

---

ANDRÉS  
GALLINA

ROMINA  
CHEPE

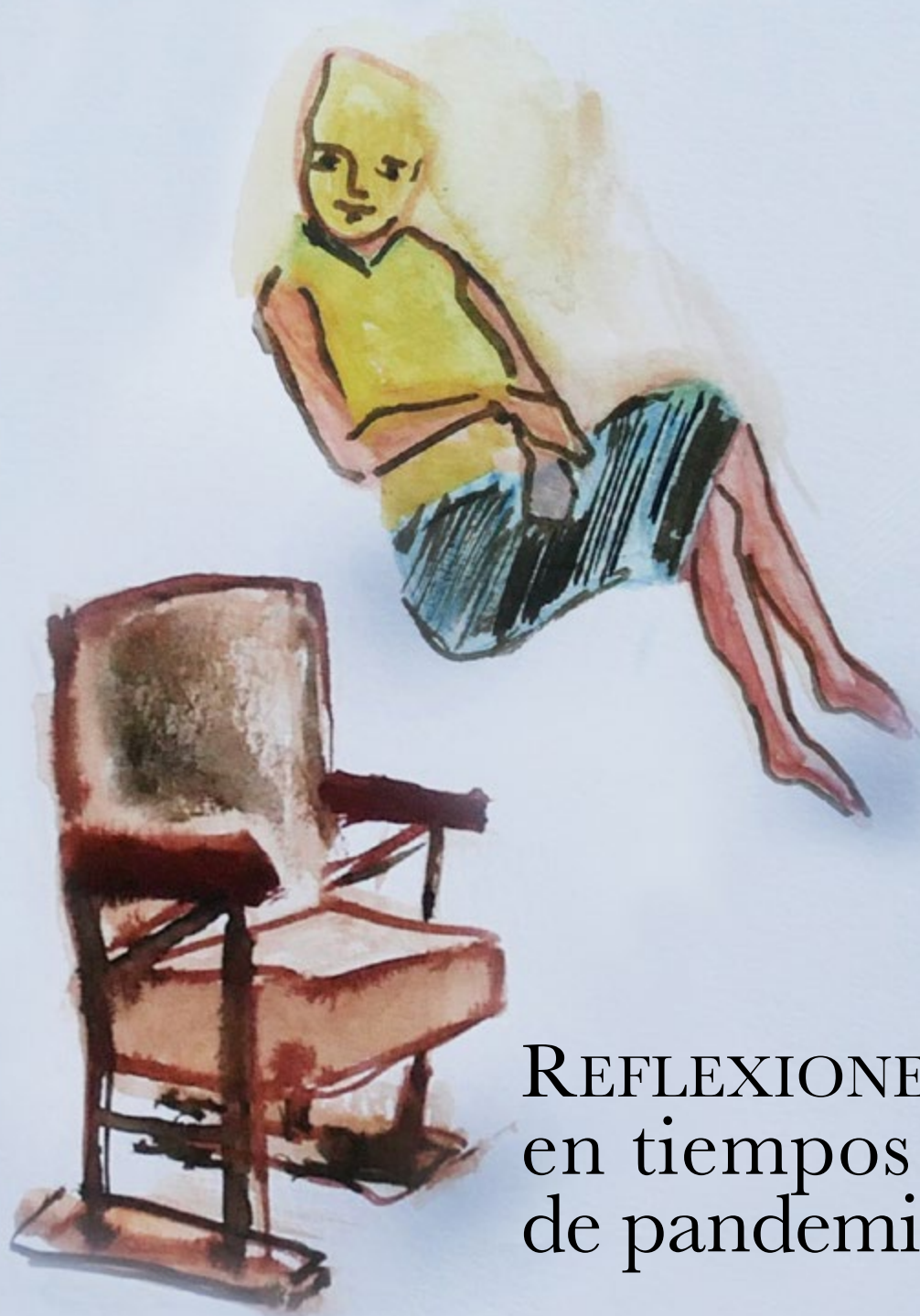
VERÓNICA  
MANZONE

---

# PICADERO#42

PUBLICACIÓN SEMESTRAL DEL INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO \_ AÑO XIX \_ #42 \_ JULIO-DICIEMBRE 2020

---



REFLEXIONES  
en tiempos  
de pandemia



EDITORIAL  
INTeatro

## EDITORIAL

*El teatro no puede desaparecer porque es el único arte donde la humanidad se enfrenta a sí misma (Arthur Miller).*

Decir “existe un antes y un después de la pandemia” se ha convertido en un concepto simple, gastado y remanido en cualquier ámbito. Sin embargo, como producto de la lectura de las valiosas reflexiones que aparecen en la nota central de esta revista, podríamos sintetizar un denominador común diferente: me refiero al mientras tanto.

No sabemos cuánto van a durar las olas, o la nueva normalidad, si vuelve la vieja, o si viene otra diferente. Mientras tanto, como actividad colectiva y a pesar de las pérdidas, de la vulnerabilidad de nuestros sistemas y la puesta en cuestión del carácter esencial de nuestro arte, hemos resistido. Nos hemos transformado. Hemos aprendido. Nos fortalecimos enfrentando los golpes brutales de la peste. Para, a pesar de las contramarchas, desplegar las velas, mantener la nave a flote y en óptimas condiciones. Con la expectativa de que cuando soplen otros vientos o la tormenta se haya disipado, podamos retomar la senda y aprovechar el viaje al máximo.

Mientras tanto, en la gestión como en la producción, nos toca aceptar la navegación en territorio desconocido y dinámico, donde lo único constante es lo imprevisible. Analizando escenarios probables, sin guiones ni didascalias, interpretando rutas y planes, ensayando respuestas y actuando en consecuencia.

Mientras tanto, ha sido posible dimensionar la maravillosa obra y potencia de la acción de nuestro organismo, trabajando de manera mancomunada entre sus diferentes eslabones para brindar mejores servicios y generar la mayor cantidad posible de ayuda a todos. Con la sabiduría expresada en el artículo 2 de la ley 24800 que reza: “... modalidades existentes o que fueren creadas... susceptibles de adoptarse en el futuro...”. ¿Quizá las formas de un teatro pandémico?

Mientras tanto, asistimos a un teatro que en toda la Argentina y a pesar de la gravedad de sus heridas, combate, persiste, se cuida, se adapta, revive. Apelando a sus anticuerpos resilientes, al valor supremo de la cooperación o al antídoto que surge de combinar solidaridad, pasión y creatividad.

Mientras tanto, diciembre es un puerto al que arribamos activos, con alentadores indicios de recuperación: la aprobación de protocolos a nivel nacional que habilita la presencialidad al aire libre y en salas, con la planificación inédita de temporadas en épocas estivales en todas las regiones, con la resistencia de programaciones que vuelven a proponer una continuidad, con la creación de nuevas teatralidades y entornos.

Mientras tanto, en el balance de fin de año, constatamos con orgullo la eficacia del Plan Podestá. Diseñado a contra reloj, al igual que los procesos de las diferentes vacunas en el mundo y ejecutado con extrema diligencia. También ponderamos la satisfacción alcanzada con los apoyos de ReactivAR, o la comprobada necesidad de nuevos subsidios, como la adecuación sanitaria de espacios, o el de producción en entornos virtuales. Párrafo aparte merecen por su trascendencia las inauguraciones de nuevas salas que pudimos alumbrar en extremos del país, tales como el Calafate, Puerto Tirol o Tilcara.

Mientras tanto, la comunidad teatral se percibe nuevamente parte de esa idea grande que es el INT. Siente tener derechos que puede ejercer, y este es un logro aún mayor en este contexto. Se trata de algo que entendemos debería ser irrenunciable. El enorme desafío de proponer un mejor trato, más horizontal y participativo con nuestros beneficiarios, relación que garantiza la soberanía del INT.

Por todo ello creemos que el teatro nunca va a desaparecer, porque su condición humana nos desafía a enfrentarnos incluso a nosotros mismos, resistir y dar batalla. Mientras tanto, avanzamos por mucho más y mejor teatro.

—Lic. *Gustavo Uano*

DIRECTOR EJECUTIVO DEL INT

# STAFF

---

**AÑO XIX - # 42 - JULIO-DICIEMBRE 2020**

**EDITOR RESPONSABLE**

Gustavo Uano

**DIRECTOR PERIODÍSTICO**

Carlos Pacheco

**SECRETARIO DE REDACCIÓN**

David Jacobs

**PRODUCCIÓN EDITORIAL**

Graciela Holfeltz

**DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN**

Jorge Barnes – SujetoTácito

**CORRECCIÓN**

Laura Occhiuzzi.

**DISTRIBUCIÓN**

Patricia Ianigro

**IMAGEN DE TAPA**

Lisandro Rodríguez

**COLABORAN EN ESTE NÚMERO**

Alejandro Zingman, David Piccotto, Claudia Peña, Luigi Serradori, Andrea Chacón Álvarez, Sergio Blanco, Javier Swezky, Raúl Sansica, Vivian Martínez Tabares, Gustavo Bendersky, Lisi Estaras, Marcelo Bones, Arístides Vargas, Maribel Bordenave, Marianella Morena, Mauricio Tossi, Alejandro Genes Radawski, Carlos María Alsina, Guillermo Heras, Fabio Ladetto, Marco Antonio de la Parra, Juan Carlos Fontana, Agustina Gatto, Mónica Berman, Guillermo Katz, Nicolás Gombau, Cecilia Hopkins, Colectivo COBAI, Oscar Sarhan, Gabriela Borgna, APDEA, Mercedes Méndez.

**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**

*Bienvenida Casandra,*  
DE VALERIA FOLINI Y NADIA GRANDÓN



FOTO: STELLA SÁNCHEZ  
GRUPO: TEATRO DEL BARDO

# SUMARIO#42

## P.8 – NOTAS DE TAPA – REFLEXIONES EN PANDEMIA

### P.10 – ¿MURIÓ EL TEATRO?

Alejandro Zingman (Argentina)

### P.11 – TEATRO SENTADO

David Piccotto (Argentina)

### P.12 – LO QUE HACEMOS ES ESENCIAL

Claudia Peña (Argentina)

### P.13 – NADA ORIGINAL Y DOS IDEAS PODEROSAS

Luigi Serradori (Argentina)

### P.14 – EL LUGAR DE LA ORGANICIDAD...

Sergio Blanco (Uruguay/Francia)

### P.15 – PANDEMIA Y PRÁCTICAS HÍBRIDAS

Andrea Chacón Álvarez (Argentina)

### P.16 – DEJAR EN SUSPENSO LA IDEA DE TEATRO

Javier Swedzky (Argentina)

### P.17 – UNA ESPERA ACTIVA

Raúl Sansica (Argentina)

### P.18 – LA INTUICIÓN DE ARTAUD

Gustavo Bendersky (Argentina)

### P.19 – TEATRO CUBANO EN RECUPERACIÓN PANDÉMICA

Vivian Martínez Tabares (Cuba)

### P.20 – EXPERIENCIAS EN DANZA, A DISTANCIA

Lisi Estaras (Bélgica)

### P.22 – CÓMO PENSAR EN LA NECESIDAD DEL TEATRO, SIEMPRE

Marcelo Bones (Brasil)

### P.23 – SOBRE LOS MIEDOS CONTEMPORÁNEOS

Arístides Vargas (Ecuador)

### P.24 – REVOLUCIONAR. HACER EL AMOR | HACER EL TEATRO

Maribel Bordenave (Argentina)

### P.25 – WE ARE THE WORLD

Marianella Morena (Uruguay)

### P.26 – EL TEATRO ES PRESENCIAL Y CON HUMANOS. EL RESTO ES PURPURINA

Alejandro Genes Radawski (Argentina/Polonia)

### P.27 – LOS DESAFÍOS DE LA SUTURA

Mauricio Tossi (Argentina)

### P.28 – ESCENARIOS EN Y POST PANDEMIA

Guillermo Heras (España)

### P.29 – TEATRO Y PANDEMIA

Carlos María Alsina (Argentina/Italia)

### P.30 – TEATRO TUCUMANO EN TIEMPOS DIFÍCILES

Fabio Ladetto (Argentina)

### P.31 – OCHO MESES Y MEDIO

Marco Antonio de la Parra (Chile)



### P.34

#### ENTREVISTA A ANDRÉS GALLINA

Nueva publicación  
de Editorial INTeatro



### P.41

#### RECUPERAR EL RADIOTEATRO ARGENTINO

Escenas en  
sINTonía



### P.48

#### PROYECTO INT

Nuestro  
Teatro Federal



### P.59

#### ENTREVISTA A ROMINA CHEPE

Una mujer que toma  
decisiones en el teatro

## ADEMÁS

### P.39 – OTROS LIBROS

*Femenino Masculino* de  
Agustina Gatto.

### P.44 – UN CREADOR\_UNA OBRA

*Solito, mi alma*, por Guiller-  
mo Katz.

### P.45 – UNA DIRECTORA\_TRES PREGUNTAS

Verónica Manzone. Vol-  
ver a ser espectadora.

### P.46 – INTERACTUAR

Nuevo proyecto del INT.

### P.51 – DESDE VILLA LA AN- GOSTURA

El proyecto *Tiemvla*.

### P.52 – LA ESCENA CATAMAR- QUEÑA

Recuperar a Oscar Pon-  
ferrada.

### P.54 – DANZA EN ROSARIO Proyecto COBAI.

### P.56 – APDEA

Nuevas prácticas escéni-  
cas.

### P.62 – DE ARCHIVO

Juan Carlos Chiappe.



---

# REFLEXIONES EN TIEMPOS DE PANDEMIA

---

El parate de la actividad teatral en el mundo ha dejado a los artistas en un profundo estado de indefensión. Algunas alternativas posibles permitieron reinventar ciertos modelos de producción: la virtualidad, el streaming, los ensayos por Zoom. Pero la necesidad de volver a un escenario se ha tornado cada vez más imperiosa. *Picadero* publica en este número una serie de reflexiones de diferentes referentes nacionales e internacionales de las artes escénicas que dan cuenta de cómo viven este período tan especial.

# ¿MURIÓ EL TEATRO?

TEXTO: ALEJANDRO ZINGMAN

**Más allá de mis amores** y desamores con el teatro, siempre quise defenderlo, porque es una fuente de virtudes y un arte que no puede dejar de admirarse por su nobleza que resiste a los siglos, y porque siempre estuvo a mano para multiplicar el sentido de la experiencia humana.

Al teatro asistíamos, aprendíamos haciendo y enseñábamos haciendo, hasta que un día fuimos arrojados a nuestros confinamientos particulares y todo eso terminó. El distanciamiento social es incompatible con el teatro que veníamos practicando. ¿Y ahora? Conmoción, que ya lleva varias fases. Algunos nos amparamos en la lectura, la escritura, nos pusimos a producir contenidos audiovisuales, maniobrar con herramientas nuevas, por ejemplo, la edición o los foros virtuales.

De los senderos posibles, siempre conviene tomar el del entusiasmo, porque después de todo siempre hicimos teatro “con lo que hay”. Pero... ¿qué es lo que hay? Cada uno desde su caverna personal viendo de qué manera se está reconfigurando la percepción del mundo, el tiempo dura diferente, lejos y cerca son otros conceptos. También se está reconfigurando el espectáculo: audiovisuales que se producen en vivo, actores que se encuentran en salas sin público, shows en autocines con sonido de FM, y, en el mejor de los casos, salas enormes con capacidad para pocos.

¿Y si la herida al teatro fue mortal? Creo que permitir esa pregunta, puede ayudar a seguir atravesando este suspenso. No se trata de una autorización para expresarnos, parece mucho más profundo: se trata de que el cuerpo del hombre y la mujer fue desterrado del mundo. Ya sabemos que la escena es trágica y en las tragedias los personajes se trasladan al teatro de operaciones y todos opinan: diosas y dioses, reinas y reyes, guerreros y videntes. Áyax, fue un guerrero, y, viéndose en el final, se mata al clavar su espada en la tierra y arrojándose sobre ella. Llevando un día su cuerpo en el campo, atravesado por el filo del metal, ofreciéndose como alimento a las aves rapiña; se enfrentan Teucro, hermano del difunto, y Menelao, Rey de Esparta. Van a discutir, porque hace falta resolver si se lo entierra o no.

*El autor es dramaturgo, actor y docente (Buenos Aires, Argentina).*



# TEATRO SENTADO

TEXTO: DAVID PICCOTTO

**Soy una persona** emocionalmente trágica, pienso mientras escribo. Como artista, he sufrido más otros años; he sufrido por procesos creativos, crecimiento personal, desacuerdos grupales o cierta falta de reconocimiento artístico. Eso busqué durante años: “reconocimiento”. Hoy soy reconocido y me da un respiro (quizás quien me lee no me conoce, pero juro que hice trabajos interesantes –sonríó–). En este año tan particular que nos atravesó a todos, gocé de ciertos privilegios, aunque ahora, mientras escribo, lo pongo en duda.

Soy profesor de actuación y soy parte del equipo directivo de la Universidad Provincial de Córdoba, es decir, soy empleado del Estado. Padecí lo virtual, no así la falta de dinero –elegí tener estabilidad laboral hace ya muchos años–. Este 2020 reemprendí a dar clases de actuación. Junto a estudiantes y muchos otros docentes sostuvimos un año no presencial con un trabajo, paradójicamente, convivial. En este punto me detengo: tuve que ejercitar una deconstrucción absoluta de los saberes de la práctica docente. Me corrí de varios lugares un tanto estancados. La virtualidad me puso en jaque. Respiré y algunas cosas empezaron a destrabarse.

En mi recorrido como director, gestor, sí, acá en Córdoba, me encontré con un trabajo de mesa real con el nuevo proyecto, trabajo que se hace de sentado, que en el trajín prepandémico no me hubiese sucedido. Agradecí ese tiempo. Las horas de soledad fueron dedicadas a la docencia y a un nuevo proyecto: La Celestina, tragicomedia de Lita (versión libre de La Celestina, de Fernando de Rojas). Leí la obra original muchas veces, la estudié muchas veces más. Reescribí el texto en soledad o en el drive con mi compañera de proyecto, Julieta Daga. En un momento queríamos ensayar, romper las reglas, revelarnos. Mi pregunta fue la siguiente: ¿Para qué ensayar?, ¿Hacerlo por el simple hecho de hacerlo?, ¿Ensayar por ensayar? De vuelta aprendizaje y deconstrucción. Respiré y me respondí: Podemos esperar, podemos no ensayar por un tiempo. Se puede estar sin teatro unos meses, muchas veces concurría al teatro por compromiso. Es como en el amor cuando se aleja un tiempo. Un tiempo indefinido (amores que duelen).

Hay una pregunta que se me hizo presente: ¿Se puede vivir sin teatro? Lo pregunto por mí y por quienes ven teatro. El análisis es muy complejo –esta vez gana el silencio–. Reflexiono sentado desde este lugar de “privilegio”, ¿privilegio? –aquí no respiro, ni me deconstruyo–. ¿Por qué soy docente?, ¿Por qué soy de Córdoba? ¿Por qué acepto que el estado me pague? Nunca me animé a largar todo al carajo y salir. Admiro a los que lo hicieron, ¿cómo están ellos hoy?

Pienso en los titiriteros, quienes tienen una red de trabajo maravillosa de corredores por el país. ¿Qué han hecho en todo este tiempo de aislamiento sin poder realizar sus funciones? Y



en el mundo del teatro callejero, ¿qué hicieron? ¿Quién los sostuvo? ¿Los que hacen teatro en las escuelas? ¿Y las salas? Salas hermosas que hoy subsisten vendiendo empanadas, chipas, etc. Yo soy de esos que tienen un privilegio extraño, de esos que si hacen una obra de teatro, la hacen más por reconocimiento que por dinero. ¿Pero al que no piensa como yo? ¿Quién lo ayuda en este tiempo?, ¿Quiénes tomaron otros caminos de cómo hacer teatro?, ¿Cómo se sostienen?

Aplaudo de pie al Frente de Artes Escénicas de Córdoba que sostuvo como nadie a los artistas independientes en esta crisis pandémica horrorosa.

Yo estaba en crisis con el teatro. Escribo en pasado; sin embargo, me asalta la pregunta: ¿cuándo se abandona el estado de crisis? Y otro planteo se me viene: ¿qué teatro estaba haciendo? Y otra vez tiempo de deconstrucción.

Un anhelo: que los espectadores salgan a la calle y pidan teatro. Es demasiado para nosotros gestionar nuestro trabajo, luchar por espacios perdidos y ganados, pero el espectador, ¿cuándo sale a la calle? ¿Saldrá? No lo creo. Mientras tanto seguiré dando clases, ejerciendo con lo mejor que tengo mi vida a este amor, admirando a los que se corren de lo prede-terminado, alejándome cada día más de la teoría y, espero que pronto, de esta silla en donde estoy sentado escribiendo.

*El autor es director, actor y docente (Córdoba, Argentina).*

# LO QUE HACEMOS ES ESENCIAL

TEXTO: CLAUDIA PEÑA

**Creo que nos pasó** lo que a todes al comienzo, allá a mediados de marzo. Nos pareció que no era tan tremenda la situación: un mes o dos, como mucho, de aislamiento. Tal vez habría que trasladar algunas fechas de giras y festivales que estaban programados, ofrecer funciones para colegios más adelante... Teníamos algunos ahorros, así que nos pusimos, con optimismo, a proyectar actividades que, en general, postergamos por tareas más apremiantes, relacionadas con conseguir recursos económicos.

Y fue amable ese tiempo: les integrantes de La Faranda somos un matrimonio, nos acompañamos bien, por ahora. Y no había que preocuparse por la ropa, ni por el peinado, ni por ofrecer funciones, en fin, sin urgencias. Conseguir comida, comprar barbijos. Ver películas, leer, sentarse al sol, jugar con Rango. Además, aquí en Salta estuvimos bastante tiempo con alguna flexibilidad, pudimos ensayar presencial unos dos meses y medio. También logramos, con gran alegría, acondicionar un espacio de bibliotecas, almacenamiento de material y escritorios. Y continuar con la construcción de nuestro SUM y cabaña anexa para residencias de trabajo o investigación. Siempre pensando en que todo volvería a la “normalidad”.

A medida que la cuarentena se convirtió en un hábito, también se instalaron los miedos. La muerte en primera fila, el resto asomando detrás: la salud de la familia, les amigos. Y las noticias que nos sobrecogían: compañeres que quedaban sin recursos ni protección, muchos compatriotas desvalidos, sin trabajo, sin condiciones para cumplir protocolos. Y un futuro oscuro para nuestro oficio.

Entonces desplazamos el miedo con trabajo, mucho trabajo. Además, nos sumergimos en las plataformas virtuales: cursamos seminarios, participamos de conversatorios, dirigimos beca, estamos en preproducción de un nuevo espectáculo con músicos residentes en Suiza.

Así fue pasando el tiempo, y el estupor fue virando a rutina. Llegó entonces, en julio, un ofrecimiento importante porque implicaba una leve entrada de recursos económicos y emprendimos la investigación del audiovisual, el complejo mundo de la edición. Y nos entusiasmos, nos dio placer y esperanza hacerlo. Construimos un trévin y una grúa, nos esmeramos en la ambientación de interiores y exteriores. En septiembre estrenamos en la Feria del Libro de Jujuy 2020, edición digital, y quedamos sorprendidos de los resultados y de la respuesta del público.

A fines de octubre, hicimos una función que se grabó para la próxima edición virtual del Encuentro Internacional de Mimo y Clown. Momentos intensos de placer. Con el pulso acelerado en el escenario.



Desde luego, tiempo para reflexionar hubo, supo colarse en el transcurrir de los meses, en esos períodos de ensoñación que anteceden o siguen a las horas de descanso. Indefectiblemente, llegó con aspereza la sensación de que lo que hacemos es esencial para nosotros solamente y, aunque citemos frases de grandes personalidades del teatro, algo zozobra allá en nuestras profundidades. Una extraña ansiedad por el porvenir. Estamos en diciembre, el teatro volvería al aire libre o a salas con protocolo. Y contamos con la posibilidad cercana de la vacuna.

Como a la mayoría de les colegas, nos invaden sentimientos encontrados: ilusión, agobio, esperanza, incertidumbre. La sensación de que algo va a cambiar para siempre. Nos reconforta que desde la pantalla pudimos ensayar, conversar, aprender, discutir, darnos ánimo. Creo que la comunicación se dio. Y el encuentro. Y eso nos mantuvo en superficie, en la balsa salvadora.

Nos sentimos en uno de esos momentos en los que, como dice Lévinas, la oscuridad se ve atravesada “por un rayo procedente del futuro utópico”.

Que ese futuro ilumine y encienda al teatro.

*La autora es actriz, titiritera, docente (Salta, Argentina).*

# NADA ORIGINAL Y DOS IDEAS PODEROSAS

TEXTO: LUIGI SERRADORI

**Voy a ensayar una reflexión** desordenada. Deseo hablar del teatro independiente en el marco de la pandemia. Es muy posible que no diga nada original. Es más, me arriesgo a decir que el tema de este texto es la falta; falta de originalidad, de pensamiento, y la falta como signo total que corona nuestro arte. Abro con una pregunta, que, si bien ya existía desde antes de la pandemia, se potenció sustancialmente en estos meses: ¿nuestros teatros independientes están cerrados porque son peligrosos para el sistema o están cerrados porque, paradójicamente, dejaron de serlo? Hay días en que la primera opción gana, y me repito que el teatro, decididamente, es un territorio volátil e impredecible que acecha a los poderes, y que es esta la clave para que nos mantengan congelados, sin derecho a trabajar. Hay otros días en que me gana la segunda opción. Y quizás con más certezas pienso que el teatro independiente dejó de ser filosóficamente peligroso, se durmió en sus laureles, inventados o no, se anestesió en su autocomplacencia marginal, y es por esto que desapareció del radar político y social y a nadie le importa si se encuentra cerrado o abierto. Esta pregunta, parcial e incómoda, a pesar de ser básica, también es sincera y creo que merece ser atendida. ¿Cómo puede ser que un casino tenga más prioridad para la sociedad pandémica a la hora de pensar en la reinserción e inclusión de los espacios públicos? ¿Qué hicimos nosotros para llegar a esto? Lo que advertí con más preocupación desde que se inició la pandemia fue el hecho de saberme imposibilitado para pensar este desastre. Sencillamente me di cuenta de que no era capaz de reflexionar, profundamente, con información real, con puntos de vistas opuestos que se retroalimenten, sobre lo que nos estaba pasando. Fue esta claridad, dolorosa, (pensarme incapaz para pensar los efectos del virus en el teatro independiente), una de las peores caras que me mostró la incertidumbre de la pandemia. El hecho de no poder nombrar lo que nos está devastando, como trabajador del teatro, me resulta abrumador. Sin dudas, me hago cargo de que soy (somos)

parte de este problema. La batalla perdida de la cultura independiente me pasa factura. Soy consciente de que esta batalla existe desde antes de que la pandemia llegara. Pero también puedo reconocer que en su momento no fui lo suficientemente contundente para exponerla. Y ahora pago el precio. Por otra parte, es necesario separar dos elementos: una cosa es no poder pensar el problema, y otra muy diferente, es saber que ese problema te está afectando directamente.

