atrás. Entonces, tuve la fuerte sensación de que a estos trabajos ya se les había terminado su tiempo, porque eran actuales, y si eran actuales, quería decir que ya estaban atrasados. Estaban contando aquello que sucede ahora. Y nuestra función no es contar lo que sucede ahora, sino estar siempre un paso adelante. Entonces decidimos dejar totalmente de hacer estos espectáculos.

Después de ocho años de haber trabajado con estas cuatro formas escénicas, el trabajo continuó desarrollándose, no solo con la investigación de formas diversas, sino con la investigación de territorios y modos de habitar lugares diversos. Pero no como una compañía teatral que va a un lugar y se comporta como si ese fuera un espacio neutro o genérico: llega, hace su trabajo y después se va. En vez de eso, buscábamos la manera de crear proyectos en algunos lugares –con personas muy especiales– y así poder encontrar estas personas y crear una relación a través de nuestro trabajo, sin hacer turismo cultural o teatral. Nuestra manera de contactar comunidades diversas –diversas de aquellas que normalmente van al teatro– no era una forma de "llevar el teatro a quien no va al teatro" ni tampoco una forma de apropiarse de ciertos elementos tradicionales de la comunidad. Era más que todo un intento de crear una puerta donde nuestro trabajo con sus elementos propios pudiese dialogar con el trabajo de otros para crear un espacio de encuentro.
También, durante ese primer período del Open Program, empezamos a trabajar sobre algo llamado *The Hidden Sayings* –un trabajo que hasta hoy se encuentra en nuestro repertorio– el cual está basado en dos aspectos que se encuentran en las raíces míticas de nuestra civilización, aunque en modos muy diferentes. Uno son los cantos de los que hablamos anteriormente, provenientes de esta tradición muy variada, muy rica que ha dado nacimiento a la música que escuchamos en el día de hoy –la deuda hacia las culturas africanas–. Otro aspecto es aquel que se encuentra en la base de las culturas europeas, y en las sociedades que nacieron de ellas, a través de conflictos, choques e invasiones; estoy hablando de la base judeocristiana de la civilización occidental; es decir que en *The Hidden Sayings* trabajamos con materiales vinculados a estos dos aspectos, que yo llamo míticos, de la civilización occidental. Paralelamente al trabajo de *The Hidden Sayings*, empezamos a realizar encuentros donde simplemente cantábamos con las personas, y esto es algo que continuamos haciendo y desarrollando hasta ahora en los *Open Choirs (Coros abiertos)*, como el que sucedió ayer en la noche, del cual participaste: se trata, una vez más, de una forma escénica diversa, con sus propias reglas, las cuales cambian de acuerdo con el espacio donde estamos, a las personas a quienes encontramos y al momento de nuestro trabajo. Son encuentros donde la participación de las personas es posible, pero nadie está obligado. Aquí aparecen interacciones vivas y significativas, en el sentido en que algunos de nuestros reflejos, algunas reacciones automáticas de nuestro comportamiento en relación con los otros, a causa de ese contexto artificial que se crea, se suspenden por un momento. Pero, para mí, la cosa más interesante es que, gracias a estas interacciones, a los cantos, al trabajo de mis colegas, a la participación de las otras personas, a veces aparecen momentos de silencio muy ricos, en el sentido que se relacionan a algo presente, al hecho de estar, de *ser* junto a otras personas en el mismo presente, y de ser responsables de este presente y de su calidad. Por unos segundos, las imaginaciones, los sueños con ojos abiertos, la continua charla mental, las reacciones vinculadas al miedo, a la vergüenza, se suspenden; el individuo, por unos segundos, descansa de todo el esfuerzo por contener estos deseos, miedos, charlatanería mental, sueños de ojos abiertos. Entonces la persona tiene un espacio de verdadero silencio, un espacio de reposo.

