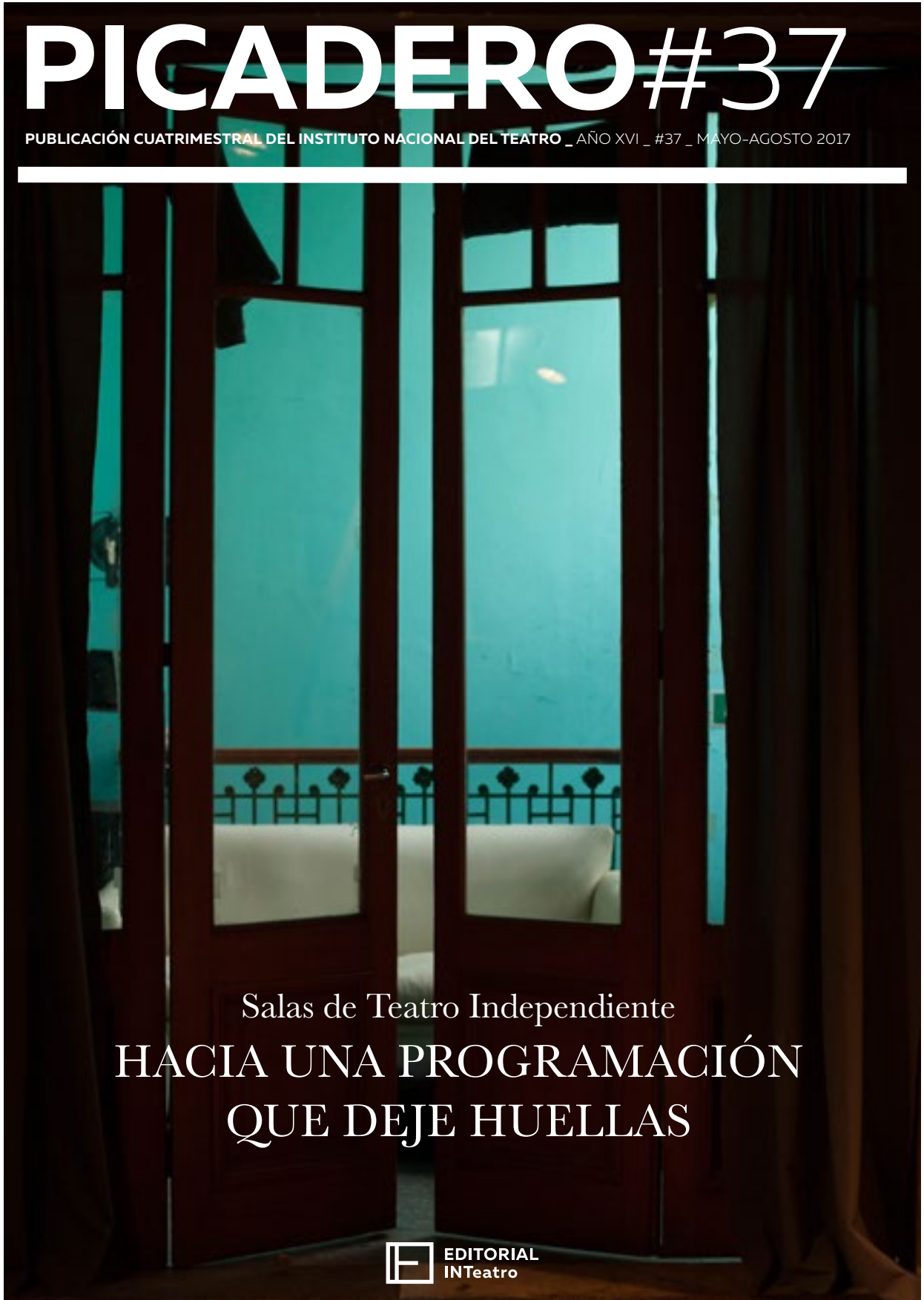

MARILÚ
MARINI

RUBENS
CORREA

MANUELA
INFANTE

PICADERO#37

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL DEL INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO _ AÑO XVI _ #37 _ MAYO-AGOSTO 2017

A photograph of a theater interior. In the foreground, there are dark wooden curtains. In the background, a balcony with a white railing and a large window is visible. The window looks out onto a bright, possibly outdoor area. The overall lighting is warm and slightly dim, typical of a theater interior.

