SUSY SHOCK

TEATRO LLANURA

ALEJANDRO CATALÁN

PICADERO#43

PUBLICACIÓN SEMESTRAL DEL INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO _ AÑO XXI _ #43 _ ENERO-JUNIO 2021

teatro abierto

TEATRO ABIERTO, UNA MEMORIA COMPARTIDA

EDITORIAL

El músculo de la memoria social es a veces frágil y vulnerable, por eso es imprescindible mantenerlo en permanente actividad. Si la evocación es colectiva, su alcance se amplifica y fortalece. Este número de **Picadero**, es nuestro aporte a un ejercicio que consideramos indelegable. Queremos recordar.

La nota central de la revista conmemora un evento único, transformador y trascendente que contó con una ferviente adhesión popular. También hay espacio para rememorar algunas ausencias, y en sus figuras proyectar el abrazo fraterno para muchos y muchas colegas que partieron de gira. Dentro de lo específicamente institucional, deseamos hacer huella y destacar algunos hechos significativos de la gestión a pesar del complejo contexto.

Desde el Consejo de Dirección del Instituto Nacional del Teatro, declaramos al 2021 como "Año de celebración activa del aniversario de Teatro Abierto". Se cumplieron cuatro décadas del primer Ciclo, un movimiento emblemático y revolucionario, cuya importancia política generó ecos que aún resuenan en nuestra comunidad escénica. Un grupo de autores y autoras teatrales, arriesgando sus vidas, con la intención de defender y visibilizar la existencia de la creación nacional. Desafiaron a la censura dominante, a sus propias barreras autoimpuestas, y a la dictadura. A estos hombres y mujeres, luego se le sumaron artistas en diferentes roles del hecho escénico para montar 21 obras breves en una semana. A poco del comienzo, un comando policial incendió las instalaciones de la sala. "Al igual que el público, los militares habían advertido que estaban en presencia de un fenómeno más político que teatral", relatan los compas del Teatro del Pueblo en una de sus crónicas.
El elevado entusiasmo por parte del público superaba el fenómeno estético, convirtiendo cada función "en un acto de resistencia". Posteriormente, esta llama se propagó como aliento federal avivando las insurgencias teatrales que se erigían en las diferentes regiones del país.
Al igual que con el suceso de Teatro Abierto, esta época post pandémica, representa la máxima expresión de resistencia del sector teatral, "estamos vivos", activos y convencidos de que debemos expandir la experiencia escénica más allá de sus límites tradicionales. Por ello, deseamos destacar un elemento en común, entre ambos momentos históricos, nos referimos al *anhelo irrenunciable* de que las artes escénicas *recuperen una dimensión popular*. Un Teatro Abierto que prioriza la "apertura", *en la profunda conciencia de la íntima relación que guarda con sus audiencias* garantizando el derecho público de acceso al teatro.

Confirmamos la condición saludable de un organismo en constante evolución, que consolida avances no solo en áreas administrativas o de gestión, sino también en la vinculadas a las problemáticas de género, erradicación de violencias y políticas ambientales.
Este crecimiento se apoya y sostiene en varios pilares estructurales: La excelente predisposición de la planta de trabajadores del ente. Una institución crece si las personas que la conforman crecen y se desarrollan también, no hay otra manera. Un Consejo de Dirección cohesionado, que con esmero y creatividad, reaccionó con lucidez en sus determinaciones, ampliando generosamente el alcance de nuestras políticas públicas. Un Estado Nacional presente, responsable y sensible que se ocupa de respaldar y sostener las acciones que proponemos.
Es por ello que hoy queremos recordar. Consideramos a **la política** como la herramienta de transformación que puede mejorar a las instituciones y a **la memoria**, una aliada incondicional.

–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

FOTOGRAFÍAS
Julie Weisz, Magdalena Viggiani, Débora Kacowicz, Franco Miguens, Pablo Gómez Samela, Complejo Teatral de Buenos Aires, Marieta Vázquez

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Irene Villagra, Miguel Ángel Giella, Juan Carlos Fontana, Olga Cosentino, Leonel Giacometto, Rocío C. Fernández, Darío Castro, Mina Bevacqua, Jorge Dubatti, Víctor Hernando, Olga Cosentino, Mercedes Méndez, Soledad González, Oscar Sarhan, Juan Ingancio Crespo.

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: Gabriela Bertazzo
Región Noreste: Jorge Néstor Frete
Región Noroeste: Jimena Sivila Soza
Región Nuevo Cuyo: Andrea Terranova
Región Patagonia: Ariel Molina

Representantes
del Quehacer Teatral Nacional
Gisela Ogás Puga, Marina García Barros,
Nerina Dip, José Luis de la Fuente

Instituto Nacional
del Teatro

Ministerio de Cultura
Argentina

El río en mí,
DE FRANCISCO LUMERMAN

FOTO: MANUELA DE MIGUEL
Y RODRIGO ILLESCA

SUMARIO**#43**

P.8

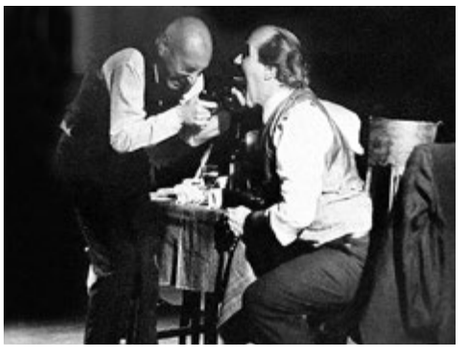
TEATRO
ABIERTO

Un fenómeno que
enfrentó a la dictadura

P.25

DANZA
ABIERTA

Entrevista a
Margarita Bali



P.28

HOMENAJE

Rafael Bruza y Jorge Ricci,
teatreros incansables

P.36

INT LIBROS

Teatraria, obras
de Susy Shock

P.40

EL ARTE DEL MIMO

Ángel Elizondo,
sus memorias

P.51

AUTORAS

Jóvenes dramaturgas
cordobesas

P.35

UNA DIRECTORA

Tres preguntas a
Sandra Franzen

P.57

ENFOQUES

Entrevista a
Alejandro Catalán

ADEMÁS

P.16 – TEMA DE TAPA
El contexto histórico de Teatro Abierto

P.12 – TEMA DE TAPA
Una investigación que modificó su rumbo

P.22 – TEMA DE TAPA
Testimonios

P.30 – UN CREADOR _ UNA OBRA
Muchacha. Una nube de agua.

P.34 – OTROS LIBROS
Teatro reunido de Blas Arrese Igor.

P.43 – ESCENOGRAFÍA
Una colección que valoriza la disciplina

P.47 – CONCURSO NACIONAL DE OBRAS DE TEATRO
Puesta en valor de la dramaturgia producida por mujeres

P.54 – ENFOQUES
Entrevista a Lautaro Vilo

P.62 – DE ARCHIVO
Osvaldo Dragún

JULIO/AGOSTO/SETIEMBRE
1981
teatro abierto
BUENOS AIRES/ARGENTINA

TEATRO ABIERTO 40 AÑOS

Eran épocas de silencio, de miedo y dolor por haber padecido, en la vasta piel de los argentinos, la peor dictadura cívico-militar que recuerde la historia de nuestro país. Sin embargo, a cuatro años y medio de aquel fatídico golpe del 76, sus prácticas brutales se habían hecho conocer en todo el mundo. La Comunidad Internacional ya no podría ignorar las abrumadoras denuncias de exiliados y familiares, de aquellas Madres con pañuelo blanco pidiendo todos los jueves por sus hijos. Y, sobre todo, habría sido imposible detener el horror que provocaría el informe realizado por la Comisión de Derechos Humanos de la Organización de Estados Americanos (OEA) que circulaba en los despachos diplomáticos, políticos y periodísticos del planeta entero. Gracias a ese trabajo, sumergido inicialmente, y con menos miedo después, a mediados de 1981 la barbarie militar "parecía" haberse agotado. Se asomaban las primeras movilizaciones populares, las primeras huelgas; ya sean por necesidad, por resistencia o, sencillamente, por darle cauce a tanta mordaza contenida. La mayoría de los argentinos desconocía la magnitud del genocidio, sus detalles escalofriantes; pero nadie podía ignorar que existían miles de presos esperando justicia, campos de concentración, desaparecidos. En este marco político se produjo Teatro Abierto.

ROBERTO 'TITO' COSSA/RUBENS CORREA

"NECESITÁBAMOS DEMOSTRAR QUE ESTÁBAMOS VIVOS"

Pasaron 40 años del primer Teatro Abierto. Y en esta entrevista, Roberto "Tito" Cossa y Rubens Correa, nos van a contar qué fue, cuál es el origen y por qué lo hicieron. TEXTO: GRACIELA HOLFELZT - FOTOS: JULIE WEISZ / MAGDALENA VIGGIANI

¿Cómo se inició aquel maravilloso fenómeno antifascista que se llamó Teatro Abierto?
Roberto "Tito" Cossa: Bueno, al principio no fue ningún fenómeno, eso se produciría después. Estábamos en plena dictadura. Los autores argentinos habíamos sido desplazados. Nos encontrábamos virtualmente prohibidos en todos los teatros oficiales del país. Los grandes empresarios no arriesgaban un peso por nosotros. Ni hablar en los medios hegemónicos: la televisión, la radio, los periódicos, algunos de ellos muy ligados al poder. Y así fuimos arrinconándonos en los teatros chicos, ocultos al gran público. No nos era difícil, estábamos acostumbrados; de esos espacios veníamos y ahí nos resguardamos. Pero empezamos a sentir una gran necesidad de decir cosas, de juntarnos y ser protagonistas. Queríamos romper el aislamiento. Y el que tira la primera piedra es Osvaldo Dragún.
Rubens Correa: Solo en la afiebrada mente de Dragún podía surgir esa iniciativa. Aunque, en realidad, la idea originaria fue de un grupo independiente que le pidió a él, a Agustín Cuzzani, y a otro autor que no recuerdo el nombre, escribir tres obras cortas. Cuando terminaron de leerlas, se asustaron mucho por el contenido político de la obra de Dragún. Y como varios de ellos trabajaban en televisión, sintieron miedo de perder el trabajo. Cuzzani fue lapidario: "¡si no van las tres, no va ninguna!". Pero la inquietud siguió sobrevolando en el aire. Chacho (Dragún) tomó el guante de la idea: ¿Por qué no hacerlas en otro lado?, ¿por qué solo tres?, ¿por qué no invitar a otros autores?". Y así empezó todo: de una propuesta personal a una colectiva, solidaria. Por eso, como dice Tito, nunca fue planteado inicialmente como un fenómeno antifascista. Las primeras verbalizaciones de los objetivos decían: "Se trata de un reencuentro del teatro argentino con su público", "Queremos demostrar su existencia y su vitalidad".

¿Es cierto que jugó un papel detonador la frase "El autor argentino no existe"?
R"T"C: La frase no fue tan taxativa. En medio de todo lo que pasaba y que justificaba nuestro afán de resistencia, se producen dos hechos simultáneos que nos sirven de estímulo: la rectora/interventora del Conservatorio de Arte Dramático elimina la carrera *Dramaturgia Argentina Contemporánea* porque, según ella, no había dramaturgos argentinos contemporáneos. Poco tiempo después, en un reportaje, le preguntan al director del Teatro San Martín por qué no presentaba obras de autores argentinos, y él responde: "porque no hay". De hecho, no subía a escena ninguna obra de autores argentinos cuestionados por el sistema, (lo que equivalía a decir de casi todos) ni se convocaba a ningún actor o director catalogado de izquierdista. Los resistentes éramos obligados a la actividad privada, a recluirnos en los pequeños teatros, como te decía antes. Esto acabó por irritarnos mucho.
R C: Varios artistas habían sido amenazados de muerte y obligados al exilio, como Héctor Alterio, Horacio Guaraní, y muchos otros. También el miedo y la autocensura hacían lo suyo. Como la del grupo inicial, que se asustó con la obra de Dragún. Y era lícito asustarse frente a una situación tan dura. Por eso Chacho comenzó a inquietar a autores y teatreros amigos, comentando que a este paso nos iban a borrar del mapa… "¡Tenemos que hacer algo!", dijo.

¿Era el teatro, en ese momento, blanco de políticas totalitarias?
R"T"C: No directamente. Ya te contamos cómo era la cosa en los teatros oficiales. Pero, aunque no nos persiguieran de manera abierta, era en los pequeños teatros de arte donde aparecían los mayores riesgos. Sabíamos que estábamos fichados. Y cada estreno se cargaba de nerviosismo, desconfianza e inseguridad. Mucho más si el espectáculo tenía una intencionalidad política. Lógicamente, no se produjeron, a partir del 76, obras que atacaran de lleno al gobierno militar, pero hubo algunas cuya lectura era inocultablemente antifascista. El régimen las dejó pasar con su tradicional estrategia de no prohibir aquello que no tuviera notoriedad, que solo llegaba a los convencidos. Los *ingenuos* estaban resguardados por una censura que impedía cualquier desliz en los medios masivos de comunicación, como la televisión, la radio o el cine. Por eso Teatro Abierto pudo ser soñado y nacer. Cuando el régimen tomó conciencia de lo significativo del hecho, envió un comando para que incendiaran el Teatro del Picadero donde se estaba desarrollando el ciclo. Ahí sí. Todo lo que logró fue convertir a Teatro Abierto en un fenómeno político, en un acto masivo de resistencia. Porque Teatro Abierto nació como un delirio de las catacumbas y terminó compartiendo luces de la notoria calle Corrientes, lo que demuestra que las cosas no siempre salen como los poderosos las escriben de antemano. A los militares argentinos, por ejemplo, tan expertos en armas, con Teatro Abierto les salió el tiro por la culata.
R C: Es sabido que las políticas totalitarias cayeron sobre todas las áreas artísticas y culturales. Hace no mucho tiempo apareció en algún cuartel, o algo así, una lista negra de 116 páginas con los nombres de artistas e intelectuales prohibidos por la dictadura. Fueron quemados en hogueras públicas miles de libros del Centro Editor de América Latina. Prohibieron *El principito*, *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, *Un elefante ocupa mucho espacio*, texto para niños de Laura Devetach. Miles… Autores de historietas como Oesterheld, y la exposición de artes plásticas de León Ferrari. Las canciones *Ayer nomás* de Los Gatos, *Juana Azurduy* de Ariel Ramírez. Y en teatro, *Telarañas* de Eduardo Pavlovski, *La sartén por el mango*, de Javier Portales, entre las que recuerdo ahora. Algunos autores continúan hoy desaparecidos.

Entonces, Dragún convocó…
R"T"C: Dragún era un hombre de una gran capacidad para inventar, para provocar, y para llevar adelante aquella idea alocada que se cristalizó en juntar 21 autores y 21 directores. ¿Por qué 21? Para hacer tres obras breves por día, formar un espectáculo y repetirlo durante ocho semanas, dos meses. Es decir, tres obras en un solo día, por siete: 21; con 21 autores, 21 directores, cada uno de ellos con un texto. Y así demostraríamos que estábamos vivos y existíamos, que había autores argentinos contemporáneos.

TEATRO
TABARÍS

Nunca alguien propuso: "Vamos a hacer Teatro Abierto para luchar contra la dictadura". Estaba implícita la lucha y, por consiguiente, el riesgo; pero la reacción fue profesional. Lo curioso es que yo me había ido de viaje. Estuve afuera entre septiembre y noviembre. Cuando vuelvo, ya estaba todo en marcha, ya se había institucioxnalizado. Me llama Carlos Somigliana para contarme la idea de Dragún y yo le digo: "Está loco, no se puede hacer, es un disparate". Y él me contesta: "Pero… ¿qué te pasa? ¡Es fantástica, Tito!".

R C: Fui uno de los primeros directores al que llamaron y quería saber la reacción que tendrían los otros convocados. Como la gente se iba entusiasmando, la pelota se agigantó. También nosotros estábamos muy aislados. Veníamos peleando un espacio propio para trabajar, tratando de hacer lo que queríamos dentro de ese contexto tan duro. Algunos nos conocíamos y nos saludábamos con entusiasmo. Otros eran amigos. Pero jamás nos habíamos juntado para conversar. Lo primero que se produjo, en relación con los 21 autores y 21 directores, fue decidir quién dirigía qué, por ejemplo. Tuvimos que empezar a discutir, a convivir. Finalmente decidimos que cada autor eligiera una lista de directores, cada director una de autores y ver dónde empataban los "matrimonios". Era complicado. Todo eso llevó horas de charlas. Y después había que estrenar 21 obras, lo cual no era sencillo en un único espacio y sin plata. Había que pensar un lugar que nos sirviera a todos. ¿Cómo hacíamos para que no hubiera 25 camas diferentes y que todos se arreglaran con la misma?, ¿cómo diagramábamos un escenario mínimamente común? Horas discutiendo. La planta de luces, tema complejísimo. Si cada una de las 21 obras quería poner sus luces, habría sido imposible. O sea, compartir una experiencia que de por sí era muy rica, pero, al mismo tiempo, conflictiva. Sin embargo, sobrevolaba una motivación que todos percibíamos; un interés superior, fundamental. En esas reuniones, se pusieron en práctica sistemas de organización anárquicos, que funcionaron fantásticamente bien. Decidíamos los que estábamos, y a la semana siguiente venían otros y decidían otra cosa, o lo mismo. Por fin, todo decantaba y se sintetizaba. Así se fue armando lo de tres obras cortas, máximo 40 minutos cada una, que irían siete días por semana en un horario no convencional, a la tarde, para que, dentro de lo posible, hubiera actores de todos los estamentos: consagrados, profesionales, independientes y estudiantes de teatro.

¿Las obras tenían algún tema sugerido o era de libre elección?

R C: Cada autor escribía sobre lo que se le iba ocurriendo. Había reuniones todos los miércoles en Argentores. A esas reuniones iba mucha gente que se enteraba y quería integrarse. Los autores llevaban –cada uno a su modo– una idea, otro una escena, otro un desarrollo argumental, y los presentes iban entregando sus devoluciones de aliento o sus divergencias. A

medida que iban apareciendo esos materiales, sin que hubiera mediado ninguna sugerencia previa, se iba armando una especie de gran fresco de la realidad nacional que abarcaba, metafóricamente, madres que buscaban a sus hijos, depósitos donde había bolsas negras que contenían cadáveres, escenas de represión, miedo, desconfianza, lugares cargados de oscuridad y de misterio.

R"T"C: Tal cual. No imponíamos nada. Pero, como en Teatro Abierto había de todo menos fascistas, subrepticiamente se olía una línea argumental. Y en ese participar, en ese acercarse de tantos compañeros a la iniciativa, las ganas de escribir iban creciendo. Fue un factor importante, por aquel entonces, las buenas obras presentadas, curioso. Muchos de los autores participantes escribimos nuestras mejores obras en esa época.

Y vino el atentado

R"T"C: Al iniciarse la segunda semana, en mitad de la madrugada del 6 de agosto, mientras Frank Sinatra cantaba para el Buenos Aires de la dictadura, un comando represor nos quema el teatro. Tiraron bombas incendiarias en el centro de la sala y destruyeron toda la instalación eléctrica. Y mucho de la sala misma: butacas, escenario; un desastre... Al llegarnos la noticia, fuimos inmediatamente para allá. Imposible hacer algo. Ni siquiera los bomberos te dejaban pasar. La prensa no existía, nadie contestaba nada, fue terrible. Terminamos todos en el bar La Academia. Iban llegando cada vez más y más compañeros. Nos mirábamos las caras y todas reflejaban lo mismo. Eran caras de velorio, una sensación muy tremenda de impotencia, de bronca. Habíamos puesto mucho ahí; mucho trabajo, mucha energía. Un atentado es una cosa criminal. Nos rodeaba policía de civil y de uniforme, la zona estaba tomada. Y, aunque en esa época la represión había comenzado a organizarse y ya no sucedía que cualquiera agarraba a cualquiera, el peligro existía igual. Nos salvó, creo, que éramos muchos y gente muy prestigiosa. Al día siguiente se produjo una conmoción. La comisión original, con Dragún a la cabeza, se reúne, se amplía y decide ir para adelante. Al mismo tiempo, 19 teatros nos invitan a seguir en sus espacios: desde las salas más comerciales hasta las más pequeñas del teatro independiente. Y otras impensables, como el Tabarís.

R C: La terquedad de ese grupo decidió que Teatro Abierto debía continuar. Y a la semana exacta del atentado, se reestrenó. Como dice un documento de la época: "La movilización que se produjo alrededor de Teatro Abierto demostró, además, la vigencia y la vitalidad de un público, de una juventud y de toda una cultura. Y, por encima de eso, la presencia de una generosidad y un desinterés puesto al servicio de un país entero, en un medio contaminado por el escepticismo y la especulación". El hecho estético que nos propusimos al principio se transformó en una afirmación ética de la que nos sentimos orgullosos. Podríamos decir que fue la primera respuesta organizada y grupal –del sector de la cultura– a los atropellos de la dictadura militar instaurada en 1976. La solidaridad fue impresionante: 110 pintores donaron cuadros suyos para ser vendidos. Hacemos una asamblea abierta en el Teatro Lasalle –con 500 localidades– y llega el doble de gente. Viene Ernesto Sábato, viene Pérez Ezquivel. Jorge Luis Borges nos manda unas líneas: "Estoy con ustedes, en defensa de la cultura". Hubo una serie de adhesiones internacionales, pero mi memoria solo recuerda la de Vanessa Redgrave. Sacamos una declaración, no solo diciendo que íbamos a seguir, sino pidiendo que se investigue el atentado. Esto nos da una apertura muy grande hacia los medios. *Clarín* escribe un editorial fuerte, pone en tapa el incendio y cuestiona al sistema, cosa que hasta ese momento no se había animado. Es que lo de Teatro Abierto fue distinto, tuvo un carácter; esa indignación que supera las posturas políticas, creando un anticuerpo enorme en el medio cultural.

Frente a tanta oferta de teatros, ¿por qué el Tabarís?

R C: El Tabarís era un teatro de revistas, y se lo eligió porque su ubicación era excelente, casi duplicaba la capacidad del Picadero. Era lo más diferente a Teatro Abierto como concepto teatral, y estaba entre los ofrecidos. Creo que ya no había lugar para otro incendio de teatro. Sin embargo, su empresario, Carlos A. Petit, cuando terminó de firmar el contrato, durante los saludos, bromeó: "¿Los bomberos, entonces, los ponemos a bordereaux, no?".

R"T"C: Y porque queríamos hacer el mayor ruido posible aprovechando que estábamos en la calle Corrientes. Íbamos a demostrarle al fascismo una visión perfecta. Lo básico fue esto que dice Rubens: la ubicación y la dimensión. Confieso que a mí me hubiera gustado ir al Payró, era un teatro nuestro. Pero tenía solo 100 localidades y el Tabarís, 700. Ahí, el fenómeno se duplicaba. Y se duplica la gente, que empieza a sentir que hay que ayudar a Teatro Abierto. El proyecto se politiza más. Seguimos con funciones todos los días como estaba proyectado. La gente hacía cola hasta de dos cuadras y desde el mediodía para conseguir entradas, lo cual le daba una presencia permanente de lunes a domingo. Terminamos el ciclo con custodia policial. Y con una gran fiesta que tuvo una adhesión impresionante.

R C: Una de las revistas de mayor difusión en Argentina publica un artículo que dice en su parte final: "Cuando este número de *Humor* salga a la calle, ya tendrá que estar en pleno funcionamiento el ciclo en la sala del Tabarís, que fue finalmente la elegida. Tendrá, digo. Tendría, para ser más preciso. Se supone que estará. La realidad de nuestro país nos obliga a utilizar tiempos de verbos a los que no habría que apelar. Aunque, concretamente, el tiempo que más nos gustaría usar es el tiempo de sensatez y libertad". El diario francés *Le Monde* publica una nota firmada por el corresponsal Jacques Després, que se titula: "L'Indencie suspect d'un théâtre provoque une mobilisation des milieux culturels".

¿Los espectáculos eran homogéneos en cuanto a calidad, o dispares?

R"T"C: La gente establecía sus diferencias. Había espectáculos muy buenos, otros buenos, y otros menos buenos. Pero,

ROBERTO "TITO" **COSSA**

como te dije antes, la mayoría de los autores, sus mejores textos, estaban en Teatro Abierto: Carlos Gorostiza, *El acompañamiento*; Griselda Gambaro, *Decir sí*; Ricardo Halac, *Lejana tierra prometida*; Carlos Somigliana, *Oficial primero*; el mío, *Gris de ausencia*. Cada uno sintió algo. O sucedía que estábamos taponados porque hacía tiempo que no escribíamos y el mismo fenómeno nos tironeó, nos estimuló, sobre todo, a los autores.

No había competencia. Esa cosa de defender cada uno su obra

R C: La rivalidad desaparecía porque había algo superior que dejaba de lado las individualidades. Lo que yo más rescato, tal vez, es esa sensación formidable y gratificante que me pasaba a mí (y creo que a muchos), de alegrarse con cada obra que andaba bien y no era la de uno, de decir "qué bueno, cómo aplaude la gente con esta obra". Y al revés, ponernos tristes si alguna no pegaba tanto. Eso también iba a convertirse en un fenómeno inédito de esa época del teatro argentino. Cuando recuerdo que, al hacer el balance final, pasaron alrededor de 25.000 espectadores, no puedo dejar de emocionarme.

R"T"C: De verdad sentimos que habíamos hecho algo contra la dictadura desde nuestro oficio. El teatro estaba más vivo que nunca. Y, lejos de aniquilarlo, el violento atentado lo había potenciado mucho más.

Antes comenté que, a mediados de 1982, la dictadura "parecía" haberse replegado. ¿Cómo fue el segundo Teatro Abierto?