Parece ser que la idea de salvar al otro es un imperativo exclusivo de los trabajadores del teatro independiente.

Los trabajadores de otros espacios, como lo son los casinos, bares, aerolíneas, supermercados, etc., no poseen la misma responsabilidad ética ni el mismo compromiso ante la ciudadanía. Evidentemente, y sin ánimos de ofender a las almas sensibles, siento que somos víctimas de nuestra tan mentada “sensibilidad de artistas”; siento que hay algo de aprovechamiento cuando nos dejan congelados sin poder producir y trabajar. Esta mirada romántica acerca del artista nos condena. Estamos condenados a salvar al otro, aun a costa de perder nuestra propia integridad. Pero mientras nosotros estamos paralizados, ese otro (al que salvamos) sigue el curso de sus días, continúa trabajando, imperturbable, aportando, con cobertura médica y con todos sus derechos ganados. El trabajador del teatro independiente se debate entre el deber ser, en medio de tanto sinsentido que se devora toda intención de pensar (y de actuar) por el otro, mientras que ese otro no deja de ser ni de hacer. Porque esta premisa solo parece estar direccionada al trabajador del teatro independiente. Los empresarios no dejaron de ser ni de actuar; la clase política tampoco. La pregunta es ¿por qué al teatro independiente sí se le exige parar, a costa de que las salas y los vínculos, creados a lo largo de años, se vengán abajo?

El siglo XXI parece estar diciéndonos con esta pandemia a los trabajadores del teatro independiente algo que hay que tener muy en cuenta: el teatro no es imprescindible para el



desarrollo de la nueva sociedad, ni de la nueva normalidad que se está gestando. Pienso en el ensayo de Jean Luc Lagarce: *Teatro y poder en Occidente*; Lagarce plantea allí una idea poderosa: “El espacio y el tiempo del poder de cada época se transforman e interfieren en el espacio y el tiempo de la escena teatral”. Hoy es evidente que las formas del poder que nos atraviesan nos han arrojado a un espacio y un tiempo imposibles. No hay manera de adaptar el cuerpo vivo teatral a la virtualidad. La premisa de Lagarce posee una actualidad que espanta. Y una última idea, poderosa y maldita, que corresponde al poeta Antonin Artaud en su libro *El teatro y su doble*, Artaud nos invita a “Pensar contra uno mismo”; pensar contra uno mismo como una actitud desde el arte frente a la vida, como una forma de quitarnos la modorra intelectual, la falsa ambición de intentar pertenecer al establishment de la cultura. Es decir, volver a hacer del teatro independiente un territorio peligroso. Creo que ya va siendo hora.

*El autor es docente y dramaturgo. Es director del grupo de teatro Raíces (Corrientes, Argentina).*

# EL LUGAR DE LA ORGANICIDAD...

TEXTO: SERGIO BLANCO



**Teatro y epidemia** convivieron muchas veces a lo largo de la historia. Y siempre salimos ganando. El teatro siempre ganó. Es cierto que el dolor está y que va a perdurar por un cierto tiempo, es una triste verdad, pero los teatros volverán a abrirse. Hay que ser pacientes. Hay que armarse de paciencia. Es normal que una pregunta nos habite: ¿qué hacer mientras tanto? Yo no tengo la respuesta. No puedo tenerla. No sé tenerla. Lo único que tengo –seguramente por incapacidad– es una fe extrema en el futuro. No es inmovilismo. Ni mucho menos parálisis. Tampoco es resignación. Es una actitud de espera. Es un estado de expectativa y de confianza. Es una certeza en la perspectiva. Es una creencia en que el tiempo va a jugar a nuestro favor. La historia lo ha demostrado en reiteradas ocasiones: los teatros siempre volvieron. Pero

lo sé, lo tengo claro, la pregunta en este momento es la siguiente: ¿qué hacer mientras tanto? Están los sistemas *online*, el *streaming*, las plataformas virtuales, las difusiones en línea, las retransmisiones, etcétera. ¿Por qué no hacer uso de ellos? Hay quienes los han utilizado como forma de sobrevivir al desastre y de poder salvaguardar salas, instituciones, proyectos, grupos, espacios. ¿Y por qué no hacerlo en el estado de urgencia en el que estamos? No lo juzgo. No soy quién para estar juzgando a nadie. Y mucho menos en un contexto como este en el que todo nuestro sector se encuentra en una situación de extrema vulnerabilidad. A título personal, preferí que mis textos o mis puestas en escena no participaran en ninguno de estos sistemas de reproducción. He tratado de conservar mi posición de que *el teatro es mejor en el teatro y en carne y hueso*. De algún modo, esta pandemia me ha revelado que, finalmente, soy mucho más conservador de lo que pensaba. Si hay algo que me ha reafirmado todo esto, es que el teatro no es un dispositivo solo para ver, sino que, sobre todo, es un *lugar* en donde *estar*. Estos tiempos calamitosos me han hecho comprender más que nunca que el teatro es un espacio en donde compartimos gérmenes, microbios, bacterias y todo tipo de microorganismos. De lo contrario, es otra cosa, pero ya no es teatro. Puedo comprender lo virtual en tiempos pandémicos; sin embargo, creo que tenemos que estar atentos a no instalarlo como un hábito en los tiempos venideros. Es evidente que una vez que todo esto pase los poderes políticos van a querer perennizar muchas de las medidas provisorias que nuestro medio teatral está utilizando en la urgencia para paliar el desastre actual. Pero instalar estas formas virtuales como definitivas sería terrible. Creo que tenemos que estar atentos y no caer en esta trampa. Tenemos que estar alertas a que la asepsia de la virtualidad no nos quite la fermentación de lo presencial. El teatro tiene que ser orgánico. El teatro tiene que poder descomponerse. Desintegrarse. El teatro es biodegradable o no es. El teatro es, por excelencia, el arte de la *corrupción*. Es allí en donde reside toda su fuerza. Nuestro colectivo va a tener que asumir, defender y proteger más que nunca esta organicidad. Estoy realmente convencido de que pronto volveremos a los teatros. No perdamos la fe, ni la esperanza, ni la expectativa. No perdamos la ilusión. Hay una luz después de todo esto. La hay. Es cierto que esta pandemia está siendo dura y que nos ha dañado sanitaria, económica, social y culturalmente. La humanidad entera fue herida, pero recordemos los bellos versos de Rumi: “*La herida es el lugar por donde la luz entra, si se lo permites*”... Estará en nuestras manos, entonces, la hermosa responsabilidad de lograr sanar.

*El autor es dramaturgo y director (Uruguay/Francia).*

# PANDEMIA Y PRÁCTICAS HÍBRIDAS

TEXTO: ANDREA CHACÓN ÁLVAREZ

*“Desconocido: juguemos a lo desconocido sobre la imagen conocida”.*

André Bretón – *Diccionario del Surrealismo*.

**Sabemos que el teatro**, tal como lo conocimos, tardará mucho tiempo en volver, o, cuando esto suceda, seguramente, ese teatro que conocimos tendrá otro semblante. Volverá, sí, tal vez transfigurado, como quien vuelve de una guerra. Volverá averiado, roto, rengueando; y espero que vuelva también un poco sucio. Es decir, que vuelva con algo de aquello que siempre tuvo, con lo imperfecto y lo imponderable. Mientras escribo esto, pienso en ciertos relatos familiares sobre la Guerra Civil Española, son recuerdos inevitables, historias heredadas que cada tanto vienen a la cabeza y al corazón: mi abuelo regresando a su casa, parado en la puerta, su madre no le permite entrar hasta que no se saque el uniforme, y ahí están los dos, él paradito en bolas con toda la juventud que le arrancó el franquismo y ella con la caja de fósforos en la mano. Entraron, sí, cuando el uniforme ardió por completo. ¿Qué será lo que habremos de quemar ahora? Y, por cierto, ¿es posible capturar este “ahora” en un calendario pandémico? ¿Cuál es el ahora en pandemia, si la percepción del tiempo comenzó a ser otra porque no está mediada ni por los cambios de espacio ni por las acciones compartidas? Todo está mezclado, como ensalada surreal. El cotidiano tiene algo de ensueño, tres pasos para conectarse y dar clase o ensayar vía Zoom, tres pasos para almorzar, tres pasos para mirar por la ventana, todo se superpone.

Tal vez la pregunta es qué hacer en el mientras tanto. Perdimos la cuenta de los días que llevamos con distanciamiento social, los horarios se trastocaron. La paranoia avanzó y retrocedió, pero no se fue, sigue ahí, de la mano con la incertidumbre. ¿Cómo sostener este paréntesis pandémico, que ya no es tal, sino, más bien, una rutina del encierro? ¿Cómo hacer para reaccionar en este tiempo extraño y sombrío que nos obliga a todos a realizar adaptaciones permanentes y ejercitar la paciencia? Es posible que el mientras tanto nos permita practicar formas híbridas, con el consiguiente atravesamiento tecnológico, donde no existe un espacio unívoco que albergue el encuentro de espectadorxs e

intérpretes, sino, espacios múltiples y también acciones múltiples resistentes a la clasificación, alojadas en aplicaciones digitales y marcos de pantalla. Una pantalla que, por razones obvias, no está para “reflejar” imagen como históricamente ha servido al cine, sino que construye al mismo tiempo que es imagen *per se*. Y, por tanto, genera visualidades que no son cine, que no son teatro. Lo que nos lleva a preguntar de qué manera juegan ahora las tan estudiadas especificidades de lo escénico, espacio-tiempo-cuerpo, y cómo se han visto afectadas. Tenemos, además, todo un hilo de tensión entre imagen técnica, intérpretes, uso de los dispositivos y recepción que pone en jaque a la teatralidad al enfrentarla con otra especificidad: la concerniente a las obras contemporáneas de tecnología digital, con su carácter dialógico y participativo. Pensar en qué intersticios de la virtualidad se manifiesta la teatralidad pandémica no es una tarea fácil. O, por lo menos, no lo es en este momento donde todo está ocurriendo y tal vez necesitemos cierta distancia que nos permita observar mejor. Quien pudiera tener ahora el juego de cristales de Flaubert para “ver” todas las cosas.

Si hacemos un paneo a lo largo de la historia del teatro occidental, veremos cómo el espacio, y, por ende, su arquitectura, está en relación estrecha con las formas textuales y prácticas escénicas que en cada época se han ido manifestando. En cualquier período que tomemos, siempre es posible encontrar una línea de relaciones más o menos clara, permítanme citar un ejemplo típico y muy acotado: Grecia Clásica → teatros contruidos sobre territorios escarpados → espectadores en conexión con la naturaleza → ritual → teatro para educar y sanar.

Todavía no sabemos con certeza qué formas textuales y prácticas nos dará como resultado el estar alojados en un espacio virtual, con una arquitectura móvil y variable en sus interfaces. No sabemos qué es lo que llegará para quedarse y luego —a su debido tiempo— qué elementos volverán a buscar otro cambio. Solo tenemos intuiciones, indicios, acciones emergentes, que nos hacen repensar el concepto de teatralidad. Así como el naturalismo llegó tarde al teatro, el arte híbrido está haciendo ahora lo suyo llevando el Covid como vagón de carga y locomotora. De



más está decir que todo es susceptible de análisis mientras tengamos nuestras necesidades básicas cubiertas, y en esto, el timón político que lleve el estado es fundamental, claramente lo venimos escuchando desde la primera escena de Edipo frente a un pueblo azotado por la peste: “Si vas a gobernar esta tierra, como lo haces, es mejor reinar con hombres en ella que vacía, que nada es una fortaleza o una nave sin hombres que la pueblen”. Todxs esperamos el pronto regreso a las salas y también debemos trabajar en eso, pero la melancolía por el espacio escénico podría impedirnos encontrar un repertorio generativo, tenemos que sacarla de ahí y ponerla justamente donde debe estar, a la búsqueda de formas nuevas, formas otras que perdurarán solo si adquieren sentido más allá de la excepción y la emergencia. Ya habrá tiempo de saber si tienen valor estético amén de salvar momentáneamente oficios y pedagogías. Parafraseando de manera lúdica e irreverente a Zola, podríamos postear en nuestros muros de Facebook y perfiles de Instagram “las teatralidades serán prácticas híbridas o no serán”.

*La autora es directora de teatro, dramaturga y docente (Argentina).*

# DEJAR EN SUSPENSO LA IDEA DE TEATRO

TEXTO: JAVIER SWEDZKY

**Para este año** tenía muchos proyectos: un estreno como director en un teatro oficial junto a Marco Canale y un grupo de abuelas de la Villa 31, un estreno en una pequeña sala alternativa con el director Sebastián Kirsznér, el reestreno de *Aquí hay leones*, con mi grupo en otra sala independiente, giras, viajes, talleres, y la vuelta al hospital de Compañía al pie de la cama.

Cuando comenzó la pandemia, el problema no fue solo la suspensión de todos los proyectos, sino el desconcierto, la angustia y el miedo reinantes. Mis colegas, actores, docentes independientes, personas con espacios teatrales, sufrieron inmediatas penurias económicas porque la actividad ya era inconstante y precaria. Muchas de las abuelas se enfermaron de COVID-19 y su situación se volvió desesperante, porque los ingresos de sus familias disminuyeron o desaparecieron. Yo, en esta situación, sobreviviendo con mi trabajo docente con un ingreso fijo y sintiéndome culpable, más allá de no ganar fortunas. Siguen siendo meses de encontrar qué hacer, cómo ayudar, cómo encontrarse para discutir, y ver cómo colaborar en lo inmediato y urgente.

En estos tiempos el teatro se volvió otra cosa. Hacer teatro para mí ahora es buscar dinero para bolsones de comida, ayudar en pedidos de subvenciones mínimas y excepcionales que no llegan a un salario, participar de encuentros y discusiones para fortalecer espacios colectivos, colaborar en la difusión de formaciones y de experiencias por las redes, pensar en una futura presencialidad. Y también estos son tiempos de una búsqueda intensa de discursos, en donde me dedico a proponer y ver formas extrañas que ni son teatro ni dejan de serlo; son “lo que se puede hacer” para ir al encuentro con el público. Dejo en suspenso la idea que tenía del teatro por un rato y veo qué otros nuevos discursos se originan.

La docencia en teatro también se transformó. En los espacios de la educación pública donde trabajo, terciario, grado y posgrado universitarios, enseñar teatro se volvió un trabajo en equipo para garantizar un año lectivo, ejercer la justicia curricular, adaptar contenidos y estructuras para la virtualidad y una lucha contra el desasosiego y la precariedad de muchas personas expuestas con crudeza y brutalidad a la vulnerabilidad de su situación social y económica. Vi estudiantes con un enorme compromiso para estudiar y necesidad de participar y tener compañía, y profesores trabajando muchísimo e intentando encontrar un camino posible.

Desde mi lugar como docente, luego de un par de reacomodos y fracasos, me dediqué a buscar cómo no trabajar a partir de la frustración, y a encontrar dinámicas de lo que sí se puede hacer, porque ya la situación es muy complicada en sí misma como para, encima, proponer imposibles y nostalgias. Traté de generar la mayor cantidad de diálogos y colaboraciones, de



trabajar la valoración del entorno inmediato dentro del que se pasó tanto tiempo, y de enriquecer el imaginario.

En el teatro de títeres y objetos hubo un gran desarrollo de los discursos con objetos, porque nos rodean, están a mano y fueron descubiertos. Aparecieron indagaciones y memorias. Surgieron espacios virtuales de intercambio como nunca hubo antes, como las conferencias organizadas desde México Títeres resistiendo al coronavirus con quienes me contacté inmediatamente para colaborar. Los títeres también sufrieron sus transformaciones, se encontraron nuevos retablos en ventanas, tapias, balcones, paredes de edificios como pantallas para proyecciones. La multimedia se instaló de manera forzada, y hoy ya resulta natural, algo impensado poco tiempo atrás. La pandemia me desestabilizó en las pocas certezas que tenía, y me pregunto qué idea del teatro voy a tener después que esto pase. Por el momento trato de, al mismo tiempo, pensar, hacer y ayudar, sin mucho prejuicio al respecto, investigando con las herramientas a disposición y en las condiciones de creación posibles.

*El autor es actor, director y titiritero (Buenos Aires, Argentina).*

# UNA ESPERA ACTIVA

TEXTO: RAÚL SANSICA

**Hace unos días** pensaba en lo que estaría haciendo en esta etapa del año si no hubiera mediado una pandemia. Seguramente, hubiera sido etapa de balances de las actividades programadas y la proyección hacia adelante. Este año me encuentra proyectando en paralelo varias opciones para tener en cuenta todas las variables que pudieran surgir de la evolución de la situación sanitaria. Abrir el espectro es la consigna primaria que nos va a permitir dar una respuesta a los diferentes escenarios posibles.

Al escribir la palabra “escenario”, no me resulta indiferente. No es casual que se relacione este término con una medida de espacio-tiempo, porque esa es una condición propia del ritual teatral: esperar el acontecimiento y vivenciarlo. Las actuales condiciones del contexto, nos pone en permanente situación temporal, efímera, como las circunstancias que se exponen en un “escenario”, y expuestos a las variables del cambio que genera eso. El aquí y ahora, tan propio del teatro, es un hecho concreto que se evidencia en la vida en general. Por eso, a pesar de que hemos transitado un año lleno de preguntas y cuestionamientos acerca de qué es teatro, sea quizás nuestra propia actividad la que nos dé las respuestas.

Durante todo este año, la teatralidad apareció como pregunta, como cuestionamiento. Conceptos como virtualidad y su posibilidad de constituir la aliada o enemiga, han sido el centro de nuestros debates, a medida que la cuarentena alejaba la posibilidad de vernos presencialmente.

Personalmente, más allá de las lógicas interpretaciones teóricas respecto de aquello que nos define, decidí centrarme en dos de sus múltiples pilares. Como hacedor primero y como gestor después, siempre supe que la teatralidad está presente, si es posible reproducir el ritual del encuentro y si se logra sostener su reinvención permanente, como punto de partida y de llegada.

El encuentro como instancia de intercambio, no solo hace referencia al carácter presencial de la instancia teatral. Cuando decimos “encuentro”, hablamos de la importancia de

la mirada de un otro que puede ser un participante activo, que no es imaginario, sino que lo vemos, hablamos de hecho teatral. Como gestor, es necesario tener a todos los miembros de ese “encuentro” presentes. Pensamos en la creación, en los creadores, en el público a quien va dirigido, en el espacio en donde se representa. Cada fragmento de esa estructura es parte de un engranaje perfecto que funciona si los elementos se complementan.

Durante los tiempos sin pandemia, creíamos que se perdía nuestro público en manos de los canales virtuales, las modalidades *on demand* y la tecnología que fomentaba el hecho de la comodidad de no moverse del hogar. Repentinamente, ese universo, que parecía algo ajeno y competencia de nuestra actividad, fue nuestro único modo de recordarles a nuestros públicos que seguíamos estando. Ahí descubrimos que aunque innegablemente la presencialidad es importante y característica fundamental, la teatralidad está compuesta de otros elementos que no pueden reemplazarse por esas otras prácticas. Que hay un público que no quiere perder esa instancia diferente que el teatro le ofrece y que está dispuesto a sostener por otros canales aquello que no puede por la vía presencial.

Surgieron así, modos de acreditar la respiración del otro lado de la pantalla, de saber cómo miran y cómo ven mientras en simultáneo se transmitía por streaming o de manera virtual la propuesta estética en cuestión. El encuentro encontró otros modos, otras dinámicas que nos sacó de la espera y nos puso a producir.

Aparecieron así, nuevos públicos a los que llegamos casi sin buscar, espectadores a los que la pausa de la cuarentena los dejó ávidos de nuevas experiencias y que encontraron en estos modos una novedad que los cautivó.

Como el teléfono, que no reemplazó el diálogo de dos amigos en un café, el canal virtual no podrá nunca reemplazar los olores, las pausas, los sonidos de las butacas, pero mantiene el vínculo vivo en este mientras tanto. Nos reinventamos a la medida de nuestro arte, que lleva siglos sobreviviendo a pandemias, guerras, cuartas paredes, llevando el



mensaje de una ética transformadora a cada lugar que llega.

Reinventarnos, entonces, fue la mejor manera de sostenerlo, de mantenerlo vigente para ese público que no se conforma con las plataformas de cine, aunque las disfrute, que sigue esperando el acontecimiento, el ritual, el encuentro y la capacidad transformadora de un escenario en donde un fósforo puede ser un incendio y todos aceptamos que lo sea. Donde lo simbólico, tiene un carácter predominante. Donde la construcción de sentidos también tiene que ver con el receptor. Con las convenciones que no cambian, con la imposibilidad de vernos aunque lo extrañemos.

Es una espera activa, una espera que reivindica aquello que amamos, más allá de todo, y que, cuando vuelva en los modos habituales, va a tener aportes enriquecedores para toda la comunidad y, quizás, también nuevos espectadores.

*El autor es actor, gestor. Actualmente dirige el Festival Mercosur. (Córdoba, Argentina).*

# LA INTUICIÓN DE ARTAUD

TEXTO: GUSTAVO BENDERSKY



**Artaud aventuró** la existencia de una enfermedad que fuese una entidad síquica que no dependiera de un virus y que sin embargo atraviesa muros y ampolla en la piel de quien se resiste a ella. Pensó la peste como una alteridad monstruosa que provoca actos inútiles, gratuitos. Hablaba, también, del teatro. Marzo del 2020. Aún no estamos en ASPO, recibo interminables llamados. Todo lo programado se cancela. Repito: todo. Se vuelve neblinosa la incertidumbre...

Rescatar el cuerpo de estos fantasmas insidiosos que fatigan el día. Volver reversible la angustia, hacer campamento en ella. Mientras los eventos virtuales se propagan con profusión de conejo y el discurso dominante insiste en que es a causa del coronavirus, no puedo más que recordar: mucho antes de este aislamiento forzado los cuerpos tendían a evaporarse en un sinfín impúdico de bits y ausencias varias... tenía que poner el cuerpo

en estado de actuación. Aún sin saber si efectivamente lo que estaba haciendo sería algún día aquello que llamamos obra de teatro. Actuar, así sea para las paredes de mi casa. Acción de gratuidad.

Durante muchas semanas trabajo diariamente en la cocina. Paso el trapo después del almuerzo, corro mesa y sillas y la sala de ensayos está lista. Aprovecho mi ingenuidad para convencerme de que solo trato de no perder contacto con mi práctica diaria como actor. Me resisto a pensar que estoy en un proceso de construcción de nada... ¿hacer un espectáculo?... ¿Para qué!?

No ha de ser casualidad que un día me despertase con aquellas palabras: levántate, y andá como un león. Así inicia un cuento de Haroldo Conti que siempre me sacude, tracciona en mí imágenes corporales. Recordar el cuento y decidir trabajar a partir de él [el cuento es Como un león, de su libro Con otra gente] fueron dos movimientos de una sola respiración. Devoré nuevamente sus páginas mientras el cuerpo ya probaba su morada nueva, su orilla desenvuelta.

El narra un día en la vida cotidiana de un gurí de un barrio muy humilde. Me pregunto si el oficio de actor otorga cierta autorización para colocarse en el lugar de alguien cuyos derechos son vulnerados sistemáticamente. ¿Cómo evitar la mera visita turística por esa realidad? Habría varias razones para desbaratar esos temores, pero lo interesante es que ese resquemor tensa cierta hebra del trabajo, nutre algo vital dentro del proceso y amplía el horizonte compositivo, asociativo y teatral. Igual... no importa, es sólo para mí el trabajo (pienso mentirosamente).

De todas formas y por las dudas, inicio una nutridísima secuencia de conversaciones con mi amigo y compañero Sebastián Vázquez, de Viedma. Actor y trabajador social él.

Ya para fines de mayo debo rendirme a las evidencias. Lo inútil ha vulnerado mis escasísimas defensas, el oficio ha hecho lo suyo y el deseo va por sobre mis torpes defensas. Repaso lo hasta aquí ensayado y asisto con sonriente resignación a una certeza: estoy casi concluyendo la construcción de un espectáculo, ¿a quién engaño?..

Me autoimpongo (ahora sí) una condición innegociable: de este trabajo no puede formar parte absolutamente nada que no pueda conseguir o hacer con lo que AHORA tengo. De postergaciones ya está lleno el calendario. Agujereo entonces paredes, desarmo alargadores, rescato un tapete viejo y monto una pequeña sala de teatro en el mismo ámbito donde almorzamos y mis hijxs hacen sus tareas escolares. El sillón la platea unipersonal. Es junio. Aparecen suspicacias entre el material y yo. Es la primera vez que comienzo un trabajo creativo teatral sin preguntarme quiénes lo verán, ni cuándo ni cómo. Simplemente voy iluminando lo que aprendo del trabajo a medida que va creciendo. Una temporalidad muy distinta a los otros procesos... los ensayos son más breves y la concentración cuesta: puede que una acción en la cual llevo los ojos hacia el techo me haga reparar en una tela de araña o una mancha de humedad... viene entonces la labor de acallar pensamientos de índole absolutamente cotidiana. Me gusta pensar en este proyecto como una acción a través de la cual sólo se deja crecer la hierba. Sé que no es el tipo de trabajo que hubiese deseado en verdad encarar, así en soledad. Hay algo del aprender a querer estas condiciones de partida, este barro pedregoso e incómodo con el que me gustaría quizás alumbrar algún guijarro de valía, al menos para mí. Me trepo cada tarde a la cama cucheta que he elegido como dispositivo escénico, como si fuera un gomón con el que cruzo el vado demasiado profundo que súbitamente se plantó entre la vida que siempre he amado y esta otra, con la que nos miramos de recelo.

Leo en el diario que en la Villa 31 no hay agua. Se muere Ramona. Pienso entonces que quizás sí tenga sentido construir este trabajo hoy aquí desde mi casa, reivindicar las villas como barriadas donde lo terrible convive con el portento de la vida, la creatividad, la resiliencia... Lentamente y muy de a poco el sillón – platea se va poblando de amigxs y colegas que pasan por casa y aportan su mirada, su parecer. El espectáculo que no tiene director/a se va poblando de miradas que abonan su espesura y matices.

Ahora ya es noviembre y estoy haciendo funciones presenciales hace más de un mes. La acción caprichosa se transformó en realidad compartida, una brillante prenda que portar al asomarse al reencuentro con los demás. El espíritu cree lo que ve y hace lo que cree:

Tal es el secreto de la fascinación, señala Artaud. Adiestrar el espíritu para creer —con paciencia de picapedrero— en realidades inexistentes. Ver el pozo de agua en un desierto incommensurable. Ver espectadores en las paredes vacías de una habitación sin muebles.