Salas de Teatro Independiente
HACIA UNA PROGRAMACIÓN
QUE DEJE HUELLAS



EDITORIAL
INTeatro

EDITORIAL

2017 ha sido un año de celebraciones para el teatro argentino. Los 20 años de la Ley 24.800 exigen —además de reflexiones— espacios de conmemoración y festejo. Las dos décadas de trabajo ininterrumpido del INT dan cuenta de lo hecho y confirman la vocación de un estado que entiende a las artes escénicas como un territorio de construcción plural y de reconocimiento.

2017 encontró al INT en un proceso de consolidación y de replanteos. El cambio de paradigma en la gestión administrativa y la maduración de un equipo de gestión pública comprometido e incansable, permitieron el abordaje de políticas innovadoras que abrieron posibilidades y confirmaron un rumbo de expansión. El teatro argentino dio, decididamente, un paso hacia el exterior gracias a las nuevas políticas de internacionalización del organismo. Compañías y artistas emergentes armaron las valijas y salieron a mostrar lo suyo o a nutrirse por todo el mundo. Crear marcos, generar acuerdos y encarar instancias de desarrollo cooperativo fueron acciones que guiaron un proceso de expansión suramericana que ya abrió puertas en Uruguay, Chile, Brasil, Colombia y Perú.

Este número 37 de Picadero sigue haciendo foco en la pluralidad de voces desde los territorios regionales argentinos, y también sigue generando diálogos con los creadores y las realidades de los países hermanos. El teatro argentino confirma su maduración, la escena latinoamericana confirma su riqueza y nuestra revista lo celebra.

—*Marcelo Allasino*

DIRECTOR EJECUTIVO DEL INT

STAFF

AÑO XVI - # 37 - MAYO - AGOSTO 2017

EDITOR RESPONSABLE

Marcelo Allasino

DIRECTOR PERIODÍSTICO

Carlos Pacheco

SECRETARIO DE REDACCIÓN

David Jacobs

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Graciela Holfeltz, Germán Frers

DISEÑO DE MAQUETA

Leonor Barreiro, Cecilia Kröpfl

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Jorge Barnes

CORRECCIÓN

Daniel Caamaño

FOTOGRAFÍAS

Tapa y Contratapa: Catalina Bartolomé.

Interior: Leandro Bauduco, Magdalena Viggiani, Maida Carvalho, Reinaldo Ubilla, Mauro Arch, Mauricio Cáceres, Gustavo Gorrini, Rafa Lucas, Franco Vaca Braylan, Maglio Pérez, Festival Theater Der Welt, Grupo Sur-Menage, Archivo Teatro de Chile, Fundación Teatro a Mil.

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Edith Scher, Patricia Slukich, Carlos Pino Moreno, Natalia Laube, Eduardo Rouillet, Gabriela Borgna, Patricia Espinosa, Magalí Rodríguez Pires, Mónica Berman, Martín Marcou, Halima Tahan Ferreyra, Débora Quiring, Pedro Bahamondes CH, Juan José Santillán.

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES

Salas Silencio de negras y Vera Vera Teatro.