R"T"C: Muy oportuna tu palabra "parecía". Porque nadie podía sospechar lo que ocurriría ocho meses después. La demencial invasión a las Islas Malvinas. Un intento desesperado de un comando militar decadente –conducido por un general delirante–, que soñaba con permanecer en el poder. "Los militares argentinos huyen para adelante", iba a ironizar Jorge Luis Borges cuando se enteró del desembarco argentino.

R C: Sin embargo, no fue difícil solo por la guerra de Malvinas, sino porque todo el medio teatral quería estar presente. Lo que hizo que se convirtiera en un fenómeno demasiado grande, dispersado en dos salas alejadas una de la otra, con 48 espectáculos (33 obras elegidas por concurso, más 15 de un ciclo de Teatro experimental). Se abrió la inscripción y se anotaron 1500 actores y 400 colaboradores artísticos y técnicos. Se planeó la salida de la revista de Teatro Abierto dirigida por Ricardo Monti, concebida como un lugar de encuentro para la reflexión sobre el teatro argentino y de difusión de las obras del movimiento. Y una larga serie de actividades: seminarios, cursillos, encuentros, talleres con las escuelas de teatro, mesas redondas, etc. Esto dificultó que el público se orientara correctamente; desmejoró su calidad general y, a mitad de su desarrollo, hubo que hacer cambios drásticos para que no terminara en fracaso. En una asamblea multitudinaria, decidimos dejar de usar la sala del Teatro Odeón y centrarnos en el Margarita Xirgu hasta el cierre, junto a un ciclo de apoyo económico con los espectáculos que tenían mayor apoyo de público.

R"T"C: Tanto fue el entusiasmo, que tuvimos que organizarnos y votar, formalmente, una comisión directiva. Digamos que se institucionalizó. Ahí empezaron los pequeños resentimientos: "Hay una comisión, ustedes deciden". "Esa obra se hace porque…", y cosas por el estilo. En la mitad del ciclo, aparece todo ese gigantismo del que habla Rubens y que provoca una conmoción económica terrible. Un día, el administrador convoca a una reunión y nos enteramos de que teníamos una deuda enorme. ¿Quién pagaba esa deuda? No había más remedio que achicar. Y tuvimos que bajar la mitad de los espectáculos. ¿Quién decide? ¿Quién baja el espectáculo de un compañero? Entonces, volvimos a hacer una asamblea para informar. La gente estuvo muy bien, las decisiones fueron aceptadas. Hubo algunas protestas, algunos enconos. Pero, de todas maneras, terminamos con las banderas altas.

Como dice el dicho: "No hay dos sin tres". Con la apertura electoral, el movimiento se propuso revisar los siete años de dictadura y "ganar la calle"

R C: En el 83 Teatro Abierto se organizó de modo totalmente diferente. Cada día de la semana fue asignado a un grupo de autores y directores que tratarían de hacer un único espectáculo, investigando distintas formas colectivas de escritura y dirección. Se inició con una gran fiesta bajo el lema "Por un teatro popular sin censura" que empezó con un grupo encendiendo una antorcha en los restos del Picadero y marchó por Corrientes hasta Chacabuco hasta terminar en Parque Lezama. A lo largo de todo ese recorrido, hubo números artísticos de títeres, teatro. Bailarines, comparsas, candomberos uruguayos (unos tres grupos por cuadra), que animaron las calles hasta el arribo de la caravana que venía del Picadero. Y todos se iban uniendo a esa larga marcha. Al llegar al Parque Lezama, se produjo un acto impresionante que terminó quemando aquella gran muñeca llamada La Censurona, con cohetes, petardos y fuegos artificiales. Creo que Teatro Abierto 83 volvió a tener el brillo

y la contundencia del 81. Terminó el 9 de diciembre, la noche anterior a la asunción de Raúl Alfonsín. Allí comenzó la gran fiesta, junto con el público que bailó en la calle y que fue movilizándose hacia los festejos de la Plaza de Mayo, donde asumiría el primer presidente de la nueva democracia, la del Nunca más.
R"T"C: Los medios le dieron muchísima difusión, los críticos iban a todas las funciones y comentaban los espectáculos de inmediato. Teatro Abierto, en el medio teatral, era el fenómeno excluyente. No se podía estrenar nada porque te perdías en la maraña.

¿Cuándo termina Teatro Abierto?
R"T"C: A eso iba. Termina el tercer año con la iniciación de la democracia. En ese momento nos planteamos: ¿cómo seguimos? ¿Qué hacemos? Nacimos y nos constituimos como un fenómeno de resistencia al régimen fascista y ese régimen ya no estaba. ¿Qué decir ahora? No es que faltaran temas. Y más habiendo pasado lo que habíamos pasado. Pero todo estaba muy fresco, era muy inmediato, y tampoco sabíamos las barbaridades que sabemos hoy. Por eso, para resumir tu pregunta, si bien hubo ciclos posteriores, cuando se acabó el fascismo, se acabó Teatro Abierto.
R C: Y porque, vuelta la democracia, la participación política de cada uno se encauzaría ya por los canales normales de militancia y no había acuerdos sobre cuál tenía que ser el futuro de Teatro Abierto. Unos consideraban que debía convertirse en un grupo de producción; otros, que debía encarar proyectos para conquistar nuevos públicos; otros, que se debía extender al resto de Latinoamérica. En fin, muchas ideas confrontadas.

¿Es posible un Teatro Abierto Hoy?
R"T"C: Posiblemente. Siempre que los objetivos sean claros.
R C: Yo soy más escéptico. No hay una causa común que se visualice como factor de cohesión. A cambio, tenemos una grieta muy fogoneada por la oposición y los medios de comunicación masiva.

Esta entrevista aspira a describir la impronta de aquella experiencia. ¿Qué le sugerirían a las nuevas generaciones?
R C: La impronta principal de aquella experiencia, para mí, fue la emoción de la unidad entre distintas tribus teatrales, al punto de borrar sus fisuras, sus diferencias. Y un público que llevó a decir a Tito: "No tenemos público, ¡tenemos hinchada!".
R"T"C: Él es más entusiasta. Yo, ninguna. Ellos saben qué deben hacer.

Para terminar, sabemos que hay una película. ¿Se conserva?
R C: Sí, hay una película: *País cerrado, Teatro Abierto*. Está digitalizada por SAGAI. Es un documental dirigido por Arturo Balassa sobre su propio guión y escrito en colaboración con Graciela Wegbrait. Se estrenó en abril del 90. Utiliza material fílmico y fotográfico sobre ensayos y entrevistas de aquella época. La voz en *off* es de Eduardo Aliverti. Tal vez, sería fantástico que el INT hiciera una tirada en DVD para repartir entre las nuevas generaciones teatrales. O que la subiera junto a los materiales digitales en su página. ¿No te parece una buena idea?

RUBENS
CORREA

Huelgan las palabras. La historia se va materializando con sucesos y personajes. Pero, fundamentalmente, con memoria. Y Teatro Abierto fue, es, y seguirá siendo un faro. Un espejo al cual recurrir cuando la realidad del país o del mundo nos dé la espalda. Si esto llegara a sucedernos, está ahí para mirarnos en él y no claudicar nunca, seguir adelante. Como dijo alguna vez Mauricio Kartun: "Eso fue Teatro Abierto, una utopía que, como todas, terminó cuando tuvo que terminar. Un sueño de esos que se alcanzan rara vez y del que hubo que despertar para poder soñar de nuevo. Porque es claro: sin sueños no se puede vivir".
El martes 28 de julio de 1981 a las 18 horas,
el actor Jorge Rivera López,
presidente de la Asociación Argentina de Actores por aquel entonces,
inauguró Teatro Abierto con la lectura de este texto
escrito por el dramaturgo Carlos Somigliana:
"¿Por qué hacemos Teatro Abierto? Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino tantas veces negada; porque siendo el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario, intentamos, mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades, recuperar a un público masivo; porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros; porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión; porque necesitamos encontrar nuevas formas de expresión que nos liberen de esquemas claramente mercantilistas; porque anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas; porque amamos dolorosamente a nuestro país y este es el único homenaje que sabemos hacerle; y porque, por encima de todas las razones, nos sentimos felices de estar juntos".

ESCENA DE *SEGÚN PASAN LAS BOTAS*

PENSAR UN FENÓMENO TEATRAL EN SU CONTEXTO HISTÓRICO

Para pensar el acontecimiento Teatro Abierto, una manera posible es preguntarse: ¿desde qué herramientas teóricas? ¿con qué materiales indagarlo? ¿dónde y cuándo ocurre? ¿quiénes lo generan? ¿en qué circunstancias?, considera esta licenciada en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

TEXTO: IRENE VILLAGRA - FOTOS: JULIE WEISZ

Para pensar el acontecimiento Teatro Abierto, una manera posible es preguntarse: ¿desde qué herramientas teóricas? ¿con qué materiales indagarlo? ¿dónde y cuándo ocurre? ¿quiénes lo generan? ¿en qué circunstancias?

Desde la ciencia histórica y la filosofía del teatro, al estudiar críticamente fuentes del archivo personal de Osvaldo Dragún relacionado a Teatro Abierto –donación de María Ibarreta al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires–, se accede a fuentes primarias –manuscritos con registros de sus reuniones; borradores de cartas; textos mecanografiados; programación, impresos producidos por los organizadores, adhesiones de instituciones y particulares al movimiento teatral–. Y se obtienen datos precisos y suficientes para conocer pasos, motivaciones e ideas con las que se configura Teatro Abierto, acontecimiento que ocurre en Buenos Aires desde mediados del año 1980 cuando un pequeño grupo de dramaturgos –entendiendo que algo tenían que hacer para mostrar su existencia– mantiene reuniones

ESCENA DE
EL ACOMPAÑAMIENTO

para conversar sobre su aislamiento y sobre la imposibilidad de trabajar en teatros oficiales, estrenando allí sus obras. El grupo inicial, integrado por Carlos Gorostiza, Carlos Somigliana, Roberto Cossa y Osvaldo Dragún, junto con el escenógrafo Leandro Ragucci, proviene del Teatro Independiente; es portador de sus valores y modo de producción. En ese ámbito, Dragún propone realizar un ciclo de obras cortas de autores argentinos contemporáneos. Sus compañeros acuerdan y se disponen a organizarlo para 1981, convocando veintiún autores, veintiún directores, ciento cincuenta actores y actrices, junto a técnicos. De reuniones en casas particulares se pasa a un espacio mayor, la sede de Argentores y avanzan en la preparación del ciclo teatral que llaman Teatro Abierto. Los ensayos y estrenos tienen lugar en el Teatro del Picadero con un programa de veinte obras, –a darse tres por día, en horario vespertino, a precio accesible– y Espacio Abierto, para improvisaciones y entrevistas –reemplazando la obra que no se da, su elenco por temor desiste en participar–. Los ensayos con público numeroso y entusiasta preanuncian el éxito del ciclo que oficialmente comienza el 28 de julio de 1981. En la madrugada del 6 de agosto, el teatro sufre un incendio intencional. Los integrantes de Teatro Abierto denuncian el atentado y convocan a una asamblea pública en el Teatro Lasalle. La amplia movilización en su apoyo hace que Teatro Abierto se transforme en movimiento. La concurrencia del público propio, adhesiones nacionales e internacionales de artistas, intelectuales, presencia de representantes del ámbito político nacional, propietarios de salas del teatro comercial –que ofrecen sus salas gratuitamente– acompañan y confluyen para que el ciclo continúe y finalice el 21 de septiembre de 1981 en el Teatro Tabarís. Las fuentes además indican que, antes de terminar el primer ciclo de Teatro Abierto, se está generando otro para el año siguiente.

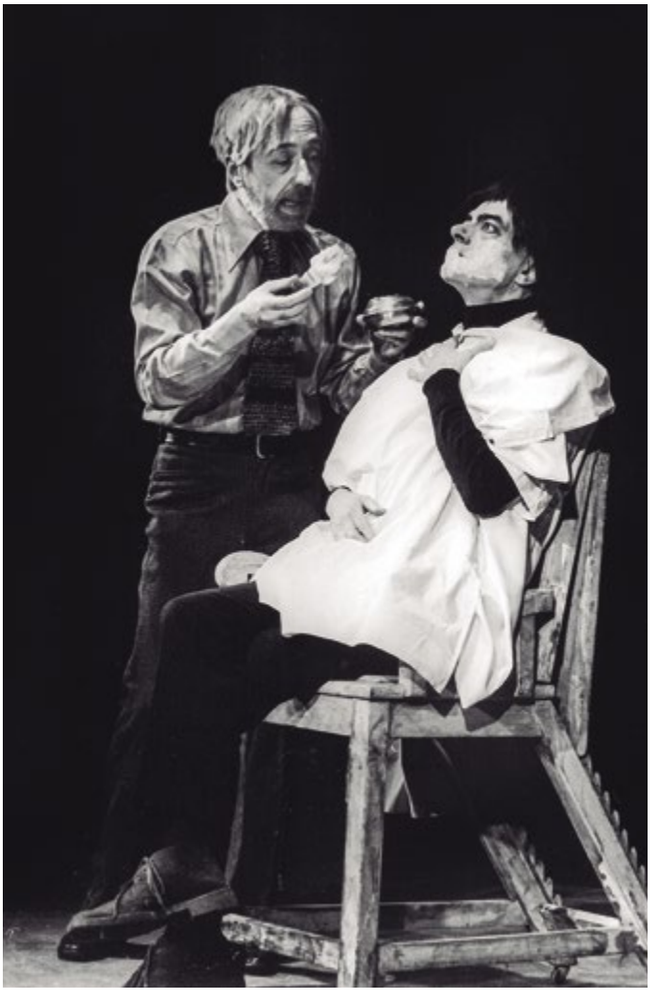
Situar a Teatro Abierto en espacio y tiempo implica reparar que historiográficamente se trata de un acontecimiento del pasado reciente. Ocurre en la dictadura cívico-militar 1976-1983; situación vigente desde su gestación en 1980, durante su extensión en los ciclos de 1982 y 1983, respectivamente. Y aún en postdictadura, entre 1984 y 1986, cuando bajo su nombre o auspicio se ubican diseños y realización de proyectos: La Libertad, luego Teatro Abierto opina sobre la Libertad –finalmente no se lleva a cabo–; Nuevos Autores, Nuevos Directores –con estrenos en Fundart–; Otro Teatro –temas sociales–; Teatrazo 85 –convergencia puntual de grupalidades teatrales autónomas, externas al núcleo originario de Teatro Abierto, entre otras Teatro de la Libertad, Teatro Callejero, Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo– abarca algunos barrios de Capital Federal, localidades del Gran Buenos Aires, provincias, con repercusiones en algunos países de América Latina, aún derivaciones como Arte Abierto 86.

Al caracterizar a la dictadura cívico-militar 1976- 1983, resulta una de las más cruentas del siglo XX; cuyo objeto es implantar un proyecto de país. Por primera vez lo logran sin fisuras, contando con el gerenciamiento y complicidad de sectores civiles oligárquicos en connivencia con la jerarquía de la Iglesia católica y con la cúpula del poder sindical. La excusa es la guerrilla, pero estos grupos ya no tenían la magnitud ni protagonismo asignados por estar derrotados militarmente antes del golpe. No obstante, el discurso y sostenimiento del régimen se basa en combatir a la guerrilla y a todo tipo de opositores con la implementación de un plan sistemático de represión: desaparición, tortura, muerte, sustracción y apropiación de niños, exilio e insilio de miles de argentinos. Es fundamental también advertir que los responsables del golpe del 24 de marzo de 1976, en sus estatutos, tienen previsto y acordado que al quinto año

de su gobierno la junta pase a otros integrantes de las Fuerzas Armadas. Es decir, en 1980 y 1981 después de la destrucción del aparato productivo y de toda oposición política, el fin es organizar a la Argentina bajo un sistema de democracia tutelada, productora de materias primas para exportar. Ya para el último tercio del siglo XX, en el capitalismo mundial predomina el capital financiero que impone a los países periféricos políticas diseñadas en centros hegemónicos de poder para el endeudamiento externo y utiliza a las fuerzas armadas locales para reprimir resistencias. Pero, en el período 1980-1981, en Argentina se observan movimientos al interior de las fuerzas armadas disputándose del poder entre sí.

Coetáneamente la dirigencia de los partidos políticos –proscriptos en 1976 por el gobierno de facto– se agrupa en la Multipartidaria; y con el aval de la Conferencia Episcopal Argentina publica una serie de documentos de julio de 1981 a enero 1982 dando a conocer su posicionamiento ante las problemáticas del país; presenta propuestas para acordar la "salida" del régimen dictatorial con planes de gobierno a nivel nacional, provinciales y municipales, contemplando la política cultural que incluye el teatro.

Al considerar el contexto previo a la producción de Teatro Abierto, es imprescindible señalar otras grupalidades y resistencias: la de los organismos defensores de los derechos humanos, que en 1977 fundan Madres de Plaza de Mayo y Abuelas de Plaza de Mayo. Y que, en 1979 arriba a Argentina la Comisión Internacional de Derechos Humanos de la OEA que en 1980 informa negativamente sobre el gobierno de facto. Y que, en 1980 el Comité del Parlamento Noruego otorga el Premio Nobel de la Paz a Adolfo Pérez Esquivel, coordinador del Servicio de Paz y Justicia. También se producen resistencias sindicales: 27 de abril de 1979 cuando la "Comisión de los 25" –sector del peronismo en la clandestinidad– llama a huelga general nacional, repudia a la dictadura y pide reivindicación salarial y caen presos sus dirigentes; y 22 de julio de 1981, cuando el sector CGT-Brasil –escisión de la CGT-Azopardo– realiza la segunda huelga general contra el gobierno militar, con fuerte incidencia en gremios de la industria.
Asimismo, es necesario recoger experiencias realizadas por artistas cercanos en el tiempo a Teatro Abierto con participación de algunos de sus protagonistas en prácticas con menor visibilidad, con distintas poéticas implicando otras proposiciones políticas; algunas ligadas al Teatro Militante de los primeros años 70, presentes el Alterarte, 1979 y en el Encuentro de las Artes, 1980 y 1981. Mientras que Teatro Abierto va a reafirmar la continuidad de prácticas teatrales de denuncia política de los años 20 y 30, de las que surge el Teatro Independiente y el Teatro del Pueblo; grupos teatrales que manifiestan su acervo cultural producto de experiencias de resistencia de inmigrantes y exiliados arribados a Buenos Aires. Trabajadores, artistas e intelectuales de ideología de izquierda –anarquistas, socialistas y comunistas– que no lo manifiestan abiertamente por peligro o por rechazo de grupos antagónicos en el poder.



ESCENA DE *DECIR SÍ*

La diversidad de registros de Teatro Abierto 1981 expone diferentes marcas no solo en cada uno de los sujetos que participa portando su propio origen, historia, creencias, imaginario e ideología ante el mismo acontecimiento, sino también en la sociedad del período estudiado y en la historia de los teatros argentinos. Por su singularidad, Teatro Abierto traza una huella insoslayable dada su participación y resolución grupal como respuesta de parte de un sector de la sociedad que produce el movimiento teatral, cuyas implicancias fueron más allá de la propuesta inicial.

Teatro Abierto, a sus cuarenta años, convoca a pensar en el movimiento teatral, así como en el colectivo de resistencia más trascendente en la historia cultural del siglo XX de Argentina y, aún, de América Latina.

UNA INVESTIGACIÓN QUE MODIFICÓ SU OBJETIVO GRACIAS A LA FUERZA DEL TEATRO NACIONAL

El reconocido investigador y docente argentino Miguel Ángel Giella, residente en España, reseña en estas páginas su encuentro con un movimiento de artistas locales que le posibilitó confirmar la intensidad de teatro independiente que, desde 1930, fortalece a la escena argentina. TEXTO: MIGUEL ÁNGEL GIELLA – FOTOS: JULIE WEISZ

En junio de 1980, aprovechando mi año sabático, entrevisté en Buenos Aires a Osvaldo Dragún y me comentó que la situación del teatro en Argentina era realmente crítica, que la gente estaba inmovilizada, que había mucha censura, autocensura y autores prohibidos, que él mismo había firmado una obra bajo seudónimo.

"Y de pronto, en el último tiempo (...) nos hemos vuelto a reunir (…) con Gorostiza, Lizarraga, Cuzzani (…) actores como Brandoni, Marta Bianchi y directores. (…) En medio de estas reuniones, un grupo de gente joven llama a diez autores (…) y nos pide que cada uno escribamos una obra en un acto" (Dragún, 1981: 67-69).

Patricio Esteve coincidió con Osvaldo Dragún y otros autores en la prehistoria del movimiento y destaca en un artículo de 1991 que mucha gente de teatro tuvo que emigrar por figurar en las listas negras de la ominosa Triple A y por otras causas, y quien no lo hizo tuvo que apelar a la metáfora, al seudónimo y al disimulo constante en su obra.

Luego de varias reuniones entre Dragún, Esteve, Cuzzani y otros, el proyecto comenzó a tomar forma:

"Dragún (…) nos alentó para seguir adelante (…) En ese momento llegó a la tertulia Antonio Mónaco, el director del Teatro del Picadero, a quien le expusimos el proyecto, al que se adhirió calurosamente. Y, en medio de la euforia, alguien lanzó la idea (no me acuerdo si fue Dragún o Mónaco) de no limitarnos a seis autores. ¿Por qué no más? (...) Y así, (…) casi sin saberlo, comenzamos la tarea fundacional que culminaría meses después en Teatro Abierto 81" (Esteve, 1991: 66).

Patricio Esteve indica también en su artículo el enojo de Dragún ante el temor de algunos de los participantes de aparecer en las listas negras a las que, a menudo, según refiere Clarín Revista en su edición del 29 de mayo de 1983, titulada "La censura en la Argentina" (págs. 3-14), sustraían algunos nombres y añadían otros.

El 6 de noviembre de 1977 se había prohibido Telarañas de Eduardo Pavlovsky y algo similar sucedió el 7 de mayo de 1981 en la ciudad de Tucumán con La nona de Roberto Cossa, quien señala en un folleto de 1997, titulado ¿Qué fue Teatro Abierto?, lo siguiente:

"(…) la censura no estaba oficializada, pero, de todas maneras, la elección del repertorio y de los intérpretes era responsabilidad de los directores "funcionarios designados por el gobierno de turno" que aplicaban la política discriminatoria. (...) Los resistentes eran confinados a la actividad privada, obligados a recluirse en los pequeños teatros" (Cossa, 1997).

La supresión en 1979 de la cátedra de Teatro argentino en el Conservatorio Nacional se justificó con el argumento de que el teatro argentino no existía. En este sentido, Beatriz Trastoy señala que "(…) el estreno entre 1975 y 1981 de alrededor de ciento cincuenta y cinco obras de autores nacionales (…) desmiente rotundamente semejante afirmación" (Trastoy, 2001: 105).

En el "Prólogo" de Teatro Abierto 1981, el volumen que recoge las 21 obras que surgieron de esta convocatoria, se indica que Teatro Abierto carecía de dirección orgánica y que las distintas alternativas se discutían

CIERRE
DE TEATRO ABIERTO '81

hasta lograr, por lo menos, una evidente y acatada mayoría:
"Nadie cobrará un centavo, como es obvio; pero, como también es obvio, todos sentimos que estamos ganando mucho" (Teatro Abierto 1981, 8-9).

Por fin el 28 de julio de 1981, en la sala del Teatro del Picadero se inició, con un lleno total, el ciclo. Durante los días subsiguientes al estreno la cantidad de público que quería ver el espectáculo se fue multiplicando.

El 7 de agosto los iniciadores de Teatro Abierto convocaron una conferencia de prensa ante un hecho insólito: en la madrugada del día anterior, un incendio, provocado aparentemente por una bomba, había destruido totalmente el Teatro del Picadero. Dragún leyó un comunicado y enumeró las adhesiones de distintas organizaciones y algunas personales, como la de Jorge Luis Borges: "Estoy con ustedes en defensa de la cultura". En este acto, estuvieron presentes el escritor Ernesto Sábato y el Premio Nobel de la Paz Adolfo Pérez Esquivel.

Diecisiete fueron las salas de teatro que se ofrecieron para que el ciclo continuara. De todas ellas, se eligió la del Teatro Tabarís, desde donde continuó Teatro Abierto a partir del 18 de agosto hasta culminar con una memorable fiesta el 21 de septiembre.

En palabras de Dragún: "(…) sentí que ahí se había cerrado el círculo, y que siempre iba a ser agredido, y que dependía solo de nosotros mantenerlo vivo (…) ¿Cómo lo hicimos? Por utópicos. Pero en América Latina ser utópico es ser realista" (Dragún,1997).

Coincido con Beatriz Trastoy cuando dice: "Otro mérito [del movimiento] (...) fue el de convertir el teatro en un ámbito de convergencia para público y espectadores, pero también en un ámbito de disenso frente al poder dictatorial de turno; esto es, en un fenómeno de fuerte impronta política" (Trastoy, 2001:108).

El fenómeno Teatro Abierto cambió mi proyecto de tesis doctoral, centrado en la dramaturgia de Osvaldo Dragún. Me impactó tanto que decidí estudiarlo a fondo. Pronto se me presentó el problema del enfoque y enmarqué mi investigación dentro de los siguientes parámetros metodológicos: los condicionamientos que la realidad argentina imponía a los escritores, la actitud y respuesta que ellos tuvieron y las estructuras formales teatrales a las que se sometieron por necesidades urgentes del momento. Me pareció adecuado articular la descripción y el análisis en un sistema coherente bajo el binomio teatro-sociedad.

Teatro Abierto nació, se inscribió, se representó y se desarrolló en circunstancias muy concretas, determinadas y causales. De ahí el título de mi tesis: Teatro Abierto 1981: teatro argentino bajo vigilancia. Se trató, pues, de un teatro bajo vigilancia en todo el abanico semántico de esta expresión, que abarca la creación, producción y representación, la censura y una toma de posición para burlarla.