Ver el amanecer en una noche demasiado larga empuja el sol hacia nuestro horizonte. Algo de eso aprendí en estos meses de pandemia. Cruzo los dedos para no olvidarlo.

*El autor es director, dramaturgo y director (Entre Ríos, Argentina)*

## TEATRO CUBANO EN RECUPERACIÓN PANDÉMICA

TEXTO: VIVIAN MARTÍNEZ TABARES

**Casi siete meses** sin actividad teatral me colocaron frente a opiniones muy diversas —hasta extremos polares, inclusive— sobre la naturaleza del teatro, y me indujeron a pensarlo en profundo. En La Habana, capital con 2 millones de habitantes donde vivo y trabajo, los teatros y salas debieron cerrar a cal y canto a causa de la pandemia, tanto para funciones como para ensayos, del 15 de marzo al 17 de octubre<sup>1</sup>, aunque a lo largo de la isla, larga y estrecha, en medio de esos meses, más de la mitad de las provincias lograron controlar los contagios y mantenerlos en cero durante largos períodos, por lo que reiniciaron su actividad con distintas medidas de protección mucho tiempo antes. Así, con interrupciones focalizadas por rebrotes, hoy el teatro cubano ha vuelto a encontrarse con sus públicos. Si en lo personal el largo aislamiento físico —que no fue social, gracias a la intensa actividad de intercambio profesional y humano en las redes— fue un trance de forcejeo entre la necesidad de socializar y la responsabilidad de protegernos y de proteger a los demás, amenazada por muchas incertidumbres, fue también ocasión para calibrar las innumerables maneras que artistas de distintas latitudes encontraron para comunicarse y no dejar de crear, aún a riesgo de contradecir la consabida certeza del acto vivo de intercambio como condición esencial del teatro. *Hacer*, a como diera lugar, fue más importante. Probar nuevas alternativas para el espacio público, adecuar lo colectivo a los formatos pequeños, reemplazar el valor de lo visual por una reafirmación más de la palabra, abrir mayor espacio a lo pedagógico y a los encuentros reflexivos a distancia fueron recursos comunes para quienes no optaron por la resignación— que lamentablemente también los hubo—.

En Cuba, donde la comunicación virtual padece limitaciones para acceder a determinadas plataformas y los datos suelen ser costosos, muchos hicimos lo imposible por estar en línea con nuestros colegas de lejos. El esfuerzo unido entre artistas, grupos e instituciones rectoras permitió poner espacios de



la televisión nacional en función de promover algunas de las iniciativas mencionadas. Con una respuesta extraordinaria del sistema de salud, universal y gratuito, que ha logrado reducir al mínimo los decesos y los casos que llegan al nivel de críticos o graves, y con varios candidatos vacunales en fase intensiva de ensayos clínicos, los artistas e intelectuales también hemos tenido respaldo salarial, aunque las condiciones económicas y materiales se han complejizado en extremo por el aumento de medidas que fortalecen el bloqueo económico y comercial del gobierno de los Estados Unidos, además de los problemas comunes que acarrea la crisis mundial y nuestras propias limitaciones.

A finales de noviembre, cada sala ofrece una amplia programación de viernes a domingo con protocolos de seguridad, y el público, tan necesitado de la escena como los artistas, no ha dejado ni un espacio libre. Como se ha repetido en estos meses, también el teatro salva.

*La autora es directora de la revista Conjunto de la Casa de las Américas, de La Habana (Cuba).*

<sup>1</sup> Excepcionalmente, el grupo habanero El Ciervo Encantado reabrió las puertas de su sala una semana antes, con autorización especial y protocolos de cuidado, para celebrar su aniversario el 10 de octubre con la reposición de *Zona de silencio*, interrumpida en temporada de estreno en marzo.

# EXPERIENCIAS EN DANZA, A DISTANCIA

TEXTO: LISI ESTARAS

**Hoy es 17 de noviembre de 2020.** Son las 06:50 am y estoy en un tren de Salzburgo a Bruselas, unas diez horas aproximadas de viaje, pasando por Munich y Frankfurt. En realidad, el problema no son las diez horas, sino el barbijo durante las diez horas y los anteojos empañados. Apenas se anunciaron las medidas, decidí volver a Bélgica lo antes posible, así que no tuve tiempo de hacerme el hisopado. Da igual, pienso, nadie lo controla. ¿Pero tal vez hoy sí?

En Salzburgo había empezado a montar una coreografía para once jóvenes bailarines en SEAD (Salzburg Experimental Academy of Dance). *I am here*, tal vez, o *Build*, podría llamarse. Tratar de no desaparecer en el mundo, dejar claro que existimos. Trabajamos tres días hasta que se anunció el lockdown que comienza hoy. Desde marzo los planes se van postergando y cambiando, y a eso se suman las cancelaciones, y a eso se le suma la incertidumbre diaria y el tiempo libre que no es libre, porque si estás pensando obsesivamente en “aprovechar” el tiempo, ese tiempo pasa inútil y lentamente. A veces tengo la impresión de ir de aquí para allá en función de dónde está permitido ensayar y finalmente no puedo terminar nada. Porque si los teatros están cerrados, ¿para qué ensayar? Pero la danza contemporánea es pura investigación. Inventar y descubrir estados del cuerpo para después darle una forma, un contexto; una obra o muchas obras a partir de un detalle encontrado en un momento de aburrimiento.

Tal vez algún día haré algo con todos estos “principios de obras durante la pandemia”

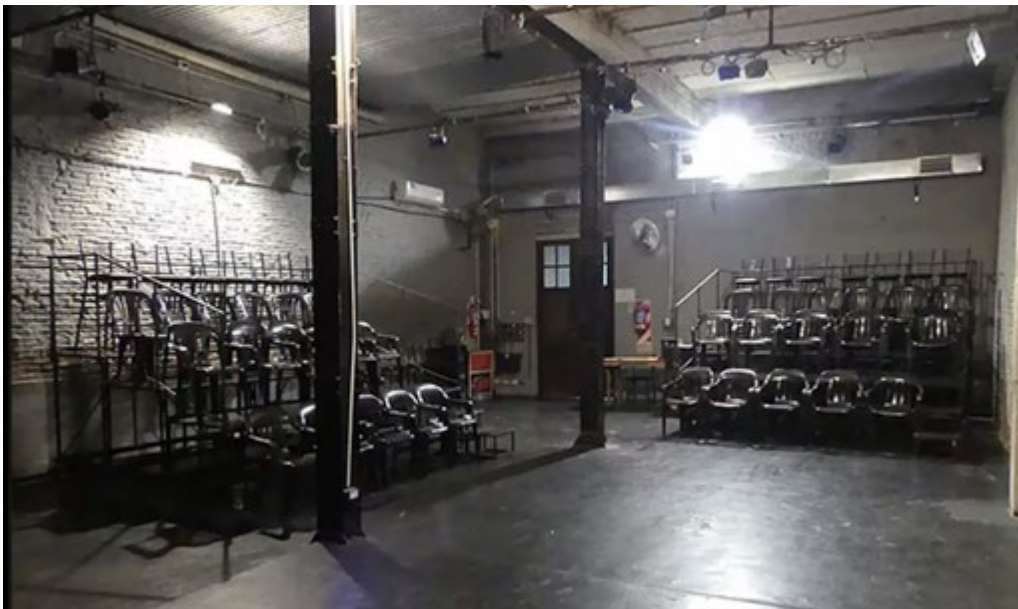
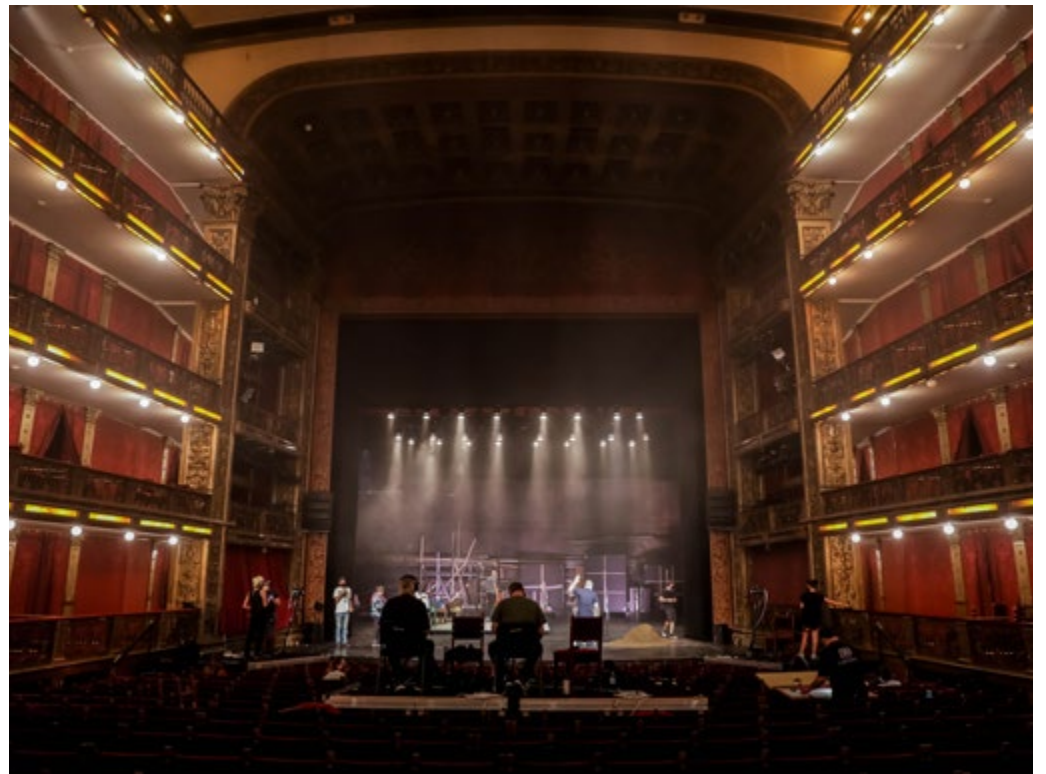
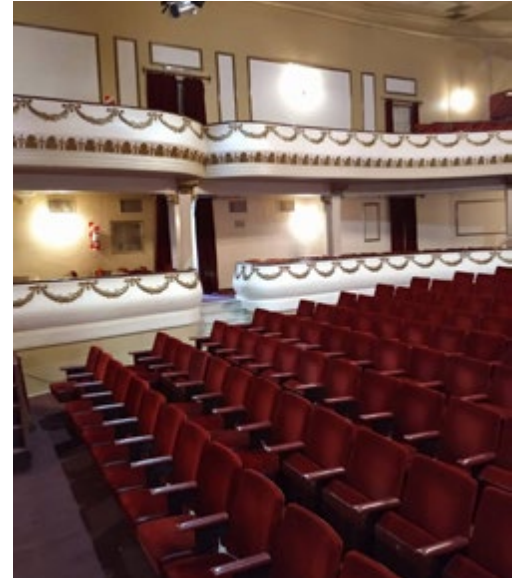
Me distraigo con el paisaje imponente mientras amanece; si fuera buena fotógrafa podría acompañar este momento poco sublime con una imagen, pero no hay necesidad, lindos paisajes hay en todos lados.

Cuando se tomó la decisión de frenar los ensayos hasta diciembre (Europa está concentrada en poder volver a abrir a mediados del mes que viene, así la gente consume para Navidad), discutimos la posibilidad de continuar la creación online. Es posible dar consignas de improvisación, filmarse en un lugar simbólico de la casa que dé contenido a la consigna, tratar de imaginar estar en otro lugar (en un planeta recién descubierto, en algún lugar de Traslasierra), y mientras se improvisa, pensar: “No necesito nada, no necesito a nadie”, y así obviar el desorden del living y los platos sucios. Los bailarines pidieron por favor que no. Yoga o ballet con la silla tal vez sí, ¡pero no otra creación online! Estamos en la segunda ola; lo que antes fue experimental, ahora es *déjà vu*. Algunas de mis experiencias a larga distancia han sido gratificantes. Hay momentos muy intensos en ese tratar de hacernos entender y que ese soliloquio gesticular que se



genera más allá de los auriculares ultra modernos aporte algo a las personas que acabamos de conocer y que no escuchamos agitarse porque están con el micrófono apagado. La danza enmudecida a través del Zoom me intimida. En un reciente taller, “Proyecto Bolivia”, hicimos un trabajo de diez días consecutivos. Con el resultado final abrimos el Festival de Danza Contemporánea de Santa Cruz, Bolivia. Fueron tardes de encuentro muy emocionantes. Al final brindamos como en un verdadero estreno, cada uno con su vasito y su soledad. Y como siempre, prometiéndonos un “hasta pronto” en carne y carne.

*La autora es bailarina y coreógrafa (Bélgica).*



# CÓMO PENSAR EN LA NECESIDAD DEL TEATRO, SIEMPRE

TEXTO: MARCELO BONES



**Una cosa, podemos decir**, está presente hoy en la vida de todos nosotros y en nuestras perspectivas de futuro: la incertidumbre. Estamos inmersos en un espacio donde las cosas más básicas son puestas en duda. Y si estamos bajo el manto de la incertidumbre, estamos bajo el imperio de las preguntas. Una primera pregunta que nos persigue desde antes, permanece durante y seguirá con nosotros en la postpandemia: ¿es necesario el teatro?

Un fuerte movimiento ocurrido mientras las distancias y los encierros sociales fue la búsqueda de otra manera de hacer lo que siempre hemos hecho: espectáculos teatrales. Pero ahora estamos en otro lugar, quizás un “non-lugar”. El non-lugar de las pantallas.

Y así, siga una miríada de otras preguntas. ¿Son las diferentes experiencias creadas por los artistas en sus casas manifestaciones de una escena? ¿Una nueva escena? ¿Una escena sin aliento, sin el sudor de los actores y del público es teatro?

¿Tenemos nosotros la pretensión de decir que estamos re-creando, reinventando el teatro, simplemente porque estamos usando cámaras de video y pantalla en nuestros “ocios creativos”? ¿Hacemos todo esto porque tenemos tiempo libre para hacerlo? ¿Estamos amansando nuestra angustia individual cuando intentamos existir o re-existir en el confinamiento?

¿Han nuestras condiciones de trabajo realmente empeorado al extremo y solo se han deteriorado después de la pandemia? ¿No estábamos ya inmersos en una gran crisis, una precarización creativa, laboral, profesional, productiva, antes de la pandemia, sobre todo, en algunas regiones del mundo, como en Brasil y en América Latina? Son inagotables las preguntas. Para estas y muchas otras preguntas que hacemos actualmente, tenemos solo una respuesta, creo: no lo sabemos.

Y toda vez que me hago estas preguntas, tantas otras se pasan por mi cabeza. ¿Qué mundo será este en la postpandemia? ¿Serán las desigualdades sociales aún mayores que ahora? ¿Somos capaces de comprender y simpatizar con aquellos que no tienen los mismos privilegios que muchos de nosotros? El Brasil es un país de extrema desigualdad y, por el hecho de que somos un país tan desigual, tenemos la tercera mayor población carcelaria del mundo, formada principalmente por jóvenes negros y pobres. Había casi 1 millón de personas en este aislamiento antes de la pandemia. El distanciamiento es desigual, siempre. La realidad es desigual, siempre. ¿Y la creación? ¿Es esta desigual, siempre? ¿La creación artística en esta nueva ocasión trata también de las desigualdades? ¿La posibilidad de hacer experiencias escénicas incluye la reflexión acerca de las desigualdades? ¿Estamos nosotros solo reflejando nuestras necesidades artísticas en las creaciones o estamos contribuyendo para la construcción de un planeta un poco más justo, igualitario, solidario? Sigo, entonces, con las preguntas: ¿Tienen los artistas, en su trabajo creativo, su lugar en la sociedad en un período tan crítico?

Sí, por cierto, estas preguntas y una inmensa lista de otras más permanecerán después de que superemos este contexto de reclusión y entremos en un supuesto “nuevo normal”.

Pero creo que las preguntas seguirán siendo las mismas, seguidas de muchas otras. Son ellas, en verdad, las entrañas mismas del teatro. Son los motivadores de la necesidad de hacer teatro.

Dejo, entonces, una frase final que para mí no podría ser otra que la de Beckett en *Esperando a Godot*: “Hagamos algo mientras haya la oportunidad. No son todos los días que nos necesitan”.

*El autor es director y gestor teatral (Brasil).*

# SOBRE LOS MIEDOS CONTEMPORÁNEOS

TEXTO: ARÍSTIDES VARGAS

**Creo que lo primero** que experimenté, en esos primeros meses de perplejidad, fue miedo, o una brutal toma de conciencia de nuestra finitud, el miedo devenía de eso, de saberse inmerso en la espera fundamental, siempre en la espera, o ser en la espera; por otra parte, la indignación que implica constatar que la muerte no nos iguala; que hay una relación profunda entre el morir y las condiciones materiales en las que se muere, esto acompañado por la cristalización de la peor de las sospechas: la profunda precariedad de nuestro tejido social. A continuación, una sucesión de obras y textos: el tiempo y el espacio se habían desquiciado (Hamlet ante el espectro de su padre), etc.

Hal Foster, en un escrito de hace algunos años: *El artista como etnógrafo*, nos propone un cambio de paradigma que pasaría, desde el concepto del artista productor, al de artista como etnógrafo. Con el tiempo me he percatado que no se trata únicamente de un procedimiento mecánico, aunque a simple vista pareciera solo un cambio de estrategia, o una evolución de la propuesta de Walter Benjamin, respecto al papel del artista en la época capitalista; pero me parece que no, creo que se trata de un aporte que se entreteje con algunos procedimientos empleados en el trabajo teatral: en un intento de aplicar mi mirada, el cómo mirar, o las estrategias de la mirada en los estados de enfermedad, como los que vivimos en estos tiempos pandémicos. Me volví a encontrar con estos conceptos; intenté teorizar, como primera instancia, sobre el papel de la mirada en estado de confinamiento, qué miramos cuando nuestra mirada está inmersa en una realidad que no depende de nosotros, en la que no hay relato posible que dé una respuesta a nuestro estar y a nuestro malestar, cuando solo la espera es posible, qué miramos cuando esperamos. Esta obsesión por la mirada no es otra cosa que sostener una actitud profundamente teatral, entendiendo el teatro como el lugar desde donde miramos; establecer o detectar la vida y discernir sobre lo animado y lo inanimado a partir de lo que busco cuando miro. Creo que buscamos la vida; si en esta

situación vemos un perro atravesando la calle, nos provoca un estado especial que constata la vida en nosotros, estamos vivos porque vemos la vida animada por la vida de las cosas que miramos, y por primera vez veo que un árbol mecido por el viento tiene un valor en sí mismo. Ya no necesito ver su posterior destino en muebles y enseres utilitarios, lo veo útil en su arbolar, su vida se mezcla con la mía y ambos nos sorprendemos al sentirnos parte de múltiples interrelaciones. Se podría decir que estoy poetizando, en realidad estoy teorizando sobre los roles de la mirada en el campo del teatro, este funciona con procedimientos similares a los propuestos por Foster, claro que el punto de vista ya no es etnográfico, aunque la herramienta sea similar, hay algo que las diferencia: fundamentalmente, en el teatro no hay una verdad del otro, sino una aproximación a una verdad metaforizada del otro, una verdad entredicha, una ficción sin pretensiones de

fijarse como verdad. Esto también lo distingue de la religión y de la política, donde la no verdad tiende a fijarse como verdad a través de un ejercicio de repetición e imposición. Estas primeras reflexiones abandonan su estado de teoría para asumir una nueva realidad que no intenta explicar nada, sino un fluir de imágenes sin propósito.

Creo que esto último debiera ser lo que nos anima a mirar, mirarnos, a través de plataformas informáticas, sin perder conciencia sobre nuestros derechos, es decir, sobre las exigencias de democratizar los medios, y que todas/todos tengamos accesos a esos medios, a exponer nuestros miedos como si en el muro de una caverna contemporánea pintáramos con imágenes lo que nos causa terror, angustia, desazón y esperanza.

*El autor es dramaturgo, director y actor (Ecuador).*



# REVOLUCIONAR HACER EL AMOR | HACER EL TEATRO

## [RADIOGRAFÍA EMOCIONAL. VACÍO QUE LLEGÓ A LOS HUESOS]

TEXTO: MARIBEL BORDENAVE



**Pequeña crónica**, en primera persona, de una actriz situada en Patagonia, enamorada del teatro y el mar; con la vida capturada por su oficio.

Militante del presente y el deseo. Agitadora. Transmisora. Artista.

Posible boceto de presentación, brisita de mis ecos, me sumerjo en mis memorias deseando resonar con quienes lean estas palabras nómades.

El mundo se rompió, el teatro no.

La pandemia me encontró inmersa en un laboratorio soñado.

El 3/4 estrenábamos, parecía imposible sentir más plenitud.

19/3 ensayamos hasta las 19 Hs.

21 Hs. anuncian confinamiento.

23 Hs. vamos al teatro: desenchufamos heladera, sacamos basura, miramos la campana ignorando que estaría sin sonar por más de 150 días.

Lo distópico comenzaba a sentirse; patruleros indicaban volver, yo pedaleaba, en una ciudad vacía cargada de temores e incertidumbre, como quien se rehúsa a despedirse de su libertad.

Arrancada de mi hábitat. Encerrada. Estampillada contra la pared, observaba, anonadada, el choque violento de sueños y deseos con la ¿realidad?

La pregunta se instaló.

¿Por qué hago teatro?

Arrojaba pensamientos al vacío. Palabras, dibujos, trazos abiertos. Nuevos mapas, recorridos, abrir caminos, buscar huellas.

Hago teatro porque es fiesta colectiva, implicancia de cuerpos, presente implacable, desfachatado, simple, carnal.

Porque así, sin más, desprovisto de explicaciones (como el amor), me cautivo, me atrapó.

¿Dónde ubicamos el deseo?

¿Qué hacemos con esta distancia obscena?

Desaparición forzosa, momentánea del oficio. Con asombrosa ductilidad y en una vorágine imparable, nos mudamos a la virtualidad.

Reinventar. Reeditar. Repensar. Rehacer.

Rearmar. Resucitar.

No pude. No encontré la manera de navegar esas aguas.

Sentí que era momento de atrincherarme en el deseo, abrazarlo fuerte. Respirar profundo, observar, escanear nuestros cuerpos, desentrañar los territorios de nuestra praxis.

¿Qué hace vivible el teatro?

¿Siempre tenemos que tener respuestas?

¿O más bien registrar el arsenal de preguntas?

¿Buscamos soluciones en la virtualidad o buscamos estrategias?

Desandar el camino.

Hurgar los intersticios de mi propia existencia en la fragilidad de posibles verdades.

Distancia inabarcable entre mi vínculo con el teatro y la virtualidad, el velo de la pantalla generando una brecha infranqueable.

Anduve a la deriva hasta divisar algo de tierra firme. Abocada a intentar descubrir posibles formas de hacer lo que amo. Pensaba insistentemente en el encuentro con otro cuerpo; los primeros días de abril ya estaba diseñando un dispositivo espacial.

Me propuse agudizar mi ingenio, desplegar estrategias para no dar por sentado lo impuest; tiene que ser posible crear otra realidad.

Me anime a idear, en la soledad desgarradora, lo presencial.

Imaginar nuevos hábitats para cada participante, espectador/a.

Escapaban de mi lapicera bocetos de protocolos concienzudos y *místicos* para talleres y funciones.

Compartirlo. Golpear puertas. Pedir audiencias. Convocar compañeros.

Se impuso la necesidad de ser escuchades: *el teatro es un trabajo*.

Desplegamos velas y nos metimos mar adentro para visibilizar y revelar nuestro rol en el entramado social.

Agitamos. Movimos. Contagiamos. ¡Lo logramos!

6/7 autorizados los protocolos para talleres. 18/8 para funciones.

20/8 a las 17 Hs primera 1ª función, día que renací; atesoré sensaciones únicas, recuperar el cuerpo como territorio de creación, ser con otros, *hacer el teatro*.

En la preciosa quijotada de poner el teatro en agenda instalamos:

**EL TEATRO ES VITAL**

*en el acontecimiento de vivir.*

[Esto que parece presentarse como una  
verdad personal  
No es tal.  
La cuestiono.  
La jaqueo permanentemente  
para no dejar de preguntarme,

para esquivar lo obvio, lo normal.  
Si el deseo lo pide, todo es modificable.]

UN TEATRO QUE HABLA  
...desvelos y excesos  
en el vacío inabarcable;

grito vidrios que se hacen ventanas  
burlando al tiempo sin mí...

(Pequeño escrito en voz de EL GALPÓN DE  
LA ESCALERA, 17 de junio de 2020).

*La autora es actriz. (Chubut, Argentina).*

## WE ARE THE WORLD

TEXTO: MARIANELLA MORENA

**Decía la canción** y, cuando la cantábamos, sentíamos que eso podía suceder, porque el arte, (entre otras cosas), genera milagros de percepción, y en la cadena de transformaciones es vital sentir y creer. La fe, la confianza y la libertad van tomadas de la mano.

Las crisis son en sí mismas, pero yo puedo elegir desde dónde relacionarme, desde dónde pensarla, desde dónde la voy a analizar. Eso es real, tan real como todas las arbitrariedades que cada uno pueda concluir.

La creatividad es la capacidad para reaccionar velozmente en situaciones extremas. Los artistas estamos entrenados con ella, y debemos compartir esta ventaja, poder ofrecer una herramienta no solamente de sanación psicológica, sino para rediseñar el modelo de producción. Esto implica una mirada fresca, arriesgada y política sobre nuestro sistema de organización social. Lo impensado llegó y se instaló como una serie de ciencia ficción. Podemos elegir algo de esta circunstancia, podemos elegir y revertir en algunos aspectos, por ejemplo: lo unimaginable como potencia positiva.

El punto más atractivo es la eliminación inmediata de murallas estéticas, no creo que sea importante definir qué es teatro, teatralidades, ficciones híbridas o desde qué lugar reaccionamos los creadores y los espectadores. Lo central es capitalizar la adversidad, y, para los que vivimos en este rincón del mundo, es nuestra mayor virtud de exportación. La creatividad es la salida.

### NOS EDUCARON PARA EL FUTURO Y NO NOS DIERON HERRAMIENTAS PARA EL PRESENTE

¿Quién puede decir en el siglo XXI que los únicos deshechos que el cuerpo expulsa son los que dejamos en el baño? Nadie. Nadie puede sostener que la medicina es la única disciplina que piensa el bien físico. Nadie, pero eso ya lo sabemos. La evolución humana ha colocado la experiencia como parte del conocimiento. Una persona se completa cuando su totalidad se pone en expansión, en contacto, en el vértigo de sentir y tocar algo que no había imaginado como posible, algo de eso es vivir lo artístico, desde la disciplina que sea, bajo la

modalidad y poética que sea. Vivirla.  
Entonces, ¿quién escribe esa versión de los hechos?