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

Mauricio Macri

VICEPRESIDENTE DE LA NACIÓN

Gabriela Michetti

MINISTRO DE CULTURA

Pablo Avelluto

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Director Ejecutivo

Marcelo Allasino

Representante Ministerio de Cultura

Federico Irazábal

Secretario General

Miguel Ángel Palma

Representantes Regionales

REGIÓN CENTRO: Teresa Jackiw

REGIÓN CENTRO- LITORAL: Miguel Ángel Palma

REGIÓN NORESTE: Marcelo Padelín

REGIÓN NOROESTE: Jimena Sivila Soza

REGIÓN NUEVO CUYO: Gabriel Arias

REGIÓN PATAGONIA: Fernando Aragón

Representantes

del Quehacer Teatral Nacional

Nerina Dip, Jorge Onofri, Claudio Pansera,
Gustavo Uano



**Instituto Nacional
del Teatro**



**Ministerio de Cultura
Presidencia de la Nación**

Quiero decir te amo

DE MARIANO TENCONI BLANCO

FOTO: LEANDRO BAUDUCCO



SUMARIO#37



P.8

SALAS DE TEATRO

Criterios que definen una programación constante



P.14

32 FIESTA DEL TEATRO

Una amplia muestra de la escena federal



P.23

FRANCO CALLUSO

Ganador del 19 Concurso de Obras de Teatro del INT



P.48

FESTIVAL
THEATER DER WELT

Nueva edición de un encuentro internacional



P.52

PANORAMA
LATINOAMERICANO

La escena uruguaya explora nuevos lenguajes



P.55

ENTREVISTA
A MANUELA INFANTE

Destacada creadora del teatro chileno



P.37

ENTREVISTA
A MARILÚ MARINI

Un homenaje a Copi



P.59

ENTREVISTA
A MARIO ORTIZ

La relación entre
escena y escritura

ADEMÁS

P.19 – RUBENS CORREA

“El teatro independiente es mi casa”.

P.25 – FESTIVAL DAULTE

Ponerle el cuerpo a la acción.

P.30 – OMAR PACHECO

“Busco una temática que sea universal, que hable del hombre, no de una coyuntura”.

P.34 – MANUEL MACCARINI

Cuando se trata de incluir a la mayor cantidad de espectadores.

P.41 – UN DIRECTOR_TRES PREGUNTAS

Martín Giner. “El humor es un desafío intelectual”.

P.42 – OTROS LIBROS

– “Ellos/Obra sin nombre”, de Stanislaw Witkiewicz.

– “El actor invisible”, de Yoshi Oida.

P.44 – EUGENIO SOTO

“Para entender lo social hay que leer literatura más que la historia”.



TEATRO DE LA
ABADÍA - SANTA
FE (ARRIBA).
EL CAMARIN DE
LAS MUSAS -
CABA (ABAJO).

SALAS DE TEATRO INDEPENDIENTE

HACIA UNA PROGRAMACIÓN QUE DEJE HUELLAS

¿Qué sucede hoy con las muchas salas teatrales del país y su programación? ¿Cuáles fueron los criterios de selección de espectáculos en el momento de sus fundaciones y cuáles son los criterios hoy? ¿Hay alguna variable que haya incidido o que haya provocado modificaciones respecto del rumbo original? ¿Cambiaron los modos de producción? ¿Quién elige los espectáculos? Algunas de estas preguntas sobrevuelan estas líneas.

TEXTO: EDITH SCHER — FOTOS: CEDIDAS POR LAS SALAS



LA SODERÍA TEATRO - TUCUMÁN.

En muchas ciudades argentinas hay teatreros con ganas de construir, teatreros que desde hace décadas la vienen remando para que sus salas subsistan y crezcan. Sin embargo las realidades son diferentes en cada lugar y las circunstancias pueden haber generado cambios en la elección de los espectáculos para programar. Algunos afirman con orgullo haber sostenido una postura a lo largo del tiempo y no haberla modificado, otros ven los cambios como parte del crecimiento o como necesidad: “Nuestro criterio se basa, fundamentalmente, en el deseo de cubrir la agenda con producciones independientes de teatro experimental y de compromiso social. Ese criterio no cambió a lo largo de los años”, cuenta Teresita Guardia, de La Sodería Casa Teatro. “En Tucumán, con una tradición de más de 150 años de teatro independiente, celebramos la multiplicidad y variedad de propuestas con un continuo crecimiento, incrementado a partir de la creación de la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán, en 1984, y a partir del crecimiento en el teatro del NOA, con provincias como Catamarca y Jujuy, que también tienen escuelas de teatro de nivel terciario, que generan propuestas identitarias diversas. En nuestro espacio - continúa- que nació en 1994 como necesidad de expresión de los artistas independientes, un año en el que cerraron muchas salas, además de reinar en aquel entonces un contexto donde se presentaba a elecciones un genocida que luego sería gobernador electo y más tarde condenado, la expresión de los artistas independien-

tes estaba muy lesionada. El criterio desde entonces y hasta hoy es la calidad artística y el compromiso social. Las artistas que gestionamos la sala somos las que programamos en conjunto con artistas locales y de otras latitudes”.