ESCENA DE *TAJEMNE SLAWA* (OPEN PROGRAM)

ESPECTÁCULOS DEL WORKCENTER

Actualmente, el Focused Research Team in Art as Vehicle tiene un espectáculo de grupo que se llama *The Living Room* y otro *The Underground, una Respuesta a Dostoievski*; un monólogo de Cécile Richards, *L´Heure Fugitive*. El Workcenter Studio in Residence tiene dos espectáculos: *Sin Fronteras* y *Gravedad*. Todos con la dirección de Richards, quien también participa como actor en los dos primeros. El Open Program tiene tres espectáculos: *The Hidden Sayings,* con participación de todo el grupo; *Dark Is My Mother*, un trabajo hecho por las mujeres del grupo; el monólogo *Katie's Tales*, realizado por Agnieszka Kazimierska; el recital-concierto *E il popolo canta*, con Felicita Marcelli, y otros trabajos en preparación. Todos dirigidos por Biagini, quien también participa como actor en *The Hidden Sayings*.

EXPERIENCIA EN LÍBANO

MARIO BIAGINI

En enero de 2018 fui al Líbano acompañando al Open Program, invitado por el Department of Performing Arts and the Faculty of Music and the Atelier des Arts du Spectacle (AAS) de The Holy Spirit University de la ciudad de Kaslik, para realizar un programa de actividades destinado a los alumnos de esa institución educativa. Un programa intenso que comprendía un workshop, proyección de audiovisuales del trabajo de Grotowski, conferencias, seminarios libres de canto, presentación de obras. Fueron días muy vigorosos, se trabajaba en la sala del Departamento de Arte y en otros espacios como la iglesia vieja de Nuestra Señora de Hsarat –aldea Hsarat donde se presentó el espectáculo *The Hidden Sayings*–. También se desarrollaron actividades en espacios privados, como aquel *Open Choir* en el living de una casa familiar de libaneses, una experiencia para mí inolvidable. El workshop se dividía, durante los primeros días, en dos momentos diferentes, en el primero, se trabajaba el canto, y en el segundo, escenas presentadas por los alumnos, sobre las que Mario Biagini y sus colegas iban trabajando y guiando. También en algunas jornadas se incluía entrenamiento físico.

Extracto de una entrevista a Mario en Líbano sobre el trabajo de las escenas realizado en el workshop.
Me interesó mucho el trabajo que vos y tus colegas realizaron sobre la escena de cada uno los alumnos para crear una "estructura artística viva". ¿En qué elementos se basan para que esa estructura se mantenga viva en la repetición?
Mario: En el teatro, ¿cómo vivir algo que estructuramos y actuamos todos los días por meses, o a veces años? Por un lado, está el aspecto técnico, del cual Thomas habla en su primer libro, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, y consiste en el trabajo de composición que haces sobre la estructura, el cual necesita siempre continuar: es decir que constantemente tú debes adicionar a este aspecto artificial de tu trabajo, es decir, la estructura, detalles más y más pequeños, de esta manera, la estructura se vuelve más y más articulada con el tiempo. Esta es la única forma de mantener la estructura viva sin volverse loco. Al mismo tiempo que haces este trabajo, debes ser consciente de que la estructura está ahí no para aumentar más y más el control de lo que tú haces en ella, sino lo opuesto. Tú tienes la estructura para que puedas entrar en ella con suficiente confianza, y después no necesites controlar tus manifestaciones, tu cuerpo, tu voz, tu pensamiento. Cada instante de esa estructura que está entre un detalle y el próximo es un espacio de completa improvisación. Lo que quiere decir que tú debes permitirte a ti misma estar libre para seguir lo que venga. Esos son espacios muy pequeños y están compresos por la estructura en sí. Entonces, en vez de dejar que las cosas sucedan de manera casual y te pierdas en lo que haces, tú vas de ese momento desconocido, improvisado, al próximo elemento de la estructura. Hablo de transiciones muy cortas, segundos.