El movimiento estuvo muy marcado no solo por hechos coetáneos, sino también enraizado en la trayectoria político-social de mi país siempre en busca de su propia identidad. Sin duda, el conocimiento de la historia de una comunidad ayuda a leer mejor sus obras, y en este sentido la obvia interdependencia del teatro como género literario y su manifestación pública con el contexto social, tanto sincrónica como diacrónicamente, se reflejó en el caso que nos ocupa con mayor intensidad que de costumbre. De ahí que hiciese hincapié en lo que había acontecido políticamente en la década de los 70 y en la actividad previa del Teatro del Pueblo (1930), considerado el primer teatro independiente contemporáneo en Argentina.

La historia de Argentina es la lucha por adquirir la conciencia de una identidad nacional que no ha podido manifestarse por razones múltiples, entre otras, la diversidad étnica fruto de la continua inmigración. El mayor contingente inmigratorio llegó entre 1880 y 1930, en su mayoría de origen italiano y español, con una presencia importante de turcos, sirios y libaneses. Todas y cada una de las obras de Teatro Abierto 1981, sin

DIRSCURSO
DE OSVALDO
DRAGÚN

renunciar a lo universal, versan, de alguna manera, sobre la identidad argentina, si bien en un discurso dramático específico y característico.

El cruento y represor gobierno dictatorial de la Junta Militar (1976-1983) produjo un gran desgaste de la sociedad. La peculiar realidad argentina exigía de los creadores un compromiso serio con su pueblo en busca de una unidad de acción a todos los niveles contra la opresión y la inseguridad ciudadana. Esta actitud tenía que primar evidentemente la función didáctica del teatro por encima de otras finalidades, como había sucedido antes en el Teatro del Pueblo y en los teatros independientes. Quizás nunca en la historia de mi país se exigió tal grado de solidaridad con los valores humanos como en esos años y Teatro Abierto 1981 fue una respuesta muy digna a esa demanda.

Todas las obras se caracterizan por la economía expresiva y se observa una especial utilización del lenguaje elusivo de la realidad concreta argentina y su alusión más o menos críptica, lo que patentiza un teatro que por razones condicionantes se escribe y produce bajo vigilancia. Ahora bien, en su conjunto constituyen un abanico de dramatizaciones de vivencias históricas o actuales o de resultados que expresan estados alienados por falta de una conciencia en la que el individuo pueda reconocerse o realizarse. Todas las obras convergen y denuncian las diversas causas y procesos de la alienación. El hecho de que este teatro fuera escrito bajo vigilancia explica la estructuración argumental, la selección de personajes como soporte de la acción dramática y sus referencias históricas y coetáneas. No afirmo que las obras analizadas traten directamente del período que acabo de resumir, pero sí que lo presupongan. A veces serán meras alusiones; otras, un nombre propio o la onomástica, otras, ciertas marcas del lenguaje, otras, la inmigración, la represión y el extrañamiento, otras, la técnica del distanciamiento histórico en la temática y el rescate de héroes que simbolizan o mimetizan momentos coetáneos. Esta formulación teatral adquirió personalidad propia como manifestación de una dramaturgia específicamente argentina. Lo cual no es ya poco mérito, sin entrar en los valores intrínsecos de cada una de las obras. Al menos lograron los fines que se habían propuesto. Sus miembros asumieron las responsabilidades que en su tiempo les correspondían para producir un teatro realmente ABIERTO. Dramaturgos, actores, directores, escenógrafos, vestuaristas y técnicos generaron consensuadamente un teatro-denuncia sin denuncias explícitas y sin renunciar a los principios estéticos de la creación artística.

Días antes de finalizar Teatro Abierto, el 2 de septiembre de 1981, envié una nota a la revista Latin American Theatre Review que llevaba por título "Teatro Abierto: fenómeno socio-teatral argentino", en la que hacia el final afirmaba:

Teatro Abierto, más allá de algún altibajo en la calidad de las obras representadas (por otro lado, de esperar en una muestra de esta magnitud), ha cumplido con los objetivos estipulados en su creación: ha demostrado la vigencia y vitalidad del teatro argentino. Más aún: ha generado el movimiento teatral más importante de todos los tiempos" (Giella, 1981, 92).

Debo admitir que esta última frase fue, indudablemente, producto del gran éxito y acogida de público que tuvo el ciclo. No sé si fue una valoración acertada, lo que sí sé es que en ese momento lo sentí así.

Por último, quiero de nuevo agradecer el compromiso, el trabajo, el talento y el valor de todas aquellas personas que contribuyeron a dar forma a Teatro Abierto 1981. Gracias a todos, en especial a los dramaturgos por haberme enriquecido con su mirada y hacerme sentir más cerca de mi país.

Bibliografía

Clarín Revista. "La censura en la Argentina", 29 de mayo de 1983, 3-14.

Cossa, Roberto, 1997. "Tiempos de silencio", ¿Qué fue Teatro Abierto?, Teatro del Pueblo, SOMI, Ciclo Teatro Abierto, abril 1997.

Dragún, Osvaldo, 1981. Teatro: Hoy se comen al flaco. Al violador. Ottawa: Girol Books.

----------, 1997. "Cómo lo hicimos", ¿Qué fue Teatro Abierto?, Teatro del Pueblo, SOMI, Ciclo Teatro Abierto, abril, 1997.

Esteve, Patricio, 1991. "1980-1981.La prehistoria de Teatro Abierto", Latin American Theatre Review, 24/2 (Spring 1991): 59-68.

Giella, Miguel Ángel, 1981. "Teatro Abierto: Fenómeno socio-teatral argentino", Latin American Theatre Review, 15/1 (Fall 1981): 89-93.

----------, 1991. Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia. Vol. 1, Buenos Aires: Corregidor.

Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos. Vol. II. Buenos Aires: Corregidor, 1991.

Trastoy, Beatriz, 2001. "Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural", Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998), Vol. V. Buenos Aires: Galerna, 105.

TESTIMONIOS

Los presentes testimonios fueron extractados del ensayo Teatro Abierto 1981: Dictadura y Resistencia Cultural. Estudio crítico de fuentes primarias y secundarias de la historiadora Irene Villagra.

ESCENA DE *JUEGO DE OCA*

"Hay un aspecto de Teatro Abierto que se da por sobreentendido en el país, aunque no en otras partes del mundo. Y este es que todos los que participamos en ese evento trabajamos sin cobrar absolutamente nada. (…) pusimos lo mejor de nosotros, (…) para que eso que denominamos Teatro Abierto llegara a escena en su mejor nivel. Hasta pedimos donaciones y colaboraciones para reunir los materiales que se requerían para hacer las escenografías, los vestuarios y un mínimo de publicidad. (…) Esto, que podríamos llamar trabajo artístico militante, no fue el resultado de una decisión madura, tomada luego de una larga discusión, sino, como digo antes, fruto de un sobreentendido.
El trabajo militante fue una de las bases sobre las que se levantó el teatro independiente argentino".
Ricardo Halac
Dramaturgo
Testimonio extraído de la Revista Florencio

"Trabajar en dictadura era lo mismo que vivir en dictadura: estar cercados por el horror y el miedo, tener necesidad de decir montones de cosas (y compartirlas) y no poder. Pero, por estas mismas razones, había un gran encuentro entre las personas que pensábamos y padecíamos lo mismo. Y participar de Teatro Abierto –sobre todo después de ver la repercusión que tenía y después del incendio del Picadero– era sumamente emocionante e intenso. Yo era muy joven entonces, pero tengo un recuerdo muy fuerte de la comunión que existió entre quienes lo hacíamos; y también de la comunión con el público, que venía a participar junto a nosotros en ese acto de expresión, denuncia y rebeldía. También recuerdo el ofrecimiento generoso y valiente de los empresarios teatrales cuando Teatro Abierto se quedó sin sala por el incendio del picadero. Había una sensación de unión muy fuerte".
Ingrid Pelicori
Actriz

"Teatro Abierto fue, más que una experiencia teatral, la primera manifestación cultural política de la Argentina en muchos años. Fue como un grito, que no dimos solamente los actores, sino todo el público. Junto a las 25.000 personas que asistieron a las primeras jornadas dijimos: Estamos aquí, no nos mataron del todo. Fue una gran luz en una gran sombra. Una respuesta política a lo que estábamos pasando. Teatro Abierto demostró que la cultura cercenada, maltratada, ultrajada sigue existiendo. Porque habían arrasado la tierra, pero no las semillas, que al primer golpe de sol y de agua nacieron".
Cipe Lincovsky
Actriz
Extracto del artículo El teatro en Latinoamérica: reflexiones de una actriz publicado en América Latina, una patria grande.

ESCENA DE
CONCIERTO DE ANIVERSARIO

"Exactamente no sé cómo fue, casi por milagro yo me conecté directamente con ese grupo de autores y planteamos la posibilidad de hacer una muestra y se dio la oportunidad que yo en ese momento estaba terminando o estábamos terminando de refaccionar el Picadero (…) Bueno, así por una serie de casualidades yo entré en contacto con esa gente, el grupo de amigos, directores, autores. Y enseguida se organizó esto… Milagrosamente, se fue agregando gente y todos con una necesidad de trabajar juntos… de conversar, de rever todos los problemas… Es una cosa curiosa, el teatro parece encontrar su faz más productiva, más rica y más seria cuando se produce la enfermedad, cuando se produce la catástrofe. Como que el teatro dice: en este momento donde no hay soluciones, donde todo es catástrofe, este es el momento mío. ¿Por qué? Porque es la tragedia, el drama… El gran momento en donde la sociedad argentina está como… digamos paralizada por esa tremenda… ese tremendo golpe de poder, esa tremenda manifestación de salvajismo. En ese momento la sociedad dice… acá tenemos que hacer poesía".
Gastón Breyer
Arquitecto. Escenógrafo

El balance de Teatro Abierto 81 fue fantástico. Fue un éxito descomunal, nosotros no creímos nunca que iba a suceder eso. En Teatro Abierto todo lo que se hacía estaba muy interrelacionado. Primero, por una cuestión bastante elemental: todo se hacía en un solo teatro, entonces estaba centralizado. Teatro Abierto se hacía todos los días, en el mismo lugar y, además, estábamos muy vinculados y esa vinculación nació cuando se empezaron a escribir las obras. Porque una de las cosas memorables de Teatro Abierto y de mi vida fue cuando nos sentábamos en el auditorio de Argentores y los autores traían los borradores y los leían; vos veías cómo se iban gestando, entre otras cosas una de las obras maestras de Teatro Abierto, a mi criterio, que es Gris de ausencia (de Roberto Cossa), que, cuando yo la escuché por primera vez, me pareció una obra de una envergadura y una significación fantástica.. Me acuerdo una definición de esa obra que hizo Villanueva Cosse, que me pareció exacta. Dijo: "Es Babilonia al revés". Había tiempo, vuelvo a insistir… había ganas… Que es lo importante… Si no hay deseo… nosotros hicimos lo que pudimos, digamos… desde un lugar que a mi juicio personal es absolutamente irrepetible. Lo que se dio en ese momento es absolutamente irrepetible".
Roberto Perinelli
Dramaturgo

Es difícil evaluar el fenómeno, pero creo que se hizo en el momento preciso, a la hora precisa, en el lugar preciso y el público venía a ver teatro, pero con más ganas; trascendía el hecho de ver teatro. La gente iba apasionada como a una manifestación contracultural política. Había deseos de libertad, de expresarse, y se fueron creando cosas casuales, entrecruzamientos, más allá de la lógica de crear algo sistemático, sino que fueron el cuerpo a cuerpo y la necesidad de que se encontraran".
Eduardo "Tato" Pavlovsky
Dramaturgo. Actor

Cuando estaba en la primaria y me contaban la historia de la gesta de Mayo en 1810 y la Independencia en 1816, me imaginaba un actor de la historia de esos años, un revolucionario, portador de nuevas ideas para producir los cambios tan necesarios que serían los orígenes de una nueva Nación, la Argentina. El devenir histórico quiso que formara parte de una generación llena de ideales y necesidades de transformación. Veíamos que una Argentina más justa, con educación y sin pobreza, era posible. La violenta, desmedida y loca respuesta de los sectores más reaccionarios dejó huérfana a nuestra generación de aquellos líderes más lúcidos y sensibles. Participar de Teatro Abierto fue, para mí, un acto de resistencia, una acción que acompaña la historia de los pueblos, un David que enfrenta a Goliat, un homenaje a todos los compañeros caídos y desaparecidos, una reivindicación a todos los que todavía creen en un país con valores de igualdad, justicia y solidaridad".
Roberto Saiz
Actor

ESCENA DE
BAR LA COSTUMBRE

"Como cualquier pueblo, cualquier civilización o hijo de vecino, tenemos los teatristas –siempre las hemos tenido– nuestras propias, intransferibles, utopías (…). Utopía como deseo condensado en su máxima potencia. Teatro Abierto fue así. De repente los mismos espectadores que antes se hacían rogar estaban allí aclamando (…) ¿Qué había sucedido? El soberano había escogido. La gente había puesto el dedo. Y de un utensilio como el teatro había hecho un arma más para enfrentar a la dictadura".
Mauricio Kartun
Dramaturgo, director

ESCENA DE
BLUS DE LA CALLE BARLCARCE

"El público de teatro abierto, habitué en general a concurrir a los escasos lugares en los que se ofrecían espectáculos de calidad, fue multitudinario (pero no en el concepto de masa acrítica), apasionado y, en ocasiones, convirtió a la sala en una caja de resonancia de lo que sucedía en el afuera. He presenciado cómo se apilaban en las escaleras al agotarse los abonos rápidamente o cómo acompañaban con gritos y cánticos las funciones".
Carlos Fos
Antropólogo. Historiador Teatral

DANZA ABIERTA, 1981-1983, A TRAVÉS DE LA MIRADA DE MARGARITA BALI

“FUE UN FENÓMENO Y UN QUIEBRE CREATIVO TANTO POR LA CONVOCATORIA DE COREÓGRAFOS COMO POR EL PÚBLICO”

La bailarina, coreógrafa, creadora de videoinstalaciones, video mapping y bióloga, graduada en la Universidad de California, Berkeley, refiere en esta nota su experiencia con Nucleodanza (1974-2000), uno de los grupos de vanguardia de danza independiente que creó con Susana Tambutti y, junto con Ana Deutsch, participaron de las tres ediciones de ese movimiento que surgió simultáneamente con Teatro Abierto, en 1981. TEXTO: JUAN CARLOS FONTANA – FOTOS: MAGDALENA VIGGIANI

MARGARITA **BALI**

Teatro Abierto en el 81 abrió un camino a otras manifestaciones de la cultura local, que, como un acto de humanidad, de decir: "estamos vivos", decidieron unir individualidades y crear su propio espacio. Así nació, el mismo año, Danza Abierta. La iniciativa fue de Alfredo Zemma y Lino Patalano, en ese entonces a cargo del teatro Bambalinas.
Danza Abierta tuvo 3 ediciones: 81, 82 y 83. La primera se realizó en el Bambalinas. "Cuando en la sala de San Telmo vimos una extensa cola que doblaba la esquina, no lo podíamos creer, el ciclo fue un quiebre y un fenómeno nuevo para la danza", dice Margarita Bali, por aquella época cocreadora junto con Susana Tambutti y Ana Deustch de Nucleodanza, uno de los grupos de vanguardia más prolíficos, nacional e internacionalmente, de la danza independiente argentina, que participó de las tres ediciones. En 1981, presentaron *Climas sónicos*, *Pasos perdidos* y *El mozo*; en 1982, *Ráfagas* y *Cómo de costumbre* y en 1983, *Judith* y *Living room*.
En esos años oscuros, el único grupo estable estatal que existía, además del ballet del Teatro Colón, fue el Grupo de Danza Contemporánea del teatro San Martín (creado en 1968, bajo el nombre de Ballet del teatro San Martín, con dirección del coreógrafo Oscar Araiz). Las compañías independientes no tenían salas en las que mostrar sus obras y, como bien lo explica Margarita Bali, "a ninguno de nosotros se nos ocurría pensar una obra para ofrecer al San Martín, ni tampoco ser invitados a coreografiar, porque no lo iban a hacer. No había esa preocupación. Lo que queríamos era poder actuar en teatros de la ciudad. Ni para Danza Abierta, ni Teatro Abierto se consiguió una sala de teatro oficial. Con Nucleodanza actuamos varias temporadas en el teatro Presidente Alvear, pero eso fue una gestión personal nuestra".
Algunos de los nombres que integraron Danza Abierta en sus distintas ediciones fueron, además de Nucleodanza, Alicia Orlando, Marta Pérez Catán, Mecha Fernández, Graciela Méndez, Silvia Vladimivsky, Susana Zimmermann, Ana Deutsch, Nora Codina, Edgardo Millán, Vivian Luz, Rodolfo Dantón, Patricia Stokoe, Ana Kamien, Etel Bendersky, María Fux, Ana Labat, Doris Petroni.
"Luego de la primera serie de obras en la edición del 81, Patalano y Zemma hicieron una selección de cinco coreógrafos, con la intención a posteriori de organizar una gira por el interior, entre los que estaba Nucleodanza. Lo que finalmente no se concretó. Hay que tomar en cuenta que hoy nadie actuaría o prepararía una coreografía para un festival si no cuenta con un aporte económico. En aquellos años, todo era ad honorem, con excepción de los empleados que atendían la venta de entradas que se hacía en el Bambalinas", señala Margarita Bali, que, además de bailarina y coreógrafa, hace varios años que también se dedica a las videoinstalaciones, video mapping (fue pionera en esta técnica, con la que deslumbró en el Fiba 2005 al presentar su obra –con bailarines en vivo– *Pizzurno Pixelado*, en el edificio del Ministerio de Educación, dentro del Proyecto Cruces) e interactividad, y que en estos tiempos de pandemia, este año, en el Fiba presentó en video su obra *Camina, corre y baila (Crossroads)*, filmado en su barrio Colegiales y, en 2019, repuso su coreografía de 1995, en el Payró, *Doblar mujer por línea*

NUCLEODANZA, GÉNERO Y POLÍTICA

Margarita Bali y Susana Tambutti fueron pioneras en tratar la cuestión de género, y lo hacían a través del humor, de una manera muy impactante, en varias de las coreografías que estrenaron con Nucleodanza. Tambutti destaca que, en aquellos años, los 80, estos temas surgían "como un juego de cambiar de personalidades. Me habían regalado un montón de trajes de hombre de un pariente. Tenía el ropero lleno y me pareció divertido crear un ballet con todas mujeres vestidas de hombre. Lo abordamos como una sátira hacia el hombre. Hoy se lo utiliza más como una bandera en la que hay que tratar el tema de género y la violencia. En nuestra coreografía La puñalada había violencia. Pusimos un personaje con traje de militar haciendo una marcha militar y siempre era la misma persona, una mezcla de hombre-mujer. En esa obra que creó Susana estaba esta cuestión del hombre que reprime a la mujer, aunque siempre era el mismo personaje. En la escena final de La espera, ubicamos tres bancos de forma vertical, como si fueran lápidas y se escucha como una ráfaga de balas y los personajes caen. En el trabajo de creación surgió esa situación. No es que premeditadamente dijimos vamos a hablar de los desaparecidos".
En Saco y corbata (1984) pusimos a 3 mujeres vestidas con trajes de hombre, con bastones. Al comienzo bailaban como si fuera una coreografía de tap, tipo Fred Astaire y luego esos bastones se terminaban convirtiendo en fusiles y había unos personajes con las corbatas puestas tapándose los ojos y hay un fusilamiento. Esta situación es tan solo un instante. Del mismo modo, había otras referidas al fútbol, hombres leyendo el diario, yendo a la oficina. La intención era mostrar a hombres en distintas actividades.
En tus coreografías Biósfera, Climas sónicos y el video que estás preparando ahora, Tritones y Nereidas, mostrás tu faceta de bióloga, graduada en la Universidad de California, Berkeley.
Sí, en Climas Sónicos puse un dúo, como dos pájaros que bailaban y la música eran sonidos de la selva. Luego hice Biósfera, con el Ballet del teatro San Martín cuando lo dirigía Ana María Stekelman, en 1977. En esa obra hice un recorrido por la evolución. Partiendo de las moléculas, los bichos de agua, monos, jirafas, hasta llegar al ser humano y con él, la debacle. En la actual Tritones y Nereidas, estoy filmando bailarines bajo el agua. Los personajes mitad humano y mitad animal que tienen esa característica graciosa y perversa a la vez, es algo que me interesa explorar.

de puntos revisitado, en la que ella misma actuaba en escena junto con la protagonista Gabriela Prado.

ESTILO Y CRITERIOS

¿En cada edición se trabajó con una intención testimonial, social o política que agrupara a las distintas coreografías?

No. Cada uno participó con el estilo y los criterios con los que venía trabajando. En ninguna de las ediciones se trató de unificar una idea de connotaciones políticas o sociales. Con excepción de coreógrafas como Silvia Vladimivsky, que junto con Raúl Rizzo venían trabajando con obras dentro del teatro-social, como *El día del campeón*, o *Día hermoso*. Nora Codina estrenó *Vivos*, que se ubicada dentro de ese contexto.

Luego de lo ocurrido con el atentado a Teatro Abierto, en el Picadero, en 1981, ¿tuvieron temor, sufrieron algún tipo de amenaza?

Teníamos presente lo que había ocurrido en El Picadero. La danza resistió bien durante la época de la dictadura. No fue que de golpe salimos a bailar y percibimos que era peligroso12v. No nos reprimíamos creativamente, pero tampoco bailábamos nada que pudiese ser censurable. Si una coreografía implica una actitud de protesta, esto se manifiesta de una forma mucho más sutil, por lo que resulta poco posible que sea censurable. En verdad era mucho más peligroso bailar en la sala Planeta, o el Payró, por la cantidad de actores con los que te cruzabas antes o después de la función, debido a que sabías que alguno de ellos figuraba en alguna lista.

¿Las ediciones del 82 y 83 continuaron en el Bambalinas? ¿En qué se diferenciaron?

La del 82 se realizó en el Blanca Podestá (actual Multiteatro). Participaron entre 40 y 50 coreógrafos. Fue una apertura muy movilizadora, porque estábamos en la calle Corrientes y asistió muchísima gente. Recuerdo que Néstor Tirri, en una crítica para el diario Clarín, señaló que hubiera hecho falta una selección más rigurosa. Pero el criterio de convocatoria fue justamente abrirla para todos los que quisieran participar. La mayoría de esos coreógrafos se convirtieron en figuras importantes. Debido al éxito de la segunda edición, xen la tercera, del 83 –que se realizó en el teatro Catalinas, en el predio que anteriormente ocupaba el Instituto Di Tella, en Florida y Marcelo T. de Alvear– se anotaron muchísimos coreógrafos y fue necesaria una selección, que contó con tres y cinco jurados y se realizaron en mi estudio y en el de Ana Deutsch.

¿Cada coreógrafo preparó una obra especialmente para Danza Abierta o hubo reposiciones?

La mayoría de los coreógrafos siempre tienen en gestación alguna obra nueva, o que están trabajando. Si surgía Danza Abierta, la presentábamos. Susana Tambutti y yo estrenamos dos coreografías en el 82. Ella presentó *Como de costumbre* y yo, *Ráfagas*. Para mí fue un placer presentar mi obra en una buena sala, con muchos intérpretes y una platea llena. El participar de una convocatoria masiva te da otra adrenalina. Al año siguiente Tambutti presentó *Living room*, que previamente había ganado el Primer Concurso Coca-Cola en las Artes y las Ciencias.

RAFAEL BRUZA Y JORGE RICCI

EL ESPESOR MÁS ALLÁ DE LA LLANURA

TEXTO: LEONEL GIACOMETTO – FOTOS: GENTILEZA PAULO RICCI

Hace mucho tiempo, en una galaxia muy muy lejana que, como todas las galaxias, universos y jardines interiores –metáfora más o menos literal o bastardeada mediante– que cada uno dice tener dentro, inasible pero real, las líneas temporales no respetaban los inventos del lenguaje por demarcar distancias, cálculos y defectos mentales. Lástima que acá, donde la luz pública es el medio, es el continuo, y es el fin; acá, donde éxito no importa si es una marca de cuadernos, donde la derecha es violenta y la izquierda triste, dejamos que nos dejen pasar lo que nos pasa al lado, alrededor, allende.

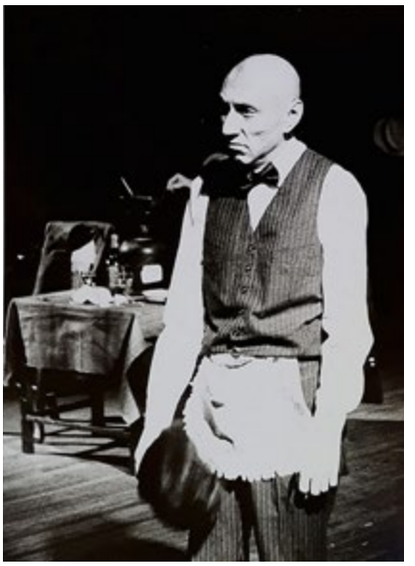
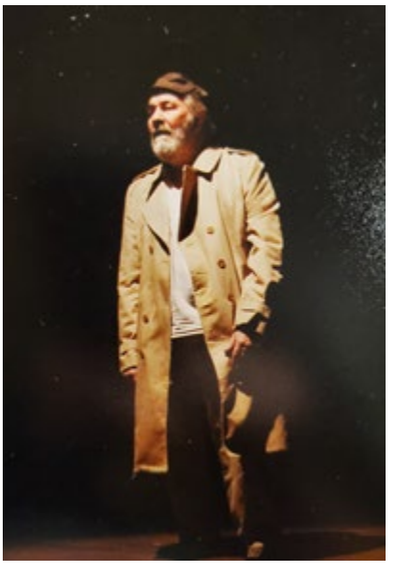
JORGE RICCI
EN ESCENA

La mampostería de ladrillos comunes que hoy hacen a la construcción teatral argentina, desde donde estamos, para los que somos, sobre los que ya murieron, para vos y para aquellos que aún no vivos, ni portan prejuicios, ni cepas, ni bonos. O sí, pero guste o no, esto que sucede dentro del marco de las medidas nacionales, provinciales y municipales para frenar el aumento de contagios (y de ahí la menor cantidad posible de pacientes, que serán o no serán cadáveres que aún contagian) del virus que causa la enfermedad Covid-19. En medio de todo esto, no está de más –aún aislados– admitir seguir y darle forma al suceder de quienes, hoy muertos dentro de la pandemia, ya acceden al modo por el cual la mecha incierta pero auténtica que les iluminó lo inalienable cuando hacían y eran lo que son, se nos pegue o cuele para algo, que no es poco.