En el Banfield Teatro Ensamble (provincia de Buenos Aires), sala fundada en 2000, tras varios años de funcionar como compañía, el criterio fue el mismo desde el principio. “Programamos lo que sentimos que está bien hecho y creo que esa modalidad es la que nos permitió seguir tantos años con el proyecto, porque nos colocó en un lugar donde el público puede venir confiando en que lo que va a ver estará bueno. Nuestra mirada sobre lo teatral es amplia y ecléctica. Nos define el criterio de calidad. Tratamos de hacer las cosas bien y buscamos excelencia” -comparte Nelson Valente, director del proyecto. Cabe destacar que en 2004 la sede se trasladó a un nuevo espacio que le permitió ampliar sus instalaciones y diversificar sus actividades convirtiéndose en uno de los complejos culturales más grandes de la zona sur. Hoy el edificio cuenta con una sala principal con capacidad para 250 espectadores, otra más pequeña, una escuela de arte que dispone de aulas y un laboratorio de fotografía.

Si bien la selección se apoya, en general, en la calidad, y, muchas veces, en la necesidad de los grupos de tener dónde presentar las propias producciones, hubo cambios en los criterios de programación en algunos espacios. En Villa Regina, Río Negro, La Hormiga Circular, cooperativa de trabajo



SALA DE TEATRO
TIMBRE 4 - CABA.

artístico sin fines de lucro nacida en 1987, cuya sala es también de ese año, se vivió un desarrollo diferente, atravesado por circunstancias que hicieron que los espectáculos elegidos fueran modificándose a lo largo del tiempo. Magui Reyes, actual tesorera de la cooperativa, relata: “Al comienzo la programación estuvo principalmente centrada en los espectáculos propios, luego, se incorporó programación regional y posteriormente, en 1993, se empezó a realizar el Circuito de Teatro, en el cual había una programación más amplia, nacional e internacional. Ello se debió tanto a una necesidad interna como de nuestro público de ver otro teatro o, simplemente, de ver teatro. Con el tiempo aparecieron necesidades de otro tipo, por carencias tanto en la localidad como en la región. Así surgió una programación de espectáculos infantiles que se constituye en el circuito de teatro y títeres del cual somos sede desde hace 14 años. Desde que ampliamos la sala hay un nuevo espacio para otras representaciones como recitales de bandas, varietés, café concert, fiestas temáticas, entre otros. Los criterios para programación tuvieron que ver, en principio, con la calidad de los espectáculos, con la apertura a diferentes y diversas estéticas, con lo federal y con lo grupal. Siempre buscamos que lo que viniera fuera representativo de la región de procedencia. Y por no considerarnos empresarios teatrales, siempre pregonamos que los grupos que traíamos luego nos llevaran a su lugar, consigna que muy pocas veces logramos que se cumpliera”.

¿TEATRO PARA MUCHOS?

El grupo Cirulaxia, en Córdoba, cuya sala es de 1999 y nace como una necesidad de contar con un espacio propio para desarrollar y potenciar la actividad del grupo, tanto en su faceta artística como docente, introduce en su criterio de programación una variable más, la cantidad de público a la que se aspira llegar. No es un dato menor e implica una posición frente al teatro. Así lo explica José Luis de La Fuente: “Se tiene en cuenta el grupo o persona que solicita la sala. Si son obras que se han hecho, la respuesta que han tenido de público. En cuanto a lo económico, que tengan el interés de mostrar su espectáculo para la mayor cantidad de personas posibles, más allá de las limitaciones del medio”.

Con una pauta distinta, La Abadía, de Santa Fe, una sala del año 2000, eligió ayer y elige hoy sus espectáculos. “Desde los comienzos - cuenta Walter Alemandi - la intención fue otorgarles a todos la posibilidad de mostrar sus producciones, a sabiendas de que muchas de ellas carecían de la calidad necesaria, que el elenco no contaba con una reconocida trayectoria o que era su primera obra. Es que uno de los objetivos centrales del espacio es, justamente, el de generar oportunidades y el de facilitar el acceso a los artistas a un espacio que los cobije y se asocie a ellos. Esta decisión no sólo se mantiene en el tiempo, sino que es lo que distingue al Teatro de la Abadía ante la comunidad teatral de la región: un lugar de puertas abiertas, un lugar de encuentro y creación”.

¿QUÉ MIRAMOS CUANDO ELEGIMOS?