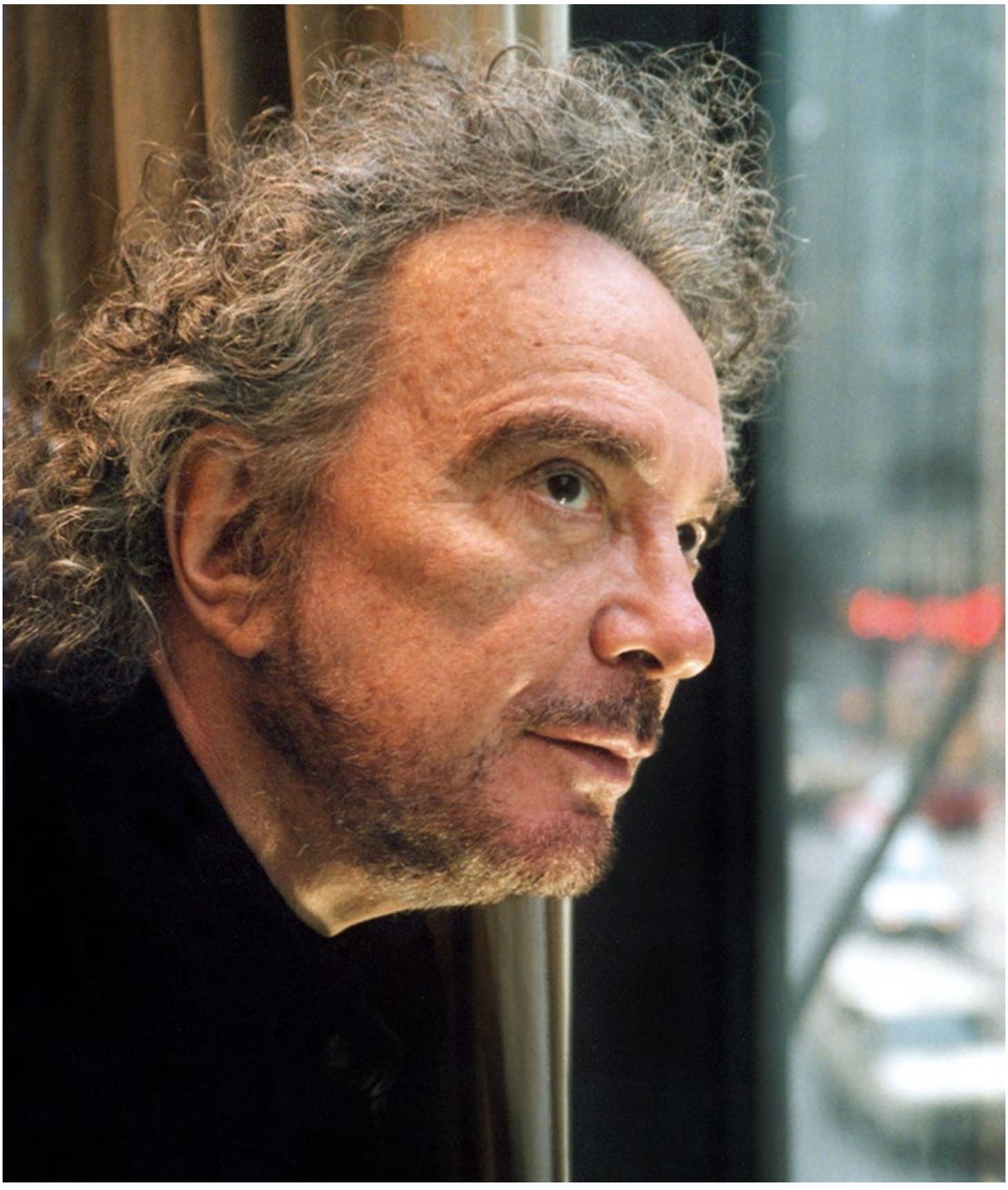
Pero también hay otro aspecto de tu pregunta, y es que lo que hacemos depende del deseo. En nuestra vida hay un combustible muy fuerte que es la libido. Esta energía muy potente que va hacia diferentes objetos y me conduce constantemente. Entonces, eso significa que para vivir algo, debo mantener vivo dentro de mí un cierto fuego, y, sobre todo, ser capaz de conducirlo en una cierta dirección. ¿Cómo hacer eso? Este fuego en lo que hacemos debe ser nutrido. ¿Cómo nutrimos la pasión por lo que hacemos? Para esto, necesito la ayuda de alguien, de mis colegas, quienes tienen un tipo de acuerdo no hablado entre ellos y con quienes tengo un tipo de acuerdo no hablado. Y este acuerdo consiste en que juntos estamos luchando por ayudar al otro, que lo que nosotros vamos a hacer está en nuestro denominador más alto. Es decir, que no es solo "el amor por el arte en sí", sino es algo que conecta a seres humanos en vista de algo más grande que nosotros mismos. Entonces es, de alguna forma, la semilla de algo como un amor por la otra persona.