Hace mucho tiempo, en una galaxia muy muy lejana, en 1973 en la capital de Santa Fe, nació el grupo Teatro Llanura, fundado por Jorge Ricci y Ricardo Gandini. Después de montar, en 1974, Ubú rey, de Alfred Jarry y Woycek, de Georg Büchner, en 1975, es Rafael Bruza quien se integra no solo como actor, sino como la pata dramática que le dará identidad a este grupo y a esta región. El clásico binomio y Actores de provincia son dos de sus obras más representativas. A veces bajo la sombra del imaginario dramático Mauricio Kartun, quien, dicho sea de paso, no en CABA, sino en Santa Fese desvirgó como director en 1988 en el Teatro Llanura cuando estrenó El clásico binomio.

Teatro Llanura "perfiló lo teatral en Santa Fe en la historia de artistas trashumantes", se dice por ahí en esas copiadas y pegadas tesis virtuales que pululan en la red con énfasis instructivo. Esto es solo un pequeño decir de los artistas; pero lo otro, esas copiadas y pegadas tesis virtuales, no están mal: son una forma –hoy virtual– de transmitir "eso": lo teatral. Aquí está la particularidad de Teatro Llanura: escribió lo actuado y no hubo ni habrá muchos. Sintetizaron sus experiencias y su propia forma de verlopor escrito. [Universidad Nacional del Litoral, Departamento de extensión Universitaria. (1986). Hacia un teatro Salvaje. Centro de Publicaciones, Santa Fe, Argentina.

Escribir teatro no es solo hacer un taller y hacer una obra en tres partes con monólogo por si acaso. Con el tiempo, nosotros, los que quedamos sabemos qué cosas se gestaron en

el país, más allá del gusto y seña de las poéticas y los lineamientos estéticos; y si por fin accedemos al poder de tornar visible cómo se transmite el teatro de una generación a otra.
Esta semana, entre la muerte de Rafael Bruza y Jorge Ricci, será, quizás, como las calles de la ciudad de Santa Fe en Glosa, de Juan José Saer. Porque pasó eso: murieron con 7 días exactos de diferencia.

Uno supo de la muerte del otro, y el otro ya debe haberse encontrado con el que supo primero que Rafael Bruza, el viernes 5 de febrero de 2021, había muerto. Una semana exacta después, irremediablemente performático, aunque doloroso para los mortales, al aire libre, en la ciudad de Santa Fe, Jorge Ricci (Santa fe, 1946) empezó a darse cuenta. De qué se dio cuenta Jorge, o, mejor dicho, qué cosa unió, quizás, a la exactitud del deshielo y a la sorpresa de ser –o no de ser al pedo, digamos, entre la distancia del presente o del pasado–, qué cosa unió a una muerte sorpresiva, o a una que puede, de alguna manera, solicitarse sin pecar suicidio, sino fin de la partida. No lo sabemos: el arte tiene mucho de esto, joderse. Pero, a lo mejor, en todos esos días entre el viernes 5 y 12 de febrero de 2021, desde que su otro teatral había muerto –a pesar de estar, hoy o antes, más o menos cerca, física o laboralmente, como quien se suscribe a lo que cree que era– Jorge Ricci pudo darse cuenta de que no sabemos qué, pero ese viernes, a la semana de Bruza, Ricci también murió. "Parece un chiste, sino fuera una joda grande como una casa", decía Tato Bores. Pero eso es teatro, y ellos lo fueron.

Desterraron la idea del teatro creado más allá de los límites territoriales a los que se acceden geográficamente, materializando los planes de soterramiento, anulando confines y marcando, como hacen con las vacas, como hacían los cafishos rosarinos en la Década Infame del siglo pasado, lo que es o podría ser"artista". Vivir de eso y hacer teatro desde la que era Capital Federal –hoy es la Ciudad Autónoma de Buenos Aires– aquella entre las llanuras verdes y doradas que se ven desde las ventanillas cuando se va o se viene de allá, o de más allá, donde dicen "CABA" y hablan con verbos compuestos, duermen siesta y constituyen el ritmo lento de, por ejemplo, su teatro. Y, mirando bien, hasta quizás había algo de todo aquello que cargaba y que lo deprimía, tenía y tiene el teatro nacional –que el prejuicio hace oscilar– siempre y cuando se admita que existe entre lo didáctico, lo marginal, lo pobre entendido como flaco de forma y cuerpo, o promocional al servicio de cada feudo que podría o no haber en determinadas zonas de la Argentina. Cada vez que aparece la palabra feudo, indefectiblemente, mi educación audiovisual va al caso María Soledad Morales. Pero también hay otros caciques, menos letales pero más empobrecedores. Los protagonistas del Teatro Llanura, no. Y el espesor real que taladra palabras cuando lo emocional no es feudo, entonces, alivia el formato para esta desordenada cadena de información, modos, formas, mentiras, verdades, deudas y dudas, doctrinas, políticas y poéticas, hasta plaquetas y universos que invoca el teatro. Podría ser una (hoy no formal) manera de traspasar y aprender el teatro aprehendido y vivo de una generación a otra.

"La vida de uno, como bicho de teatro, es una suma de 'pasajes de bravura' (ora sabrosos, ora insulsos) como decían los viejos actores. Y esos pasajes de bravura son a veces parte de un ensayo feliz y solitario donde 'tocamos el umbral del inconsciente' o parte de una representación inesperada que sucede en un espacio pobre pero cargado de magia para lo que estamos contando en ese momento irrepetible", escribió Jorge Ricci hace más de treinta años en su único ensayo: Hacia un teatro salvaje. Y cierra así: "Ahora, después del epílogo, nos vamos a entregar a esa batalla incruenta que es nuestro oficio. Y, en medio de ese peligro infinito, seremos el ciego que guía a los otros ciegos: aprendiendo y enseñando lo que hay que aprender y lo que hay que enseñar, creando hasta donde sea posible". Ricci y Bruza, para los que hacemos, nos dejaron un dato. Cada uno sabrá qué hacer.

UNA CREADOR_**UNA OBRA**

TEXTO: DARÍO CASTRO,
ACTOR, DIRECTOR, DOCENTE/INVESTIGADOR DE LA CORDILLERA PATAGÓNICA.

MUCHACHA. UNA NUBE DE AGUA

La obra me llega en formato video. El día que se presentó en mi ciudad estábamos justo inaugurando nuestra casona teatral. Antes de la función, Aravinda y Adrián pasaron por el jardín a saludar y luego se fueron a presentarla a otra sala. Yo estaba muy feliz por la inauguración, pero me apenaba mucho no poder ver esta pieza. Mirando caminar y sonreír a Aravinda tuve el pálpito y la certeza al mismo tiempo de que Muchacha. Una nube de agua, guardaba algo para mí como espectador. Así que aproveché esta oportunidad y me asomé a este mundo.

La muchacha comienza cantando una copla que nos hace dejar de lado cualquier expectativa que excluya la sensibilidad para entrar en contacto con ella. Se abre paso confundiendo los gestos del cotidiano con aquello que se revela en el teatro, que, siendo de este mundo, también adolece de la extranjería y orfandad que supone la práctica creadora. Muchacha. Una nube de agua se despliega como una sábana al viento en una terraza con vecinas hechas de cajas y bolsas de papel, o más bien como un canto. Una actriz presta cuerpo y voz (que es cuerpo) a una poética propia que impregna y da vida tanto a objetos como al espacio. La ternura irrumpe con la misma fuerza que el enojo. No hay resignación a pesar de la crudeza, la soledad y el dolor de algunas heridas que organizan esta trama sensible que Aravinda escribe y hace obra, en conjunto con la dirección minuciosa y evidentemente respetuosa de Adrián Beato. Una obra de una actriz en escena, ya sea como monólogo o unipersonal, es siempre un salto al vacío. La técnica de Aravinda es el soporte para narrar, más bien para desplegar las múltiples dramaturgias que entretejen sonido, canto, palabras, luz, objetos, a partir de la precisión que acaricia en cada transición armando ramilletes de flores que acercan perfumes de historias y paisajes de su (nuestra) tierra.

"No llores más nube de agua,
silencia tanta amargura
que toda leche da queso
y toda pena se cura".

MUCHACHA. UNA NUBE DE AGUA

Actuación:
Aravinda Juárez
Dirección:
Adrián Beato y Aravinda Juárez
Dramaturgia:
Aravinda Juárez
Iluminación:
Micaela Cacheda
Realización Audiovisual:
Mariana Chiesa
Producción:
Brújula Teatro a cuerda

Así canta la muchacha con la fuerza de un alarido que empuja aquello que oímos, construye un canto que precede a un gran silencio en el que nos hace descansar, no sin estar sacudidos. Silencios que arma a la vista y escucha de nuestra expectación sacándonos de cualquier lugar común.

La pieza tiene la materialidad de su nombre, una muchacha que mueve sus manos en una bruma de paisajes y cantos para dejarnos ver algunas perspectivas sobre una historia.

La infancia, el pueblo, unas mujeres, la comunidad, el hombre que roba y el que abandona, la niña que observa el mundo y se lanza como promesa de aquello que su madre le regaló al nombrarla son las fuerzas que entretejen este relato.

Es sabido que el lugar de la infancia es el territorio donde reposan muchos de nuestros impulsos para crear, y más aún cuando la distancia geográfica nos lleva a vivir en la lejanía de aquel lugar que nos vio nacer. Aravinda toca eso en ella y en nosotros. Nos hace volver a la niñez y descubrir tanto la sorpresa de cada nuevo día como de los primeros dolores y abandonos. Nos hace ver cómo la acción repetitiva del quehacer doméstico de limpiar y colgar la ropa puede volverse poesía y denuncia.

Apreciar esta obra me llevó a pensar en aquello que nos mueve a crear. Y recordar cómo las obras comienzan en un susurro que le habla a uno en sueños o en el día mientras estamos haciendo otras cosas, como limpiar, cocinar, correr. Y que llega en forma de susurro-canto, y que algunas veces, haciendo caso a este llamado, nos atrevemos a balbucear primero y luego a cantar.

El equipo de esta obra nos sumerge en un laberinto construido valiente y artesanalmente. Tal como dice Eugenio Barba, el teatro es un oficio artesanal que requiere del contacto con materiales nobles que se revelan en forma únicamente con trabajo diario y cuidadoso, quitando aquello que nos aleja de la fragilidad y perdiéndonos en un quehacer que, inevitablemente, nos lastima las manos. Pero es allí, en el trabajo diario, en los susurros de esas otras voces, que la obra talla su destino: en el despojo de todo aquello que nos pueda alejar de las y los espectadores que se reunirán a recibirla.

Así me llegó *Muchacha. Una nube de agua*, como un regalo que se da de mano en mano, como una pieza única realizada con la materia de ese mundo, el de Aravinda, que recibí a la distancia sin importarme que así fuera.

UNA DIRECTORA_**TRES PREGUNTAS**

SANDRA FRANZEN
DIRECTORA, DRAMATURGA, ACTRIZ Y GESTORA CULTURAL.

SANDRA FRANZEN

"MIS RECUERDOS COMO ESPECTADORA ESTÁN UNIDOS A LA EMOCIONALIDAD"

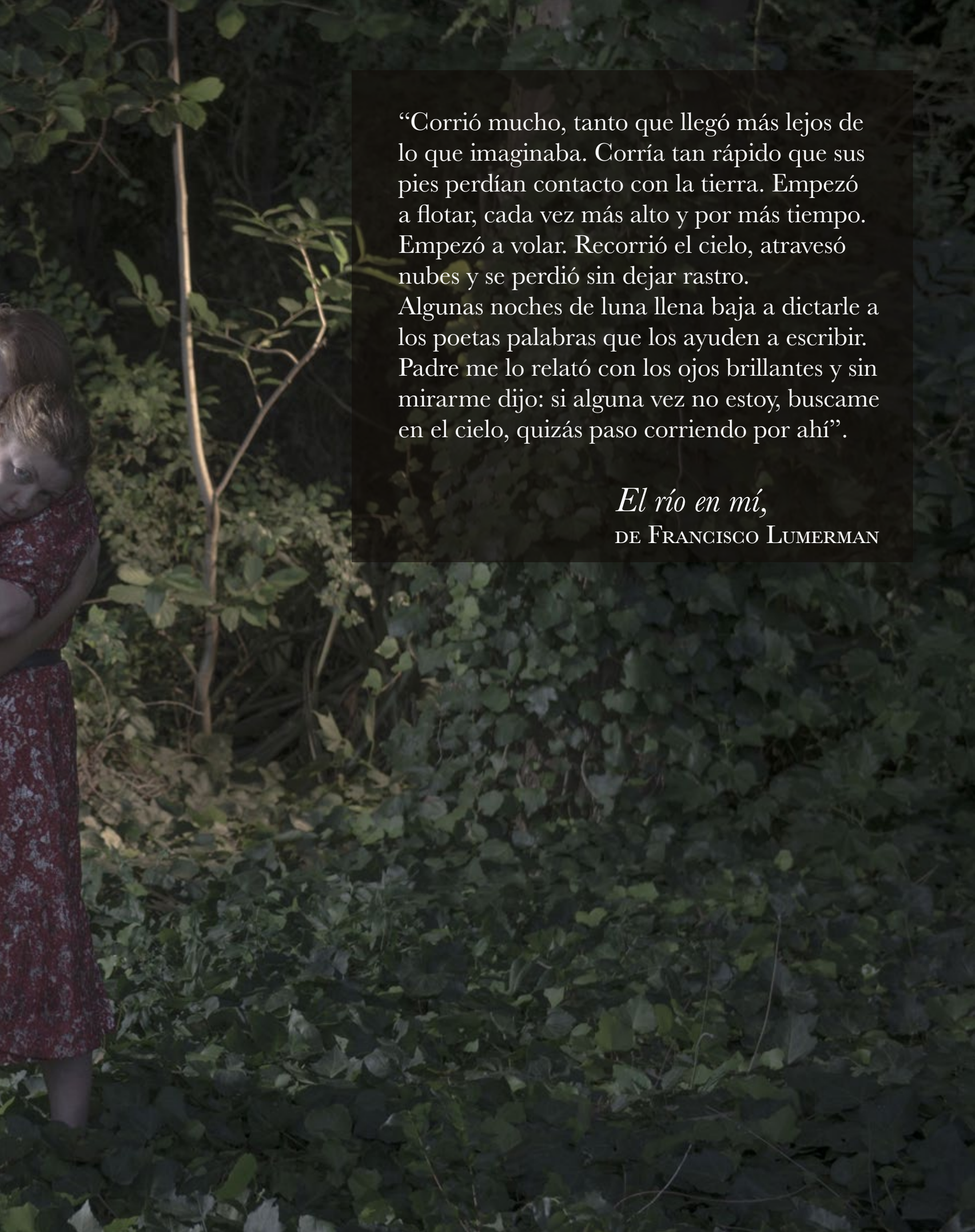
Sandra Franzen es directora, dramaturga, actriz y gestora cultural. Durante 25 años integró el mítico equipo del teatro llanura. Actualmente, integra la red internacional de dramaturgia y la colectiva de autoras.

TEXTO: DAVID JACOBS - FOTO: ARCHIVO

1 **¿Qué significa ser escritora?**
–Ser alguien que juega con las palabras, con las historias, con el espacio y con el tiempo. Imaginar mundos, microuniversos posibles, personajes, es como tener un pequeño poder bastardo: ser "la creadora". Una varita mágica que, a veces, funciona y otras muchas no. Es vivir en la constante búsqueda de la palabra exacta como modo de la existencia. Una convivencia permanente en la indagación de las imágenes y su poética. Una incomodidad vital, urticante. Una picazón ahí. Creerte una traductora de la realidad. Una forma de estar en el presente. Un placer continuo y de descubrimiento, como hacer el amor.

2 **¿Cuál es tu personaje de ficción preferido? ¿Por qué?**
–Quizá lo sean todas las heroínas que habitan en mí. Las que ya son texto y las que aún están en el limbo de las ideas pidiendo pista para ser ficción. Por el imaginario con el que trabajo en este momento, elijo a Lilith, la primera mujer "desaparecida" de la historia. Fue creada antes que Eva y del barro como Adán, es decir como iguales. Por eso fue borrada de la Biblia, el mejor libro de ciencia ficción de todos los tiempos. No quiso someterse a Adán y se evaporó por los cielos. Vivió a la orilla del Mar Rojo, un lugar poblado de demonios y se entregó a la lujuria. Fue tildada de criatura maligna, puta, bestia, satán, gato cerval, lechuza, espíritu oscuro, peligrosa, incontrolable... A Lilith la desaparecieron y a Eva la condenaron. Lo fundante del patriarcado en el pensamiento occidental.

3 **¿Una escena o un momento inolvidable que recuerdes como espectadora de teatro ?**
–Mis recuerdos inolvidables como espectadora de teatro están unidos a la emocionalidad. Una obra de un grupo gallego que vi en León (España) en 2002 que se llamaba Celebraciones es la que tengo más presente por la conmoción que me provocó y me provoca aún hoy al recordarla. En algún lugar tengo el programa de mano que guardé como testimonio documental del instante efímero. La protagonista era también la autora y directora. Todo lo que sucedía en el escenario era una manifestación de vida bullendo en estado puro. Cuerpos, textos, música (Paolo Conte), todo de una gran belleza poética. Una celebración como lo indicaba su título. Luego de la función, me entero de que ella se había recuperado de una grave enfermedad por la que casi había perdido la vida y ahí entendí todo.



"Corrió mucho, tanto que llegó más lejos de lo que imaginaba. Corría tan rápido que sus pies perdían contacto con la tierra. Empezó a flotar, cada vez más alto y por más tiempo. Empezó a volar. Recorrió el cielo, atravesó nubes y se perdió sin dejar rastro.
Algunas noches de luna llena baja a dictarle a los poetas palabras que los ayuden a escribir. Padre me lo relató con los ojos brillantes y sin mirarme dijo: si alguna vez no estoy, buscame en el cielo, quizás paso corriendo por ahí".

El río en mí,
DE FRANCISCO LUMERMAN

OTROS **LIBROS**

MUNDOS AFECTADOS POR TODO LO HUMANAMENTE POSIBLE:
HABLARLE AL OÍDO A KING KONG
TEATRO REUNIDO (2020) DE BLAS ARRESE IGOR

TEXTO: ROCÍO C. FERNÁNDEZ

HABLARLE AL OÍDO A KING KONG. TEATRO REUNIDO
BLAS ARRESE IGOR
Buenos Aires, Edit. UNLP.
2020
139 páginas.

En *Hablarle al oído a King Kong*, libro que reúne cinco obras dramatúrgicas escritas por Blas Arrese Igor, la escena no es únicamente la palabra escrita –letra "muerta"- porque está impregnada de todo lo humanamente posible, de todo aquello que se puede entender como concebible en un sentido no natural -físico o químico- en mundos de ficción afectados por sus propias reglas. El theatrum mundi juega con el animal no fijado nietzscheano, aquel que es consciente de que su futuro es siempre un horizonte de posibilidades, aquel que no está a merced del mundo vulgarmente llamado "real" sino que además tiene la noción de ser parte de una cadena de múltiples formas, de elecciones continuas. La libertad no chirría en las hojas del libro, los personajes invitan a la escena para alterar sus propios destinos. Pero, ¿cómo este "teatro del mundo" se inmiscuye en la escritura? ¿En qué medida las imágenes se materializan como escena escrita y viva? Hay una metafísica que termina afirmando el sentido reactivo del arte sobre la realidad en la observación de que todo es un gran teatro. Es la trascendencia de lo real en la faena poética y detectivesca de la irrealidad: la de mostrar, la de presentar los hechos para saltar a la ficción antes del apagón final.
Blas Arrese Igor va al encuentro de una escritura que sabe encontrar el germen de la vida en células dramáticas, en cápsulas de mundos que se valen por sí mismos, en el ejercicio de encontrar justicia divina para todo aquello y para quienes están en los márgenes, siempre en la periferia. En este sentido es un libro que se cocina entretejiendo esos decires que habitan la vida y recogiendo los rumores acerca de contextos que suelen quedar excluidos y que rondan dentro del campo para aquí recuperarse, potenciarse y ser llevados al entorno del campo teatral. Poéticamente revolucionario emerge en pandemia como el inicio de un nuevo proceso y el fin del ciclo de un artista que se reinventa permanentemente pero que también desarrolla una línea clara de creación: una escritura democratizadora como parte de un trayecto que recuerda aquélla idea platónica que afirma que la vida es reflejo o representación deformada.
En *Jamlet de Villa Elvira* (2019) esta línea de trabajo se pone en juego en cuatro actos. El teatro se materializa como un crisol del alma pública gracias a los y las pibas de La Plata, Berisso, Altos de San Lorenzo, Villa Progreso, Palihue, Villa Alba, Villa del Carmen y Villa Elvira como espacios posibles que se terminan de constituir en la ficción incluso con la forma de un frenesí cuasi documentalista que coquetea y se hibrida con el realismo reflexivo. Apela a la búsqueda constante del imaginario de la memoria cultural y colectiva en un clima de fiesta poético que hace de la escena un retrato de lo que somos y que cuenta sobre la vida, la muerte, el trabajo, el dinero, el amor, el teatro y el futuro. La música emerge como revancha feminista en el parlamento abortivo de Ofelia: "(…) Eso es lindo. Romero, para la yeta, manzanilla para la resaca, diente de león para el hígado y perejil para sacarte el pibe de la panza. O una percha, un hierro del 12, una aguja de tejer de madera, de las grandes. Eso quiero."
El ángulo de visión del ojo humano es un teleobjetivo que se posa sobre el amoblamiento del mundo que está repleto de objetos y tópicos familiarmente reconocibles: un mantel floreado de hule, melancolía, misterio, felicidad, romanticismo, poesía que, como un oxímoron se mezcla con el código del barrio, del fango, de las goteras, la chapa, la pasión por el fútbol y el teatro o la gorra. Se intenta construir una lírica desde la paradoja trágica

de la existencia humana y encontrar ahí un nivel de comprensión mayor, una verdad más elevada y quizás también superadora.
Como los unicornios (mitológica manada cumbiera) (2019) es una obra en la que los discursos acerca del amor se conjugan en tres cuadros y cinco personajes. Aparece, entre otras cosas, la desdicha de un Cupido que reconoce su estado del ser. Se da cuenta que si bien une y consigue que las personas se amen, paga el precio de la soledad y manifiesta su desdicha cual Asterión borgiano. Blas recupera esos decires para resignificarlos profundamente; retoma el mensaje y hace que atraviese el ámbito de lo culto, lo "serio" para apropiárselo en una verdad cotidiana desprejuiciada y cercana al día a día que somos. En las obras no falta la cumbia, el ritmo apasionado y popular que se impregna de trova. Se corre al teatro del lugar privilegiado de lo instruido para reconstruirlo desde una mirada democratizante de las prácticas escénicas. El sentido encuentra su lugar en interrupciones, en momentos de distensión repletos de rock, de brillos, de arte, de frescura en clásicos reconocibles y extremadamente románticos, de clima festivo y también mistérico. Los secretos sobre el amor se develan en la obra como un elemento sustancial. Hay algo grotescamente divertido en cuestionar el papel de los roles en el amor, su verdad o su ficción. Es el laberinto que recorre un autor que revela en cada instante el rastro pictórico de lo escénico, incluso explícitamente en la selección de canciones y poemas.
En las cinco piezas de la compilación los personajes de Blas son spinozianos: se definen no por lo que son racionalmente sino por lo que pueden hacer, por cuerpo y alma: ¿hasta dónde llega su locura? ¿qué son? ¿qué cualidades encarnan en sus potencialidades? ¿qué soportan? ¿qué son capaces de hacer en sus limitaciones? Coquetean con una zona en la que lo monstruoso, el mito y los imaginarios acerca de lo clásico y lo siniestro se hace permeable. Esta es la escala de la potencia que, como bien explicó Spinoza, no es lo que quieren –lo cual encierra la gran mentira de la ficción moderna-, sino lo que tienen y consiguen en la escala de los seres para así, al mismo tiempo, constituirse en sus estados.
Las letras de Teatro reunido portan la humildad de quien no pretende predicar a dónde está el destino de la humanidad en el Teatro sino ir hacia uno que rompe, crea e impacta sin denostar sobre la base de lo históricamente identitario. La fuerza que traen las palabras de estas obras tienen más que ver con la oreja que con la mano. Vienen con ritmo, cadencia, musicalidad y vacíos. Porque la música es también sucesión de silencios totales y de pausas, cómo el espacio entre letra y letra hace eco entre palabra y palabra y la tensión que esa conjunción produce. La risa aparece en el consuelo de alguien del cual nunca se enamoraron, Cupido, que disfruta de la felicidad ajena aunque nunca la sienta. El amor y el deseo son temas que sobrevuelan, amores que pueden ser olas gigantes, maremotos o tsunamis. En las obras siempre hay un momento en el que los personajes luchan por tener la palabra y el centro en la voz. Juegan con la idea warholiana del "minuto de fama", y se lo disputan. Un cóctel de lugares comunes acerca del sexo y el amor presentados de una manera muy explícita pero no por ello carente de originalidad y fantasía, con "amorómetros", unicornios, corsódromos, centauros y brillantina pero también con tragedia y melancolía.
Sin cabeza (naturaleza muerta) (2017) se desarrolla en tres actos y en formato de instalación. Aquí la discusión teórica sobre el arte, la crítica y su mercado queda condensada en la imagen de "hablar sin cabeza": en la voz de Martha el arte es lo posible aceptando las consecuencias de esa libertad. Posteriormente narra la historia de un niño y su amigo gallo signada por escrituras sagradas y mundos mitológicos. En las cinco piezas se construye un bestiario que conforma una constelación dinámicamente orgánica: gallos, moscas verdes, gallinas, perros, vicuñas, caballos, lobo, víboras, insectos, focas, pingüinos, langostas, osos marinos, camello, cordero, peces o un pez naranja como así también seres extraordinarios, como siamesas unidas por el pelo.
Encontramos en "*No todo lo que brilla es (memorias de una mantis)*" (2019) cómo las didascalias se relacionan en un cuadro sensible hacia el final que permite acceder a los procedimientos, a la puesta de modo distanciado. La dramaturgia de Blas siempre está en escena y muestra las reglas del mundo de ficción sin obviar las marcas de dirección.
Hacia el año 2003 en el sótano oscuro y opresivo de La Gotera en el Teatro Viejo Almacén el Obrero de La Plata; se estrenaba la última pieza del libro: *Ensayo sobre una imagen (acuario)*. El programa era un señalador en papel rústico con un pez en un pequeño rectángulo transparente. Las imágenes se sucedían proyectadas en los cuerpos de los actores del Grupo de Teatro Topográfico con relatos sobre el agua. En esa situación sumamente sensible pasaba algo muy parecido a la lectura a la que el libro invita: las obras de Blas tienen las marcas de una experiencia en penumbras. Una experiencia, por momentos visual y poética y, en ocasiones, trágica. Algunos elementos como la gotera en el techo, cual metrónomo, y parlamentos del mundo de *Jamlet de Villa Elvira* dialogan con esta pieza. Pareciera que la experimentación de Acuario continuara en el tiempo en la construcción de las imágenes acuáticas:

"Jamlet: (en off) No puedo más, no resisto más el agua, me voy a convertir en pescado, una mañana me voy a levantar y voy a estar ahogado en el aire, como un sábalo que espera a que le partan la cabeza para morir. El futuro, qué será eso... necesito creer que algo bueno va a pasar pero cuesta, ¡cómo cuesta! Desconfío de todos, de mi tío, a veces de mi abuela... no sé qué le pasó a mi viejo... Ser o no ser… que se yo. ¡Qué mierda! ¿Qué debe hacerse? ¿Aguantar las trompadas, los golpes de lo que el destino quiso para vos? ¿O ponerse a laburar y cambiar el rumbo del barquito? Odio el río, odio la muerte que trae, odio a mi tío, a veces a mi abuela, siempre al poli, siempre odio al poli. Necesito la corona, necesito una corona para calmarme... o para partirle al Claudio la cabeza con un botellazo. Venganza, esa es la palabra, venganza."