### COMUNIDAD INTEGRADA

Arriesgarse desde lo institucional, arriesgarse desde lo individual. La mutación escénica o la transformación de lenguajes ensancha lo real y lo creado sin límites. Se coloca en el sitio de lo concreto, es decir: se hace, y es. No hay que esperar la aprobación de la crítica, la academia, los curadores, la oficialidad, teóricos, programadores, productores. La urgencia es la que determina, sin juicio, lo que suceda es lo que será, lo que es. ¿Por qué no trazar un paralelismo sobre los unimaginables? Las teatralidades caminan por la cornisa, el abismo forma parte de lo cotidiano, tenemos el viento alojado en cada pierna. No hay quietud.

*La autora es dramaturga y directora (Uruguay).*



# EL TEATRO ES PRESENCIAL Y CON HUMANOS. EL RESTO ES PURPURINA

TEXTO: ALEJANDRO GENES RADAWSKI



**Posiblemente el año 2020** estará en nuestra memoria por el resto de nuestras vidas, y recordaremos el lugar exacto donde nos encontrábamos cuando se desató la pandemia.

En mi caso, luego de unos meses en Buenos Aires, en diciembre de 2019 llegué de nuevo a Cracovia, donde trabajo como director teatral, dramaturgo y escenógrafo en el Teatro Nacional de Polonia *Stary Teatr* con mi obra *Dom Bernardy A.*, una versión multimedia de *La casa de Bernarda Alba*, que está en cartel hace dos años porque sigue agotando entradas. Y en 2020 debía preparar un reemplazo, ya que en marzo volveríamos con las funciones. Asimismo, tenía proyectos en Corea del Sur, Ucrania, Finlandia, y Alemania, cosas que nunca sucedieron por ella Covid-19, y quedé varado en Cracovia. Donde en el Teatro Nacional, luego de algunos meses de espera, con la ilusión de que esto sería algo pasajero, se comenzaron a realizar lecturas dramatizadas de manera virtual y hasta se presentaron obras grabadas por *streaming*. El verano europeo trajo algo de optimismo y pensamos en volver en invierno (diciembre 2020 - marzo 2021), pero el rebrote nos hizo otra vez cerrar las puertas del *Stary Teatr*.

La virtualidad es mi forma de vida desde hace unos ocho años. Desde que trabajo en Europa como director teatral y dramaturgo, es que la virtualidad me permite estar presente creando

en cualquier país de Europa y, al mismo tiempo, dirigir obras en Argentina por videollamada, o dar mis clases virtuales de escritura creativa (dramaturgia, guión y narrativa) donde tengo alumnos de todas partes del mundo.

Si bien cada año trato de visitar Buenos Aires al menos por cuatro meses, donde monto alguna que otra obra y doy talleres, luego algunos de esos procesos que comienzo de manera presencial se terminan de manera virtual, como, por ejemplo, *El alemán que habita en mí*, que fue estrenada en febrero del 2020 en el Teatro del Pueblo, y la puesta de luces y los ensayos generales los hice por video. También hace unos años dirigí por *streaming* mis obras: *Ir y volver e ir* (2018) y *Nueve coma ocho metros sobre segundos al cuadrado* (2016).

El hecho de que la virtualidad sea protagonista de mi teatro desde que decidí radicarme afuera, me hace reflexionar con algo de lo que escribí en 2017, para mi tesis de la UNA – Artes dramáticas, que se tituló: *La obsolescencia del cuerpo vivo en la escena del Siglo XXI*, algo así como la inutilidad de los cuerpos, porque cada vez los directores se vuelcan más a puestas tecnológicas donde lo virtual desplaza a lo real.

Ahora bien, hasta el momento la tecnología la había usado como una herramienta complementaria, como un recurso que me ayudaba a estar “presente” en múltiples espacios escénicos en simultáneo. Por ejemplo, ahora estoy en Cracovia y estoy dirigiendo por video una obra en Roma que se estrenará en 2021, con suerte. Pero lo que trajo la pandemia es algo totalmente distinto, ya no se trata de un artilugio, hoy el virus eliminó lo real y agotó lo virtual. Se sobresaturó (parafraseando al polaco Zygmunt Bauman) “la realidad líquida” y, nos enrostró que el teatro es presencial y con humanos. Que el resto es purpurina.

Recuerdo el título de una de las últimas obras de Tadeusz Kantor, *Que revienten los artistas*, y me es inevitable pensar en lo que estamos viviendo todos nosotros, pero, sobre todo, el teatro independiente argentino, que hoy está desamparado y agonizando. En contraposición con Polonia, que casi en su totalidad los teatros son estatales, y en su mayoría tienen elenco estable, por lo que la pandemia no repercute de manera tan agresiva.

La vuelta a la realidad parece muy lejana, como si estuviésemos encerrados en una endemoniada cinta de Moebius, y me rehusó a pensar que la pandemia será algo con lo que tengamos que convivir, me resisto a creer que la tecnología también tendrá el monopolio del arte vivo, y, sobre todo, me desvela pensar que lo vivo ha muerto.

*El autor es dramaturgo y director (Argentina/Polonia).*

# LOS DESAFÍOS DE LA SUTURA

TEXTO: MAURICIO TOSSI

**En los últimos meses**, de manera puntual a partir de la implementación del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio, se han incrustado en nuestras vidas cotidianas las prácticas estéticas del sofá o de sus semejantes: el divancito, la banqueta heredada, el dúctil y gelatinoso almohadón de piso, o, simplemente, “la silla más cómoda de la casa”. Es decir, desde esos icónicos muebles de *living*, hemos modificado, direccionado y reconfigurado múltiples relaciones imaginarias. Entre sus numerosas y complejas secuelas, las prácticas estéticas del sofá nos han exigido un nuevo cronotopo, pues si el tiempo es —por su fuerza fenomenológica— lo percibido como un ordenamiento del antes y el después que se interroga por el futuro, esa temporalidad hizo del anestésico sofá su cronómetro, su reloj de arena, su revolución solar hasta confundir los distintos órdenes de lo vivido. Así, entre las diversas prácticas culturales afectadas, el tiempo/espacio dedicado a la experiencia artística halló en ese sofá su transformación, ya sea por cercenamiento de los gustos o por descubrimiento de formas alternativas. Considerando todas las salvedades pertinentes, este estado de situación puede ser común compartido si y solo si nos referimos a las fracciones sociales que, por diferentes razones, lograron mantener su estabilidad económica; lógicamente, no aludimos a los millones de ciudadanos que han perdido sus fuentes laborales e ingresos primarios, pues en ellos las tensiones y reanimaciones entre el *otium* (tiempo de ocio, tiempo lúdico) y el *negotium* (tiempo de trabajo, tiempo amarrado) —tal como lo fundamentaban los antiguos romanos para diferenciar las prácticas artísticas de la “laboriosidad” de la guerra o de otras situaciones rentables— se han disuelto frente a lo imperioso del despojo vivido y de las necesidades básicas que requieren una urgente respuesta política.

En este contexto, espinoso y irresuelto, el teatro (y las otras artes del acontecer) reactiva un punzante desafío: deconstruir el cronotopo del sofá, desmontar sus tiempos desfigurados y circunscritos en un único y acomodaticio espacio o punto de vista. Un cronotopo que, además, ha rediseñado las representaciones de las otredades, dado que este aislamiento nos ha obligado a interrogarnos una y otra vez por el otro contiguo y sus posibles efectos de proximidad en mí. Por esto, una vez superadas las urgencias de salud pública, el reto del teatro es demostrar que la ilusión de seguridad/pertenencia incrustada en los cuerpos por las prácticas del sofá en los adultos o por las prácticas del balcón en los niños ha sido —aunque necesaria para preservar la vida— una dolorosa teatralidad sanitaria. Entonces, las artes escénicas en sus diversas modalidades y territorialidades retornan a la histórica y compleja tarea de la “sutura” intersubjetiva e imaginaria de los tiempos sociales, vale decir, tienen la función de recomponer el

entretejido de las relaciones y percepciones con los/as otros/as hoy sospechados/as.

Así, la “sutura” indicada podría —entre otras muchas lecturas— fortalecer dos ejes productivos: primero, la reconfiguración de los perfiles de espectador luego de la experiencia-sofá, dado que se hace explícito —por ejemplo— un imprescindible activismo del teatro en los procesos de revinculación de niñas/os y adolescentes a sus ámbitos de socialización, un lineamiento que debería ser incluido con seriedad en los programas político-culturales mediante una sólida y abierta reflexión estética. Segundo, surge la posible resignificación o apropiación de procedimientos poéticos y comunicacionales para la creación, capitalizados durante las experimentaciones con la virtualidad, quizá, esto último entendido como una fuente de recursos que la inteligencia de nuestros artistas podrá convertir —sin grandes “traiciones”— en un patrimonio escénico resiliente.

*El autor es investigador teatral, docente (Argentina).*



# ESCENARIOS EN Y POST PANDEMIA

TEXTO: GUILLERMO HERAS



**Lo he repetido bastantes veces** en estos últimos tiempos en los que hemos estado confinados; ni las diferentes pestes, epidemias y pandemias, las censuras de la Iglesia y de diferentes formas políticas, no solo de las obvias dictaduras, han podido acabar, a lo largo de la historia, con LA PRÁCTICA TEATRAL. Por lo tanto, este maldito bicho, COVID-19, creo que no va a impedir que, tarde o temprano, volvamos a vivir la ceremonia de la teatralidad en vivo.

Mientras, lo que en general se está haciendo y produciendo, son procesos de sobrevivir profesionalmente a los protocolos de seguridad impuestos por nuestros gobiernos con el fin de acabar con la enfermedad. No dudo de que muchos de los experimentos llamados de varias maneras: géneros híbridos, trans/dramaturgias, teatro en *streaming* u otras denominaciones han abierto un camino importante a la investigación de lenguajes transversales entre escena y tecnología, pero pasarán a formar parte del enorme legado de experimentaciones que, desde las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX, se han venido desarrollando con mayor o menor fortuna desde entonces.

He leído varias propuestas que creadores escénicos han realizado desde marzo, cuando se decretaron los confinamientos. Algunos me parecen sumamente ingeniosos y otros de una tremenda obviedad naïf. Lógico, lo mismo ocurre en un estado

de la llamada normalidad. Ahora, es saber o intuir, al menos, qué va a pasar en la retórica fase de la “nueva normalidad” con nuestras formas de crear y producir escena viva.

Algunas cuestiones, por ejemplo, dramáticas, tendrán que reflexionar o atravesar las temáticas post-covid que han quedado insertas en la memoria colectiva de nuestros entornos. Las formas de la relación - creación -/ producción tendrán que adaptarse a unas nuevas exigencias que aún no están claras cómo van a afrontar los gobiernos: formas de subsidios, sostenibilidad de los núcleos creativos, cambios estructurales, proyectos a largo plazo. Los festivales tendrán que replantear sus estrategias para cumplir con objetivos de comunicación con sus públicos y su conexión con los creadores. Habrá que lanzar nuevas ideas sobre redes, circuitos o posibilidades de residencias para compañías y artistas individuales. La edición de libros y revistas habrá que ver cómo se readaptan a los posibles mercados. Las Escuelas de Arte Dramático experimentarán formas de enseñanzas no exploradas hasta ahora, en un cierto equilibrio entre lo presencial y lo virtual. Las asociaciones de profesionales del espectáculo tendrán que afrontar planes específicos para sacar adelante proyectos de renovación en las estructuras que sostienen la práctica escénica. El propio edificio teatral tendrá que adaptarse a nuevas maneras de comunicación escena -/ espectador.

Y, por supuesto, nos vamos a encontrar con alternativas en la búsqueda de lenguajes híbridos (mestizos, en latín), en los que la fusión entre virtualidad y técnicas escénicas desarrollarán propuestas que irán más allá de lo televisivo o simplemente video-acciones.

Y para terminar estas breves reflexiones, no podemos dejar de tener en cuenta la recepción de los espectáculos post pandemia en su relación con los espectadores, una vez que no haya que usar mascarillas, ni seguir el distanciamiento en las butacas, según los actuales protocolos de seguridad.

Y, sin duda, volverá a ser factor determinante: el cuerpo. El cuerpo del actor, bailarín, cirquero o *performer*. La fuerza de esa naturaleza corporal en un escenario o en otro lugar específico, según ritualidades ancestrales que siguen siendo fundamentales en las búsquedas de la escena contemporánea. Nunca pasan de moda y siempre se readaptan a los tiempos concretos.

El teatro sigue siendo un arte dialéctico entre la tradición y la actualidad. Evolucionarán o, incluso, se transgredirán sus técnicas, pero la esencia de comunicación en un convivio perdurará siempre. Y ahí el afianzamiento del oficio y la creatividad a la adaptación de nuevos lenguajes, serán claves para el futuro de la teatralidad.

*El autor es director, dramaturgo y gestor teatral (España).*

# TEATRO Y PANDEMIA

TEXTO: CARLOS MARÍA ALSINA

**El teatro siempre fue sensible** a los grandes cambios históricos. Su especificidad y, la representación de conflictos humanos en escena, no podrían concretarse de otro modo.

Cada momento crítico que vivió la humanidad tuvo sus características peculiares. La actual pandemia nos coloca, por su extensión global, ante una situación inédita. Ha cambiado nuestra relación con el teatro y, también, con todas las actividades humanas. Los cuerpos, las distancias, los contactos, los gestos, etc., fueron modificados por un fantasma invisible que nos angustia.

Habíamos asimilado la actividad teatral como un momento vital en un presente irrepetible y en un lugar compartido por actores y espectadores. El teatro había conservado, en gran medida, su característica artesanal. Bastaba un ser humano en escena y alguien que lo observara en un espacio común. No había necesidad ni de una cámara ni de una computadora. Así los teatreros tenían la posibilidad de ser propietarios de la totalidad del objeto construido, desde el comienzo al fin. Es importante no olvidarlo porque de ello depende la objetivación libre e independiente del ser humano en el mundo; o su contrario: la enajenación y la pérdida de la noción de totalidad. O sea, la deshumanización. Esta pandemia ha iluminado, como un seguidor teatral, las graves contradicciones del capitalismo senil, que aún domina el modo de producción mundial. Ha acelerado estas contradicciones y ha confirmado las palabras proféticas de Shakespeare: *“Estos actores nuestros eran espíritus y ya, en aire convertidos, en aire vano están. De igual manera las orgullosas torres coronadas de nubes, los suntuosos palacios, los templos solemnes; hasta el globo inmenso, con todo lo que contiene, se disolverán y no dejarán tras de sí el más ligero rastro. Somos de la misma tela de la que están hechos los sueños y nuestra insignificante vida de sueños está cercada”*.

Fantasmas intangibles nos acechan y nos cercan. Esta epidemia, consecuencia del sistema capitalista de producción, aceleró el proceso de fragmentación cada vez más pronunciado en las relaciones humanas. Shakespeare intuyó esa matriz histórica.

El teatro, como toda actividad, deberá adaptarse a las nuevas condiciones de un mundo que seguirá mutando en modo destructivo si no



transformamos de raíz el modo de producción y la relación del ser humano con la naturaleza. Es posible que, en este proceso imprevisible de adaptación, convivan diversos modos de producción teatral.

Piaget definió a la inteligencia como *“la capacidad de adaptación consciente a nuevas situaciones”*. Me permito agregar una palabra: la adaptación crítica; pues no se trata de “acomodarse” a un mundo en degrado y destrucción, sino de sobrevivir para transformarlo.

El teatro deberá adaptarse críticamente al nuevo momento histórico a través del uso de nuevas tecnologías, pero debería hacerlo como un modo de *resistencia* hasta que pueda retomar su característica artesanal específica que lo defiende y particulariza: la construcción total de un momento expresivo libre y vital compartido con otros seres humanos en un lugar común. De tal manera no dependeremos de que algún millonario enojado nos cierre el “grifo” desde Silicon Valley.

*El autor es dramaturgo, director y docente  
(Argentina/Italia)*

# TEATRO TUCUMANO EN TIEMPOS DIFÍCILES

TEXTO: FABIO LADETTO



**El campo teatral** tucumano confirma, en este año pandémico, que el arte sintetiza la vida y expresa lo que pasa en el conjunto de una sociedad.

A modo de relevamiento, se pueden marcar ciertas etapas, sentimientos y acciones de lo vivido hasta ahora. Primero fue la rápida reacción de los artistas ante el primer atisbo de coronavirus: el fin de semana previo a la declaración presidencial de la cuarentena, las salas de la provincia cerraron sus puertas, que no se reabrieron aún al público. El segundo acto, en la etapa inicial de este período, devino en propuestas de intervenciones artísticas gratuitas en las redes sociales, con dos ejemplos disímiles entre muchos que hubo: el ciclo de Menjunje Productora, que abarcó teatro, canto, poesía y otras expresiones, sin un hilo conductor unificado,

sino dando pantalla a artistas mayormente jóvenes; y el video colectivo con el recitado del *Martín Fierro*, que impulsó y coordinó Federico Cerisola, y del que participaron más de 150 teatristas locales, cada uno con su estilo, desde lo gauchesco clásico a la parodia y de toda edad.

Siempre, en el primer trimestre de restricciones, una tercera experiencia traspasó fronteras provinciales: *Perfodemias*, impulsado por Manojó de Calles, fue un laboratorio de experimentación actoral por *streaming*. Despertó, además, el debate acerca de si se puede llamar teatro a lo que acontece *online* y por una pantalla o si solo merece esa palabra lo presencial, el convivio entre artistas y público en el mismo espacio. Expresión artística semejante a la grieta política, con pasiones encontradas y afirmaciones tajantes. Hasta el momento, en la polémica tucumana va ganando la idea tradicional del teatro en sala y con gente; para todo lo otro, la sugerencia-reclamo es que se busque otro nombre. La siguiente etapa se formalizó, como en otros puntos del país, con clases de teatro y dramaturgia por Zoom (colectivas o individuales) y con la reproducción por Internet de obras previamente filmadas con entrada paga, sea por grupos (*La Teoría del Gran Ja!*) o por espacios (Sala Ross con su ciclo Teatro Rec). Hay una propuesta aún pendiente de concreción, tras más de cuatro meses de diálogo, de usar la plataforma del teatro oficial Mercedes Sosa para mostrar espectáculos como contraprestación de los grupos que recibieron subsidios del INT en el Plan Podestá.

Desde mediados de año se fue paralizando prácticamente todo lo (ya poco) que se venía haciendo, en un sensible bajón como se registró en otras actividades, con obvias excepciones, ante la incertidumbre sobre la evolución de la pandemia.

Como en todo, la crisis se ensañó particularmente con los artistas independientes. Desde la Asociación Argentina de Actores, se determinó por censo que en la provincia hay un millar de teatristas, de los que entre 100 y 120 carecen de ingreso fijo (muchos son empleados de áreas de la cultura, docentes

o trabajadores de otra actividad). A ellos, el gremio les entregó bolsones con alimentos y productos sanitarios y gestionó y obtuvo 51 subsidios en dinero de la Legislatura provincial. Además, se activó una campaña solidaria, autónoma de la estructura sindical, de aportes monetarios para su auxilio.

La situación evidenció, a su vez, la descoordinación entre las distintas manifestaciones del Estado. La Nación, a través del INT, sigue siendo la que más presencia tiene con las distintas instancias del plan Podestá; pero la provincia mantuvo los beneficios preexistentes (en Tucumán existe una ley de fomento al teatro independiente), sin ampliarlos ni crear un fondo específico de coyuntura; y los municipios no otorgaron alivio fiscal a las salas.

Los aportes nacionales sirven para un fundamental alivio momentáneo, pero se licuan rápidamente, en especial en aquellos territorios (como Tucumán) donde se está sintiendo el pico de contagios a partir de agosto, lo que hace que la perspectiva de normalización se proyecte más allá en el tiempo que en distritos que están con merma de casos. La paralización absoluta de la producción teatral a futuro evidencia otro punto crítico, ya que no habrá estrenos cuando se reabran las salas: la creación parece estar también infectada. También se ignora la capacidad económica remanente del público para comprar una entrada o de sus temores a un contagio, por más protocolo sanitario que se respete.

Más allá de este panorama oscuro, hay dos hechos trascendentes y de gran impacto positivo: los millonarios subsidios del INT para compra definitiva de espacios propios que beneficiaron a Casa Luján y a la Fundación La Vorágine. Hasta ahora, ningún teatro tucumano cerró definitivamente, aunque ese fantasma acecha aún a Sala Ross.

Hija del fuego que consumió el primigenio Teatro de la Ranchería, nadie duda de que la actividad escénica va a retomar vida en algún momento. La duda sigue siendo cuándo, cómo y con quiénes.

*El autor es periodista (Tucumán, Argentina).*

# OCHO MESES Y MEDIO

TEXTO: MARCO ANTONIO DE LA PARRA

**Han pasado ocho meses** ya sin ir a la consulta. Solo telepsicoanálisis, telepsiquiatría, teleclases, teleconferencias.

Temprano, comenzando el otoño, me había venido esa rabia teatral de inventar cualquier cosa, contra viento y marea, que diera testimonio de nuestra sobrevivencia. Arte de resistencia, escuela de teatro callejero, llamé a algunos amigos para que hiciéramos juguetes teatrales por Zoom.

Un productor avezado montó un teatro en vivo por Zoom con obras de corta duración y larga interacción de los espectadores entre sí y con el elenco. Las obras eran de cortísima temporada, agudizando lo efímero del espectáculo teatral. Lo más importante era el conversatorio posterior. Gente desde el sur del mundo hasta Toronto en una función al azar.

No había cuerpo a cuerpo, quedaba solo cierto rasgo de *performance* al equilibrarse sobre la fibra óptica que le daba cierto riesgo de funámbulo al intérprete. En cualquier momento se perdía la señal, en cualquier momento se congelaba la imagen. La media hora que solía durar la *performance*, ex pieza teatral, era un instante de tensión.

Con el director chileno Luis Ureta y una actriz como Paulina García y un actor como Francisco Melo y, sobre todo, con un técnico como Cristián Reyes, conseguimos colocar en escena, mejor dicho, en pantalla, un texto del 2000: *La familia*. Construido para teatro de ese que se llamó presencial, hubo que quedarse con algunos monólogos y convertir la cámara en un ojo, el del tercer personaje. Paulina encerrada en su casa con cuatro dispositivos que se convertían en seis y Melo en su casa con otros dos, invocaban la fe en la transmisión y se transmitía una obra de 50 minutos. El Centro GAM colocó una obra dirigida por Víctor Carrasco con un elenco estelar: *Mentes salvajes*. Siempre lo más importante era el conversatorio y, mientras aumentaba la oferta al sumarse espectáculos internacionales, funciones gratuitas, cine, retransmisiones, todo en pantalla, iba cayendo la cantidad de público. El mismo Víctor Carrasco, con Amparo Noguera, montó *La voz humana*, de Jean Cocteau, y la adaptó al Zoom en una puesta bellísima. Intentamos la comedia con *Tango thriller*. En el curso de escritura de esa obra y los ensayos de una sitcom caí enfermo. Fiebre, PCR positivo, anticoagulantes y oxígeno. El virus.

Ya había sido extraño cambiar el encuadre analítico a la pantalla, la desaparición del diván y la emergencia de mascotas y espacios reales, el cuerpo y el rostro en plano medio y el agotamiento que producía la imagen borrosa, el *delay* de gesto y voz, descubriendo que la escucha se hacía más potente que nunca. Momento clave aquel en que el analista se enferma. Es decir, puede que muera. Interpretar las peores fantasías de los pacientes. Se preguntan por qué no estuvo, por qué volvió, qué le pasó. En algún momento la confesión contratransferencial para conseguir interpretar la imagen del padre muerto.



Necesitamos sentir que vencemos cada función, como en cada sesión, a la muerte.

Carla Zuñiga, quizás la más interesante dramaturga de su generación, estrena *Un montón de brujas volando por el cielo* con dos actrices formidables: Paula Zuñiga y Paulina García. Quizás lo mejor de la teletemporada.

Llega el sol y la primavera, la temperatura grata, hace que la gente se aparte de las pantallas donde se pasaba yendo de la cama al *living*.

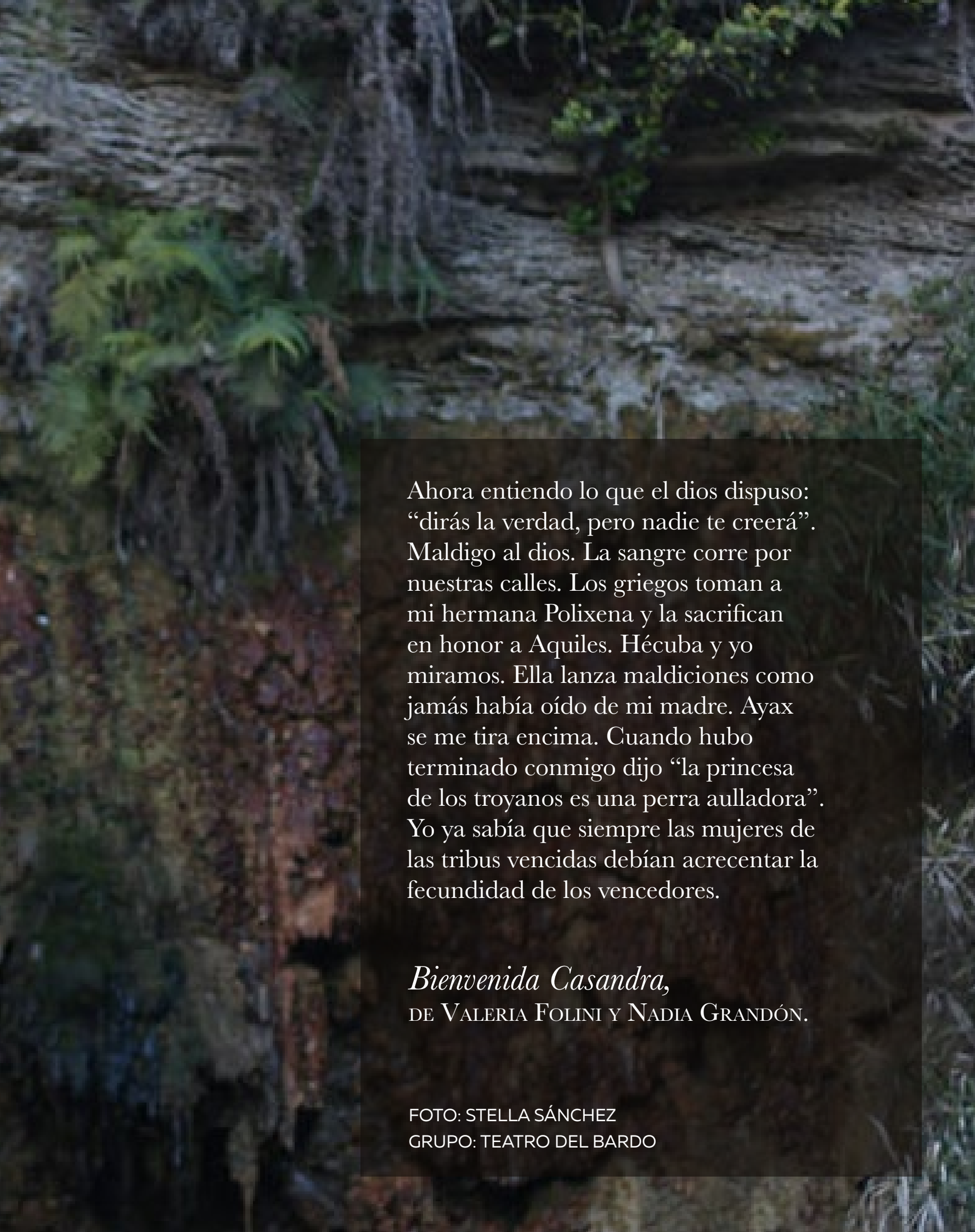
Se reciben obras teletransportadas desde Buenos Aires, desde Montevideo. Se usa y se abusa del *streaming*. Los cines también están cerrados. La oferta es enorme.