La libido es fuerza de vida, es lo que hace que seamos concebidos, que crezcamos y perpetuemos la raza humana, es increíblemente fuerte, poderosa. No puedo hablar de mi propia energía, porque no es mía, es lo opuesto, *yo soy suya*. Esta fuerza me conduce en cada momento de mi vida, pero ciegamente. Esto también es extremadamente importante en el trabajo artístico. Esta fuerza estará allí, esta fuerza que va hacia la sobrevivencia estará allí hasta el fin de nuestros días, yo imagino. Pero esta fuerza va ciegamente hacia su propia sobrevivencia. Aquí tenemos estudiantes de 19 o 20 años; si ellos pudieran poner el 10 % de esta fuerza que tienen en sus ensayos, ellos lograrían alcanzar algún resultado, porque esa fuerza es poderosa. Pero al final del día están cansados. Entonces, hay un cierto aspecto de disciplina que podría ayudar, unas ciertas reglas simples de trabajar juntos, que podrían ayudar a dirigir parte de esta fuerza hacia lo que hacemos, lúcidamente.

Colaboración en traducción y edición: Jorge Romero Mora

DE **ARCHIVO**

ALFREDO ALCÓN,
DESTACADO ACTOR DE CINE, TEATRO Y TELEVISIÓN.



“Cuando hacés *Hamlet*, por ejemplo,
lo que te queda son ejercicios de humillación...
Con esos grandes textos, uno sabe que no va
a llegar nunca. Lo que te queda es el recuerdo
de cuánto te humillaste, de cómo no se te
ocurrió en aquel momento hacer tal o cual
cosa. Son cosas tan vivas... ¿Qué te queda, con
el tiempo, de una persona con la que tuviste
una gran intimidad? Te queda su impulso
de vida... No sé si me explico. Y estas obras
son como meter el dedo en el enchufe, donde
siempre se tiene la sensación de que se trata
de un lugar más vivo que uno. Vos y yo nos
vamos a morir y no se va a acordar nadie. En
cambio, dentro de quinientos años, mientras
haya un mundo más o menos parecido al que
vivimos, Hamlet, o cualquiera de esos grandes
personajes, se van a seguir haciendo”.

—

ALFREDO ALCÓN
(1930-2014)

INTEGRACIÓN FEDERAL
PLAN PODESTA
7662
TRABAJADORAS/ES DE LAS ARTES ESCÉNICAS
480
ESPACIOS DE TEATRO INDEPENDIENTE
1394
GRUPOS TEATRALES
DE TODO EL PAÍS
FUERON ALCANZADOS HASTA EL MOMENTO
+ información en inteatro.gob.ar
#CulturaDeLaSolidaridad
Instituto Nacional del Teatro
Secretaría de Gestión Cultural
Ministerio de Cultura Argentina