Con prólogo de Félix Bruzzone, se condensa en imágenes sensibles el universo de Blas: King Kong durmiendo y la tortuga de otra obra hablándole al oído de política o de aquello que nadie está dispuesto a escuchar. Las hojas de *Hablarle al oído a King Kong* escupen teatro y vomitan con su perfume el aroma del eterno retorno impregnado de madera, humedad, polvo y subsuelos.

“LENTO Y SIN PAUSA COMO LA ESTRELLA”, LLEGA TEATRARIA DE SUSY SHOCK

Susy Shock, la artista del pueblo, la que se supo ganar el abrazo arriba del escenario, pero también en las plazas y en las marchas publica sus obras de teatro bajo el sello editorial del Instituto Nacional del Teatro. La artista trans sudaca, como a ella le gusta definirse, es conocida por su música reunida en Buena vida y poca vergüenza (2014) y Traviarca (2019) –nominado a mejor disco conceptual en los Premios Carlos Gardel (2020)– y por su poesía, compilada en Realidades (2020) junto a dibujos de Fernando Noy y León Ferrari.

TEXTO: MINA BEVACQUA - FOTOS: MARIETA VÁZQUEZ / DÉBORA KACOWICZ

Teatrera de pequeña, Susy Shock se inscribe en la tradición del teatro independiente, pertenece a la generación del Nunca más y su mayor convicción es que el arte puede cambiar el mundo. Para quienes aún no la conocen y para quienes quieren conocerla un poco más, aquí compartimos pasajes de la charla que mantuvimos en torno a su trayectoria escénica y la nueva publicación.

Susy, venís de una familia que siempre abrazó tu devenir, ¿qué lugar ocupaba el arte en ese abrazo?
La Nelly y el Benincho estaban muy cerca de la música. La parte tucumana es muy de bailar. La música pasaba por el cuerpo, era parte de la reunión familiar. Pero más que el teatro, lo que mi viejo y mi vieja nos fueron trayendo eran libros. Sin saber si el libro era bueno o malo, nos invitaban al hábito de la lectura. Yo siempre les voy a agradecer, sobre todo porque ni mi vejo ni mi vieja eran “intelectuales”, “gente formada”, incluso no habían terminado el secundario, pero había una actitud del saber. Y eso hizo que hubiera una sensibilidad que tenemos los tres. Una sensibilidad muy relacionada al arte. Ese pequeño gesto es la puerta abierta a un montón de cosas. Mi hermano pinta y dibuja. Andrea hace música. Y para mí fue lo escénico.

¿Cuándo empezaste en el juego escénico?
Empecé a los 14 años en un taller de teatro independiente en Ramos Mejía. Fue muy raro porque empecé en el regreso de la democracia. Era muy peque, en un grupo de adultos, con mucha idea politizada de lo que había pasado y la misión del teatro en ese contexto puntual. Las improvisaciones tenían que ver con el pasado más inmediato, con la memoria más reciente y era demasiado para un adolescente que no había tenido registro de eso. Mi familia no había vivido cercanamente ninguna situación relacionada con la dictadura como para decir que eso estaba en mí. Por eso, ese primer grupo de teatro significó un baldazo de conciencia y fue signando todo lo demás.
Después empecé en el taller de adolescentes de Agustín Alezzo. Fui becada junto con otro compañero y una compañera. Nos habíamos enterado de que estaba este grupo para adolescentes y nos mandaron, con el compromiso de que lo que aprendiéramos lo teníamos que traer al grupo. Ese fue el primer ejercicio de docencia en el teatro. Y también lo que me parece vitalísimo –en esa época terrible que es la adolescencia para cualquier disidencia sexo-genérica– es que yo la pasé de una forma muy maravillosa, porque yo era esa persona que hacía teatro; esa persona que hizo hacer teatro hasta al más vagoneta, a esos que me hubiesen hecho bullying a mí en otro contexto, yo los hice hacer teatro, jugar, disfrazarse. Y eso me fue dando un lugar y un respeto, me dio un empoderamiento. Entonces, después de esa familia abrazadora, está el teatro que siguió abrazándome y dándome herramientas.
Luego salté a hacer grupitos de teatro para hacer una sociedad de fomento, porque una empieza por el barrio. De hecho, el 2001 a mí me agarra en el oeste, en mi barrio. Por entonces conformamos ACTUO, que sigue existiendo, la asociación de teatristas del oeste. En ese contexto político y cultural del país, nos juntamos las salas de teatro, los grupos de teatro independiente para hacer cosas en grupo. En 2001 no fui a Plaza de Mayo, fui a las plazas del oeste, porque había otras plazas que habitar y a mí me encontró todo eso y los meses después, que fueron muy poderosos, en diálogo con mi barrio.

Tu trayectoria siempre estuvo vinculada a la autogestión y a la grupalidad, generando lazos de comunidad, ¿qué es lo que aportó a tu carrera artística este método de trabajo?
Creo que tiene que ver con un aprendizaje que, a esa edad, es bastante definitivo. Porque yo entré en grupos de teatro independiente siendo muy jovencita, ylo repito cada vez que puedo, sostenía que pensar, ensayar, construir, moldear una obra de teatro con todo el tiempo que eso significa, para después presentarla al público, da la posibilidad de cambiar el mundo; de cambiarle el mundo a esas personitas que esperábamos que vinieran, yo crecí con esa idea. Y no sé si finalmente eso se logra o no, si hemos fracasado o seguimos siendo utópicas, pero para mí es la base de por qué empezamos a gestar una idea para después compartirla. Yo casi no he hecho casting siendo jovencita, que era el momento que tenía que hacerlo. Salías de un taller y te decían "están buscando para tal novela", pero a mí nunca me interesó, tampoco nunca tuve desprecio o prejuicio con eso, pero siempre estaba ocupada en otra cosa. Me llevaba y me lleva mucho tiempo la autogestión. Lo digo como una manera hermosa, nos ocupa todo el tiempo construirnos el deseo en lo que somos porque nunca una es sola, somos grupos. Esos grupos van pasando, van cambiando, a veces vuelven a aparecer, se reencuentran y nacen otros. Pero, entonces, es mucho y una no está pensando que "no estás en el lugar donde tenés que estar". Ese creo que es el gran problema. Hay una idea de la autogestión que está basada en el exitismo que dice: "Estamos en un lugar haciendo esto, pero en el fondo hay un lugar que a mí me está esperando o es el que estoy mereciendo que no es este, estoy acá mientras no me llamen los otros". Nunca tuve ese deseo. Porque tuve maestros y porque la pasé siempre bien en esos lugares. Me considero una persona súper exitosa en mi oficio porque siempre estuve haciendo lo que tenía que hacer y eso me dio mucho gozo y me abrió una puerta tras otra. Nunca sentí que no estaba en el lugar indicando, al contrario, siempre sabía que, aunque había tres espectadores, nadie podía quitarnos el ritual de ir a hacer esa función. Tengo otra idea del éxito y las veces que en la vida se me ha presentado dos o tres atajos que preanunciaban o hacían suponer que por acá iba a ser "más fácil" o más masivo, sentía que estaba bien donde

INT **LIBROS**

SUSY SHOCK Y EDE GONZÁLEZ JARA

estaba. Ahora reafirmo haber elegido todos los espacios y los caminos con todas sus dificultades y todas sus hermosuras.

¿Quién fue Héctor Propato en ese camino?
A los 18 años, en Morón, conozco al gran maestro de mi vida, a Héctor Propato, quien era sobreviviente y no solamente de la dictadura, sino de un montón de cuestiones que te desamparan y él elegía obstinadamente la belleza y el teatro como sostén de la vida más allá de si le llenaban o no llenaban la olla. Héctor fue quien me dio el sentido de por qué somos artistas; para qué nos paramos arriba de un escenario, y, sobre todo, para qué decimos lo que decimos. Lo primero que escribí se lo mostré a Héctor. Para mí fue todo un acontecimiento pasar de la actriz a la dramaturga y tener su ok. Él fue siempre muy estricto y, a la vez, muy abrazador. Siento que fue un padre teatral, incluso afuera de lo teatral. Héctor respondía a un tipo de teatro independiente de los años cincuenta o antes, al de Barletta que hablaba del obrero que iba al teatro y a vos se te hacía agua la boca porque te sentías parte de otra época. Yo le agradezco mi autogestión, porque no tengo estructura ni quiero tener patrón, entonces eso implica una disciplina que hoy agradezco porque me hace dedicarme a las cosas, respetar los tiempos –no solo los míos– y entender esto como un oficio, más allá de la pasión.

¿Qué significa esta publicación en tu carrera artística?
Uno de los hechos de mayor cercanía que tengo con procesos de construcción social en el arte es que soy de esa generación que peleó por la Ley Nacional del Teatro, y, por ende, por el INT que es lo que, entre otras cosas, nos dio la Ley. Yo pertenecía a lo que era M.A.T.E, un núcleo que juntaba a un montón de organizaciones del teatro independiente o individualidades del teatro que en los noventa logró la Ley N.° 24.800. Fui de esa época y de esa épica. Por eso, quizás de los reconocimientos que una va teniendo a lo largo de la vida, este es uno de los más emotivos porque tiene que ver con todo este devenir de artista trans sudaca. Porque de todo lo que a mí me sigue definiendo en muchos sentidos, hay uno que por ahí mucho no se conoce y es que me considero una teatrera porque es el espacio fundacional desde donde pude ser todo lo otro, incluso mi identidad de género. Porque pude jugar adentro del teatro, el teatro me acarició de muy jovencita. Entonces soy una teatrera, sobre todo. Soy una teatrera desde el modo en el que me paro para hacer cualquier hecho artístico, aunque esté haciendo música.

¿Cómo fue este devenir del teatro hacia la música y la escritura?
El teatro es el que a mí me acercó a la poesía. Y desde el teatro empecé a cantar porque me lo requirió una obra. En determinado momento, apareció la posibilidad de cantar con un trío de tango (bandoneón, guitarra y piano). La escena lo requería y terminé cantado. Después empecé a escribir porque el teatro me lo requirió también y así a cada oficio los fui profundizando. Pero me los dio sobre todo el teatro; los aprendí desde ese cuerpo que implica el teatro. Con todo el proceso que significa, porque con la música sentí primero que era una actriz que cantaba. Una actriz que decía con música. Hasta que, después, la entendí como esa otra individualidad que requiere de su propia lógica, de su propia energía, de su propio concepto y ritual. Y está buenísimo haberlo aprendido desde el teatro porque todo fue desde un ritual, desde esa contención del hecho gigante que es el teatro. Por eso me considero una teatrera, una artista escénica porque todo lo que escribo está hecho para decirse.

¿Cuál es tu deseo con Teatraria? ¿Cómo te gustaría que sea recibida?
Son textos que necesitan salir, esta vez convertidos en libro para dialogar con esos modos distintos que tiene la gente de teatro para poner el cuerpo; otros elencos se van a imaginar

MINI**BIO**

Susy Shock es actriz, escritora, cantante y docente argentina. Se reconoce como "artista trans sudaca".

Autora
Editó, entre otros textos, *Poemario trans pirado* y *Relatos de Canecalón* (Buenos Aires. Nuevos Tiempos), en 2011.
Publicó columnas en el Suplemento *Soy* del diario Página 12.

Música
En 2014 editó su primer disco *Buena vida y poca vergüenza* y comenzó una gira por el país y Latinoamérica.
En 2019 editó su segunda producción discográfica, *Traviarca*, junto a la Bandada de colibríes, nominado en la categoría mejor disco conceptual en los premios Gardel.

Actriz
Ha participado en diversas producciones teatrales y cinematográficas.

ESCENA
DE *LOS DÍAS DE LA FRAGILIDAD.*

otras maneras, porque me ha pasado con elencos que han hecho tantas miradas distintas sobre estos textos. Incluso, hoy hay una generación más joven que puede reírse de temas que mi generación no podía hablar sin cierto grado de solemnidad. De eso me gustaría sorprenderme, de las aventuras que van a tener estos textos.
Y la posibilidad de que vuelen, que es lo que tiene el INT, su llegada federal. Estoy muy agradecida. Quizás sea el punto de regreso a algunas cuestiones teatrales específicas que me deben estar esperando [risas], porque la música ha ganado mucho terreno y quizás sea la posibilidad de reencontrarme con la otra parte que me constituye. Pero que suceda "lento y sin prisa, como las estrellas", parafraseando una frase del teatro independiente. Porque hay un tiempo, que no es el biológico y tampoco el del mercado: hay alguien que está esperando ese texto, alguien que está esperando que salga ese disco, hay alguien esperando que nazca un Giribone. Por eso creo que estamos en el lugar que tenemos que estar y ahí somos la fiesta que nos toca ser. Y este es el sentido del éxito: responder al momento y al lugar donde tenés que estar, esa es la grandeza de todo.

ÁNGEL ELIZONDO

LA HISTORIA DE UM MIMO CONTADA EN PRIMERA PERSONA

Editorial INTeatro acaba de publicar *Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado,* del destacado artista argentino Ángel Elizondo. El libro repasa buena parte de la vida personal y artística de este gran maestro argentino. Publicamos a continuación los prólogos escritos en dicha edición.

TEXTO: JORGE DUBATTI – FOTOS: SEBASTIÁN ELIZONDO

ESCENA DE *LOS DIARIOS*

El maestro Ángel Elizondo e Ignacio González, joven investigador egresado de la Carrera de Artes de la UBA y becario doctoral del CONICET, nos entregan un libro indispensable, de lectura insoslayable, que permite calibrar la relevancia multiplicadora de Ángel Elizondo y aportan así una pieza clave al mapa de los estudios teatrales de la Argentina y Latinoamérica. Una pieza tan importante que reorganiza el todo. Un libro necesario que, sin duda, no dormirá en los anaqueles y pasará permanentemente de mano en mano. Maestro con todas las letras, en la dimensión más plena del término, Elizondo es el creador de espectáculos fundamentales en la historia de la escena argentina; el constructor de una poética única que sincretiza legados internacionales y raíces populares latinoamericanas; el docente de enorme productividad en la formación de los artistas que llevan adelante la renovación de postdictadura; el irradiador de subjetividad, pasión existencial por el acontecimiento teatral, gestor incansable; en términos de Michel Foucault (¿Qué es un autor?), un instaurador de discursividad en las artes del espectáculo de la Argentina.

La concepción teatral de Elizondo está entretejida en los fenómenos escénicos más diversos, presente en la creación de Alberto Sava, Omar Viola, Gabriel Chamé Buendía, Verónica Llinás, Pablo Bontá, Víctor Hernando, Olkar Ramírez, Chacovachi, Daniel Veronese, Nuria Schneller, Franco Rovetta, Lucas Maíz y muchísimos teatristas más. Quienes estamos en diálogo con los artistas

argentinos siguiendo el pulso de la actividad escénica, hemos comprobado que el nombre de Elizondo aparece y vuelve a aparecer en un sinfín de entrevistas.
No se pueden comprender los últimos cincuenta años de las artes escénicas nacionales sin Elizondo. Pero, además, indagar la trayectoria, la producción y el pensamiento de Elizondo revela secretos del trabajo y la forma de estar en el mundo de los grandes artistas latinoamericanos. El libro sigue los recorridos, descubrimientos e invenciones de Elizondo a través de su vida, de la Salta natal y la llegada a Buenos Aires, al período europeo y el contacto con otros grandes maestros, atraviesa la persecución de la dictadura y la resistencia artístico-política, la creación de su escuela, la reflexión del artista-investigador (como en los capítulos sobre el libro inédito y los apuntes sobre el mimo). Filósofo de la praxis, Elizondo, sustenta su pensamiento en la dinámica de los acontecimientos escénicos. Elizondo traza una compleja cartografía en la que confluyen los territorios de la América profunda (retomando a Rodolfo Kusch) y la transformación de las grandes modernizaciones internacionales del siglo XX.
Este libro es también una reivindicación de la trascendencia del mimo (el teatro físico, el teatro de la escena muda, el teatro gestual, como quiera llamárselo) en la historia de las expresiones espectaculares argentinas.
En suma, un aporte primordial al mejor conocimiento de la historia y la vitalidad del teatro argentino y latinoamericano, publicación entre las más útiles del Instituto Nacional de Teatro, que lectoras y lectores harán suya y multiplicarán en nuevas productividades.

TESTIMONIO H
Una pasión, una vida, un legado
Ángel Elizondo
HOMENAJE
EDITORIAL INTeatro

TEXTO: VÍCTOR HERNANDO – FOTOS: SEBASTIÁN ELIZONDO

Este es el libro de un hombre de acción y, según Decroux, de un hombre ponctuel, attentif etdoué. La prueba contundente de ello es que recién ve la luz cuando su autor está cumpliendo 87 años de edad. Solo ahora, cuando su dinamo-ritmo biológico se ha calmado un poco, ha podido sentarse a escribir.
Qué bofetada a la inconsciencia de un joven que publicaba el suyo en 1996 y que pretendió –y consiguió– que su maestro escribiera el prólogo. Ahora, en 2020, las cosas se ponen en su lugar cuando Ángel me pide que escriba unas palabras para el suyo. Este pedido es una muestra indiscutible de su constante espíritu de juego, que en este caso se manifiesta en una especie de "ojo por ojo" que asumo con el orgullo de su confianza y, especialmente, de su amistad.
Hablar de Ángel Elizondo es hablar de una de las figuras fundamentales del arte del Mimo en Argentina.
En 1954, un encuentro con el pintor Torres Agüero, en Cafayate, impulsa a Elizondo a viajar a Buenos Aires con el fin de estudiar teatro. Luego de un brevísimo tiempo en Nuevo Teatro, pasa al Teatro de la Luna que dirigían José M. Gutiérrez y Roberto Durán, donde conoce a Alfredo Sergio, quien en los ratos libres improvisa pantomimas para entretener a sus compañeros de elenco. Con él, Elizondo toma conciencia del poder expresivo del cuerpo humano.
En 1957, Marcel Marceau se presenta en Argentina y es entonces cuando un confuso pero importante proceso interior toma forma y decide entregarse totalmente al Mimo. Consigue hablar con Marceau, quien ante su entusiasmo le ofrece estudiar con él.
Los primeros días de diciembre de 1957 Elizondo llegaba a París. En las salas europeas se había estrenado por esos días la última película de Chaplin Un rey en Nueva York, también por entonces se realizaba en Moscú el Primer Festival de Pantomima, con la estelar presencia de Marceau, lo que provocó el desencuentro de Elizondo y el maestro.
Elizondo, que nunca llegaría a tomar clases con Marceau, se lanza a la búsqueda de alguna otra escuela de Mimo y es así que toma contacto con Étienne Marcel Decroux, para su sorpresa, maestro de Marceau.
Debido a que en esos años Decroux viajaba bastante seguido para dar clases y seminarios en el exterior, algunos han puesto en duda que Elizondo haya tomado clases con él, aunque la realidad es otra.
A fines de diciembre o principios de enero de 1958, Elizondo golpea a la puerta del estudio de Decroux. Un joven lo atiende amablemente y le dice que su padre está de viaje, pero que puede iniciar las clases con su asistente, Janine Grillon, hasta que vuelva en un par de meses. Decroux regresa en mayo del 58 y se queda en París hasta principios del 59, tiempo en el que Elizondo asiste a sus clases. Cuando en enero de 1959 Decroux vuelve a Estados Unidos para dar clases en The Actors' Studio, no deja ningún reemplazo, lo que provoca que la escuela se desbande. Algunos de sus estudiantes se reúnen bajo la tutela de Maximilien, que crea una compañía de Mimo, en la que Elizondo actuará hasta 1961, cuando Maximilien la disuelve para fundar su propia escuela.
Posteriormente, Elizondo estudia una temporada en la Escuela de Jacques Lecoq y, paralelamente, crea sus Ballets Populaires d'Amérique Latine con el que se presenta en París y diversas ciudades de Europa.
Luego de su experiencia francesa, al cabo de siete años de

INT **LIBROS**

ausencia, vuelve a Buenos Aires donde funda en 1964 su Escuela Argentina de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal, la primera del país. Más tarde lo cambiará por Escuela Argentina de Mimo Expresión y Comunicación Corporal, nombre con el que hace una declaración de principios, porque reafirma su idea de la expresión a través del cuerpo como fuente de comunicación.

En 1969 impulsa la creación de la Asociación Argentina de Mimo, intento que recién se verá concretado el 8 de septiembre de 1973, luego del ahora histórico Primer Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo creado por Alberto Sava, uno de sus discípulos.

Los textos incluidos en este libro no son todos nuevos –Ángel ha escrito desde siempre– no olvidemos que su primera vocación fue la de poeta. Además, según él mismo lo cuenta, en sus clases con Decroux y con Lecoq anotaba todo lo que –pensaba– podía servirle como material para la escuela de Mimo que quería fundar al volver al país.

Si en la vida no hay juego, nos cuesta encontrarle sentido. Y aunque sabemos de sobra que no tiene sentido, no por eso dejamos de jugar.

Los cachorros de todos los animales juegan, se muerden sin morderse, luchan y se revuelcan, como los infantes humanos… ¿por qué será que a los adultos nos cuesta tanto? Por el juego a la libertad, que es como decir que el juego nos hace libres. Será por eso por lo que Liberación y juego es una materia central en el programa pedagógico de la Escuela Argentina de Mimo, Expresión y Comunicación Corporal de Ángel Elizondo. Y creo que este texto que hoy ve la luz, en parte autobiográfico, ha sido un juego liberador para él.

Quien se acerque a este libro esperando un manual del Mimo moderno se verá defraudado. Sin embargo, lo que sí van a encontrar es el espíritu con el que Ángel aborda cada una de sus clases y, sobre todo, la profunda originalidad de sus búsquedas y reflexiones.

Aun en su increíble pregunta sobre si las mujeres pueden o no ser mimos, nos está desafiando a discutir con él, algo que le gusta y necesita como el mismo aire que respira.

Otra prueba de su inmensa capacidad de escritura, y de conceptualización de su labor pedagógica, está en las diez carpetas de cada una de las materias de la escuela. Un material extraordinario que viene elaborando y revisando desde que fundó su escuela, y que me ha pedido que lo ayude a procesar para poder editarlo próximamente.

Y a propósito de colaboración, no puedo dejar de mencionar el extraordinario trabajo de Ignacio González, un joven investigador que ha sabido interpretar como nadie la dinámica que Elizondo quería darle a los textos que conforman este libro heterodoxo.