Sí: muchos hablan de la calidad. ¿Pero qué es “calidad”? ¿Dónde poner el eje? Algunos explican con precisión hacia dónde enfocan: “En estos 17 años hay algo que se mantiene, y es la mirada sobre la actuación. Para nosotros es lo central. Acá tenés la oportunidad de ver un actor trabajar a 50 centímetros. El más lejos a 3 o 4 metros. Son salas chicas las nuestras. Es ahí donde tenemos nuestro fuerte y donde metemos ojo. Más allá de la historia, del dramaturgo, del contexto, lo que nos importa es que esté bien actuada. La curaduría la hago yo. Me ayuda mi socio, Emilio”, cuenta Daniel Genoud, en representación de El Camarín de las Musas, una sala de la Ciudad de Buenos Aires que apareció en 2001. La sala tiene su sello. Eso intenta decirnos, pero también afirma que hay circunstancias que modifican algunos enfoques: “Al comienzo todo era un poco ingenuo. Hasta que pasó lo de Cromañón las salas existían como en un mundo paralelo. No había una legislación precisa. Luego todo comenzó a enrarecerse en cuanto a las exigencias. Hay algo de la sobreactuación con respecto a lo necesario. Ante semejante tragedia tenían que ser muy malos con nosotros, que parecíamos los responsables de lo que había pasado. Esa circunstancia incidió en el criterio de programación. Desde entonces la exigencia para que la sala siguiera creciendo aumentó técnica y económicamente. Así la programación empezó a dejar de ser ingenua con respecto a la respuesta del público”. En otras palabras, hoy no se puede

**NUEVA SALA DE
ESQUEL - CHU-
BUT (IZQUIERDA).
SALA DE TEATRO
TIMBRE 4 - CABA
(DERECHA).**



programar sin tener una presunción medianamente segura de que un espectáculo que la sala programe cubra los gastos que esta necesita cubrir para que el espacio subsista. Y estos gastos son enormes.

Hay otras formas de trabajo en CABA. Desde Vera Vera (2004) Rubén Sabadini relata: “En esa época no había muchos espacios para trabajar lo propio y alquilé este lugar. Empecé a hacer pequeñas cosas y en 2008 se dio un *boom* de aparición de salas pequeñas en la ciudad, salas que estaban en casas y en barrios en los que hasta ese momento no había espacios teatrales. El primer criterio de programación tuvo que ver con que nosotros éramos un grupo que venía del clown. Por ende al comienzo nos centramos en la varieté y luego en hacer eso con formato de obra. En esos años empezó a haber una producción teatral enorme en el IUNA y en algunos estudios de teatro como el Sportivo Teatral y el taller de Alejandro Catalán. Se incentivaba a los alumnos a producir y ellos salían a probar sus obras en espacios chiquitos, como el nuestro. No sabía mucho qué hacer con eso. No deseaba crear un espacio pensando en ‘el artista produce solamente en su sala’. Venía tanta cantidad de material, que tuve que hacer lugar para todos. Pasó el tiempo y noté que había empezado a desatender mis necesidades. La sala crecía: había que pagar técnicos, boletero, etc. Hubo, entonces, un factor determinante que fue el económico. Generamos una especialización no sólo en el rubro técnico, sino en la cuestión de la producción. Aprender a armar carpetas para presentarnos a subsidios fue algo que comenzó a atravesarlo todo. A partir de 2011 los formatos comenzaron a repetirse. Creo que el gran empuje artístico comenzó a aplanarse. Las poéticas emergentes comenzaron a reproducirse a sí mismas. Advertí ese fenómeno y empecé a tratar de pensar otra forma de programar: consideré que la sala tenía que producir sus propios contenidos.”

UNA FÁBRICA DE IDEAS

Timbre 4 tiene 15 años. Creció. Siempre creció. Programa obras con directores del equipo de la sala, así como también producciones de los alumnos. Tiene frecuentemente espectáculos de directores invitados y hace temporada de teatro para niños. En febrero presenta un festival internacional. “Lo que marcó estos 15 años fue el deseo de hacer cada vez más cosas en cualquier horario: jueves a las 5, domingo a las 12, festivales y más. No hubo en estos años un cambio de rumbo, pero hoy Timbre 4 es una fábrica de ideas con gente que tiene ganas de hacer teatro. Por suerte tenemos un espacio en el que podemos hacer lo que nos encanta”, comparte Maxime Seuge, productor y uno de los encargados de elegir la programación. “No hay realmente un tipo de elección – explica -. El criterio es el gusto. Elegimos trabajos de grupos independientes a los que vemos iguales al nuestro, directores que admiramos por lo que generan en el público con sus espectáculos. No hay un esquema de obras que queremos tener. Presentamos propuestas de todo tipo, obras que dejan huella. Y eso se dio naturalmente. *La Omisión de la familia Coleman* tomó, en su momento, toda la grilla en el espacio de la avenida Boedo y luego en el de la calle México. Cuando empezamos a ir de gira surgió la necesidad de programar otras cosas. Así fue como abrimos el juego para traer directores amigos a la sala y espacio para otras creaciones nuestras. En cuanto a lo económico, como nunca tenés una garantía en cuanto a que te vaya bien o mal, la decisión es la de ser fieles a lo que nos parezca atractivo y tratar de darle la mayor continuidad posible. Tenemos un núcleo de personas que coordina la programación. Yo produzco todas las obras de Claudio Tolcachir y participo en todas las cooperativas, pero soy parte de un equipo”.