Pero la calle llama.

De una vez por todas, queremos ir al teatro de veras. Y a los sueños no los vence nadie.

*El autor es psicoanalista, dramaturgo. Director artístico del Teatro Finis Terrae (Chile).*





Ahora entiendo lo que el dios dispuso:  
“dirás la verdad, pero nadie te creerá”.  
Maldigo al dios. La sangre corre por  
nuestras calles. Los griegos toman a  
mi hermana Polixena y la sacrifican  
en honor a Aquiles. Hécuba y yo  
miramos. Ella lanza maldiciones como  
jamás había oído de mi madre. Ajax  
se me tira encima. Cuando hubo  
terminado conmigo dijo “la princesa  
de los troyanos es una perra aulladora”.  
Yo ya sabía que siempre las mujeres de  
las tribus vencidas debían acrecentar la  
fecundidad de los vencedores.

*Bienvenida Casandra,*  
DE VALERIA FOLINI Y NADIA GRANDÓN.

FOTO: STELLA SÁNCHEZ  
GRUPO: TEATRO DEL BARDO

---

## INT LIBROS

---



ENTREVISTA A ANDRÉS GALLINA

# CUANDO NO SOLO LA CULTURA SE PIERDE AL SER EXPULSADO DEL PAÍS DE NACIMIENTO

---

La Editorial INTeatro acaba de publicar *La comunidad desconocida. Dramaturgia argentina y exilio político (1974-1983)* del dramaturgo e investigador Andrés Gallina, dentro de su colección Historia Teatral.

TEXTO: JUAN CARLOS FONTANA. FOTOS: PATRICIA PÉREZ FERRARO, MUMA CASERES, GERMAN ROMANI

**En la introducción de su libro,** Andrés Gallina, aclara que, si bien este está centrado en el periodo que señala su título, “el exilio, ese mecanismo de expulsión institucional, ya había alcanzado a la generación de dramaturgos del ‘37” (...), a lo que habría que agregar que la sensación casi constante del argentino de sentirse expulsado de su país, por una u otras circunstancias, continúa hasta hoy. El autor de esta titánica y exhaustiva investigación define en otro párrafo que su libro “es un acercamiento a las memorias de aquellos dramaturgos y dramaturgas argentinos que debieron abandonar forzosamente el país, entre 1976-1983 y 1974-1976”.

Esta investigación que Andrés Gallina (Miramar, 1983) escribió para su tesis doctoral en Historia y Teoría de las Artes, en la Universidad de Buenos Aires, abre un interrogante muchas veces imaginado y quizás no siempre verbalizado. ¿Se puede rehabilitar simbólicamente el territorio perdido en el exilio? El material, en parte, lo responde a través de las respuestas de sus mismos protagonistas y la multiplicidad de actividades que se vieron obligados a realizar, o a poner en práctica en los países que los albergaron.

Hijo del investigador e historiador de cine y teatro Mario Gallina, Andrés, igual que su padre, nació en Miramar, provincia de Buenos Aires. ¿Habría tenido que ver ese paisaje de mar y playa en su inclinación por la literatura y el teatro? Esto se ve reflejado en sus piezas, en las que, como él dice, “se repite el paisaje costero: Miramar, en invierno” (la editorial del INT, le publicó en 2016, su obra *Los días de la fragilidad*). En su inclinación por el teatro y por quienes lo hacen, quizás, también haya tenido que ver su padre, actor y profesor de teatro y autor de premiadas biografías sobre Alfredo Alcón, Lolita Torres o José Martínez Suárez y otros, y su padrino, el admirado actor, Juan Carlos Puppó, ya fallecido. Aunque el mismo Andrés afirma que su admiración por el teatro surgió de aquellos viajes que hacía con su padre, siendo un niño, a nuestra ciudad, en la que en pocos días trataban de ver la mayor cantidad de espectáculos posibles.

**-La tesis tenía otro título –Dramaturgia argentina en el exilio. Historia, poética y cartografía (1974-1983)–, ¿por qué se lo modificaste para su publicación en la Editorial del INT?**

-Me parecía que era un título que abonaba más a la cuestión académica, en relación a tres conceptos teóricos muy fuertes de la tesis. Para intentar alivianar algo, esa cuestión más rígida que tiene la estructura de la tesis, pensé un título con otra libertad. Un concepto que también es vincular en la investigación que es comunidad desconocida... También tiene que ver con el pasaje de tesis doctoral a libro.

**-De tu libro resulta admirable la cantidad de nombres, datos, anécdotas, detalles que incluí. ¿Cuántos años dedicaste a su elaboración y recopilación de materiales?**

-Un año lo dediqué a definir que quería investigar este tema. A partir de que obtuve la beca del Conicet, fueron cinco años



## **LA COMUNIDAD DESCONOCIDA.** DRAMATURGIA ARGENTINA Y EXILIO POLÍTICO (1974-1983)

—  
Andrés Gallina

HISTORIA

EDITORIAL INT

de investigación. Y un año más, hasta que se publicó. En un momento entendí que quería hacer un trabajo documental. Debido a que la gran base del mismo se acercaba a la figura de una especie de editor, o montajista, no solo de la producción testimonial previa, con muchos protagonistas, que en diferentes medios y diferentes formas, tanto en nuestro país, como en el extranjero, fueron tratando de dar cuenta de su experiencia exiliar.

**-Te enfocás entre el 74 y el 83, pero el tema de exilio, como lo señalas en el libro, es algo que perdura en el tiempo. Pareciera que el paraíso está siempre afuera para el argentino, ya se trate por cuestiones obligadas o no.**

-Lo que hice fue una especie de armado de antecedentes previos, y de revisar, cómo la historiografía teatral, fue dando cuenta de la diversidad de exilios políticos y teatrales de la historia de Argentina. Claro que hago un recorte específico en este exilio, que fue el más horroroso por distintos motivos. Siempre el exilio es una figura que vuelve. A la vez, trato de definir el concepto como algo movedizo, diría movedizo polidrico. Muy complejo de establecer, porque siempre la palabra exilio a veces es desechada por imprecisa. Intento todo el tiempo pensar este fenómeno situado en el exilio político, que se inicia como antecedente en el '74 y cuyos últimos coletazos son en el '79, aproximadamente. Un desplazamiento forzado, involuntario de diferentes actores del campo teatral argentino, por distintos motivos, culturales, políticos, sociales, afectivos, en muchos casos vinculados por esposos, amigos.... Pero en todos los casos, a partir de la atracción que propulsa esa

# INT LIBROS



salida de un modo involuntario. A mí me parece que debemos pensar el exilio, ya no como una inmigración voluntaria de un lugar a otro. O por estar en desacuerdo con algunos elementos opresivos, que uno puede considerar, la cultura, o por problemáticas económicas específicas, sino para entender que, de algún modo, tanto la vida como la obra estaban puestas en riesgo en ese contexto. En ese sentido, hay una fuerza muy intensa para entender el exilio político de los '60, justamente por la clave de que hay un elemento opresivo que fuerza esa salida. Y, por otro, genera la imposibilidad de volver para esos protagonistas, en tanto y en cuanto, no se hayan modificado las situaciones que propulsaron esas salidas.

**-También ubicás otros conceptos a debatir, cuando hablas de 'fuga de cerebros'. O cuando se cuestionan las palabras exilio-insilio, no sé si se pueden utilizar como sinónimo de desterrados.**

-Hay dos cosas. Una de ellas es el estigma que recaía sobre los exiliados desde la dictadura, que tuvo muchas figuras retóricas. Una de ellas estaba referida a los que estaban en el extranjero viviendo un exilio dorado. Vale decir, una suma de conceptos estigmatizantes, sobre la figura del exiliado político. Y por otro lado, la figura de *insilio*, que sí sirve desde la historia reciente, para pensar un concepto que tiene que ver con aquellos que se quedaron. Autores y artistas que se quedaron en el país. Pero que vieron lógicamente restringida su capacidad de acción artística y política y que vivieron un exilio a puertas cerradas. Es el caso de Ricardo Halac, que sale por una prohibición, como un exiliado político y retorna durante la dictadura. Eso lo obliga a vivir una especie de *insilio*. No puede seguir

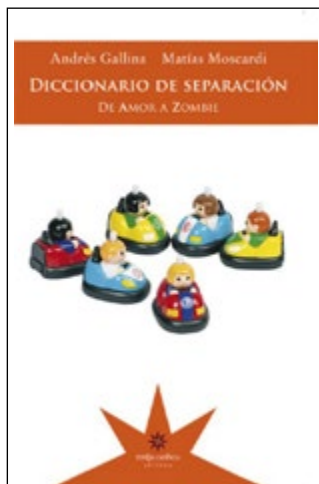
produciendo su obra, trabaja a puertas cerradas y establece muchos mecanismos que han sido ampliamente estudiados, en relación a cómo escribir bajo el refugio de la metáfora. O establecer algún tipo de sustitución simbólica para poder generar una denuncia, respecto de lo que estaba pasando y, a la vez, teniendo un cierto resguardo y cierta precaución. Un concepto que ahí aparece y no profundizo, pero que tomo a partir de Carlos Gorostiza, cuando se refiere al trabajo en la Argentina bajo este contexto de *insilio*, un exilio hacia el interior de las propias fronteras geopolíticas.

**-Mencionás la polémica que se desató entre los que se fueron y los que se quedaron.**

-Esa fue una polémica que se dio en el campo intelectual. En la revista *Controversia*, en la que estuvieron intelectuales en México y surgió una especie de tribuna política y estética en el exilio, entre los que se fueron y se quedaron. Los que se fueron, en algún punto, justamente bajo el estigma de los escapados, los fugados, los que no se quedaron a pelear en el interior del territorio argentino y los que se quedaron como resistencia. De uno y otro lado hubo muchos fuegos cruzados, en el campo intelectual argentino. De esa discusión no participa fuertemente el campo teatral, o yo, al menos, dentro de lo que fui relevando. A pesar de que Alberto Adellach fue uno de los dramaturgos más activos en el exilio y sus hijos me dieron muchos de los textos que su padre escribió, en el que hace referencia a ese tema.

**-¿Qué observaste en esa dramaturgia escrita por Adellach en el exterior? Y ¿por qué lo ubicás como el de mayor producción y análisis de todos los que mencionas en el libro?.**

-El caso de Alberto Adellach es paradigmático por muchos motivos. En principio, porque su escritura dramática, en una primera instancia, se suspende en el exilio, lo que revela la dependencia de la época entre la dramaturgia y el entorno: escrituras que se tallaban en función de un público y de un sistema teatral que el exilio forzosamente disolvió. Sin embargo, Adellach fue el gran cartógrafo del exilio teatral argentino. Desde 1976 a 1981 trabajó en el armado de un archivo a partir de la recopilación de testimonios de víctimas del terrorismo de Estado, entre los que incluye el de su hijo Enrique Creste, quien llega a España el 31 de enero de 1977 después de haber estado detenido en Campo de Mayo. A su vez, entre 1978 y 1984, Adellach escribió en el periódico *Denuncia* (Nueva York), donde utilizó el título genérico "Cuesta Arriba"; en *Resumen* (Madrid), una publicación que dejó de salir en cuanto se realizaron elecciones en Argentina; en *Uno más Uno* (México), y en *Frente y Democracia*, ambos con doble sede en México y Buenos Aires. Sus hijos, Esteban y Alejandro, me facilitaron estos materiales especialmente para mi investigación. Además, en 1981 participó de un libro publicado por AIDA (Asociación Internacional para la Defensa de los Artistas Víctimas de la Represión) que significó un aporte sustancial



ESCENA  
DE LOS DÍAS DE  
LA FRAGILIDAD.

de denuncia en vías de dar cuenta del “programa cultural” de la dictadura y sus operaciones en el plano de la censura y represión.

Finalmente, cuando el exilio cultural fue unificando posiciones muy dispares y centrando sus fuerzas en el acompañamiento a las Madres de Plaza de Mayo, Adellach escribió dos artículos: “Locas”, en *Denuncia*, 1980; y “Cuando las Madres hacen historia”, en *Uno más Uno*, 1984, con énfasis en la incidencia antidictatorial de las Madres en la arena política global. Y como corolario de esto, Adellach vuelve a la dramaturgia con una obra donde coagula gran parte de su investigación periodística previa: *Romance de Tudor Place*, un texto que entrecruza realismo político con novela sentimental, al narrar el reencuentro entre una Madre de Plaza de Mayo que se presenta en la oficina de las Naciones y un antiguo amor devenido ahora consejero de la representación estadounidense allí.

**-Es muy importante el espacio que le dedicás a los teatristas que se fueron y no pudieron continuar con su labor artística, o dramaturgica en el exterior y se vieron obligados a trabajar de muy distintas cosas y otros que terminaron redireccionando su carrera. Es el caso de Juan Carlos Gené. Que en el libro vos destacás y yo extraje algunas frases: “Propone utilizar el exilio como una estrategia integradora. Hace del teatro una forma específica de territorialidad”. Esa visión más amplia de construir a partir del exilio, dio como resultado la creación de los Centros CELCIT, en el mundo, cuya labor es muy interesante para la difusión de la dramaturgia latinoamericana.**

-Un capítulo del libro está dedicado a pensar distintas tácticas de organización en el exilio y distintas estrategias de reintegración a escala transnacional. Me detengo, entonces, en la participación de artistas argentinos en los comités de solidaridad y, en particular, en los festivales de teatro en el exilio, a partir de un libro muy valioso de Marina Pianca.

Finalmente, tomando como eje el primer editorial de la Revista *Controversia*, en 1979, y un famoso artículo de Cortázar que invita a trocar la diáspora en ágora, analizo un par de manifiestos teatrales, entre los que incluyo el prólogo a la primera edición de *Golpes a mi puerta*, de Gené, titulado “De destierros, de patria grande y de fe”, publicado en Caracas, texto donde el exilio también se presenta como experiencia de integración y unión latinoamericana. La proclama tuvo que ver, en muchos casos, con la necesidad de integrarse a los campos teatrales de destino y, a su vez, con entender al exilio como un momento efectivo y operativo frente a la lucha dictatorial. Allí Gené considera que el exilio fue, más bien, un espacio de reformulación de lazos, un nuevo proceso de interrelación entre los distintos exiliados latinoamericanos, y un modo de mestizar las experiencias estético-políticas de los países regidos por dictaduras: algo así como un territorio teatral expandido.

**-También está el caso de Cristina Rota, la madre del actor Juan Diego Botto, que se afincó en España y creó una escuela y nunca más regresó. O La Comuna Baires, con Horacio Czertok, Italia.**

-El libro revela muchos casos de artistas teatrales que se radicaron en distintas tierras de asilo o que, incluso, han hecho de la peregrinación un signo estético y vital. Tomo el concepto *radicante*, una metáfora botánica que Nicolás Bourriard propone para pensar en el artista contemporáneo que trabaja en la adaptación de un nuevo suelo, diferente al original, y absorbe los componentes propios del nuevo espacio. Muchos artistas han establecido, luego de sus respectivas salidas forzadas, trayectorias fundadas entre las marcas del desarraigo y los vínculos con el nuevo entorno. Desde diferentes lugares asociados al teatro (la docencia, la traducción, la dirección, la actuación,

# INT LIBROS

la dramaturgia, etc.) muchísimos artistas expulsados por la violencia política siguieron estableciendo, aunque no desde un plano meramente territorial, nuevos modos de reconstrucción de las estructuras de comunidad que pulverizó la dictadura. El capítulo final del libro ensaya un mapeo general sobre los retornos y los no retornos, que incluye la elucubración en torno a qué es retornar de un exilio y, sobre todo, cómo muchos dramaturgos y dramaturgas no han vuelto a la Argentina, pero sí han tramitado poéticamente la experiencia del retorno a través de sus obras.

***-Muchos trabajaron como traductores, es el caso de Manuel Puig y Aída Bortnik, guionista de La historia oficial, ganadora de un Oscar, que dirigió Luis Puenzo.***

-La traducción fue una de las salidas laborales. De hecho, hay un libro sobre traducción en el exilio, con foco en escritores argentinos en editoriales españolas, escrito por Alejandrina Falcón. En el caso de Puig, para subsistir en los primeros tiempos, tradujo en las oficinas de la Fuerza Aérea, luego en Roma y también en Nueva York realizó subtítulos de películas. Aída Bortnik también se desempeñó como traductora en sus tres años de exilio en Madrid. Y Cheté Cavagliatto, a quien entrevisté, hizo tareas de traducción para un partido político en Alemania. Hay muchos casos: la docencia, el periodismo, la escritura de guión para televisión y la traducción fueron salidas laborales cercanas a los oficios que ejercían en la Argentina. También, en busca de obtener un sustento transitorio en los países de acogida, muchos dramaturgos se vieron forzados a realizar tareas de todo tipo, como el caso de Andrés Lizarraga, que vivió un doloroso exilio profesional, primero en España y luego en Venezuela.

***-Aunque de un modo totalmente distinto, me quedé pensando cómo cambian las formas de crear, de pensar la escritura fuera del lugar de origen. En tu caso, ¿cómo viviste este cambio de dejar Miramar y radicarte en Buenos Aires? También, aunque es totalmente distinto, ¿cómo los dramaturgos, fuera de su contexto de país, crean de otra manera y surge una situación que claramente se observa como extranjerizante? Es el caso de Santiago Loza con Si estoy perdido, no es grave, documental rodado en París, o Mariano Pensotti. ¿Cómo ves esto, en relación con lo expuesto en tu libro?***

-En mi caso personal, obviamente, no puedo pensar nada de todo esto. Es solo el desarraigo de una pequeña ciudad costera, a la que siempre vuelvo, y el arraigo por elección en una ciudad como Buenos Aires, en la que me cuesta todavía un poco vivir, pero, a la vez, me cuesta por ahora imaginarme en otra parte.

Con respecto a artistas cuyas obras se inscriben en otros territorios culturales, me parece que es muy difícil extrapolar cualquier idea en torno al exilio. Son más bien fenómenos del presente, en un mundo que se ha vuelto mucho más fluido y navegable que aquel, y en donde los objetos estéticos también



ESCENA  
DE CAER

desdibujan de otro modo los límites de los Estados y las culturas locales.

Aunque es una categoría muchas veces blanda, usada para muchos lados, multiforme y poliédrica, el exilio siempre arrastra consigo una fuerza semántica ligada a la violencia política: a la marca represiva que impulsa la salida y que, en ese sentido, nunca es homologable a la noción de viaje.

***-Por último, es muy interesante observar cómo en tu escritura surgen, por decirlo así, tres Andrés Gallina. El que es autor de piezas teatrales, que se muestran más ligadas a tu Miramar natal, con excepción de La bestia rubia que fue por encargo. Luego el del Diccionario de separación, en coautoría con Matías Moscardi, en el que incluí hasta humor y el de esta tesis del exilio, publicada por el INT.***

-Creo que lo que une todo es la escritura. Escribo desde muy chico y es un poco lo que atraviesa todo lo que hago. No actúo, no dirijo. No tengo planes sobre eso. Me interesa la escritura y las derivas a las que me lleva: a veces es una obra (que se parece más a un poema largo); a veces es en colaboración, que es una forma de resituar el yo; a veces es más cerca de la narrativa, como en el libro que escribí con Matías Moscardi y editó Eterna Cadencia, una suerte de comedia sobre el fin del amor en el siglo XXI; y otras veces es más ligado a la investigación, como en este libro, que es la adaptación de mi tesis doctoral, una investigación que fui escribiendo cada día durante cinco años. Y sí, el mar está siempre (o casi), me cuesta mucho imaginar otro paisaje. Es casi lo único que tengo antes de empezar a escribir. De hecho, estoy ahora, con Matías también, escribiendo un libro/cuaderno sobre el mar, con registros de mareas, temperaturas, colores, etc.

## OTROS LIBROS

# “ESCRIBIR ES VENGARSE, Y TRASCENDER LA VENGANZA”

Sobre mi libro de obras teatrales *Femenino masculino*. TEXTO: AGUSTINA GATTO



“Escribir es vengarse”, le dije a Jorge Dubatti, en una entrevista que estuvo a su cargo y cierra mi libro *Femenino masculino*. Las obras son protestas ante la realidad, en las que los autores, con nuestros actos y escenas, gritamos lo que no nos gusta y exigimos mejores condiciones de existencia. Sin embargo, en esas malas condiciones cargamos la tinta de nuestra pluma y luego disparamos. “La realidad debería estar prohibida”, afirma un personaje de Almodóvar. No hay mejor frase para expresar el deseo de un escritor.

Cuando comencé a escribir me vengaba de mi familia que, para mí como para muchos escritores —y me río al pensarlo, ¡qué sufridos somos!— *dejaba mucho que desear*. Y uso esta frase apelando a su doble sentido: estoy convencida de que mis primeras obras existieron porque mi familia me dejó mucho que desear: por y para desear. Así, *La pendencia*, de un modo trágico y *Buscado*, de un modo mítico, son gritos de protesta como hija. Llamemos a estas obras *las venganzas familiares*.

Bueno, claro que una crece y se da cuenta de que la familia que tuvo es la mejor que podría haber tenido. Siempre deseo que la gente no muera antes de los 30 así puede darse cuenta de eso. Alguien dijo que después de los 30 sos responsable de tu cara. En mi caso, hoy les agradezco a mis padres, por todo, y los amo plenamente. ¡Por suerte maduré! Pero mi ánimo vengador no cesó, claro, y fui por la sociedad: el colonialismo, el aborto, el acoso sexual. *Rodeo*, *Algo sobre una pareja y un hijo* y *Victoria* son mis *venganzas sociales*.

¿Pero, entonces, por qué el libro no se llama “El espíritu vengador de Agustina Gatto” o

## OTROS LIBROS



AGUSTINA  
GATTO

algo así en vez de *Femenino masculino*? Porque las cinco obras que componen el libro van de imperativos sociales sobre los géneros. En las *venganzas familiares*, hay una mujer que responde al modelo “madre sobreprotectora” y otra que sale del modelo, con violencia, al abandonar a un hijo. Un hombre que encarna al “macho” y otro que huye de su responsabilidad como padre porque se ahoga. En la primera de las *venganzas sociales*, aparece un *cowboy* conquistador de tierras y personas, modelo masculino hartado conocido, y, en las últimas, dos mujeres a las que me gusta llamar “Noras”, en claro homenaje a Ibsen, dan un portazo a una sociedad patriarcal: una sale a abortar a pesar de la prohibición de su novio y, la otra, renuncia a una empresa en la que ha sufrido un acoso sexual.

Esta última se llama *Victoria* y surgió en aquel 2018 en donde Thelma Fardin miró a una cámara para contar una violación. Lloré tanto.... Por ella, por mí, por todas. Gracias a eso decidí escribir, por primera vez, apoyándome en la emoción que me dejaron los

abusos que, como tantas otras mujeres, sufrí. Mis dedos temblaban sobre las teclas.

Lo que más me conmovió fue el apoyo de todas esas mujeres que rodeaban a Thelma. Así, en *Victoria*, no hago hincapié tanto en el abuso como en la falta de contención después del abuso. Se trata de una mujer que sufre un acoso sexual en el trabajo y a quien su amigo y compañero de oficina no apoya por miedo a perder su puesto. En Buenos Aires yo la actué, hice de Victoria. Luego,

otras actrices la encarnaron en otros países. Recuerdo, en varias funciones, entre aplausos, escuchar “Aguante Vicky” o ver a mujeres con lágrimas en los ojos y yo pensar: si a vos también te pasó, esta obra es mi abrazo.

A los veinte, escribir es vengarse. Después de los treinta30, es trascender el motivo de tu venganza y darte entera en unas páginas para que les sirva a otros, a otras. Y recibir, no un aplauso para el ego, sino uno que te hace el aguante y que te devuelve el abrazo.



# RADIOTEATRO FEDERAL

El proyecto generado por el Ministerio de Cultura de la Nación, el Instituto Nacional del Teatro, Radio y Televisión Argentina y Radio Nacional denominado Escenas en sINTonía nos propuso realizar una revisión del radioteatro, un género singular que hoy busca reflotar

TEXTO: MÓNICA BERMAN / FOTOS: ARCHIVO

**La bibliografía** sobre el tema radioteatro (a la que yo, de paso, sumé unas 350 páginas) suele tener dos posiciones, a grandes rasgos: construirse sobre los recuerdos, anécdotas, las percepciones de los radioescuchas —o de sus familias— o de los hacedores y la de hacerlo a partir de otro tipo de fuentes: revisar hemerotecas, investigaciones del contexto, guiones, etc. Resulta que la historia del radioteatro (como casi todas las historias) se entrama con ambos universos. Como todos los fenómenos populares, las aristas son múltiples. Pero hay algo que hermana a ambas perspectivas: el escaso lugar que se le ha dado como objeto, salvo en contadas y honrosas excepciones. Pero hay que decir algo más y tiene que ver con los potenciales lectores de esta nota que necesariamente cubren un amplio espectro: los que vivieron el fenómeno y los que no tienen ni idea de qué va. Los primeros van a buscar una lista de nombres guiados por los propios recuerdos, por los propios intereses y se van a enojar cuando “cómo puede ser que no haya incluido a tal persona o a tal obra”; para los otros, una lista de nombres es lo mismo que una serie de ladrillos, todos casi idénticos, en una pared.