Ángel es un hombre reservado, no muy proclive a comunicar sus sentimientos, por eso es para valorar la manera en que ha podido reconocer y agradecer a muchas personas que han sido muy importantes en su vida personal y artística. En particular, es muy significativa para mí la mención de Georgina

Martignoni, y no solo por lo que hizo por la construcción y funcionamiento de la Escuela y la Compañía en tiempos normales, sino por lo que hizo personalmente por Ángel y su esposa, como amiga amorosa y solidaria en momentos muy difíciles cuando la dictadura se lleva presa a María Julia y él debe ocultarse por varios meses.

Se dice que el juego es simulacro, y el teatro, en tanto simulacro, es puro juego. Pero en Ángel Elizondo no hay simulación en el juego, con él roza las verdades más profundas y –cosa maravillosa– ha sabido desanudarlas en sus diferentes compañías a lo largo de estos 50 años de trayectoria y de espectáculos que han sido posibles gracias a esa liberación creativa que supo desplegar y de la que dan su testimonio, al final del libro, varios de sus integrantes de diferentes épocas.

A propósito de la compañía, es muy interesante la división en etapas con las que caracteriza esas diferentes épocas: didáctica, espacial, liberativa, catártica y social, las que evidencian un permanente cambio en el foco de sus preocupaciones tanto artísticas como políticas.

También fue muy inspirador para mí propio trabajo creativo su interés por los mitos y leyendas de los pueblos originarios de nuestra América –su relación con Rodolfo Kusch debe haber tenido una influencia significativa– del que son una muestra clara de ese interés su espectáculo Ka…kuy (1978) y el inconcluso La salamanca.

Es este, también, el libro de un hombre sensual, de un hombre que vive desde y por su corporeidad tanto en sus relaciones personales como en su actividad artística y pedagógica. Y me viene a la memoria una charla telefónica de hace unos meses:

–¿De qué estábamos hablando, Ángel?

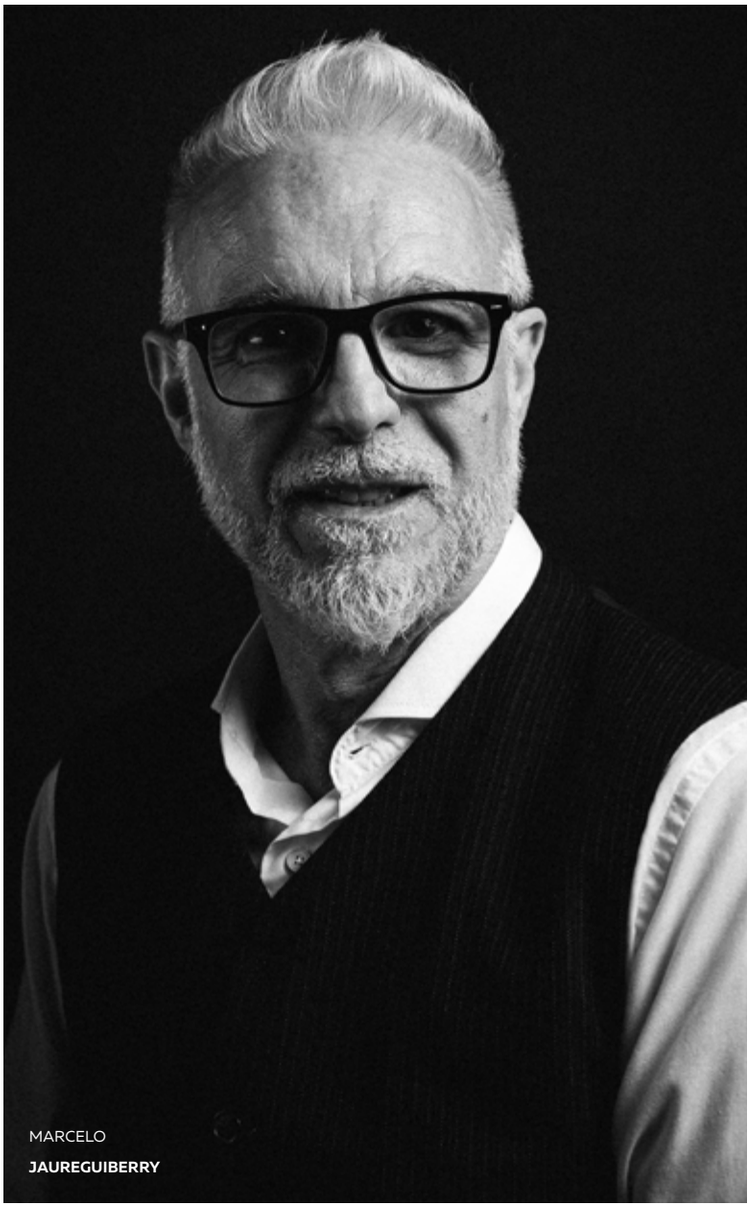
–De la mímesis. –Me recuerda.

–Ah, sí, ¿te acordás de tu espectáculo Mime, mimo, mímese, mima (1969)? –le digo–, ya en ese entonces te gustaba jugar con las palabras y hacerte el galán diciendo que el nombre de nuestro arte también habla de caricias y de besos…

Y terminamos riéndonos de cómo el lenguaje se puso a jugar con nosotros.

ESCENOGRAFÍA ARGENTINA CON IDENTIDAD

UNA COLECCIÓN QUE VALORIZA LA DISCIPLINA ARTÍSTICA A PARTIR DE SUS CREADORES



MARCELO
JAUREGUIBERRY

La publicación de los libros Carlos Di Pasquo escenógrafo y Germen Gelpi escenógrafo es una bienvenida iniciativa editorial de Marcelo Jaureguiberry y su equipo del INDEES (Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales).

TEXTO: OLGA COSENTINO / FOTOS: INDEES

Ambos títulos ponen en valor la escenografía como disciplina artística tomando como eje tanto la obra como la biografía de los creadores a los que está dedicado cada texto. Destacan la calidad y el rigor conceptual de los ensayos y reportajes, así como la impecable edición de las imágenes. A lo que hay que sumar la evidente continuidad del proyecto, que ya anuncia la inminente aparición de dos nuevos títulos. Una proyección que invita a considerar la colección como un calificado aporte a la aún pendiente historia de la escenografía argentina.
Palabras clave: escenografía, libros, continuidad, Carlos Di Pasquo, Germen Gelpi.

La escenografía define el dónde y el cuándo. Nada menos. Ubica en tiempo y espacio la acción dramática. Suma sentido, completa, modifica, interpela o contradice lo expresado por la palabra y el movimiento. Es, por lo tanto, un significante esencial del hecho escénico, portador de intención, nervio, ideología y temperatura emocional.
Pero esas condiciones no las aporta solo la teoría o la técnica

OTROS **LIBROS**

escenográfica, sino la persona que, dominando el saber teórico, lo aplica desde su subjetividad. Por eso, la aparición de una serie de libros dedicados a relevar la obra, pero también la biografía con sus vivencias, recorridos existenciales y estilos personales de destacados escenógrafos argentinos es un bienvenido y necesario proyecto editorial. Un emprendimiento que hace justicia a la escenografía como disciplina, pero, sobre todo, a los hombres y mujeres que la practican, con nombre, apellido e identidad de escenógrafos, como queda dicho desde la tapa.
Concebida y realizada por el arquitecto, escenógrafo, Dr. en Filología, académico, director teatral e investigador Marcelo Jaureguiberry como una colección de largo alcance, la serie ya lleva publicados sus dos primeros títulos: Carlos Di Pasquo escenógrafo (2018) y Germen Gelpi escenógrafo (2019). Y promete la inminente aparición de otros dos, dedicados a Tito Egurza y a Jorge Ferrari.
Se trata de ediciones de rigurosa factura conceptual y estética, que abordan la vida y la obra del artista a quien está dedicado cada volumen con testimonios, reportajes y reflexiones de cuidada y fluida escritura. Y con un protagonismo de la imagen acorde a la materia de que se trata: las fotos de escena, maquetas y bocetos escenográficos, en papel ilustración e impecable definición, completan y ratifican desde lo visual la información y el análisis de los textos.

INICIO Y PROMESA

La publicación que inaugura la serie despliega la trayectoria del arquitecto y escenógrafo Carlos Di Pasquo, a la vez que define el criterio del plan editorial (que se verá confirmado en el segundo título), consistente en valorizar la obra del personaje elegido tanto como la trama de afectos, memoria y vivencias que son, en definitiva, la materia prima del artista, y lo que respira en cada una de sus realizaciones.
En este caso, resulta iluminador el prólogo de Marcelo Jaureguiberry, quien, aunque en los créditos del libro elige presentarse discretamente como compilador/curador, es a todas luces quien concibió y gestiona esta idea que viene a reparar el inmerecido cono de sombra en que suele quedar el rubro escenografía en los programas de mano, las reseñas y hasta en el recuerdo de los espectadores, aun los más memoriosos.
En el caso del prólogo aludido, llama la atención el tono intimista del arranque. Empieza describiendo, en primera persona, la fascinación que, como espectador, experimentó ante el tratamiento escenográfico de El avaro, de Moliére, que con dirección de Juan Carlos Gené se estrenó en 1995 en el Teatro San Martín. Relata Jaureguiberry la primera entrevista con Di Pasquo y el deslumbramiento ante el tesoro documental de planos, bocetos, fotos y anécdotas que el artista atesoraba en su casa. Revela el desafío que representó la sistematización de ese enorme archivo, que llevó adelante con su equipo del INDEES (Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales) que creó y dirige desde la Facultad de Artes de la Universidad del Centro (Tandil). Y no oculta la empatía que le inspiró la común pertenencia de ambos al interior pampeano: nacido en Las Flores el entrevistado; en Tandil el entrevistador. Y luego de esa introducción sensible, tan alejada de la fría formalidad académica como abarcadora de las múltiples variantes que determinan a un creador y su obra,

OTROS **LIBROS**

el prologuista presenta los contenidos del libro y a sus autores. El director, autor y maestro de la escena, Francisco Javier (fallecido en 2017, apenas antes de la publicación de este libro), los destacados críticos e investigadores teatrales Ana Seoane y Carlos Pacheco, y quien esto escribe ofrecemos diferentes abordajes del hacer y el ser de Di Pasquo, en el escenario y fuera de él. Y en una clave distinta, de testimonial sensibilidad, conmueven los textos de quien fue su profesora de Literatura en el colegio secundario, María de las Nieves Alonso, del amigo de la adolescencia y también arquitecto Alberto "Tucho" Farías y de la artista visual y psicóloga Elizabeth Vita. Por fin, hay que señalar la calidad, definición y pertinencia del valioso material gráfico que integran fotos personales y familiares de entrañable significado biográfico, magníficas imágenes de distintas puestas en escena, planos, dibujos y bocetos de enorme valor técnico que muestran el progreso de la idea hasta su materialización.

PARA SUMAR Y SEGUIR

Pero lo que intenta destacar esta reseña es la proyección del plan editorial que, con la aparición del segundo volumen, confirma el propósito de continuar en el rescate de otros artistas del género.

Es el caso del segundo título, Germen Gelpi escenógrafo, aparecido en 2019, que se inicia también con prólogo de Jaureguiberry. Y otra vez, acaso instalando una marca identitaria para la colección, el compilador/curador invita desde el vamos a adentrarse en el universo personalísimo, profesional pero también familiar e íntimo, del personaje cuya obra se analiza e instala en una todavía pendiente historia de la escenografía argentina. Prueba de ello es que la autora del primer texto es Alicia Gelpi, una de las hijas del artista. La semblanza del padre que ofrece es una minuciosa, casi doméstica estampa, que su memoria de infancia dice compartir con su hermana Nora. Evoca allí la actitud corporal, los movimientos frente al tablero de dibujo, el plato de loza donde mezclaba los colores, la música de fondo y hasta el momento en que, finalizada la tarea, ofrecía a las niñas lápiz y papel para que cada una intentara, con sus propios trazos, descubrir lo que esconden las formas. No casualmente, el artículo se ilustra con la reproducción de Al maestro, retrato de Germen, en acrílico, pintado en 1997 por la artista plástica que firma la nota.

Los contenidos del libro se completan con una exhaustiva biografía escrita por Carlos Pacheco, que revisa la trayectoria de Gelpi desde sus comienzos, pasando por su formación como escenógrafo y vestuarista, la fértil alianza estética y amistosa con su maestro Rodolfo Franco, con su colega y amigo Mario Vanarelli o con el gran actor Francisco Petrone; su paso por la docencia o por el Teatro Municipal General San Martín. También da cuenta de vivencias y anécdotas que definen la personalidad de Gelpi, su sencillez y trato afable, en paralelo con la alta exigencia de su compromiso profesional.

Pero el testimonio de primera mano y de mayor cercanía es el de la también escenógrafa Maydée Arigós, primero discípula y pronto colega del protagonista del libro. En su nota entrega un anecdotario emotivo que refiere la cotidianidad del trabajo junto al maestro en la dirección técnica del Teatro San Martín, desde que ella ingresó, en 1979, hasta el fallecimiento del artista, trece años después.

La especialista en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Dra. María Guadalupe Suasnábar, por su parte, aporta un abarcador y fundamentado ensayo sobre la evolución profesional y artística de Germen Gelpi, en el marco de las vanguardias estéticas y, puntualmente, escenográficas del siglo XX en la Argentina y América Latina, así como las influencias europeas y los debates que esos cruces generaron en el campo cultural.

El investigador, historiador y antropólogo Carlos Fos hace foco en la relación entre Gelpi y el Teatro San Martín. El texto pasa revista a las numerosas puestas de esa institución en las que el escenógrafo y vestuarista contribuyó a la renovación de las artes escénicas y acompañó la irrupción de nuevas ideas y sensibilidades. El ensayo fundamenta y enriquece algunos conceptos con citas de caracterizados críticos y especialistas de la época.

Otro recorte significativo, que muestra la versatilidad de Gelpi y su sintonía con el teatro popular, es el de la investigadora,

OTROS **LIBROS**

editora y académica Lucrecia Etchecoin. En su texto titulado En la arena de lo público, da cuenta de la participación del escenógrafo en el "Circo Teatro Arena de Francisco Petrone", una carpa circense que funcionó en Plaza Once de la ciudad de Buenos Aires entre 1958 y 1962. Aquel espacio no convencional, afín al movimiento independiente, acercó las artes escénicas a sectores populares con un repertorio costumbrista, espectáculos infantiles y presentaciones musicales de estética predominantemente realista.

La extendida trayectoria de Gelpi en el cine y la televisión es, por último, el aspecto analizado por la investigadora, directora y realizadora de artes audiovisuales Yanina Jensen. El tratamiento del espacio, la luz o la perspectiva en las realizaciones para la pantalla cinematográfica; las distintas técnicas para trabajar en el set o en exteriores, o el tránsito del blanco y negro al color en el cine y más tarde en la TV son algunos de los tópicos que completan este acercamiento a un artista dúctil, multifacético e ineludible en el panorama de las artes visuales del siglo XX en la Argentina.

Párrafo aparte merece también, como en la primera publicación de la serie, el despliegue de imágenes y la impecable definición con que llegan a la página. Tanto las fotos personales y familiares como las que registran escenas de puestas teatrales, cine o TV, o los planos, bocetos, figurines y maquetas, son parte de un fondo documental valiosísimo al que el lector puede asomarse y el investigador tomar como sustancial punto de partida.

LA CONTINUIDAD NECESARIA

En vista de resultados que, en esta incipiente colección, rozan la excelencia, vale reiterar que se trata de una iniciativa tan necesaria como postergada. Porque hay que subrayarlo: la escenografía ha sido históricamente un rubro escasamente ponderado en los análisis y registros del hecho escénico. Aunque funciona como una disciplina auxiliar del teatro, es una categoría singularísima de las artes visuales. No solo participa de la arquitectura (considerada la más importante por la cultura helénica), sino que incorpora la dinámica y el ritmo de las artes del movimiento y la potencia conceptual y metafórica de la poesía.

Por otra parte, como todos los lenguajes que se realizan y se consumen en el tiempo, la escenografía tiene la fugacidad de la puesta en escena. Su duración es efímera. Por lo tanto, el rescate, análisis, sistematización y puesta en valor de las obras y sus creadores es un activo cultural que depende de registros más duraderos. Función que asume esta vez la secuencia de publicaciones aquí reseñadas, que cuentan con el respaldo de la universidad pública (en este caso la UNCEN y su Facultad de Artes). Y con el compromiso de un equipo académico que, contra la adversidad pandémica, sigue dándole forma y materialidad a los sueños. Como hace el escenógrafo cuando convierte la espera en esperanza con solo poner una hojita verde en el árbol seco del desaliento beckettiano. Claro que la materia de este sueño tiene forma de libro. Y la hojita ya es follaje.

22° CONCURSO NACIONAL DE OBRAS DE TEATRO

La 22° edición del Concurso Nacional de Obras de Teatro que anualmente organiza el Instituto Nacional del Teatro estuvo dirigido a divulgar la dramaturgia producida por mujeres. A la convocatoria se presentaron más de 600 textos de autoras de las diferentes regiones del país.

TEXTO: MERCEDES MÉNDEZ. / FOTOS: ARCHIVO

Cuando la filosofía hizo un giro lingüístico a mediados del siglo XX, la pregunta acerca del pensamiento dejó de ser qué somos para intentar responder cómo hablamos. Desde Saussure en adelante, distintas teorías han demostrado que el lenguaje es un signo de poder y una forma medular, tal vez la única, para configurar el mundo y la propia identidad. ¿Qué pasa con la escritura en el teatro? Alcanza con mencionar algunos de los grandes autores para que se despliegue un imaginario de estilos, universos, relatos, aventuras y conflictos: Sófocles, Shakespeare, Molière, Chejov, Brecht, Strindberg, Williams, Miller, Beckett. ¿Qué tienen en común? Son todos hombres. Las cosas no han cambiado mucho. Si nos ponemos a pensar en los grandes referentes de la literatura dramática argentina de los últimos 20 años, encontraremos el mismo denominador común.

Las mujeres que se destacan parecen una excepción a la regla. Pero ¿son una excepción? ¿No hay autoras mujeres que escriban teatro? ¿No les interesa? ¿No tienen nada para decir? Por supuesto que las hay, pero no están visibilizadas: sus palabras, sus estéticas y su cosmovisión parece no tener relieve en este mundo de hombres. Para empezar a reconocer estos nombres, es fundamental generar los espacios de legitimación. Esta breve explicación ubica en contexto la importancia del primer Concurso Nacional de Obras de Teatro - Dramaturgias escritas por mujeres, que el Instituto Nacional del Teatro (INT) lanzó el año pasado, en el cual se presentaron 640 obras (¡ahí estaban las autoras!) y resultaron seis ganadoras, además de las menciones especiales.

Natalia Villamil, de la ciudad de Buenos Aires, y María Cecilia Salman, de Santiago del Estero, fueron las autoras que obtuvieron el primer premio en este concurso, cuyo jurado estuvo integrado por Susana Torres Molina (CABA), María Rosa Pfeiffer (Santa Fe), Maiamar Abrodos (CABA) y Lucía Laragione (CABA), Jesica Orrellana (Córdoba) y Patricia Slukich (Mendoza). El segundo premio fue para Paula Echalecu (Buenos Aires) y Carola Di Nardo Montalvo (La Pampa) y el tercero para Sandra Ester Franzen (CABA) y Mariana García de la Mata (CABA). Además, fueron distinguidas con menciones las autoras Patricia Zangaro (CABA), Brenda Eliana Sorbera (Córdoba), Miriam Rizzuti (Río Negro), Sol Titiunik (Buenos Aires), Jorgelina Vera (Buenos Aires) y María Verónica Álvarez (CABA).

Las obras ganadoras serán traducidas al inglés, alemán e italiano y publicadas –como en cada edición del certamen– por la Editorial INTeatro.

Los dos textos que obtuvieron el primer premio abarcan universos diferentes, pero unidos al mismo tiempo. *Rota*, de Natalia Villamil, es el monólogo de una madre que atraviesa el duelo por la muerte de su hijo y, al mismo tiempo, debe reconocer que él fue un femicida. Por su parte, *Wachay*, de Cecilia Salman, parte del universo fantástico y de las leyendas del norte argentino para contar la transformación de mujeres en animales y el castigo implícito que deben vivir por su condición de mujer y sus roles en la maternidad. Desde un relato más realista y propio de la actualidad hasta el mundo fantástico de los mitos y las referencias que cargan generacionalmente, ambas escribieron sobre el dolor, los castigos y las cargas implícitas que sufren las mujeres en la construcción de su identidad.

En esta entrevista que compartieron, cada una relató el universo y las imágenes generadoras de sus obras y reflexionaron sobre toda la lucha que aún está pendiente para lograr una paridad entre hombres y mujeres en el campo de la cultura y en la literatura en particular.

¿Cómo comenzó la escritura de sus obras y cuál es el universo que las 0contiene?

Natalia Villamil: La primera imagen disparadora que tuve fue la noticia de los rugbiers que habían asesinado a golpes a un chico a la salida de un boliche en Villa Gesell. Estaba trabajando con una actriz y un director y nos empezamos a preguntar qué pasaba si la voz del personaje es la voz de un femicida o, en todo caso, la madre de un femicida. Yo soy psicóloga y trabajo en la línea 144, la línea telefónica del Gobierno nacional que brinda atención, contención y asesoramiento a mujeres víctimas de violencia de género. Por mi experiencia, no es normal escuchar esa voz. No es una voz que recibamos en los llamados. Empecé a hacer una investigación, le pregunté a mis compañeras que están en el área de femicidios, muchas veces van a los juicios y quería saber sobre las madres de esos hombres femicidas. Yo tengo dos hijos varones y muchas veces me pregunto qué es lo que pasa, hasta dónde puede llegar lo que cada madre les transmite, porque no dejamos de vivir en una sociedad machista. A partir de ese imaginario, empecé a preguntarle a mis co≠mpañeras: "¿Qué harías si fueras la madre de uno de estos rugbiers?". Tuve respuestas de todo tipo: "Me fugo con él y lo salvo" o "Le diría que se pudra en la cárcel". Por la antítesis de esas respuestas, pude entender lo riesgoso que es ese universo y, al mismo tiempo, me enamoré de la posibilidad de contar una historia en ese lugar.

Comencé a trabajar las imágenes y a construir algo que no sea lineal, que en el desarrollo del personaje aparezca su rol como mujer y como madre. Fue un trabajo de indagación acerca de cómo aparece la pregunta: ¿esto lo hizo mi hijo? El monólogo fue un trabajo de ensayo y error. Escribir monólogos es difícil porque hay que tomar el presente, pero de algo que ya sucedió, sostener esa trama. También me propuse jugar un poco con la poesía, las canciones, algo que corte y busque otro registro. A raíz del premio, volví a leer la obra y la verdad que la amo, pasa el tiempo y la sigo queriendo. Creo que eso es algo bueno.

Cecilia Salman: En mi caso, mis obras son siempre en Santiago del Estero, los personajes son siempre mujeres y, en este caso, trabajo con la particularidad de la mujer-animal. En Santiago se mantiene con mucha fuerza una tradición oral, que abarca la cultura de las leyendas, el folklore y la poesía. Para mí es algo familiar, está presente en mis obras y es parte de la vida en Santiago del Estero, lo cual genera sentimientos encontrados: yo al folklore lo amo y lo odio a la vez. Pero no

MINI**BIO**

Cecilia Salman
Cecilia Salman nació en 1984 en Frías, Santiago del Estero. Es dramaturga, docente y actriz. A los 18 partió a vivir a Córdoba. Egresó de la Escuela de Teatro Roberto Arlt y realizó el posgrado en Dramaturgia (UNC). Integró el grupo La Bretel Teatro y ejerció la docencia. Terminó la Maestría en Dramaturgia (UNA) y hoy está en medio de la escritura de su tesis. En el último tiempo escribe y cocina (mucho). Algunas de sus obras fueron reconocidas: Wachay en el 22.° Concurso Nacional de Obras de Teatro. Dramaturgias escritas por mujeres (INT). Shukraan y Un tío sentido en Dramaturgias NOA en modo ASPO (INT). Tamagotchi, Mejor Relato Humorístico sobre Pandemia en el Concurso Literario Internacional de Relatos Alberto Cognigni.
Actualmente, escribe mirando al Ancasti y se aferra a las experiencias de tramas tejidas en cruce, haciéndolo en compañía para La Trenza y Salvadora Editora.

CECILIA **SALMAN**

puedo negar ese lugar mágico y místico que influye en mi vida y en la de todas las personas de Santiago, les santiagueñes. Yo soy de Frías, una ciudad de Santiago del Estero en la cual no hay teatros. Para poder desarrollar mi vocación, siempre tuve que irme a otros lugares: Córdoba y Buenos Aires, por ejemplo. Pero en cada lugar donde estudié, me formé y ejercí mi profesión, no podía evitar hablar de mi tierra. Haciendo un curso de biodrama con Vivi Tellas, escribí un material en el cual yo reencarnaba en un cabrito. Esta experiencia me sirvió para comprender que no quería hacer un biodrama, pero sí quería trabajar con las leyendas súper populares de Santiago. Se trata de relatos orales en los que las protagonistas son mujeres y los mandatos que pesan sobre ellas son muy fuertes. Por ejemplo, la leyenda del Caqui plantea la vida de una mujer que fue castigada por su hermano porque no lo esperó con la comida caliente y la volvió un pájaro. El "Alma Mula" tiene que ver con el incesto y el pecado, es una mujer a la que vuelven mula. Las mujeres son las pecadoras y las castigadas. Así que junté a todos esos personajes mitológicos y los mandé a vivir al monte. En el monte, comienzan a vivir esa transformación y, a medida que avanza lo que le sucede a estos personajes, intento investigar sobre la maternidad e indagar en preguntas cómo hasta cuándo queremos ser madres, qué nos permitimos aceptar como madres, qué posibilidades hay, de dónde nacemos y cómo podemos nacer. Es una obra de género fantástico pleno y hasta barroca.