Así las cosas. En muchos lugares hay teatro. Propuestas diferentes, otras realidades. Esfuerzo y sueños.



BANFIELD TEATRO ENSAMBLE - BUENOS AIRES.

Plan Nacional de Infraestructura para Teatros Independientes

En continuidad con lo realizado en 2016, en el cual el Instituto Nacional del Teatro lanzó diferentes líneas de subsidios que permitieron la aprobación de compra de 10 salas y espacios teatrales, y la asignación de recursos para la optimización de equipamientos para 122 salas y 161 grupos, además de la reasignación de equipamiento a 16 salas del país, el Consejo de Dirección del INT llevó adelante en 2017 el Plan Nacional de Infraestructura para Teatros Independientes, que contempla cuatro líneas de subsidios que se enmarcan en su política de apoyo y fortalecimiento de la actividad teatral en Argentina.

Estas líneas de subsidios son:

1. Compra de Sala o Espacio de Teatro Independiente
2. Compra de Inmueble para Acondicionar como Sala o Espacio de Teatro Independiente
3. Construcción de Sala o Espacio de Teatro Independiente
4. Ampliación, Remodelación y/o Refacción de Sala o Espacio de Teatro Independiente

Además, el Consejo de Dirección aprobó participar del Programa de Reingeniería para el mejoramiento técnico, energético y artístico de Salas y Espacios de Teatro Independiente, que lleva adelante el Ministerio de Cultura de la Nación. Esta convocatoria consiste en el relevamiento y evaluación de salas y espacios teatrales con el fin de mejorar tecnológicamente y de enriquecer los procesos y herramientas técnico-artísticas a fin de reducir el consumo eléctrico, disminuir tiempos de montaje y

alcanzar las condiciones de seguridades a niveles óptimos.

El programa prevé la elección de seis salas o espacios de teatro independiente –una por cada región del país– que son beneficiadas actualmente con el subsidio de Funcionamiento de Sala del INT.

La evaluación de estas solicitudes está a cargo del Jurado Nacional de Calificación de Proyectos del INT, y se complementa con el trabajo de seis peritos, que son elegidos a través de una convocatoria pública y abierta lanzada desde el INT.

A través de la primera de estas cuatro líneas, el INT ya posibilitó la compra –durante la primera parte de 2017– de siete salas, ubicadas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (dos en el barrio Villa Crespo); Jujuy (una en Tilcara); Entre Ríos (una en Gualeguay); Chubut (una en Esquel) y provincia de Buenos Aires (una en La Plata y otra en Tandil). El proyecto alcanza a 10 salas en total distribuidas en todo el territorio nacional y permite que integrantes de la comunidad teatral de diferentes regiones estén en condiciones de comprar los inmuebles en los cuales funcionan sus espacios o salas.

Estas nuevas líneas de apoyo a salas y espacios teatrales están enmarcadas en la celebración por los 20 años de la sanción de la Ley Nacional del Teatro N° 24.800, y resulta otro hecho significativo en su propósito de fomentar y sostener el entramado escénico nacional en sus múltiples posibilidades, y apostar por el desarrollo profesional de los hacedores teatrales de la Argentina.



32 FIESTA NACIONAL DEL TEATRO

LOS MUNDOS DIVERSOS DE LA ESCENA FEDERAL

“No es lo mismo el otoño en Mendoza”, dice una canción bien cuyana. Y, no. Al menos no este otoño en el que el país se dio cita entre las calles y salas teatrales de la ciudad para sumarle fuego a los rojos de la arboleda.

TEXTO: PATRICIA SLUKICH – FOTOS: LEANDRO BAUDUCCO.