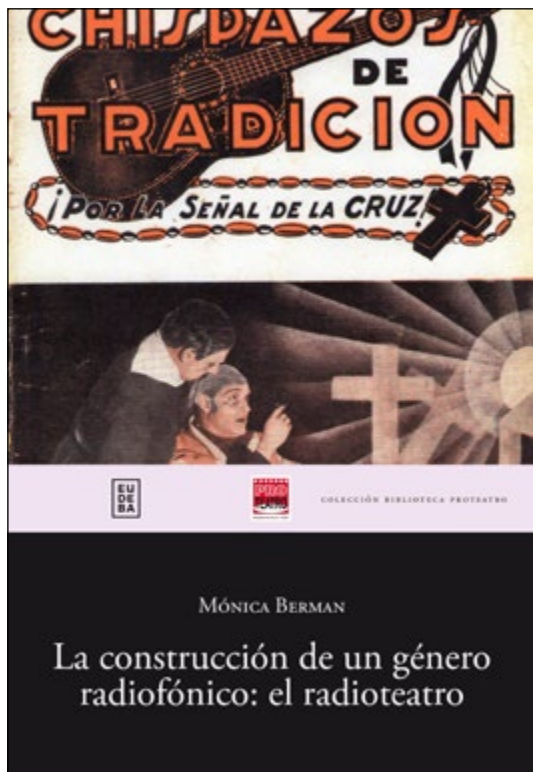
Hace unos quince años, cuando empecé a investigar sobre el tema, visité páginas y páginas de revistas —*Sintonía*, *Antena*, *Radiolandia*, *Radiofilm*, etc.—. Cuando leía la programación semanal de los radioteatros: Cía + nombre propio, ¿qué dato me aportaba?, ¿Qué conocimiento? Los lectores contemporáneos descifraban sin inconvenientes la lista y elegían. Cuando avanzó mi investigación, esos nombres propios se llenaron de significado y los asociaba a otros nombres propios (de personas, de obras).

Luego de todas estas aclaraciones, inicio la escritura. Aceptemos el hito habitual del 27 de agosto de 1920 como comienzo de la radio en la ciudad de Buenos Aires. En la misma línea de las inscripciones, relativamente arbitrarias, puedo decir que en 1932 hace su aparición, como género, el radioteatro. Y lo hace con la compañía Chispazos de tradición, de Andrés González Pulido, con *La estancia de Don Segundo*.

¿Hubo antecedentes? Por supuesto, más una serie de búsquedas vinculadas con lo ficcional: teatro leído por radio, improvisaciones, micrófonos en las salas teatrales transmitiendo la función, etc. Todo eso a lo largo de una década de experimentación de lo más diversa en un medio masivo que se estaba presentando en sociedad. Y mucho de esto pervivió luego de la constitución del género y convivió con él.

En 1933, además de las obras de Chispazos de tradición (universo campero en términos temáticos, bailes folklóricos





con instrucciones, recitados, etc.), estaban en el éter *Rondapolicial* del comisario Ramón Cortés Conde (con su antecedente ¿no ficcional? de Charlas de Policía preventiva) que fue muy singular. En ese programa, se inicia la búsqueda de paradero de personas, se implementa cabina de sonido, se construye la ficción a partir de las noticias policiales, se propone “Una voz preventiva en el *broadcasting*” y *Bajo la santa federación (romances de la tiranía)*, de Héctor Blomberg y Carlos Viale Paz (la referencia es a la primera versión, porque hubo posteriores ya sin el segundo autor) en la que se infería una actuación más “naturalista” y una investigación cuidada de la época que tematiza, la de Rosas. También era cuidada la reconstrucción geográfica, ya que uno podía inferir los lugares donde transcurría la acción en lugares específicos de la ciudad de Buenos Aires (iglesias, pulperías).

Las décadas que siguen van a poblar el dial de radioteatros, va a haber para todos los gustos y para todas las edades. En términos de predominio, habrá mucho material extranjero, apurado, para resolver las demandas diarias. Y habrá una producción también nacional: Juan Carlos Chiappe, Luis María Grau, Nené Cascallar, Alberto Migré, Abel Santa Cruz, entre tantos otros.

¿Y qué nombres elegir entre las actrices y actores que fatigaron los estudios de radio? Mecha Caus, Olga Casares Pearson, Ángel Walk, Mabel Landó, César Llanos, Martín Zabalúa,

Sara Prósperi, Susy Kent, Dora Ferreiro, Hilda Bernard, Oscar Casco, Jorge Salcedo, Julia Sandoval... un pequeño listado, profundamente corto.

En el inicio porteño (hago la diferencia porque la hay) las compañías harán giras con sus versiones “teatrales”, venderán partituras, guiones y fotografías autografiadas. Ya con el género instituido esto será del orden de la excepción en la ciudad de Buenos Aires, no así en el resto del país. Ah, aportemos un dato interesante. En 1944 se podían enviar los discos a las provincias para reproducir los radioteatros. Se decidió no hacerlo por temor a perder el control sobre los derechos. Esa decisión, por supuesto, multiplicó la escritura y la actuación propias en sitios que, si no, hubieran tomado un material ya probado en otro lugar.

Beatriz Seibel, la primera persona que encara una investigación a fondo, en el *Teatro Bárbaro del interior*, realiza entrevistas a los hacedores.

“En el 50, con mi hija ya grandecita, terminamos con el circo. Nos fuimos a Rosario y empezamos a trabajar con el radioteatro. Hasta el año 56 lo hicimos como empleados y después ya formamos nuestra propia compañía. Debutamos en LV16 de Río Cuarto, con repertorio nuestro, porque ya mi señora escribía (...) firmaba como Nélida de Mendoza y su nombre de actriz es Nelly Ortiz”, dice Adolfo Marzorati.

“Los radioteatros tenían sus versiones para giras. Y llegaban a lugares donde nunca antes había llegado absolutamente nada de teatro, en lugares muy alejados, desde donde llegar a la ciudad más cercana es realmente un sacrificio (...) el público se siente agradecido: para ellos es como un regalo”, afirma Lucerito Aguilar. ¿Qué lugar? ¿Qué años exactos? Acá es otra cosa la que nos comunican.

Porque la historia también es, necesariamente, la historia del público... cuentan de una señora que llegó a las 8 de la mañana para una función de las nueve y media de la noche porque es la “única hora en la que pasa el colectivo”.

¿Cómo eran las obras? “Todas las obras son argentinas y aptas para todo público. Porque va la familia con todos los chicos”, afirma Elba Ortiz.

Alba Castillo revela que en Rosario solo les dejaban actuar en el Teatro Comedia porque los demás “consideraban que era una cosa cursi, de negros”. Cuando salen de la ciudad, hacen pueblito por pueblito. “No dejábamos pueblo sin visitar. Me acuerdo de que a Federico Fábregas le habíamos puesto Crisóbal Colón porque descubriría pueblos permanentemente”.

Jorge Edelman le cuenta a Seibel: “Yo creo que algún día se va a conocer un poco más lo que se hace afuera, en el interior. Claro, la gente de Buenos Aires está en otra cosa...”. La zona de Río Negro y Neuquén tiene alrededor de 40 pueblos donde vamos con la gira de radioteatro. Nosotros hacemos centro en una ciudad, donde está la emisora y, cuando la novela empieza su décimo capítulo, cuando ya toma su fuerza, empezamos a salir en gira teatral. O sea que, paralelamente, se escucha la novela, y la gente va al teatro a la noche. Hacemos todo

nosotros: poner los decorados, atender la boletería, hacer las luces, hasta acomodar a la gente (...). En San Julián se me acerca un hombre grandote y me dice: “¿Vos sos Juan Moreira? Mirá, hermano, me han dicho que sos bravo para el cuchillo; pero si me necesitás, pegame el grito”.

Indudablemente somos muy criticados por la gente de cultura (...) algunos creen que solamente vamos a buscar el peso. Pero viajar 500 kilómetros y quedarse en el camino, con nieve, como nos pasó en Comodoro Rivadavia, no sería necesario. Para eso damos una segunda función en la ciudad que estamos y no vamos a ese otro pueblo. Pero ellos no ven a la otra parte, a ese público que está completamente huérfano de espectáculos y a la gente como nosotros que les llevamos tres horas de diversión a su propio pueblo, a un lugar que está aislado (...). Uno vuelve al cabo de diez años y la gente se acuerda. Quiere decir que les quedó grabado”.

Generalmente, para trabajar, buscamos las épocas más propicias cuando terminan las cosechas (...). Cada zona tiene su época: la zafra en Tucumán, la cosecha de la manzana en Río Negro, del algodón en el Chaco, del citrus en la Mesopotamia, del trigo en la zona pampeana...; salvo en Comodoro Rivadavia, donde casi siempre están bien por el petróleo.

Luego de la primera novela de radioteatro, después de armar (...) me ponía cerca de la boletería. Cuando ya empezaba a caer gente a comprar entradas, le preguntaba a la gente si escuchaba la novela, qué le gustaba... y para la escritura de la siguiente novela recordaba esas respuestas. No es difícil observar en estos aportes de Edelman cómo todo estaba cubierto, no descuidaban absolutamente nada. Y el público estaba en primer plano, por eso les respondía.

La única lista que voy a poner acá sale de la boca de Edelman: “En varias provincias, aparte de las compañías que suelen estar de paso, hay grupos que están estables durante años y años, siempre trabajando con buen éxito en la misma zona. Me gustaría nombrarlos a todos ellos y que perdonen si de alguno nos olvidamos. Empezando por el sur, en toda la zona patagónica, hay un nombre máximo con quien venimos de trabajar en sociedad que es Alfredo Sahdi. Yendo hacia el Norte, en Bahía Blanca, hay dos monstruos del radioteatro, que son Javier Rizzo y Mario Mauré. Después, en Mendoza, están Ubriaco Falcón, Servando Suárez; en la zona de Cuyo, Lolo Recabarren, los muchachos Albarracín (uno de los cuales es el autor que firma Morales), Omar Abué, Sebastián Pérez, Felipe Dudan; por la zona del norte, en todo Tucumán, Catamarca, Santiago del Estero, están Armando de Oliva, Raúl Jordán, Delsey, Vanadia; Hidalgo en el Chaco, los hermanos Kloner en Córdoba; Maldonado, Canki, Federico Fábregas, Alfonso Amigo, Bernardo de Bustinza, en Rosario; y en la provincia de Buenos Aires, Héctor Miranda, Audón López, Cancela y Pecci. La mayoría están en esto hace 20, 30 años y son muy conocidos. En el interior, por supuesto (...)”. 1975. Arbitrario, recortado, sin duda, pero un acercamiento a un fenómeno que sigue dando que hablar.



## BIBLIOGRAFÍA

Seibel, Beatriz *“El teatro ‘bárbaro’ del interior”. Testimonios de circo criollo y radioteatro. Teatro popular. Tomo I. Ediciones de la Pluma.* 1985.

Berman, Mónica *La construcción de un género radiofónico: el radioteatro.* Eudeba. 2018

## Lecturas sugeridas:

Gueñol, Zelmá *“Evocaciones del radioteatro” en Ensayos argentinos, N.º 68* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971 pp.64-73.

Haye, Ricardo *Hacia una nueva radio,* Buenos Aires, Paidós, 1995.

Maccarini, Manuel *El radioteatro argentino.* Cuadernos de Cultura y Comunicación. Dirección General de Escuelas y Cultura. Gobierno del Pueblo de la Provincia de Buenos Aires. s/d.

Mazziotti, Nora *Soy como de la familia: conversaciones con Alberto Migré,* Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

Nielsen, Jorge (dir) *Espectaculares sucesos argentinos 1931-1940.* Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 2010.

Seibel, Beatriz *Los artistas trashumantes. Tomo II* Buenos Aires Ediciones La Pluma 1985 b.

Seibel, Beatriz *Historia del teatro argentino II 1930- 1946. Crisis y cambios.* Buenos Aires, Corregidor, 2010.

Terrero, Patricia *La vida de nuestro pueblo. N.º 27 El radio-teatro,* Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1981.

# UNA CREADOR\_UNA OBRA

TEXTO: GUILLERMO KATZ,  
ACTOR, DRAMATURGO,  
DIRECTOR Y DOCENTE.

## SOLITO, MI ALMA O EL ELOGIO A LO NO PRETENCIOSO Y LO NO SOLEMNE

**Me invitan a hablar** de la obra de otro/s pero empiezo a escribir y no paro de pensar en mí... Perdón. Es que soy actor primero que nada, soy narcisista. Pero voy a hacer el esfuerzo de evitarlo. Lo prometo.

*Solito, mi alma* es un unipersonal de clown tucumano de 2019, dividido en cuatro escenas independientes, mudas, de un actor solito en escena. En un espacio pelado, con algún que otro objeto y mueble y con ropas que nos orientan el sentido de cada escena, el actor construye con su cuerpo, sus gestos y músicas distintos números llenos de equívocos, estupidez humana y absurdos tras absurdos.

El programa de mano nos invita a participar activamente a los espectadores con indicaciones antes, durante y entre las escenas, con pequeños juegos desde nuestros asientos, como por ejemplo decir en voz alta alguna palabra que nos dé gracia. Yo dije “usufructo”. Alguien dijo “cachufleta” y me reí mucho.

La pasé muy bien viendo esta obra, me fui contento. La vengo recomendando y es la que me quedó resonando este último tiempo, justamente por eso: sencillamente la pasé bien. Es una obra que tiene la elocuencia de no ser pretenciosa. De no estar buscando pararse explícitamente a emitir grandes discursos sobre el teatro o sobre el mundo. De no insertarse voluntariamente en la discusión de la política de las formas, sobre si el teatro y la representación han muerto y hoy es arqueología, si la autoficción, el post drama, la liminalidad, el tecnovivio, etc.

Qué paja intelectual que se me ha vuelto el teatro. Cuánta yuta del arte tengo en la cabeza. Qué necesidad de reírme que tenía. Que se entienda: no digo que esta obra es banal o que carece de sensibilidad política o de procedimientos contemporáneos. Pero me sentí aliviado. Aliviado porque no estábamos ahí para entrar en esa, para sumarnos a ese mundo de un discurso y un hacer que se autoafirma pelearle a los conservadurismos por más justicia social pero que muchas veces es bastante elitista,

excluyente, soberbio y se pone la gorra del arte, sino que estábamos ahí para pasarla bien y reírnos entre todos un rato de (nuestros) absurdos. El actor está solito en escena, pero desde que llegamos nos invita a ser parte de la obra. Incluso en unos momentos suma un par de personas a ayudarlo físicamente con sus juegos imaginarios. Y yo agradezco. Que me haga parte, de algo. Porque como teatrero me siento medio solito últimamente (y en la pandemia más que nunca, ensayando solo en mi pequeño living). Solito cuando hago propuestas que me devuelven de un público que consume habitualmente películas, series e historias de Instagram y se animó a ir al teatro: “no se entiende”, “por qué se tira de la ventana y no se muere”. Solito cuando veo obras de colegas que me parecen un bodrio pero por respetar el trabajo del artista y la solemnidad del arte me quedo viendo y además me guardo lo que pienso porque cae como el culo decir algo (y eso me dejaría más solo todavía). También solito cuando otros artistas me dicen “es confuso”, “parece de buenos aires”, “la escenografía es una caja de zapatos”, “el vestuario no me gusta” y no devuelven algo que me habilite caminos de profundización sino que más que nada parecen comentarios de mala leche. ¿Para quién hago teatro finalmente? ¿Para que a otros les guste y entiendan lo que hago? ¿Para mí solito y mi narcisismo? ¿Para pertenecer a un campo de poder? ¿A más teatristas les pasará algo parecido?

Qué sé yo.

Si la obra me disparó pensar todo esto entonces parece que sí está diciendo algo sobre el mundo y el teatro y que no es sólo una obra “para pasarla bien”. Está diciendo capaz que hay algo en la solemnidad, la soberbia y en los discursos pretenciosos del arte que nos alejan de otros, que nos dejan solitos regodeándonos en nuestros propios discursos y agarrados a obras y a procedimientos que solo nosotros disfrutamos en nuestro narcisismo.

Que obra elitista que resultó ser.



### SOLITO, MI ALMA

**Actuación y dramaturgia**  
Matías Vega Guerrero.

**Dirección**  
José Padilla.

**Asistencia de dirección**  
Lu Rojas.

**Producción**  
Carolina Bloise.

**Fotografía**  
Belinda Quinteros.

# UNA DIRECTORA\_TRES PREGUNTAS

VERÓNICA MANZONE  
ES ACTRIZ, DRAMTURGA  
Y DIRECTORA DE TEATRO.

VERÓNICA MANZONE

## "EN LO PERSONAL, NECESITO VOLVER A SER ESPECTADORA"



Verónica Manzone nació en Bahía Blanca, pero vive y trabaja en Mendoza desde los 17 años.

Es docente titular en la materia Historia de la Cultura y el Teatro argentino II, en la UNCuyo.

Es actriz, dramaturga y directora.

En 2017 estrenó su primera obra:

Inventario de un jardín que arde.

Durante años formó parte de la mítica compañía mendocina Cajamarca.

TEXTO: DAVID JACOBS

### 1 ¿Recordás el momento en el que decidiste dedicarte al teatro?

–Se me vienen siempre dos momentos: en el primero era bastante pequeña, tenía aproximadamente unos diez años y fuimos a actuar al teatro municipal de Bahía Blanca con la muestra del taller de teatro de la Escuela de Estética. Al pisar el escenario, me impactó su inmensidad. Hasta ese momento había sido solo espectadora (mis padres nos llevaban seguido a ese teatro). Lo que sentí en ese instante no puede ser traducido a palabras. Y el segundo momento es a mis 15 años cuando, al salir de una clase súper teórica de la Escuela de Teatro, me di cuenta de que, además de actuar, me apasionaba el ejercicio del pensamiento sobre la práctica escénica. Y eso fue contundente, porque desde ese día se me instaló la idea fija de hacer una carrera universitaria en arte escénico. Creo que ese mismo día se lo comuniqué a mis padres, con la convicción de que así sería. Y así fue.

### 2 ¿Pensás o proyectás que la pandemia causó algún tipo de efecto en el teatro que venías haciendo?

–El teatro que me provoca el deseo de hacer, de ver y de investigar es un teatro ligado a la experiencia y al encuentro. En todo sentido. Desde los procesos creativos hasta el acontecimiento con los espectadores. Un teatro que implica un cuerpo a cuerpo. El encuentro con otros. Y ese teatro hoy en pandemia no es una opción. La posibilidad de la mediación técnica puede ser una solución momentánea, pero allí no puede darse este tipo de experiencia de la cual les hablo. Hasta el momento, como hacedora, en lo personal, decidí frenar los procesos que estábamos llevando a cabo y esperar, dedicar el tiempo a escribir, a sembrar ideas. Considero que hoy por hoy no podría pensar y proyectar las secuelas que quedarán de todo esto en nuestra disciplina escénica, aún estamos en este paréntesis que ojalá culmine pronto, porque necesitamos volver. En lo personal, necesito, al menos, volver a ser espectadora. Y lo necesito con urgencia.

### 3 ¿Hay algún día de tu vida teatral que elegirías volver a revivir?

–No puedo elegir, tengo muchos: el día en que, con Agustina Tornello, reunimos a un grupo de actrices para proponerles un proyecto que no tenía nombre, ni texto previo, ni fecha de estreno. Ese día comenzó el proceso de Inventario de un jardín que arde, proceso que sacudió todas mis estanterías tan ordenadas. El día que el "Pipi" Argüello Pitt me dejó a cargo de una de las escenas de *Pam, pam, pam. Ensayo sobre la violencia*. En ese instante confirmé mi deseo de dirigir. Y, por último, la primera vez que me tocó estar a cargo de la sala Cajamarca: preparar el mate, acondicionar el espacio y esperar el encuentro.



ENCUENTRO POR EL DÍA NACIONAL DEL TEATRO

# INTERACTUAR: PROPUESTAS PARA EXPLORAR OTROS MODELOS DE VINCULACIÓN TECNOLÓGICA

Desafíos y oportunidades para el sector cultural,  
en un debate permanente. TEXTO: NICOLÁS GOMBAU

**Antes de leer la nota**, invito a quien lee, a experimentar el encuentro organizado en el marco del Día Nacional del Teatro 2020, desde: [www.interactuar.gob.ar](http://www.interactuar.gob.ar).

El 2020 nos expuso a múltiples desafíos y riesgos en el total de las dimensiones de la humanidad. La cultura en general, y las artes escénicas en particular, sufrieron y sufren una de las más profundas crisis de la historia moderna.

Si bien empezamos a vislumbrar una incipiente reactivación, los desafíos de la postpandemia tienen eje en cómo se han modificado muchas de nuestras prácticas sociales, sobre todo, las vinculadas a los “consumos” culturales, donde la demanda ha sido fuertemente absorbida por monopolios de la producción transnacional de contenidos culturales.

En ese contexto, tomamos el desafío de producir el evento del Día Nacional del Teatro, como una oportunidad. En primer lugar, para visibilizar el enorme esfuerzo de la comunidad teatral del país y una revalorización de la resistencia de la misma de cara al pueblo, (haciendo hincapié en la diversidad de nuestras regiones); en segundo término, acompañar el potente debate en torno a las transformaciones del concepto teatral de nuestra época y, por último, el objetivo de invitar a la comunidad y a la ciudadanía a experimentar en formatos que permitan vislumbrar una relación no hegemónica con los avances tecnológicos que nos interpelan.

Es de interés desarrollar en esta columna, acepciones en cuanto a este último objetivo, en un debate que esperamos sea permanente y centrado en el fomento y desarrollo de la actividad teatral independiente en nuestro país.

Realizamos el abordaje desde la crítica tecnológica y rigiéndonos por la siguiente premisa:

“Estoy profundamente convencido de que las tecnologías, si se quiere tutelar su carga innovadora, deben permanecer siempre abiertas al debate de las ideas. Dispuestas a examinar (y reexaminar) no solo sus presupuestos básicos, sino también, y quizás, en primer lugar, sus relaciones con la evolución de la sociedad.”. Tomás Maldonado, 1998.

El encuentro por el día Nacional del Teatro fue concebido como un evento teatral interactivo, que contó con público presencial limitado (30 personas) por protocolos sanitarios, y la asistencia de 2500 espectadores vía plataforma INTe-ractuAR. El mismo fue transmitido en vivo desde el Teatro Español de Santa Rosa, La Pampa.

El carácter interactivo, fue abordado desde diferentes instancias, y son estos ejes, los que proponemos incorporar a las dimensiones de debate en cuanto a potencialidades de apropiación tecnológica por parte de las artes escénicas.

**Federalismo y descentralidad:** Constituimos la dimensión del material para presentar en el Encuentro, de manera federal y descentralizada, con libertad de acción y guión. De esa manera, el evento se compuso de múltiples; voces, acentos, ideas y estéticas que interactuaron en una línea dinámica

que recorrió todas las regiones del país, tanto en clave de gestión como en clave artística, la digitalidad nos permitió equilibrar las presencias regionales en el escenario.

Además, la transmisión en vivo *online*, permitió la participación de la totalidad de las provincias argentinas, además de la asistencia de una decena de países en distintas partes del mundo, lo que acercó contenido teatral nacional a un amplio espectro de población, significando además en particular, la primera prueba para la vuelta de público presencial al teatro pampeano, con un protocolo que funcionó al 100%.

**Accesibilidad:** El carácter interactivo del evento nos permitió incorporar por primera vez como institución, recursos comunicacionales, como subtítulo y lenguaje de señas en vivo que constituyeron avances claves en materia de accesibilidad al contenido teatral.

**Participación activa:** Incorporamos dinámicas participativas, que intervinieron escenográficamente el evento, como una posibilidad de “subir al escenario”, al público que nos acompañó digitalmente y que participó de manera muy activa (algunas de las dinámicas se pueden ver en [www.interactuar.gob.ar/participar/](http://www.interactuar.gob.ar/participar/)).

La posibilidad de participación activa es accesible en cuanto a costo tecnológico, y permite fortalecer ampliamente el principio de implicación de los públicos, utilizándose tanto con público presencial, como virtual.

**Interacción institucional:** El evento nos permitió, en paralelo, poder articular acciones con organizaciones estratégicas, como la Asociación Argentina de Actores, que sumó su campaña de donaciones e incorporó el lanzamiento de otra política participativa del INT, como el Programa de Promotoras/es de la Actividad Teatral ([www.interactuar.gob.ar/sumar/](http://www.interactuar.gob.ar/sumar/)) que, hasta el momento, lleva 270 personas vinculadas.

Las dimensiones propuestas, entendemos, no atentan en sí el hecho teatral, sino que brindan posibilidades de abordaje de otras dimensiones que amplían instancias de implicación de los públicos y fomentan activamente una tarea que resulta urgente; proponer acciones de revinculación de la sociedad con el mundo teatral.

Proponemos, como síntesis, explorar una apropiación tecnológica para el sector cultural; que ponga el eje en la interacción con los públicos y no en el consumo extractivo de bienes culturales, que es el modelo mayormente expandido de desarrollo digital que nos circunda.

Proponer un umbral entre convivio y tecnovivio que nos permita; pasar de una lógica de consumo, a la interacción cultural es la propuesta abierta a debate, seguiremos explorando ese camino para fortalecer y fomentar la actividad teatral independiente en nuestra Argentina.



CONCURSO DE OBRAS NUESTRO TEATRO

# EL INT APUESTA POR LO FEDERAL

A partir de los resultados obtenidos en la convocatoria de Nuestro Teatro, certamen organizado por el Teatro Nacional Cervantes, el INT diseñó un nuevo proyecto que ya está en marcha.

TEXTO: CECILIA HOPKINS. / FOTOS: ARCHIVO

**Al concurso se presentaron**, entre mayo y junio pasado, 1548 obras, de las cuales fueron elegidas 69. De este total, 21 serán filmadas en la sala María Guerrero del TNC para emitirse luego por el canal del teatro Cervantes Online. Con la idea de sumar esfuerzos y considerando elegir proyectos provenientes de las seis regiones en las cuales se divide el país teatral, el consejo de dirección del INT decidió seleccionar 12 obras para ser filmadas en sus respectivas provincias, con elencos, directoras y directores locales. Cada proyecto contará con 600.000 pesos para cubrir *cachets* y gastos de producción de la filmación, la cual se realizará con estricto protocolo sanitario en el lugar de residencia de las y los directores. Los espacios serán elegidos en función de lo que más convenga a cada espectáculo. El INT espera tener el material filmico completo para febrero de 2021. Consultados para esta nota, las directoras/es y autoras/es dieron algunos detalles de sus proyectos tanto del material escrito como de la puesta. En cuanto a los elencos, elegidos mediante *castings*, muchos de ellos aún no están conformados.

Representando a la Región Noroeste, Alberto Moreno y Fernando Uro, autor y director respectivamente de *Sueño con Esther*, elaboran, desde Valle Viejo, Catamarca, un cruce entre lo culto y lo popular, poniendo en contacto las tradiciones del NOA y la cultura de masas al hablar de unas subjetividades en construcción permanente. Moreno habla de la obra: “Relata el sueño de un adolescente a orillas de un río de montaña. Este personaje invoca a Esther Williams, la mítica actriz de Hollywood de los cincuenta, ya que cree que es ella la única que podría ayudarlo a cruzar la montaña y salir del lugar asfixiante, inmóvil y prejuicioso en el que está”. Por su parte, Uro completa: “Buscaremos fusionar lo artificioso y escenográfico del cine hollywoodense con los espacios naturales de las montañas y los sonidos autóctonos de un pueblo del noroeste argentino. El agua será el hilo que irá cosiendo la vida de los personajes, zurciendo los deseos de un adolescente a la icónica imagen onírica de una actriz de la década del 50”.