¿Consideran que existe algo que pueda catalogarse como escritura femenina?
Natalia Villamil: Es una energía que empezamos a tener, un imaginario. Para mí es imposible no escribir desde esos lugares. No es que a la ficción se le tiene que pedir una bajada de algo, pero hay una fuerza que nos pide abordarla.

Cecilia Salman: No puedo teorizar sobre feminismo, porque hay gente que lo hace muy bien, pero mi dramaturgia se desprende de eso. Creo que hay que ocupar esos lugares. Lo que creo hermoso de esta revuelta de mujeres es que los procesos también se viven así: colectivizando la escritura. Wachay fue escrita con lecturas compañeras desde el comienzo. Y trabajo siempre en contacto; ahora desde Frías, escribo a la distancia con Catalina Landívar que está en Tandil y nos invitó al

MIN**IBIO**

Natalia Villamil
Dramaturga. Directora y productora teatral. Actriz. Es licenciada en Psicología egresada de la UNLP. Se formó con diversos maestros en danza contemporánea: Susana Tambutti. Edgardo Mercado. Eugenia Estévez. Como actriz, se formó en Andamio 90. El Brío, con Claudio Quinteros. Extensión UNA. (Ex IUNA). Es dramaturga egresada de la U.N.A. Con docentes como Ricardo Monti, Lautaro Vilo, Ariel Barchilón, Susana Torres Molina, Laura Yusem, Fernanda Cano y Patricia Digilio. Su obra Sola no eres nadie fue seleccionada por el Concurso Nuestro Teatro, del Ministerio de Cultura de la Nación. Su obra Bestia fue seleccionada para el FESTA, festival de teatro independiente de Bogotá, Colombia. Su obra Rayito de sol fue seleccionada para Festival Mujeres a las tablas, en Neuquén. Trabaja en el Ministerio de las mujeres, géneros y diversidades, atendiendo a mujeres, víctimas de violencia de género.

NATALIA **VILLAMIL**

proyecto Giuliana Kiersz para Salvadora Editora (Uruguay) para armar una colección de obras escritas por mujeres latinoamericanas. Y así también escribo con Estefanía Otaño que está en Buenos Aires. Me aferro mucho a estas experiencias de tramas tejidas en cruce.

¿Por qué piensan que las mujeres dramaturgas tienen una menor visibilización y espacios que, por ejemplo, el campo de la actuación?
Cecilia Salman: De hecho, en la actuación cuesta encontrar varones.

Natalia Villamil: Es cierto. Muchas veces, en los ingresos de la UNA (Universidad Nacional de Arte), los varones entraban sin filtros porque se necesitaban. Todavía necesitamos un análisis que nos va a llevar mucho tiempo para comprender profundamente por qué. Creo que tiene que ver con el rol pasivo de no mostración de la mujer, de no visibilidad. Es algo que circula de manera inconsciente, mujeres que escriben, pero no se animan a mostrarse, están acostumbradas a la invisibilización, a que no vayan a ser reconocidas. Hay algo inevitable de tirarse para atrás. Es mucho más común de lo que creemos escuchar mujeres que sigan diciendo "para qué voy a estudiar yo". La mujer sigue estando en la casa al cuidado de los hijos, sigue siendo así. Más allá de que estemos incorporadas al campo laboral, todavía hay un costo afectivo emocional que para las mujeres es más difícil de terminar. Es duro irse de la casa y dejar a los hijos, aunque sea un rato, hay un compromiso emocional de las madres con sus hijos que no tiene la misma intensidad en los hombres, por más que sean los padres más presentes del mundo, todavía la entrega no es la misma y va a llevar mucho tiempo que se empareje, porque es algo muy difícil de desarmar. Todavía está planteado en términos de la idea del cuidado del cachorro y por más que las mujeres trabajen, vayan a la oficina y se desarrollen, hay algo de la cabeza y los lugares otorgados a la mujer, en lo que respecta a la creatividad, que todavía están de la mano del hombre. Pensemos en quiénes gestionan, quiénes ocupan cargos jerárquicos, quiénes son jurados. todos lugares ocupados por hombres. Es un trabajo de hormiga, pero yo estoy convencida de que hay que hacer, no tenemos otra opción.

Cecilia Salman: Mi obra, por ejemplo, se la dediqué a Clementina Quainelle. Es una escritora de Santiago del Estero, referente de la generación del 40 y que formó parte de un sector cultural muy fuerte, con una camada de artistas escritores todos varones, como Ricardo Rojas, que es el que trascendió y todos lo conocen. Pero entre ellos, entre este grupo de varones, estaba Clementina, pero ella quedó en el olvido. Ahora recién se la vuelve a escuchar y algo terrible, recién ahora la están volviendo a editar. Pienso en ella cuando escribo, porque tiene un trabajo muy fuerte sobre las mujeres del monte. Ella escribe sobre las mujeres del monte, en una sociedad santiagueña dominada por hombres y con folkloristas que son tajantes en su decir. El folklore es super machista y en el medio está una Clementina que uno la lee y se muere de amor. Pienso en ella todo el tiempo cuando decido pensar ¿a quién le pongo la voz?

DESDE CÓRDOBA, VOCES DE LA ESCENA

JÉSICA LOURDES ORELLANA Y JULIETA REYES

(ENTRE LA FÁBULA, LA ACCIÓN Y LA VOZ DE POETA)

Ambas dramaturgas escriben para la escena. Se trata de escrituras vivas, en movimiento, que buscan evolucionar y diversificar, que confían en el ritmo y en la respiración del actor para ser orgánicas. Las dos son egresadas de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), donde aún no existía una materia llamada Dramaturgia.

TEXTO: SOLEDAD GONZALEZ. FOTOS: ARCHIVO

Tras pasar por el programa de posgrado en Dramaturgia de la UNC, en 2015 las reencontré en el taller para "Clavadistas dramáticos" en el cual propuse trabajar la literalidad como motor privilegiado de la teatralidad. El taller cerró con la performance de lecturas Obra máquina/obra paisaje, categorías compositivas de Michel Vinaver. La obra de Jésica fue una obra máquina, *Un living peronista* y la de Julieta, una obra paisaje, *Calle pública sin número*.

A propósito de su texto, Jésica propone: "En Un living peronista, lo que quiero trasmitir al final de la obra es que el abuelo le da fortaleza a la nieta, ya que confía en ella para renovar las ideas políticas, por eso al final el viento de la pampa se lleva todo, incluso al viejo living peronista. Mi objetivo era reivindicar el lugar de la mujer en la política". El teatro abre un lugar de preguntas esenciales sobre la escritura y puede ser el lugar donde encontrar una voz poética y un pensamiento filosófico y político sobre lo que se desea decir y mostrar. **U***n living peronista*, es una especie de grotesco al estilo *La nona*, mezclado con un *Hamlet* donde el fantasma del

MINI**BIO**

Jésica Lourdes Orellana nació en Buenos Aires en 1981, pero inmediatamente su familia se radicó en Jovita, al sur de Córdoba. Es dramaturga, actriz y directora. Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba (U.N.C), profesora de las cátedras Investigación en Artes y Poéticas teatrales en la Universidad Provincial de Córdoba. Es doctoranda en Artes e integra el equipo de investigación Ontología social y poder. Dimensiones conceptuales, políticas, educativas y culturales. Primer premio del Concurso Provincial de Dramaturgia, Agencia Córdoba Cultura (2017).

JÉSICA LOURDES **ORELLANA**

abuelo muerto pide venganza a la nieta, y en su clamor enigmático frasea fragmentos del pensamiento de Perón. Sólo se materializa y se hace oír a través de frases del general. Una comedia brillante que actualiza el pensamiento del líder, en una familia ensamblada y popular. Por su parte Julieta, presenta la obra paisaje *Calle pública sin número*, una sucesión de cuadros que mezcla un teatro del cotidiano en contexto rural con un animismo poético que denuncia el desequilibrio medioambiental planetario. Ambas lecturas en espacio tuvieron una buena recepción, pero no llegaron a ser puestas en escena aún. La primera en clave costumbrista, la segunda en clave performática ensamblada a paisajes sonoros y visuales. *En Calle pública sin número*, hablan los árboles.

En los años que siguieron al taller, Jésica fue madre y Julieta viajó por América del Sur dando talleres de encuadernación y actuación. Estas experiencias están inscriptas en sus miradas y sus distancias, en la intermitencia que permite detener la producción para escuchar y encontrar qué decir. En 2017, Jésica recibe el primer premio provincial de dramaturgia con su obra *Fábula Inmoral*, esta vez se trató de una obra paisaje, más estallada, con textos confesionales que exponen situaciones sin una lógica lineal. Nos habla de un lugar distópico donde el agua es central en el vínculo enrarecido entre tres, una mujer de 46 años, un hombre de 36 y un niño de 7. La noción de infancia se desdibuja en este paisaje, las palabras de este trío son río, incontinente, se entrecruzan en un baño, la intimidad de esos vínculos en el espacio más íntimo de una casa donde aún queda una bombita de luz. Poética que trae a través de lo relatado, las voces de lo social, un clima de época cruel, y la disputa por encontrar algo de ternura, de protección y de deseo en los corazones de esta micro sociedad con exigencias de consumo pulverizadas, hiperbólica en sus carencias, donde el sentimiento maternante se confunde con gestos desesperados por sobrevivir. Una práctica escritural que tensiona los niveles metafóricos, analógicos, con el cotidiano cercano en un tiempo que parece un presente desfasado, envuelto en la ilusión de lo lejano. En esta complejidad que se abre a la superposición de planos, la fábula inmoral no se nos escapa. Jésica construye metáforas claras, donde la voz poética también es acción. La humedad del baño ayuda a que esas voces se sostengan y fluyan en un devenir emocional de permanente ambigüedad, visible e invisible, denotativo y metafórico. Un triángulo enrarecido, al modo del teatro de la amenaza de Harold Pinter. Rafael y el Niño son una pareja con un vínculo anterior a Claudia, y ella es el animal que ha entrado a sus vidas para convertir la casa en una madriguera que se torna asfixiante para el niño y refugio para las fobias del adulto. De Fábula Inmoral.

JULIETA
REYES

MIN**IBIO**

Julieta Reyes nació en San Luis en 1984, pero se crío en Neuquén desde muy chica. Es dramaturga, directora y actriz. Licenciada en Teatro en la Universidad Nacional de Córdoba (U.N.C). Diseña luces, escenografía y vestuarios. Practica la autopublicación y la colaboración en la edición de voces emergentes periféricas, anónimas para el patriarcado y para los centralismos dominantes, sin muchas pretensiones y con una hp laser. Intenta mantenerse en la autogestión siempre.

Al referirse a su segundo texto, Julieta señala: "*La Joroba* se gesta en una primera instancia con la intención de hablar sobre los desaparecidos, una temática que puede resultar hasta demodé y que corre el riesgo de caer en lugares muy vistos. En el transcurso de la escritura fueron apareciendo otras temáticas que acompañaron y enriquecieron esta premisa, le dieron actualidad y la sacaron del contexto nacional para expandirla a Latinoamérica. Hay una intención poética y política que reflexiona sobre nuestra historia más reciente e inevitablemente linkea hacia atrás, y visualiza hacia adelante, planteando un universo distópico del que, lamentablemente, no estamos muy lejos". En *La Joroba*, obra que Julieta escribe en viaje y decide montar en Córdoba en 2019, también aparece una poética de la amenaza en el interior de una casa, son tres personajes de diferentes edades, sin lazos filiales, sino más bien unidos por un vínculo laboral y utópico. Se suma una voz que funciona como coro y un pez cíclope mutante que dice a través de las imágenes que quedaron en su retina. La acción poética derrama una mirada precisa sobre el mundo y los temas por iluminar nos remiten a la ilusión de un tiempo por venir, aunque sabemos que lo relatado ya pasó, lo peor ya pasó. Entre los personajes existe un reflejo de utopía, un proyecto, aunque dilatado, de fundar una biblioteca popular barrial. El final es tan solo la suspensión de un pensamiento en términos de acción. Pensamiento que va a seguir resonando durante y después: ¿qué nos queda?, ¿qué no estamos pudiendo ver?, ¿qué relación posible entre ideales y realidad?, ¿entre escena y mundo?
Lo que subyace en mi experiencia de recepción de estas prácticas de escritura es una apuesta por el extrañamiento y la cercanía de las metáforas por sobre la parodia del embrutecimiento. Una apuesta por la literalidad y la poesía como lugar político desde donde decir. Una escritura que no hace pie en el recurso al montaje sino en desplegar una mirada. Sabemos que vamos en picada en muchos aspectos de la vida en este planeta y no es una caída de la que podamos escapar. La escena como representación y reflexión de un mundo añadido se abre como un ejercicio filosófico. Si los escenarios elegidos construyen relatos donde el agua es escasa o está contaminada, nada de esto nos resulta extraño, del mismo modo que los diálogos aparecen cercanos en un lenguaje sencillo que apuesta a mostrar y decir algo sobre lo complejo del mundo. Un naturalismo enrarecido como a veces se nos presenta nuestro mundo introspectivo. Cuando se suspende la mostración del teatro nos queda la metáfora como experiencia de ese mundo añadido y como reflexión especular y laberinto.

HAMLET, LA INTERPELACIÓN QUE SIGUE

ESCENA DE *ENRIQUE IV, SEGUNDA PARTE*

Abocado por estos días a los cursos de dramaturgia sobre la obra de William Shakespeare que imparte de manera virtual, Lautaro Vilo está escribiendo dos nuevos unipersonales, una obra con muchos personajes, y corrige un texto que hizo hace algunos años sobre los dramas históricos de Shakespeare con el que, quizás, vuelva a actuar, algo que extraña bastante. TEXTO: OSCAR SARHAN FOTOS: HENRY FALSTAFF

La traducción de clásicos de William Shakespeare como Rey Lear, Enrique IV y Hamlet, con puestas realizadas por Rubén Szuchmacher, corresponden a este dramaturgo, director de teatro, actor, guionista y maestro de dramaturgia oriundo de Plottier, Neuquén. Licenciado en Teatro y Profesor Superior de Teatro especializado en Dramaturgia, Lautaro Vilo cuenta en su haber con una quincena de obras estrenadas en Argentina y en el exterior. Algunas de ellas: *Cabaña Suiza, Escandinavia* y *American Mouse*. Como guionista, participó en proyectos cinematográficos y televisivos. Maestro de dramaturgia desde hace casi dos décadas, fue profesor asociado durante cinco años en el taller privado de Mauricio Kartun. Sus clases presenciales son seguidas por cientos de estudiantes en la Licenciatura en Artes Escénicas de UADE, en la Licenciatura en

ESCENA DE *ENRIQUE IV, SEGUNDA PARTE*

Arte Digital de la UNQ y en la Maestría de Dramaturgia de la UNA.

SOBRE HAMLET

En el comentario de la puesta Rubén Szuchmacher dice: "Revisitar ese texto para poder descubrir entonces la distancia que hay entre lo que se cree que sabemos de él y lo que las palabras realmente dicen…".

¿Cuáles son los momentos claves en la obra para 'torcer' esos malentendidos culturales, si podemos llamarlos así?

L.V: Más que a momentos clave, me parece que todo se resume a una concepción del trabajo sobre estos autores. Ya sea cuando lo hacemos sobre las obras de Shakespeare (hicimos tres ya: *Rey Lear, Enrique IV* y *Hamlet*), o cuando lo hicimos sobre *Terror y miserias del Tercer Reich*, de Bertolt Brecht (en un montaje que hicimos en México) trabajamos intentando encontrarnos con la obra, sin imponerle ninguna interpretación a priori y menos aún, alguna ocurrencia escénica para hacerla más válida o más cercana a alguna forma teatral al uso. Trabajamos para entender la pieza tal como esta nos ha llegado. Por eso me ocupo de traducir la obra cuando existen infinidad de traducciones a mano de todas las épocas y procedencias hispanohablantes, porque lo que tratamos es de encontrarnos con su forma (por fuera de ideas más o menos teatrales, de léxico, tono y estilo de un traductor de este o de otro país, del momento histórico que sea). Sobre los clásicos y sobre cualquier autor importante, la cultura tiene impresas unas ideas e imágenes, reduccionismos, disparates… Uno de ellos es *Hamlet*, está ejemplificado en la imagen del personaje sosteniendo una calavera diciendo "ser o no ser". ¿Cómo es posible que haya sobrevivido tanto tiempo una imagen errónea de la obra, que en el imaginario del espectador común aparezca esa fusión de dos momentos distintos de la pieza? ¿O que la imagen que se tiene de la obra se reduzca en general a la de un príncipe, medio melancólico, que deambula debatiéndose entre la acción y el suicidio, haciéndose el loco? Pero lo extraño no es tanto que no se conozca la obra en profundidad. Lo que es más curioso para mí y que atraviesa la cultura argentina es la creencia de que eso que no se conoce sí se conoce. Esto con una obra de la trascendencia de *Hamlet* pasa mucho. Todo el mundo cree que la conoce porque la sola mención de la obra convoca una serie de imágenes, pero no es tan así. Lo mismo pasa con *El Quijote*, con *Moby Dick*, con *La guerra y la paz*… Cuando uno va a montar una obra que tiene encima tantas suposiciones, en la que descansan tantos prejuicios y preconceptos sobre los personajes, sobre el lenguaje, sobre qué supuestamente tendría que pasar con los personajes, sobre Shakespeare mismo, más todavía hay que ir al encuentro de la letra misma, a contemplar la forma original y a tratar de entender la composición para dar cuenta de ella lo mejor posible.

Cualquier espectáculo de Shakespeare hecho en una producción de gran formato va a cuenta con grandes expectativas y tiene que lidiar con muchos preconceptos. Shakespeare, vuelto de bronce por la cultura, carga con una pátina de importancia y de sagrado aburrimiento al que habría supuestamente que responder. Muchas veces se espera de sus escenificaciones un pathos ampuloso, hecho de frases inentendibles. No solo el público, los periodistas, los mismos artistas de teatro. Aún hoy, en varios estudios teatrales, se sigue entrenando con la sacrosanta traducción de Astrana Marín, que traduce "sea of trouble" (mar de problemas) como "piélago de calamidades" y con la cual esforzados actores que hacen de Macbeth tratan de hacerse entender diciendo "si con hacerlo quedara hecho, si con su cesación se asegurase el éxito", una cacofonía terrible. Esa concesión al aburrimiento, a que el espectáculo pueda ser incomprensible también es un malentendido de la cultura. Shakespeare era un autor de éxito y un poeta extraordinario que escribió varios de los pasajes más hermosos de la literatura dramática en escenas llenas de acción, conflicto y emoción. El objetivo con el que trabajamos no es más ni menos que dar cuenta de eso en escena de la mejor manera posible.

¿Torcerlos hace al clásico vigente?

L.V: Es que la obra está vigente no solo en los temas que toca, en la cantidad de formas teatrales que tiene. Si a una obra la leés y te cautiva por lo que sucede, por lo que los personajes dicen, por su poesía, por la música de sus palabras, por los temas que desarrolla y por las emociones que suscita, ya está, es una obra que está vigente. Eso no pasa con todos los clásicos. Basta con leer a Racine, por ejemplo, para sentir un aburrimiento mortal o a Bernard Shaw, que está mucho más cerca en el tiempo. Más aún ¿con cuántas obras contemporáneas te pasa eso? Hay autores que envejecen mal. Shakespeare, no. A mí me parece cada vez más interesante.

Lo que en todo caso hizo esta puesta es hacerlo entendible y disfrutable, lo cual es un logro enorme. Y creo que por eso pasó lo que pasó, que fue tanta gente a verla y con dos intervalos en el medio y todo, se quedaba hasta el final y aplaudía como aplaudía. Con Shakespeare, lo mejor que te pueden decir al final de la obra es "entendí todo". Y eso, hasta donde yo vi en el teatro, no pasa casi nunca.

Hamlet, paradigma de la producción de una época, pone en evidencia las crisis a las que se asistía: el sistema político, la identidad, la sociedad y su moral. En el contexto actual, donde se evidencia

ESCENA DE
ENRIQUE IV, SEGUNDA PARTE

la crisis terminal del capitalismo por el agotamiento de su propia dialéctica, ¿cuál de las dimensiones de estas crisis –económica, política, social, cultural, ética, ambiental– se evidencian en la puesta?
L.V: Creo que no me toca a mí responder esa pregunta, sino a la crítica.

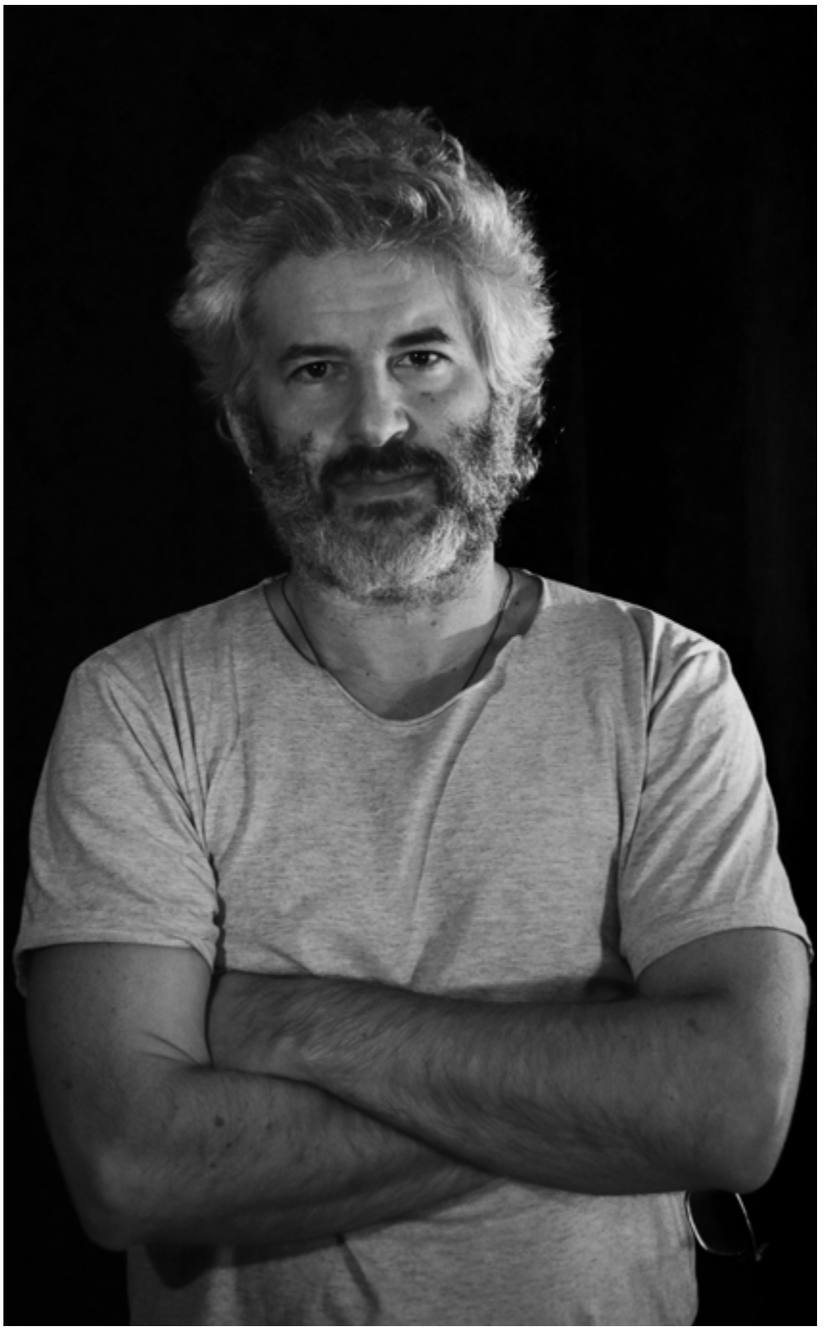
¿Qué lugar ocupa en la obra el actual empoderamiento de las mujeres a través del personaje de Ofelia?
L.V: Ninguno. El abordaje que se hizo del personaje de Ofelia fue mucho más combativo y frontal que el que se representa generalmente, esa Ofelia suave y frágil. Pero eso tenía un sentido meramente dramático, no quería hacer ningún guiño al feminismo ni cosa por el estilo.

La traducción te corresponde. ¿Cuál es tu aporte a las versiones existentes?
L.V: Nuestro aporte, porque si bien es mía la traducción, la versión la realizamos junto con Rubén. Es una versión en castellano rioplatense, que persigue la eficacia teatral. Prescinde del verso, salvo en las canciones, por una situación que me parece muy clara: hay que olvidarse de la alternancia entre prosa y el verso. No hay manera de sostener el verso en los pasajes del original en que aparece sin caer en citas de diccionario, anacronismos lexicales o cacofonías imposibles. Es una traducción escrita para ser oída, no solo leída.
Hay un problema en las traducciones de estos materiales, sobre todo con nuestro castellano rioplatense que es tan particular, que es el de la distancia y la verosimilitud. Por un lado, el texto tiene que ser directo y claro; por otro, hay que mantenerlo allá, en Dinamarca.
Ese lugar donde debe estar el texto no es un lugar determinado, es una idea sin una forma fija y es permeable, que se define más por lo que no es que por lo que es. Lo que hay que encontrar no es un texto de una "corrección tal" que recuerde el castellano neutro (una cosa odiosa) ni tampoco un español rioplatense que haga pensar que el Castillo de Elsinore está en la Avenida Corrientes.
Y otro asunto importante es el balance. Buscamos un tono para el texto que pueda ser índice de un cuerpo escénico contemporáneo en acción y, a la vez, que pueda despegarse de una acción mundana cuando sea necesario. Porque Shakespeare exige esa maleabilidad, entre la acción más vulgar y el despliegue gráfico y musical del lenguaje, y uno tiene que llevar al espectador con el mismo vehículo a los dos lugares.