Juan Alari, de Bariloche, Río Negro, hablando acerca de su obra *El error*, dice presentar “un mundo en el que se han eliminado el hambre, las guerras y la mentira”, un marco de situación que encuentra a una familia viviendo el milagro de ver recuperarse al padre tras 15 años de estar en coma. Alari adelanta que el personaje finalmente “descubrirá que la perfección tiene un precio muy alto que pagar, por lo que intentará dismantlar esta nueva sociedad”. La dirección de este proyecto que representa a la Región Patagonia estará a cargo de Adrián Beato y del propio autor. Otro proyecto que representa a la misma región es *Palabras que no dijimos*, obra de Fernanda Marino, de Neuquén, la cual reflexiona acerca de los vínculos familiares aún en la distancia. Así, presenta a la pareja que conforman dos mujeres, una de las cuales tiene un hijo a quien no ve desde hace mucho tiempo. La obra comienza con el reencuentro. La directora, Silvana Feliziani, detalla: “No ofrezco mucha información porque, más que la historia en sí, me interesa mostrar lo que pasa. Me gusta dejar librado



ESCENA  
DE SIRENAS

a la imaginación de los espectadores los datos que no se muestran, que se pregunten, que reflexionen, que la obra teatral sea una invitación al debate”.

Por la región Noreste, Susana Bernardi, de Monte Caseros, Corrientes, cuenta que su obra *Margarita en la oscuridad*, la cual será dirigida por Luis Serradori, remite a las luchas de la gente de campo de esa provincia que ella recuerda en su adolescencia, bregando por sus derechos a la tierra, tan diferente a la de “los poderosos que solo piensan en sus ganancias, cuyo resultado para nosotros es sojización, agrotóxicos, incendios, precarización laboral –cuando no, esclavitud– y una desmesurada desigualdad social”, según señala la autora. Sobre el personaje de su obra, Bernardi destaca: “Desde el interior de una familia patriarcal, donde sufre abusos de todo tipo, hasta empezar a construir pensamientos, sentimientos y a ponerles nombre..., Margarita irá juntando miguitas que la llevan a la búsqueda de su identidad. El conocimiento como única herramienta para ser realmente libres... Margarita y nosotros los correntinos”, concluye. También de Corrientes, pero de la capital, Oliver Kozlov cuenta que su obra *Mientras tanto* surgió a partir de una experiencia dolorosa con la muerte que lo llevó a pensar que el fin de la vida es un proceso, un “mientras tanto”. El autor describe el modo de expresarse de sus personajes: “Hablan en un lenguaje coloquial y ameno que es el modo en que me gusta contar las historias... no me interesa hablar como en el pasado, me interesa hablar como mis amigos y amigas para escaparle a cierta monotonía de la comunicación artística y dar un mensaje mucho más honesto en nuestro mismo idioma”. El director de este proyecto, Juan Ignacio Cuenca, sostiene que la obra “nos presenta una transición entre la vida y el infinito que la atraviesa. De manera que buscamos generar escenarios con conceptos que abarcan un ‘no lugar’”.

Por su parte, en representación de la Región Centro-Litoral, Matías Martínez, de Funes, Santa Fe, habla de *Ya pasó*, obra escrita durante una beca en dramaturgia del INT, con

supervisión de Luis Cano, que será dirigida por Carolina Hall. Motivado, según cuenta, en el cine y también en la literatura de Borges, su personaje es “un Hamlet que escapa eternamente y cada vez que Fortimbrás llega a un lugar donde creía que iba a estar, Hamlet ya se ha ido”. Por la misma región también fue seleccionada *El juicio de la manzana*, obra de Nicolás Alberto Piazzo, de Rosario, Santa Fe, con dirección de Adrián Giampani. Ambos comentan lo siguiente: “La historia plantea una situación inverosímil en la que una manzana es llevada a juicio en representación de toda su especie: un juicio histórico y universal. En esta gran farsa, primero viene la acusación y los argumentos se construyen después... es una gran metáfora de todo lo que repelemos, lo que nos incomoda como sociedad y busca interpelar sobre la forma en que construimos nuestros juicios sobre temas como las divisiones de clases, los prejuicios, la exclusión, el patriarcado y la visión antropocéntrica del mundo: el hombre reclamando su derecho sobre la naturaleza”.

Otro proyecto representante de la Región Centro-Litoral es *Al estribor*, obra de Ramiro Prosperi, de Córdoba, con dirección de Jorge Varela, quien explica su idea de puesta: “Tomamos algunos conceptos del lenguaje audiovisual, especialmente el del montaje, puesto que a través de algo parecido al cine es que el público va a ver teatro. Con esa mirada de la escena contada a través de planos cortos, largos o planos secuencia es que organizamos el relato”. Según detalla el autor, la pieza toma lugar en un barco; los pasajeros se encuentran en peligro y los que están a cargo no aciertan a determinar un accionar adecuado a la situación: “Dentro de lo absurdo, plantea cuestiones muy políticas, parece encajar con las diferentes decisiones que se fueron tomando en el mundo a raíz de la pandemia, pero todo eso fue casual o profético, porque el texto fue bosquejado en 2019, en ese momento como una obra para títeres”, analiza. También de Córdoba, *El ingrediente principal*, obra de María Inés Prosdócimo, con dirección de Mario Arietto, pone el foco en una pareja que pasa sus días ajena a lo que sucede fuera de su ámbito. El director describe aspectos de la puesta: “Sobre un tapete confeccionado a modo de crucigrama, se alza un mobiliario que juega las formas de algunos de los cuadriláteros del piso: una sugerencia de mesa, caprichosa por sus líneas geométricas, y dos asientos al estilo conviven en el espacio. Todo ello determina un ambiente con ciertas “rigideces”, devenidas de siglos, en una relación de pareja”, concluye.

Representando a la región de Nuevo Cuyo, *Sirenas*, opera prima de Gabriel Jiménez de Las Heras, Mendoza, contará con la dirección de Osjar Navarro Correas. El autor adelanta que se trata de una propuesta hiperrealista que sitúa al espectador en un supermercado de barrio donde se produce algo inesperado: “El humor encierra cierta tragedia... si bien hay un tono que por momentos se acerca a la comedia, los giros de la trama hacen que la obra nunca termine de serlo. Subyace, también, una crítica –en el sentido de análisis– sobre lo que consideramos que no debería ocurrir”, puntualiza.

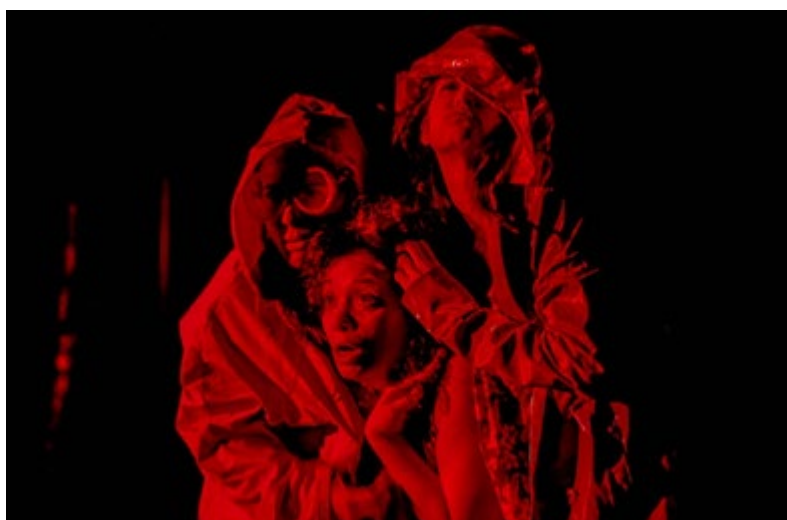


ESCENA  
DE SIRENAS

Dos proyectos representan a la Región Centro, ambos de Buenos Aires: *Los que aúllan son lobos*, de Alan Cabral, de Lanús, que contará con la dirección de Mariana Ortiz Losada, y *Decir te amo es un atentado*, de Iván Hochman y Jazmín Robles, que será dirigido por sus autores, ambos de La Lucila. En la primera de las piezas, según cuenta Cabral, un niño que vivió encadenado toda su vida revela en una cámara Gesell las causas de la muerte del padre, de la cual es acusado. Por su parte, la directora considera lo siguiente: “Este proyecto me interpela salvajemente, el rumbo que está tomando en relación con su puesta en escena está apoyado en cómo transmitir mediante los procedimientos que articularán el espectáculo esa noción de lo que se escurre, de lo inasible, la ilusión de una sensación de empoderamiento que, desde mi lectura del texto, ya nace abortada. Y, a partir del hecho de que la obra será una filmación, nos sumergimos en búsqueda de recursos de la vieja maquinaria del teatro que creemos quedarán a la vista del ojo del público, en señal de resistencia o de victoria”, sostiene. La segunda obra presenta la fiesta de cumpleaños número diez de una niña que vive con una familia signada por recuerdos dolorosos de un pasado que intentan dejar atrás. “La escritura del texto es grupal, colectiva y de carácter lúdico, características que el equipo de dirección postula como fundamentales a la hora de encarar la puesta en escena”, aclaran Hochman y Robles.

Cabe señalar que estas 12 obras también fueron elegidas por el jurado integrado por Ana Alvarado, Andrea Garrote y Juan Parodi (CABA), Sebastián Fanello (Neuquén), Romina Mazzadi Arro (Santa Fe) y Ariel Dávila (Córdoba). En la selección final intervinieron Romina Chepe, Mónica J. Paixao y las autoridades del propio Teatro Nacional Cervantes: Rubén D’Audia y Sebastián Blutrach.

# "TIEMVLA", CUANDO LOS COLORES SE FUGARON DE VILLA LA ANGOSTURA



El grupo Manzana 44, de Villa la Angostura, con su obra *TiemVla* integra el Catálogo del Instituto Nacional del Teatro, convirtiéndose en el único de la provincia del Neuquén en ofrecer simultáneamente dos piezas. El año pasado lo hizo con *Irma. Cierro los ojos y veo*, con la que ganó anteriormente, en el 2014, la Fiesta Provincial para luego emprender una gira por todo el país.

TEXTO: OSCAR SARHAN. FOTOS: ARCHIVO

**Producida en 2017** por el Teatro Nacional Cervantes, *TiemVla* fue ganadora, también ese mismo año en el Concurso de Dramaturgia Regional Patagonia. Narra los avatares de la población de Villa la Angostura a partir de la erupción del volcán chileno Puyehue, el 4 de junio de 2011. Aquello determinó una nueva forma de vida para los habitantes que, en muchos casos, eligieron abandonar el lugar. Quienes se quedaron, los que decidieron “palear y palearla” (el estribillo de la canción de *TiemVla*), inauguraron un ciclo de esperanza, de ilusión y de solidaridad.

La obra, entonces, trata sobre los caminos posibles en medio de la adversidad, de lo pequeño y frágil que es el ser humano ante una catástrofe de la naturaleza, como lo fue la erupción del volcán Puyehue (en mapudungun “Lugar de peces”), y que dejó al pueblo de Villa la Angostura cubierto por 30 centímetros de ceniza volcánica. Cien millones de toneladas de ceniza, arena y piedra pómez, fueron expulsados requiriendo un poder equivalente a 70 bombas atómicas.

Pero la dramaturgia de *TiemVla* surgió antes de la erupción. Se gestó como si fuese en el interior mismo del volcán. La idea de llevar a escena el estado contemplativo con el que se vive en la Villa, sirvió como disparador de lo

que vendría luego, dice su directora Mariela Roa, en entrevista con *Picadero*.

La vida vista desde adentro de una casa por tres mujeres fue la génesis para este texto que se volvió más orgánico para los actores y actrices luego de la erupción del volcán.

A estas tres mujeres se le sumaron un buzo rescatado del lagomoto; un motoquero que llega al pueblo y un bajista que marca el pulso del relato mientras que, desde un micrófono abierto se invita a los espectadores a contar sus vivencias de aquellos días. La obra se construye a partir de un archivo abierto donde cada relato aporta una experiencia íntima a una trama colectiva, común, donde se confunden, finalmente, historia y ficción.

“En un principio escribí para tres actrices sobre la manera que tenían de imaginar el afuera tres mujeres. Creé a partir de imágenes y por ello no hubo que respetar una sucesión cronológica. Apareció entonces el bosque como espacio determinante donde transcurren las acciones, y también la ruta que atraviesa a estas vidas y que hace de la villa un lugar de paso. La erupción de esa mañana rompió la contemplación, y por consecuencia, ninguna vida fue la misma”, consideró Roa.

“¿Llueve arena o lo árboles se hunden?”

“¿Adónde se fueron los colores?” Son algunas de las preguntas que se escuchan a través de distintas secuencias de vida. Respecto al elenco, integrado por dos actores, tres actrices y un músico, la directora dijo que los eligió por la afinidad que consiguieron trabajando en otros proyectos anteriores. “Cada testimonio de ellos fue distinto y eso me permitió a la hora de escribir, conjugar escenas realistas con algunas más oníricas. El grupo se apropió enseguida del material que les propuse. Fue emocionante porque funcionó desde el deseo, la identificación, la unión y el compromiso”. Para los actores (Leandro Andrés y Andrés Barragán) y las actrices (Verónica Marí, Mariela Roa y Gabriela Suárez), *TiemVla* raya con lo catártico ya que el volcán “no sólo expulsó arena, sino que arrojó cosas a nuestras vidas como pobladores y que antes no nos hubiéramos planteado. Revivimos el hecho traumático donde las miserias humanas quedaron al descubierto, mostrando el límite peligroso que es la frontera con uno mismo. Volvimos a ese pasado de cenizas en el que los colores se fugaron en medio de la desesperación, de la incertidumbre y del desamparo. Pero también redescubrimos la solidaridad, porque somos de Villa la Angostura y porqué la amamos”.

## "EL CARNAVAL DEL DIABLO" EL PUJLLAY SIEMPRE METE LA COLA



El acervo teatral nacional, expresado en la obra de los autores regionales, tiene en cada provincia un texto histórico emblemático. En Catamarca es la obra de Juan Oscar Ponferrada. Historia de una obra de temática regional y forma clásica española.

TEXTO: GABRIELA BORGNA. FOTOS: ARCHIVO

**Según consta** en los archivos del Instituto Nacional del Teatro (INT), *El carnaval del diablo* tuvo su estreno nacional el 25 de marzo de 1943 por la compañía de Eva Franco y Miguel Faust Rocha. Fue en el Teatro Politeama, dirigida por Orestes Caviglia, con escenografía y vestuario de Antonio Berni y música más dirección coral de Lía Cimaglia Espinosa, esposa de Ponferrada. El elenco estaba integrado, entre otros, por Milagros de la Vega, una jovencísima María Rosa Gallo y Pedro Quartucci. Para cualquiera que peine canas, estas mujeres y hombres moran en el panteón de los dioses teatrales vernáculos.

Ese mismo año, pero posterior al estreno, la obra recibiría el Premio Municipal y el Segundo Premio Nacional para el bienio 1943-1945. Dirigida por el autor y con escenografía de Saulo Benavente, en febrero de 1961, abrió la temporada de verano en el teatro griego al aire libre que tenía el jardín botánico porteño. Fue tan grande la repercusión que el municipio le dio continuidad en otoño en una de sus salas cerradas.

Los marplatenses la verían en la siguiente temporada veraniega del teatro Auditorium, de regreso de una gira europea que se inició en París, en la 6ª edición del Festival de Teatro de las Naciones que organiza el Instituto de Teatro Internacional (ITI, que depende de la Unesco) y siguió por seis ciudades españolas, Madrid incluida.

Ubicados en las antípodas políticas e ideológicas, Ponferrada, Benavente y la actriz Susana María habían creado la independiente Compañía Argentina de Teatro Regional para esa gira que lograron gracias a que Benavente era el representante argentino del ITI. La gira contó, además, con el patrocinio económico de Argentores.

Seis años después, Ponferrada la montaba en Catamarca, con el elenco de la Comedia Provincial (hoy inexistente), vestuario (basado en los originales de Berni) y máscaras diseñadas por Luis Varela Lezana –un artista plástico ineludible en la provincia–, realizadas por la Escuela Provincial de Artes Plásticas.

Fue una serie de tres presentaciones que signó una de las tantas historias de la desidia política y la picaresca locales. Ejercía el gobierno provincial el interventor de la Revolución Argentina, Gral. Guillermo Raúl Brizuela. Oriundo de Tinogasta, convocó como director de Cultura a un coterráneo, Francisco Javier Ocampo, radicado en Buenos Aires e integrante de un grupo de artistas junto con Ponferrada.

El estreno se fijó para la velada de gala del 25 de mayo en el Teatro Catamarca, el más importante y de mayor aforo, y a los integrantes de aquella comedia se sumaron el Ballet Folklórico



**MÁSCARAS**  
DISEÑADAS POR  
ANTONIO BERNI

Flor de Tusca y el Coro Polifónico. Cimaglia Espinosa repetía a cargo de la música.

El autor y director viajó una primera vez, previo a esa fecha, para cerrar el acuerdo. Y volvió el 1º de mayo para ensayar apenas tres semanas a tambor batiente y en medio del calor todavía sofocante del otoño provincial.

El cuerpo estable provincial estaba recién creado por la anterior dirección de Cultura, que había convocado al reconocido actor porteño Darío Garzay a dirigirla por primera vez en *Los enamorados*, de Carlo Goldoni. El concurso del que salieran elegidos los intérpretes supuso la firma de unos contratos por obra y un cierto compromiso de más obras a futuro.

Según la actriz Jovita Fernández y el bailarín Luis Miguel Rodríguez —quienes desde entonces son pareja en la vida y en el arte—, el acuerdo con el director Ocampo incluía tanto el pago a todo el elenco como un porcentaje de la recaudación de taquilla para la compra de elementos para el cuerpo estable. El domingo 28 de mayo fue la última función, pero ya había un compromiso para presentar la obra el 1º de julio en un concurso nacional de teatros estables que se realizaría en Córdoba.

Misteriosamente, tal como recuerdan los entrevistados y consta en una carta al director del diario *La Unión*, presbítero Ramón Rosa Olmos, los contratos fueron anulados por vicios de forma, los artistas nunca cobraron y se perdió la Comedia Provincial de Catamarca.

**Nota:** Las fotos de las máscaras diseñadas por Antonio Berni pertenecen al INET, mientras que las de escena del montaje catamarqueño fueron hechas por los fotógrafos del diario *La Unión* y pertenecen al archivo personal de Jovita Fernández y Luis Manuel Rodríguez, quienes las cedieron para esta publicación.



## SOBRE EL AUTOR

Juan Oscar Ponferrada (Catamarca, 1907 - Buenos Aires, 1990) es parte de una generación de dramaturgos provinciales de proyección nacional formados en la tradición del Siglo de Oro español y Federico García Lorca, como modelos solventes de la versificación erudita y popular, y preocupados en proponer un teatro regional en clave de alta cultura.

Generación forjada bajo la influencia de los estudios de la literatura argentina de Ricardo Rojas, signada por el advenimiento del peronismo en la escena política nacional y por sus convicciones católicas, que emparentan con el francés Paul Claudel. Pueden mencionarse también al santiagueño Bernardo Canal Feijoo y su colosal *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* o al porteño Leopoldo Marechal y *Antígona Vélez*, de 1951, surgida de su traducción de 1938 de la versión que Jean Cocteau hiciera de la tragedia griega.

César Tiempo, quien fuera su amigo, prologa en la segunda edición de esta y otras obras (EUDEBA, 1970): "Ponferrada es un realista mágico, un soñador que pisa firme, un poeta que sabe, sin vanidad, que sus palabras son también las palabras de su tierra y encuentra tesoros insospechados en el oro viejo de las leyendas lugareñas y también de las criaturas de nuestro tiempo". Canal Feijoo diría: "Toda la obra de J. O. Ponferrada lleva en sí el sello y el sabor de las creaciones de raíz; de las raíces telúrica, etnográfica, histórica, del ser argentino".

En su condición de docente teatral y periodista, Ponferrada dirigió entre 1946 y 1956 el Instituto Nacional de Estudios Teatrales (INET). En 1973 asumió como director del Teatro General San Martín de Buenos Aires, del que fue eyectado por las huestes lópezreguistas apenas después de la muerte de Perón en julio de 1974. Se refugió en la facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata donde enseñaba teatro clásico y Saulo Benavente creó y dirigió la primera cátedra de escenografía de la Argentina.

DE ROSARIO PARA LA DANZA

# ARTISTAS GESTORXS Y CONSTRUCCIÓN COLECTIVA



Corrían los finales de los años noventa y, en consonancia con las discusiones y mesas de trabajo acerca de la futura Ley Nacional de Teatro que convocaban les teatreres del país, nucleados en colectivos o no, varias bailarinas y algunos bailarines de la ciudad de Rosario encontraron la oportunidad de agruparse en un colectivo independiente que luego se formalizará jurídicamente. TEXTO: YERUTÍ GARCÍA

AROCENA, ESTEFANÍA SALVUCCI, VERÓNICA RODRÍGUEZ Y

MARÍA FERNANDA VALLEJOS. FOTOS: ARCHIVO.

**Una agrupación** que representará las necesidades y proyectará las nuevas búsquedas basadas en la experimentación, el cruce de lenguajes y la ruptura de cánones establecidos en la nueva producción de la danza y las artes escénicas de la escena de principios de milenio.

Es así que construyeron colectivamente una asociación sostenida sobre principios cooperativos, horizontalidad en el ejercicio de las decisiones y participación democrática: COBAI, una asociación civil sin fines de lucro que desde el año 1999 ejerce la práctica autogestiva vinculada a la danza en su expresión contemporánea, como modelo de producción cultural y existencia política.

Cobai se creó para descentralizar la formación, circulación y difusión de la danza en el país buscando romper con la desigualdad de oportunidades en el desarrollo profesional. De este modo los artistas se transformaron en gestores, aprendiendo a producir sus propios proyectos. Esa práctica sería fundante del colectivo como espacio de formación para artistxsgestorxs.

Les artistas de la danza contemporánea rosarines imbuidos en un clima de investigación en el cuerpo y en el lenguaje del movimiento necesitaban de espacios y tiempos de circulación diferenciales que poco tenían que ver con las propuestas de visibilización existentes. Artistas que se animan a producir asumiendo riesgos estéticos, que transitan los sinuosos caminos de la exploración y la creación de obras. COBAI a lo largo de 20 años ideó, diseñó, gestionó y desarrolló proyectos de formación, capacitación, producción, programación, edición, reflexión y participación en acciones con otros colectivos, además de impulsar iniciativas en legislación cultural, incidiendo en las políticas culturales municipales, provinciales y nacionales. Asumiendo la defensa de las artes escénicas contemporáneas como un estandarte.

## 20 AÑOS DE EXPERIMENTACIÓN

Es innegable la potencia que tiene un espacio que desde hace dos décadas se sostiene por el amor y trabajo de artistas y gestoras de la ciudad.

Nos toca vivir un momento particular, dónde estamos cumpliendo 20 años como asociación en un contexto de pandemia, lo cual indudablemente modifica nuestro hacer y nuestra proyección. Estamos trabajando mucho y muy activamente en conjunto con otros colectivos para potenciar fuerzas con el objetivo de que la comunidad de artistas, de la que somos parte, afronte de mejor manera esta difícil situación.

En este “cumpleaños” nos llegan mensajes llenos de orgullo, amor, lucha y esperanzas que nos actualizan las energías para seguir creyendo, como dicen algunas fundadoras que ellas sentían allá por ‘99 que “todo era posible”.

No siempre es fácil el trabajo colectivo, sabiendo que aprendimos y estamos inmersas en una sociedad que prioriza otros modos de organización ligados a la dirección vertical.

A veces pensamos en cuántas personas vieron por primera vez una obra de danza o del lenguaje contemporáneo por nuestro festival, o quienes tomaron un seminario con algún artista o docente que de otra forma no habría venido a la ciudad. Nosotras mismas, tuvimos estas oportunidades gracias a nuestras antecesoras de la asociación.

Actualmente continuamos gestionando proyectos culturales que reconozcan las subjetividades y valoren la importancia del cuerpo en la escena.

## UN CRUCE DE VOLUNTADES PARA VALORIZAR LA CULTURA DE TODES.

### EL CRUCE – Festival internacional de artes escénicas contemporáneas

fue creado en el año 2000, lleva 19° ediciones realizadas, siendo uno de los festivales independientes más relevantes de la escena Latinoamericana. Nació como una necesidad del colectivo de crear una plataforma donde encontrarse, poder mostrar, probar, intercambiar materiales de los artistas que producían en ese momento en Rosario y ponerles a dialogar con nuevos públicos y con producciones de otras provincias y países. No existían espacios o proyectos que albergaran los nuevos movimientos que aparecieron

a finales de los ‘90 en relación a la danza contemporánea y artes escénicas, entonces fueron las Funciones COBAI la antesala de El CRUCE.

La programación siempre fue variando tratando de sostener su espíritu federal, nos interesa que puedan convivir producciones locales junto a nacionales e internacionales en una misma edición.

A nivel curatorial, nuestros ejes transversales son el cruce de lenguajes, la experimentación y la potencia del cuerpo en escena como constructor de sentido poético. También nos conmueve revalorizar la tradición desde una mirada contemporánea y en vinculación con el presente.

Programamos obras, piezas cortas, performances, procesos creativos en espacios convencionales, teatros, salas, como también en espacios abiertos de acceso público y gratuito, queremos acercar el lenguaje a la diversidad de las personas, accesible tanto para público especializado como para público general.

### DE CUERPOS Y PANTALLAS

Desde 2004 COBAI incorpora a sus actividades el lenguaje del videodanza. Ha fomentado la creación de redes, colaborando a la creación del Foro Latinoamericano de Videodanza, La Red Argentina de Videodanza y multimedia y la REDIV. En noviembre de 2019, casi premonitoriamente a los tiempos actuales participamos de la Residencia “DESBORDAMIENTOS” entre 6 países iberoamericanos. La incorporación de la tecnología a la danza es vasta y de larga data, este cruce ha posibilitado nuevas producciones artísticas y representaciones del cuerpo.

El contexto actual pone aún más de manifiesto las relaciones de los sujetos, la mediación tecnológica y el uso de las pantallas como medio de expresión y creación. **El Festival de Videodanza CUERPO MEDIADO** es nuestra nueva creación, en su edición bastarda N° 0 se llevará a cabo totalmente en la virtualidad y pretende reunir artistas, pensadores y expertos interesados en reflexionar y compartir su experiencia sobre las expresiones artísticas en torno al cuerpo mediado por las nuevas tecnologías y por las pantallas.