Contame sobre tu trabajo con Rubén Szuchmacher en este teatro que los une
L.V: Con Rubén venimos trabajando en distintos proyectos desde el año 2006 o 2007. Lo hemos hecho en todas las ecuaciones: actué en dos montajes dirigidos por él, él dirigió obras mías, actuó en una de ellas que escribí especialmente para él, hicimos una instalación en un museo, los tres Shakespeare (uno de ellos estrenado en Londres, en el mismísimo Globe Theatre), el trabajo sobre Brecht que mencionaba al principio, hicimos la versión de *Candide*, una opereta de Bernstein maravillosa, alguna cosa que me debo estar olvidando, y tenemos tres proyectos en preparación, tres espectáculos que tienen formatos muy diferentes entre sí. Es una relación de trabajo muy intensa, muy variada, siempre motivante, exigente en el mejor sentido de la palabra, y, por ende, muy disfrutable. Es un gran amigo y un artista inagotable, de una enorme capacidad y generosidad, con quien yo he crecido y aprendido muchísimo. Él es el gran responsable de que yo haya empezado a traducir a Shakespeare al confiarme la traducción del *Rey Lear* que luego protagonizó Alfredo Alcón.

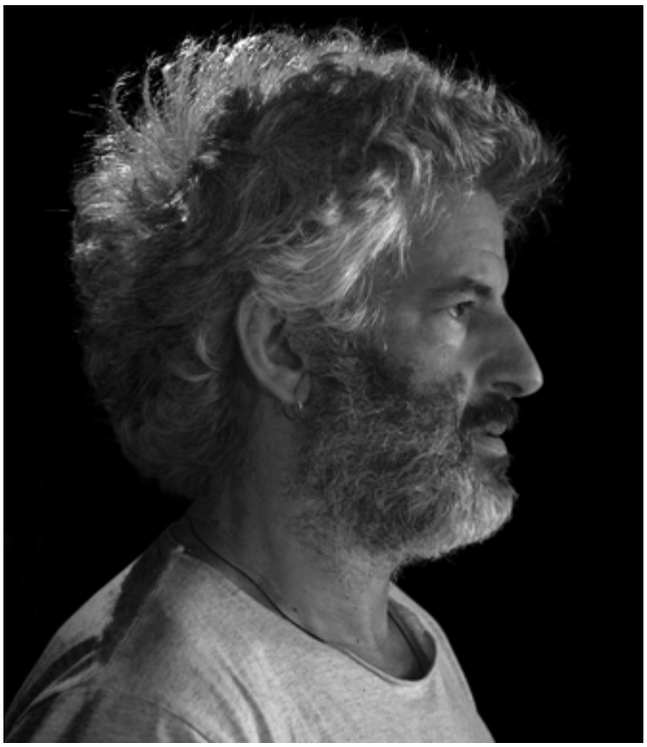
Lautaro Vilo quiere reponer *Hamlet* y darle así el cierre que corresponde tras el suceso que tuvo en cartel.
Le gustaría, además, que la política de los teatros oficiales tienda a la creación de repertorio para que los espectáculos puedan no solo volver a presentarse, sino también para recorrer distintos escenarios del país.

NOTAS PARA UN TEATRO DE LA LIBERTAD



Profundo investigador del proceso creativo de las actrices y los actores, Alejandro Catalán se ha posicionado en los últimos años como uno de los maestros más intensos del panorama escénico porteño. TEXTO: JUAN IGNACIO CRESPO - FOTOS: FRANCO MIGUENS

Al estudio se accede por el portón rudimentario de un garaje. Los paseantes no podrían advertir que, entre locales de repuestos mecánicos y petshops de la calle Warnes, en Villa Crespo, se camufla uno de los centros de formación teatral más influyente de los últimos 20 años. Hay algo de clandestinidad en todo esto. El lugar logró imponerse como un código cifrado del saber con respecto a la actuación. Con el tiempo, Alejandro Catalán pasó a ocupar ese avatar mítico del "maestro de actores" ingresando en la constelación de Alejandra Boero, Agustín Alezzo, Carlos Gandolfo, Ricardo Bartís, entre otros. Su biografía relata que se desempeñó como actor en Circo negro de El periférico de objetos, en El pecado que no se puede nombrar, de Bartís, y como director de Cercano oriente, Foz, Amar, Dos minas y en la experiencia



singular de los Solos. El presente lo encuentra junto con Pablo de Nito y Gabriel Feldman en unos ensayos eternos que funcionan como conspiración poética y de conocimiento en el mismo gesto. Los saldos de este proceso son la matriz conceptual de estas notas. Catalán, a pesar de su experiencia como anatomista de la actuación, se permite redescubrir las formas cristalizadas por los ubicuos dispositivos de captura y producción que arrastran cualquier potencia vital hacia una lógica de mercado. La libertad absoluta como punta de lanza de una subjetividad creadora. "Algunos estamos intentando encarar la actuación como una forma de vincularnos realmente con otros cuerpos, con nosotros mismos y con este áspero mundo".

1. LA POÉTICA DE LA LOCURA

En el origen, un actor es el loco del pueblo, el que no puede adaptarse a la manera que tenemos de vivir. Encuentra en la actuación una manera de aparecer y hacer vínculo sin la violencia que todos los demás toleramos. A mí el deseo de encarar la actuación de esta manera me surgió siendo espectador en los 80 en el Parakultural. Cuando tomé contacto con esos cuerpos, dije: "Quiero esto para mí". Quería estar ahí, habitar eso, me parecía que era lo más hermoso, lo que circulaba ahí era lo que quería sentir. Esos cuerpos fueron maestros de un sentido para actuar, que es el sentido de la libertad. En esa época la libertad se jugaba en términos de exceso. Esos cuerpos aparecían excediendo esas ataduras. Nos daba un permiso que nos liberaba a todos, podíamos empezar a ver qué pocos libres que éramos. Hacían punta en ese momento gays, mujeres y hombres monstruosos. Compartían maneras de vivir el cuerpo que estaban negadas. Ahí se podía disfrutar el exceso, ir más allá, soltarse, romper, gozar con las conductas acalladas. Pero… ¿qué sería hoy la libertad? Porque tengo la impresión de que el exceso fue capturado por el mercado. El cuerpo del under se rebelaba frente a las formas del campo teatral y frente a la moral social estructurada y represora; ahora en la atomización, no hay formas teatrales dominantes, en el mundo de

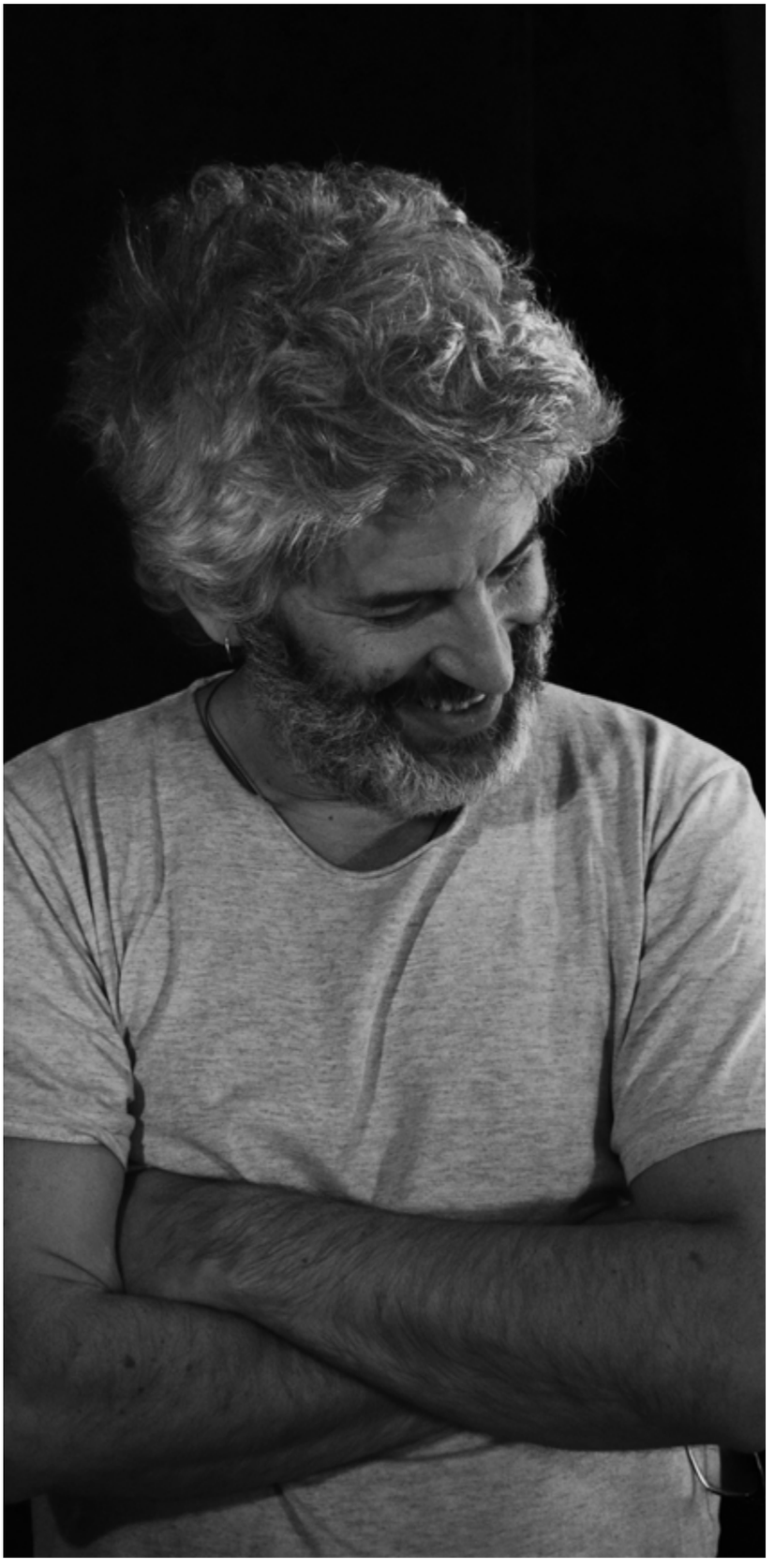
REGISTRO FOTOGRÁFICO
DE ESCENAS TRABAJADAS
EN CLASES DE ALEJANDRO CATALÁN

la imagen estalló la posibilidad de una moral que regule el destino de los cuerpos.

2. CONTRA LA DINÁMICA MERCANTIL
La actuación tiene como condición de su libertad un cuerpo que se desliga, y quiere vivir y actuar de una manera distinta a la que te propone la dinámica mercantil. El exceso ya no tiene el límite que atravesaba y se convierte en una necesidad de impacto. El exceso de cualquier tipo funciona más como provocación o denuncia que como libertad. Tengo la sensación de que la libertad en este momento es la conquista de una calma y de una intimidad: es el diamante. El exceso, el zarpe, lo tomó todo. Es el impulso desesperado porque algo haga presente tu nombre en el mundo de la oferta y la demanda, ya sea desde una ideología libertaria o un interés abiertamente comercial. Ahora me parece que la libertad está dentro de la cueva y que adentro de la cueva están los cuerpos con los que vos sentís que podes compartir supuestos en silencio, el cuerpo está cómodo para que las sensaciones circulen, y que esas sensaciones abonen a lo amoroso; que la cueva sea el lugar donde sentís que entra tu cuerpo y es alojado por otros cuerpos que quieren compartir una sensación que les da calma, afecto, transformación, paciencia y joda.

3. VER UNA TRIBU, NO VER UNA OBRA
Me atraen los cuerpos de una tribu, no cuerpos individuales o corales. Cuerpos propios de ese grupo, de esa comunidad. El grupo funciona como lugar donde uno es más abiertamente uno mientras es con otros. Una obra allí es la puesta en expresión de una manera de vivir. Y que un cuerpo sea libre en escena tiene que ver con ser la expresión de una manera de vivir con otros la vida y la escena. Me parece que la expectativa del trabajo estaba lejana. La televisión estaba lejos, el cine estaba lejos. Me parece que, cuando en el 89 se hace la primera bienal de arte joven totalmente constituida por creaciones colectivas del under, empiezan los problemas del éxito y la demanda. Cuando empieza a aparecer la figura del "programador" como paradigma de una nueva época, todo se disgrega, genera una tensión interna en los grupos. La grupalidad, la amistad como acontecimiento de unión comienza a estar condicionada por la demanda externa, por la profesión y por la carrera. En esa circunstancia el director y el texto es el que retorna para anudar lo disperso. Ya no hay una decisión de estar juntos.

4. EL DIRECTOR, EL GRUPO Y EL PATRIARCADO
Cuando hay banda, entra alguien, un director, por ejemplo, que tiene un discurso y quiere bajar línea, es tomado como un gil. No parece un gil si lo que hace es juntar cuerpos disgregados, ahí se agradece. Eso genera compañía durante algunos años en los que se actualizaron el director y el autor "alternativo" gracias a las posibilidades que abrió el imaginario actoral del under. Al poco tiempo ya solo generó elenco, que es un grupo reunido por razones de existencia mercantil.
Me parece que la libertad cuestiona muchas formas y procedimientos teatrales. Y que el lugar del director tal como lo conocemos condiciona e imposibilita la configuración de una situación grupal, porque baja una línea. La idea de que hay alguien que tiene un teatro, que es algo que yo mismo manejé, me parece que es el límite expresivo que le genera al teatro lo que desde hace unos años llamamos patriarcado. Creo en un director como lo es Gabriel para Pablo y para mí, y que yo trataría de ser si vuelvo a dirigir: un director que se ofrece como mirada, que tiene las mismas dudas, que va entendiendo lo mismo que van entendiendo los actores, que no tiene un teatro anterior a los cuerpos, que quiere ver seres vivos y juntos reunidos por su expresión. Si no hay horizontalidad, hay un obstáculo para tu libertad y la libertad de los otros: los actores van a terminar ejerciendo la visión de un lugar de saber, eficacia e impacto. Como director, se me exigían ciertas respuestas que yo tenía que inventar. También en los actores hay una delegación sospechosa de poner a alguien a saber más,



a tener un "teatro de". Es un límite. Son dos debilidades que se encuentran: el que delega y el que sabe. Humanamente empezaba a sentir límites, para mi vida incluso, en mis vínculos. Y artísticamente también empezaba a ver que la obra tenía un montón de cosas que eran procedimientos para reunir lo que no estaba junto. Se hablaba más de lo necesario, había ideas de puesta donde se lucía una idea de dirección. Tuve que comenzar a cambiar cosas de mi vida para ser fiel a esta sensación de límite que estaba teniendo en términos humanos y artísticos; en principio dije: "Yo hasta que no vuelva a actuar, no voy a dirigir. ¿Desde dónde estoy hablando? ¿Por qué sé lo que conviene?". Había algo por lo que yo no terminaba de desaparecer en los cuerpos de los actores.

5. LA DRAMATURGIA COMO EXTORSIÓN

Para mí, por el momento histórico en que yo nací a la actuación, la existencia de un texto del que se parte o al que se llega, siempre fue un obstáculo para creación actoral. Finalmente, uno termina interpretando. Eso puede estar mejor o peor hecho, pero es otra práctica. Todas las relaciones que permite un texto siempre son de referencia, aunque lo hagas "pomada". Para mí siempre fue como algo que no me interesaba además de ir leyendo a muchos creadores teatrales del siglo XX centrados en la actuación que habían advertido su límite. La figura del autor, alguien desde la mesa y la silla escribe algo para la escena, a pesar de la teoría de escribir con el cuerpo, me parece una apropiación obscena de otro soporte, y una delegación creativa muy fuerte por parte de la actuación.

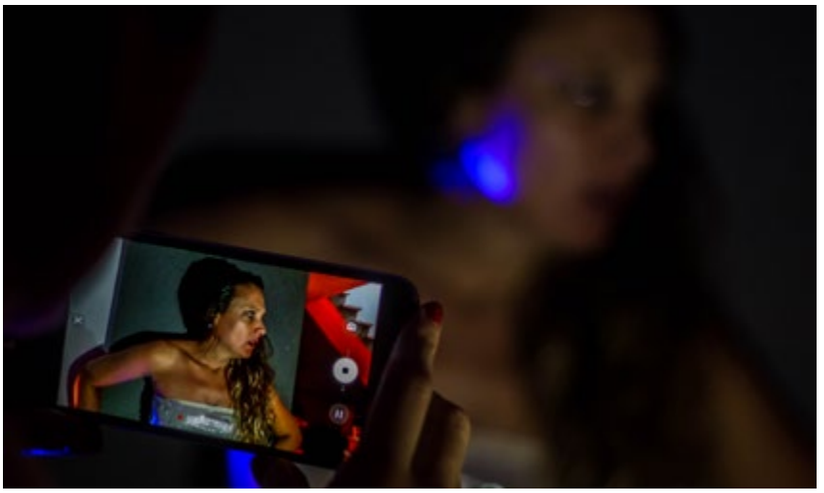
6. EL CUERPO COMO PRODUCCIÓN HISTÓRICA

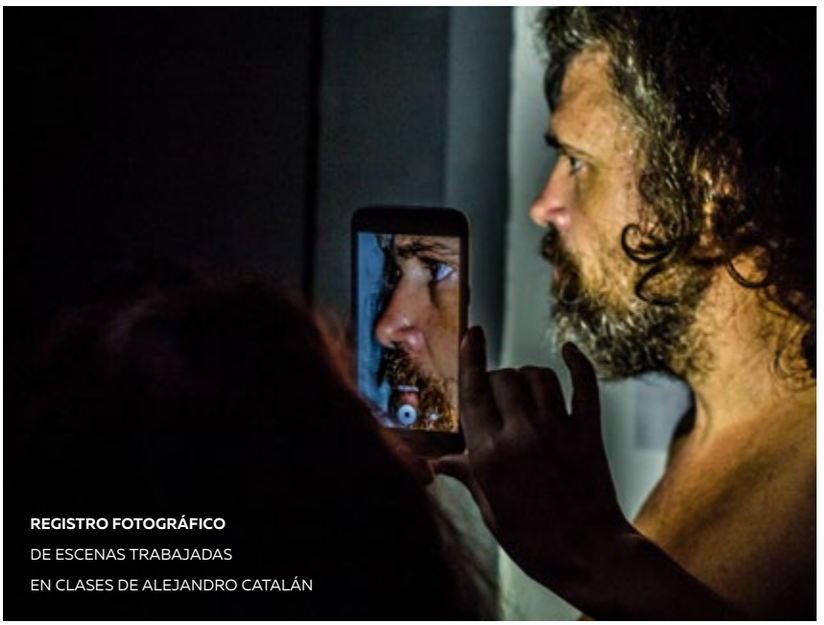
Los cuerpos son efectos de su época, cada época presiona, los organiza de manera diferente. Hoy, básicamente, tiene que ver con la productividad, el tiempo es el tiempo de la productividad, esto hace que te preocupe lo que viene, no desaparecer, no ser desestimado. El mercado propone que en cualquier

momento dejas de interesar, te caes y te morís. Compartimos esa desesperación, los cuerpos que llegan a mis clases o los nuestros llegando al ensayo son esos cuerpos que no sirve para actuar. Plantearse la actuación como una posibilidad de la libertad es ver eso, no reproducir eso. ¿Cómo hacemos para ensayar y no caer en la misma locura? ¿Cómo hacer para no terminar actuando más con el cuerpo de esta época que seres creados por la reunión de nuestros cuerpos? Uno empieza a ver que hay un montón de cosas para cambiar, para que la amistad y el pensamiento afectivo sean los capitanes del proceso, y que ese proceso sea soberano en su tiempo, en su posibilidad de transformación mutua, de aprendizaje. La eficacia es el síntoma corporal de nuestra problemática actual, es lo que las experiencias de exposición te fueron mostrando que generaba una buena respuesta. Una vez lograda, por fuera de eso, está el abismo. En general tratamos de resolver todo dentro de cierto rango de eficacia porque no hay un contexto artístico y humano que te permita cuestionarte y reencontrarte. Para eso hay que decidir bajarse de la presión del éxito y buscar amigos.

7. LO DURO ES EL MUNDO

Mi vida se está reconfigurando mucho en ese sentido. Generar vínculos en los que el cuerpo se pueda despreocupar. Proponer un recontactar amoroso. La posibilidad de encontrar algo más honesto y más propio. Es como si algo del trabajo de la clase o de ensayo fuese una clínica del sujeto y del actor contemporáneo. Nos encontramos para sacar la presión del mundo de nuestro cuerpo y nuestro vínculo. La actuación te puede permitir que hagas con tu cuerpo y con el del otro un fragmento de mundo mejor y una ficción honesta. Yo siempre temo que lo que digo dé miedo, que parezca heroico, que parezca radical, pero la verdad para mi está siendo muy placentero, de jolgorio, de liviandad. Lo duro es el mundo, no la decisión de cerrar la puerta de la cueva y ser anfitriones de los que quieran entrar en ella. Eso es muy liberador.

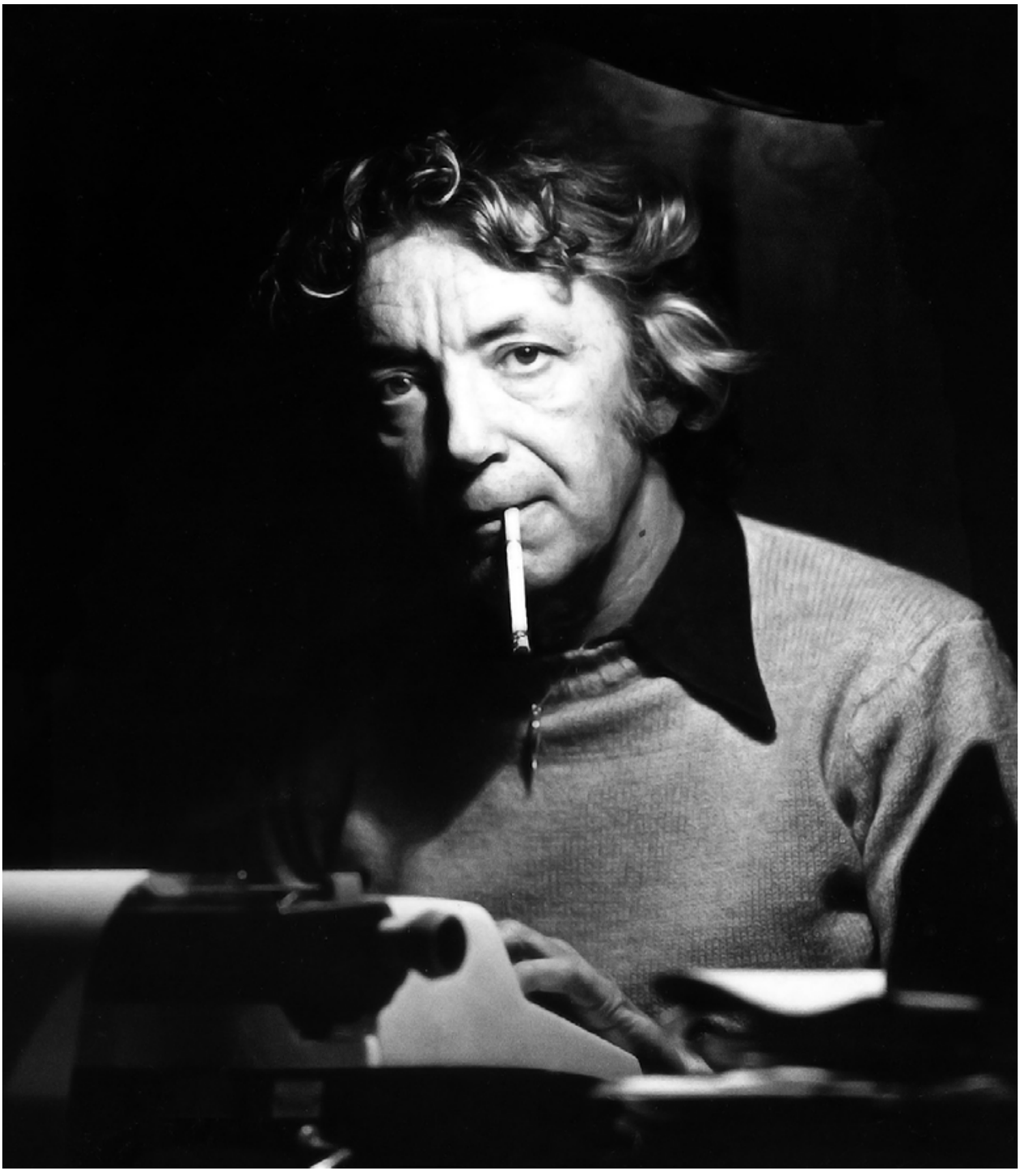




REGISTRO FOTOGRÁFICO
DE ESCENAS TRABAJADAS
EN CLASES DE ALEJANDRO CATALÁN

DE **ARCHIVO**

OSVALDO DRAGÚN,
DRAMATURGO,
UNO DE LOS PROMOTORES
DE TEATRO ABIERTO.



“¿Cómo lo hicimos? Por utópicos.
Pero en América Latina
ser utópico es ser realista.
Si no hubiésemos sido utópicos,
ni hubiésemos sobrevivido
(condición imprescindible para ser
realista, o cualquier otra cosa),
ni el país flotaría como un corcho,
ni hubiésemos hecho nada
de lo que hicimos.
Teatro Abierto incluido”.

—

OSVALDO DRAGÚN

(1929-1999)

MARGARITA BALI

SANDRA FRANZEN

LAUTARO VILO

EDITORIAL INTeatro