### SEGUIMOS EN LA CALLE

**Inquieta - revista contemporánea de danza y artes del movimiento** nace en

marzo de 2010 a partir de la convocatoria del Concurso de nuevas revistas culturales Abelardo Castillo impulsado por la Secretaría de Cultura de la Nación. Se constituyó como una práctica disruptiva, que se inscribirá en alguna de las coordenadas del activismo artístico y que abriría preguntas acerca de la potencia política de la organización y de las mujeres artistas bailarinas. Entendemos que aquí se produce el primer movimiento que cuestiona los lugares legitimados de enunciación acerca de lo que se habla en torno a la danza y de quien o cuales son las voces reconocidas y aceptadas por estos espacios que definen qué es arte. Si los colectivos vinculados al activismo artístico instauran el espacio público como territorio de acción, Inquieta va a construir el suyo sobre papel.

Inquieta va a fetichizar su práctica en un objeto (deseable a través de imágenes, colores y formas) con pretensión de durabilidad frente a lo inasible de la propia materialidad de la danza.

El proyecto lleva 10 años y 15 revistas editadas. Como producto cultural de la época, en los últimos números se incorpora la cuestión del feminismo en forma explícita.

Inquieta irrumpió, ahí donde no se la esperaba, provocando un extrañamiento en los lugares establecidos del decir autorizado.

Inquieta extendió los límites de la danza escénica, construyó puertas, ventanas y pasadizos. Inquieta sacó a pasear la danza en papel.

### A MODO DE CIERRE

El futuro ya llegó, y nos recibe a cada instante con la fortaleza de asumir que seguimos siendo mayoría mujeres quienes llevamos adelante estos proyectos, que nos encontramos, también gracias a nuestras antecesoras en la lucha feminista, paradas en un lugar mejor que el que les tocó a nuestras compañeras al iniciar este camino, al que aún le queda mucho recorrido por delante.

Tenemos más interrogantes que respuestas sobre lo que será, pero lo que sí sabemos es lo que deseamos, seguir cruzando voluntades para que las artes contemporáneas sigan encontrando espacios que la acerquen a todes.



# PRÁCTICAS DE DIRECCIÓN ESCÉNICA INCLUSIVAS Y DIVERSAS

La Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica (APDEA) quedó conformada el 28 de julio de 2018. Sus acciones de trabajo son múltiples y una de ellas está relacionada con la necesidad de pensar las prácticas escénicas con una perspectiva de género transversal e interseccional.

TEXTO: COMISIÓN DE GÉNEROS Y DIVERSIDADES DE APDEA. FOTOS: APDEA

### “EN EL PRINCIPIO ERA EL VERBO”<sup>1</sup>

¿Puede la dirección escénica reforzar las formas de opresión y control social que existen actualmente en nuestra sociedad? ¿Es posible crear nuevas perspectivas o nuevos puntos de vista en el ejercicio de la dirección teatral?

El 28 de julio del 2018, un grupo de profesionales de la dirección escénica de todo el país, comenzamos a reunirnos de manera espontánea con la finalidad de armar una asociación que contemple las diferentes problemáticas en torno al ejercicio de la profesión. Los espacios de discusión se conformaron en torno a temas relacionados con el rol: alcances y funciones de la dirección escénica, los procesos de investigación, la formación, los modelos de producción, como así también los derechos de puesta. De esta manera, fue retomada una histórica reivindicación: considerar a la directora y al director teatral como autora/autor, con derecho a registrar su trabajo y gozar de los beneficios de la ley de propiedad intelectual.

APDEA (Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica) fue creada con la intención de incluir a todas las trabajadoras y trabajadores culturales de distintas generaciones y sin distinción del circuito de producción al que pertenezcan. La forma de funcionamiento adoptada fue la asamblearia, sosteniendo el ejercicio de encuentros mediante reuniones regulares, horizontales y democráticas, y llevando a cabo distintas actividades.

En ese camino, impulsando la participación activa y atenta a fijar posición en los debates y acciones del campo cultural - laboral en que se inscribe la asociación, el 10 de marzo de 2019 se leyeron, por primera vez en la asamblea general de APDEA, los fundamentos para dar cuenta de la necesidad de crear una Comisión de Géneros y Diversidades. Con la premisa fundamental que significa pensar las prácticas escénicas con una perspectiva de género transversal e interseccional, que contemple, además del amplio espectro de diversidades y disidencias, a las distintas expresiones vinculadas a la diversidad cultural, sexual, corporal, funcional o mental, la creación formal de la Comisión de Géneros y Diversidades se concretó en la asamblea del 7 de abril de 2019.



### “YO SOY EL QUE SOY”<sup>2</sup>

A medida que fue creciendo APDEA identificamos algunas problemáticas concretas en relación con la diversidad. Empezamos a plantearnos preguntas muy específicas como, por ejemplo, ¿qué dificultades enfrenta una persona migrante que dirige artes escénicas? Lo cual nos llevó a pensar cómo participar en una asociación que sea accesible desde el punto de vista de la diversidad cultural. Así como también nos preguntamos ¿qué barreras sociales debe superar una persona con discapacidad que quiere dirigir artes escénicas? Lo cual nos llevó a estudiar los aportes jurídicos, sociales y culturales del movimiento internacional de las personas con discapacidad, expresados en la convención internacional de los derechos de las personas con discapacidad.

También nos cuestionamos ¿qué problemas debe enfrentar una persona en situación de padecimiento mental cuando trabaja en un elenco? Pregunta que nos llevó a estudiar los cambios sociales y culturales en Argentina a partir de la ley nacional de salud mental (26657). En el estudio de esta ley y las políticas públicas descubrimos que desde su sanción no se implementó el artículo 36 que demanda al Estado Nacional implementar programas de inclusión socio laboral para personas con padecimiento mental. En esa línea, entre otras acciones llevadas a cabo desde nuestra creación, trabajamos para

que la asociación sea un espacio accesible para profesionales de la dirección escénica en situación de padecimiento mental o discapacidad psico-social, así como también para visibilizar una perspectiva neurodiversa desde la dirección escénica, contemplando sus problemáticas, poéticas y estéticas. La problemática de género, por su parte, está presente en todas las reuniones que venimos manteniendo desde la creación de la comisión. Eso nos lleva a preguntarnos incansablemente: ¿qué privilegios tienen los directores varones en la actual coyuntura, solo por el hecho de ser varones? Dado que vivimos en una sociedad que se organizó bajo la órbita patriarcal, es fundamental que una nueva institución como APDEA ofrezca un espacio de reflexión que permita no naturalizar comportamientos que excluyen a las mujeres, diversidades y disidencias, que defina sus comunicaciones conteniendo a mujeres y hombres trans/travestis y a toda expresión actual de género, que tenga en cuenta las leyes de paridad que empiezan a tratarse en diversos ámbitos de la dirección escénica en particular, del ambiente teatral en general y que pueda intervenir para subsanar cualquier accionar que vaya en contra o reduzca derechos adquiridos o a adquirirse en cuestiones de género.

No solo entendemos este pronunciamiento en términos éticos y estéticos, sino como un avance que debe darse necesariamente en todas las políticas culturales. A la fecha

<sup>1</sup> Juan 1, 1.

<sup>2</sup> Éxodo 3:14-16

hemos realizado mesas de trabajo de las que han participado instituciones y organizaciones como Actores, Sagai, Actrices Argentinas, agrupaciones de tangos, y compañías de adolescentes. Hemos trabajado para visibilizar y poner en agenda dentro de la asociación leyes como la ley de Matrimonio Igualitario (2010), Identidad de Género (2012) o el proyecto de Ley de Paridad de Género (2017).

El lenguaje inclusivo, la ESI, el Proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo, las identidades racializadas y la evaluación del tratamiento sobre la exclusión de participantes que tengan radicadas causas vinculadas con la violencia de género fueron temas que atravesaron nuestras reuniones, siempre pensadas desde el marco de la profesión de la dirección escénica.

Actualmente trabajamos para proponer políticas de acción tendientes a visibilizar las problemáticas de género y diversidades dentro y fuera de la asociación, como también participamos en las redacciones, comunicaciones y expresiones públicas de APDEA con el objetivo de que estas sean inclusivas en cuestiones de géneros y diversidades.

**“VI UNA GRAN MULTITUD, DE TODAS LAS NACIONES, TRIBUS, PUEBLOS Y LENGUAS, DE PIE”<sup>3</sup>**

Las tareas que se llevan adelante desde APDEA contribuyen con el quehacer teatral nacional, la defensa de los intereses de las personas vinculadas a la dirección teatral y las diversas políticas culturales de cada región del país. La Comisión de Géneros y Diversidades se ha propuesto discutir, visibilizar, concientizar y dar a conocer perspectivas emergentes en relación con el oficio de la dirección teatral con la intención de dejar, a largo plazo, un legado a las futuras generaciones: queremos una sociedad más diversa y con mayor accesibilidad a las artes escénicas. Como Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica Argentina, tuvimos un importante desarrollo durante el 2019. Se conformó la primera Comisión Directiva y se desarrolló una agenda sostenida de actividades a través del trabajo de comisiones creadas especialmente para distintos objetivos. Se puso especial acento en la proyección federal



de la asociación. Representantes de distintas partes del país son convocados a participar y a aportar las problemáticas y necesidades del territorio donde desarrollan su tarea.

En diciembre de 2019 se firmó la escritura pública para dar inicio al trámite legal que le permitirá a APDEA nacer como persona jurídica. Una vez otorgada, estaremos en condiciones de asociar formalmente a directoras y directores que así lo deseen.

**Contacto:** [genero@apdea.com.ar](mailto:genero@apdea.com.ar)  
[info@apdea.com.ar](mailto:info@apdea.com.ar)  
[www.apdea.com.ar](http://www.apdea.com.ar)

3 Apocalipsis 7:9

ROMINA CHEPE

# “TODAVÍA NO HAY MUJERES TOMANDO GRANDES DECISIONES EN EL TEATRO”

TEXTO: MERCEDES MÉNDEZ. FOTOS: MARIANO BOSSARELLI



En una mesa grande de trabajo, una chica de 19 años dibuja en una clase de diseño publicitario mientras la profesora le pasa por al lado y chequea si está cumpliendo con la tarea. Chequea, porque mientras fija su mirada en el papel, la alumna escucha con sus auriculares el texto que tendrá que decir después en una muestra de actuación de su curso con el actor Lito Cruz. Un poco escindida entre el trabajo manual, la pintura y el mundo del teatro, Romina Chepe estuvo varios años con un pie en cada lugar, tratando de no fallar en nada de lo que se proponía. Vendió dulces y licores en ferias, tarjetas en colectivos, alquiló una habitación en una casa a cambio de vivir en comunidad, trabajó en una agencia de turismo y se fue a Villa Gesell con una cooperativa con la que jamás pudo ver un centavo. Insistió todo lo que pudo, porque ante sus ojos se abrió esa posibilidad de la libertad y de seguir el deseo, que para ella era correr detrás de los escenarios para buscar escenografías, conocer el diseño de luces de cada sala, planificar giras, pensar espacios y proyectar festivales. Esta joven inquieta de ojos celestes y un largo cabello rojo que casi siempre lleva suelto se había enamorado del teatro. Otro tipo de vida había quedado descartada.

De a poco, Romina cambió su bici por una moto y los licores y dibujos en las ferias por los planes de producción. Descubrió que más que actuar disfrutaba la hoja en blanco que es la producción de una obra de teatro desde cero, cuando todo se está por hacer. Fue asistente de dirección de Laura Yusem en *Carmen*, en el Teatro Colón y en *La malasangre*, de Griselda Gambaro, en el Teatro Regina. Estuvo en la producción de *Los sensuales*, de Alejandro Tantanian; *Como estar juntos*, de Diego Manso y con dirección de Luciano Suardi; *Estado de ira*, de Ciro Zorzoli y otros tantos hitos teatrales argentinos. Ahora, luego de haber sido la gerenta del teatro Metropolitano y El Picadero, y de dejar todo para volver al teatro independiente y a las cooperativas, con obras como *Mi hijo solo camina un poco más lento*, de Ivor Martinic y *El mar de noche*, de Santiago Loza,

ambas dirigidas por Guillermo Cacace; Romina Chepe es la coordinadora de contenidos artísticos y de producción del Teatro Nacional Cervantes. Su deseo sigue intacto: solo quiere dedicarse al teatro que elige hacer.

### **¿Cómo llegaste a las clases de actuación de Lito Cruz?**

Yo estudiaba diseño publicitario en el mismo lugar donde está el Teatro del Globo. Un día estaba ahí, esperando a una amiga y se me acerca el actor Pepe Parada, no sé por qué nos ponemos a charlar, él me pregunta qué estaba haciendo ahí, yo le cuento que estudiaba, pero que también me gustaba el teatro. Y él, en ese mismo momento, llama a Lito Cruz y le dice: “Estoy con una chica a la que le tenés que tomar una entrevista ¡Tiene que ser actriz!”. Y así fue, Lito me recibió y empecé a estudiar con él. Siempre fantaseaba con el teatro y, cuando empiezo a estudiar, me acuerdo de que tenía un novio en ese momento que me empezó a bajar todo ese mundo, hasta que me dijo: “El teatro o yo”. Bueno, es el teatro, le respondí. Después lo invité a la muestra de fin de año. Yo estaba chocha.

### **¿Cómo empezaste a trabajar?**

Trabajo desde los 17 años y nunca dejé. Hice de todo, después de las clases con Lito Cruz, tuve una experiencia trabajando con él en la Secretaría de Cultura y estuve casi siete años como actriz en obras independientes. También hice una versión de *Saltimbanquis*, en el teatro de la Ribera, yo era la gallina. Pero en un momento un compañero de mis clases de actuación me recomendó para trabajar como asistente de dirección en una obra que dirigía Villanueva Cosse en el Teatro del Pueblo. Fue una experiencia complicada y estresante. Hacía la asistencia de dirección y muchas tareas de producción, porque esa profesión no existía en ese momento con tanta claridad. Ahora es imposible imaginarse una obra sin un productor. Cuando empiezo a trabajar como asistente de dirección, sucede un cambio en mí. Me doy cuenta de que “el atrás” me empieza a gustar y gano mis primeros dineros. Luego empiezo a trabajar con Laura Yusem, ella me lleva como asistente en una ópera en el Colón y de esa manera logro visualizar mi carrera. En general, siento que la vida me fue llevando adonde yo quería estar. Mi camino fue azaroso, fui descubriendo las áreas del teatro y en la producción me encontré.

### **¿Qué fue lo que encontraste en la producción?**

La producción es adrenalina en sí misma, es una hoja en blanco. Lo más interesante es arrancar una obra desde el comienzo. Yo me cansé y me aburrí de la asistencia de dirección, pensar entradas y salidas, llevar dos mil anotaciones de escena, pero, en cambio, me gustó ir descubriendo la producción artística, la planificación, el pensar con un grupo cómo llevar adelante una obra de teatro, cómo hacer para que crezca, para que viaje a otros países. También es hermoso pensar la programación de un espacio, cierta idea del curador. Te la pasas corriendo de un lado a otro, pero todo lo haces con mucha alegría.

### **¿Qué vino después del trabajo con Laura Yusem?**

Me acuerdo de que nos fuimos de gira con *La malasangre*, fue un gran cambio para mí. Y cuando volví a Buenos Aires, se había terminado todo. Me acuerdo de estar llorando con mi psicóloga, diciéndole: “¿Y ahora qué voy a hacer? No me conoce nadie, hace un año que ando de pueblo en pueblo”. No quería volver a hacer otra cosa que no tuviera que ver con el teatro.

### **¿Y qué pasó?**

Estuve un mes muy en crisis, hasta que me llamó Sebastián Blutrach para trabajar con él en el teatro Metropolitan. Nunca había trabajado con él, no sabía lo que iba a tener que hacer, pero nos animamos a probar y salió todo muy bien.

### **¿Cómo es tu relación con el teatro comercial?**

Tengo muchas contradicciones, quisiera que no siempre sea una comedia, que se pudiera sacar el *living* del medio, que se asumieran riesgos. Hay una obra comercial que para mí es emblemática y es *Gorda*, yo no fui productora en ese momento, pero me acuerdo de verla y que me partiera la cabeza. La íbamos a estrenar ahora, con los cambios que implica diez años después hacer esta obra, entendiendo que la sociedad y el discurso es otro. Pero es un buen ejemplo de un teatro comercial de calidad, que asume riesgos. Pero en el Metropolitan también tuvimos espectáculos como *Más respeto que soy tu madre*. Me acuerdo de estar parada ahí, atrás de la gente, ver cómo todo el mundo explotaba de risa y no entender. Fue una obra que agotó localidades siempre y se tuvo que ir a El Nacional porque el Metropolitan les quedaba chico. No es el teatro que a mí me identifica, ni el que quiero ver, realmente me siento mal cuando lo veo, pero la verdad es que la gente lo elige. En ese momento, todo el mundo lo elegía. Necesitan reírse ahí. Pero no son las obras que yo haría.

### **¿Qué pasó después del Metropolitan?**

Sebastián Blutrach comenzó a armar el proyecto del Teatro del Picadero y ahí fui. Fue una experiencia hermosa, porque era el nacimiento de un teatro, el trabajo de pensarlo, definirlo y que empiece a crecer. Al mismo tiempo, siempre seguí trabajando en cooperativas y en las producciones independientes que encaraba Sebastián. Me quedé en El Picadero hasta que sentí que no tenía lugar, que no podía seguir creciendo, no tenía decisión en algunas cuestiones de la programación. Sentía que estaba yendo a una oficina, donde todo lo hacía de taquito, desde pedir el papel higiénico hasta cerrar un acuerdo económico con un actor, o que te suene el teléfono a las 4 de la mañana porque sonó la alarma y era un gato que había saltado al techo. Era un volumen muy grande, y me daba cuenta de que la libido la tenía en las cooperativas. Así que me fui.

### **¿Es más difícil ocupar espacios de toma de decisión en el teatro siendo mujer?**

El ambiente es bastante *machirulo*. Todavía no hay mujeres tomando grandes decisiones en el teatro. ¿Quién? Nadie.

Fueron años muy hostiles para la mujer, con muy poco reconocimiento. Yo siento que remé mucho en la producción y siempre había un paso más alto dónde no podía llegar. Es algo que pasa en todas las áreas del trabajo. En el teatro comercial no hay prácticamente mujeres productoras, alcanza con leer la lista de los socios de AADET (Asociación Argentina de Empresarios Teatrales). En el circuito independiente hay muchos más, pero ahí también hay que pelear por los espacios. De verdad fue muy duro tener que posicionarme, que mi opinión sea escuchada y valorada. Empecé a pelear por esos lugares, tomé la decisión de ocuparlos. Hace un tiempo, se armó una asociación de productores ejecutivos para la cual nunca me llamaron. Todos me conocen, hace 20 años que soy productora, pero me invitaron cuando ya estaba todo armado. Hay dos mujeres y el resto son todos hombres. Además de la cuestión de género, la producción y la asistencia de dirección son roles invisibilizados. No aparecemos en los premios, nadie nos mira, pero somos fundamentales.

***Ahora en tu nuevo trabajo en el Cervantes, ¿cómo podés plantear la cuestión del género?***

Cuando hicimos Nuestro Teatro, el concurso de obras nacionales que se filman y se transmiten por *streaming*, en la primera reunión que tuvimos para pensar los directores, una vez que estuvieron seleccionadas las 21 obras, yo dije: “Por favor, no llamemos a Daulte, Veronese o Spregelburd para dirigir esto. Tengamos otra mirada: son 21 obras, la mitad más uno tiene que ser dirigidas por mujeres”. La primera reacción fue que me digan: “No hay tantas mujeres directoras”. Pero sí hay, lo que pasa es que no las convocan. No es que no están, no están visibles y no van a estar visibles hasta que no las convoquemos, y si no empezamos a convocarlas, no las va a convocar nadie. Es la única forma que tenemos de pararnos realmente. En esto deberíamos ser completamente solidarias y sororas, yo disfruto realmente convocando mujeres, hay algo en la lucha que me compromete. Así que me puse a armar una larga lista de grandes directoras mujeres. Finalmente, de las 21 obras que ganaron el concurso, 14 son dirigidas por mujeres y 7 por hombres.

***¿Tuviste otro tipo de situaciones por este mismo tema?***

-Sí, otra gran discusión artística fue cómo seguir con el ciclo King Kong, que ya estaba programado por la gestión anterior. Había tres obras que se habían montado, y nos quedaba una cuarta por hacer, antes que estallara la pandemia. Iba a ser protagonizada por Erica Rivas y dirigida por Daniel Veronese. Yo le dije a Sebastián: “Esto no lo puede dirigir un hombre. Es un manifiesto feminista, escrito por una mujer, que habla sobre la violencia hacia las mujeres, actuado por una mujer y lo tiene que dirigir una mujer. Por favor, hay que hablar con Daniel, explicarle y convocar a una directora mujer”. Sebastián lo entiende y accede. Sabíamos que antes Claudio Tolcachir había sido el director de una de las puestas, pero en la nueva gestión, la nuestra, decidimos que ese tenía que ser un cambio.



ROMINA  
CHEPE

***¿Este pensamiento se puede aplicar en todos los órdenes del trabajo?***

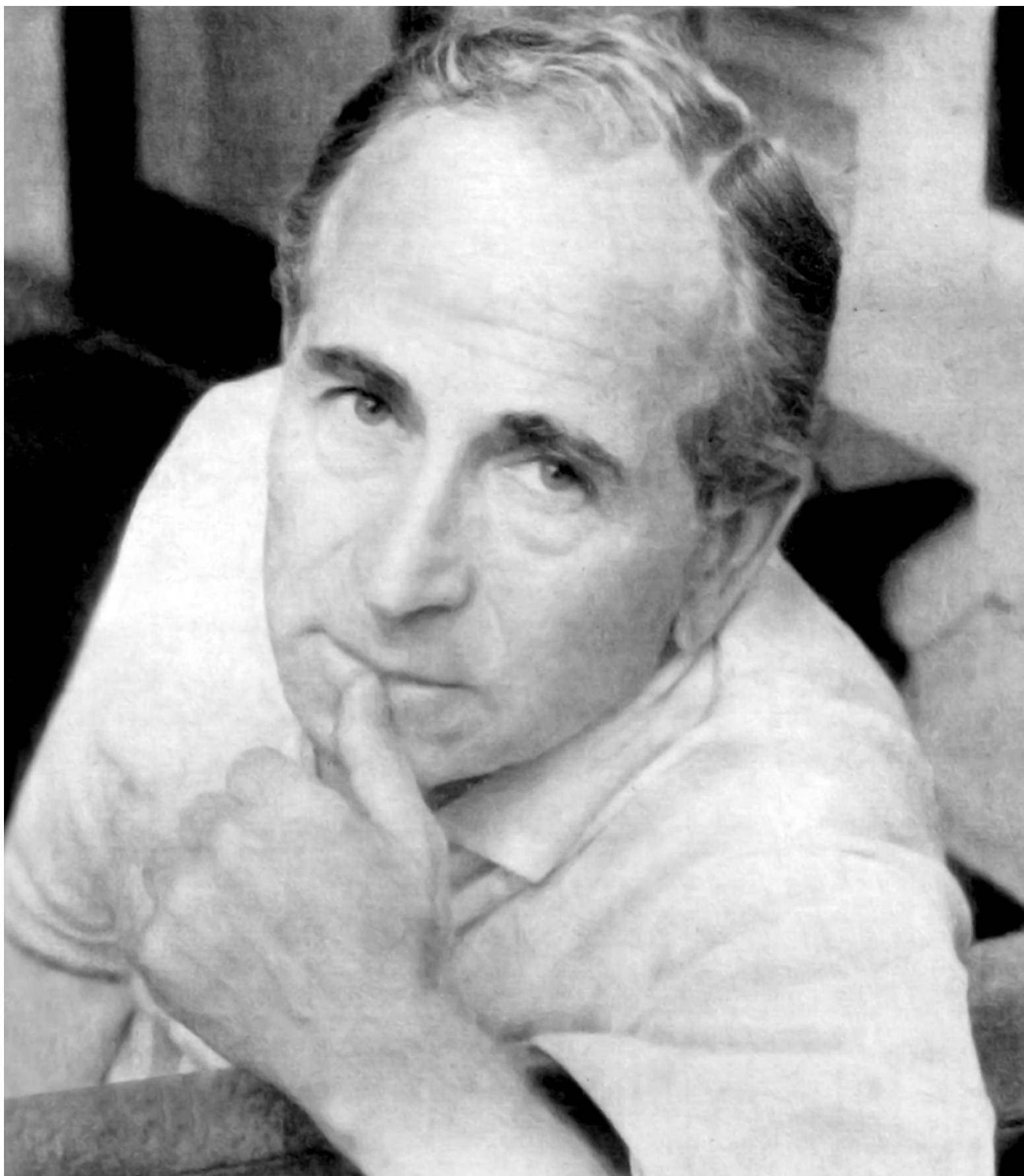
Sí y es mi objetivo. Me identifico con el feminismo, lo necesito. Todos mis jefes fueron hombres, los productores que siempre ponen la plata son hombres, pero en todos lados hay muchísimas mujeres trabajando y luchando, sin ser reconocidas. Tenemos que salir a buscar los espacios y tomarlos. Hoy, desde el Estado, esto es un deber. No puedo ocupar un rol en el Cervantes sin pensar en el cupo de género y en el lugar de la mujer. Cuando estamos armando equipos, pensamos: ¿Iluminación? Busquemos una mujer. Y si la balanza está al revés, bueno, que esta vuelta me dé más mujeres. Es un poco de justicia a cambio de siglos de postergación. Hay muchísimas autoras, directoras, mujeres en rubros técnicos. Me cuesta explicarlo, pero realmente se siente distinto cuando agarrás el teléfono y convocás a una mujer.

---

## DE ARCHIVO

---

**JUAN CARLOS CHIAPPE,**  
AUTOR DE RADIOTEATROS,  
DRAMATURGO, DIRECTOR.



“A mí me han escuchado  
tres generaciones a lo largo  
y a lo ancho del país.  
Como yo, no ha habido otro.  
No soy ajeno  
a las emociones de mi época  
ni estoy encerrado  
en una torre de marfil.  
La respuesta de la gente  
es colectiva  
cuando se la comprende”.

---

*JUAN CARLOS CHIAPPE*

*(1914-1974)*

RADIO TEATRO  
FEDERAL

COBAI

APDEA



# ► INTER ACTUAR

Un nuevo espacio digital  
para la interacción cultural  
desde las artes escénicas



[interactuar.gov.ar](http://interactuar.gov.ar)



Instituto Nacional  
del Teatro



Ministerio de Cultura  
Argentina

**#esTeatro**



EDITORIAL  
INTeatro