Ya los días previos al 19 de mayo, en que comenzó la 32 Fiesta Nacional del Teatro, el pulso de la capital mendocina era otro: banderines multicolores y carteleras tentadoras se instalaron a la entrada de las salas que fueron sede del encuentro, para esperar al público con otras ansias. Buses cargados de artistas, periodistas e invitados de todo el país tomaron las calles para trazar la ruta escénica a recorrer durante diez días. El punto de encuentro del festival, en el edificio de la Secretaría de Cultura, abandonó la índole de cualquier burocracia para adoptar los aires del desenfadado en el que propiciar la charla y el debate.

¿Cómo no responder al llamado de una ciudad que se enciende con el fuego sagrado de la vitalidad escénica? Por eso las largas filas a la entrada y las taquillas agotadas (más de 13 mil espectadores). Por eso el palpitante de los cafés hirviendo de comentarios a la salida. Por eso las veredas resonando de tonadas del norte, del sur, del litoral, del oeste y del centro de este país generoso en culturas, poéticas, contextos e identidades. Por eso la fiesta. Por eso el aplauso de pie. Por eso el teatro federal.

¡MÚSICA, MAESTRO!

Las chispas del jazz, en cruce con los aires del clown, fueron los que marcaron la bienvenida de la provincia a la Fiesta Nacional. Es que en la plaza Independencia de la capital mendocina la Comedia Municipal Cristóbal Arnold nos agitó con su fiesta escénica al aire libre. ¿Qué importa el frío que anuncia el invierno montañoso?: el público lo exorcizó con sus pasitos de baile y sus palmas ante la encantadora *120 kilos de jazz*, de César Brie; en una versión dirigida por Pablo Longo.

Apenas terminado el fueguito crepitante del primer festejo, la audiencia cruzó la calle para instalarse en el teatro oficial de la provincia: el Independencia. Allí nos recibió otro calor, el del cuarteto. *Eran 5 hermanos y ella no era muy santa*, de la Comedia Cordobesa (dirección de David Piccotto), instaló los micrófonos para cantarnos, en su particular letanía rítmica, los apuntes oscuros y picantes de una familia villera multitudinaria. Cierre del día y apertura de la Fiesta: comidita de comentarios abundantes.

SI UNA NOCHE DE OTOÑO UN VIAJERO

Cada noche fue un viaje. Cada sala, un misterio develado en comunión con otros: distintos, pero igualmente azorados, ilusionados, de festejo. Es por eso que cuando el sábado 20, la sala se convirtió en universo oscuro, sórdido; en sur gélido y fantasmal; en thriller inquietante y humor retinto, celebramos. La obra fue *Volver a Madryn*, del elenco cordobés compuesto por Ale Orlando, Ignacio Tamagno y Hernán Sevilla. De ahí un salto hacia el mundo-Copi. Mejor: a lo que el director Pablo Tibalt y los actores de *Nenúfares. Un espectáculo puto* (Santa Fe) consideró el mundo-Copi. Fue un navegar por la sinfonía andrógina de pelucas a lo María Antonieta, sedas que tejían lazos entre París y Argentina, un texto que alenta-



RONDA DE ENCUENTRO

Un clásico de la Fiesta es el espacio de las "mesas de devolución". En esta edición mendocina tuvieron lugar, cada mañana, en el punto de encuentro del festival. Allí, los elencos del país compartieron apreciaciones con los periodistas que circularon durante el encuentro. Fue un ámbito en el que se develaron procesos de trabajo y sus particularidades. Toda una postal actualizada de la producción teatral independiente argentina.

EL TEATRO INDEPENDENCIA, EN LA NOCHE DE LA INAUGURACIÓN. (ARRIBA)

EL PÚBLICO ASISTIÓ DE FORMA MASIVA A LOS DIFERENTES ESPECTÁCULOS (ABAJO).



**ESCENA DE TU
VENENO EN MÍ,
DE MENDOZA.**
(IZQUIERDA)

**ESCENA DE
LAS HIJAS DE
BERNARDA ALBA,
DEL CHACO**
(DERECHA).

do de los recuerdos de la excentricidad hipócrita que se da de bruces con la sinceridad del alma. Reímos, porque así estaba planeado en esta puesta de imágenes pregnantas. No tuvimos que andar mucho para llegar a una de las más dulces sorpresas del festival: apenas cruzar la calle, entrar al Quintanilla y girar nuestro mapa federal para instalarnos en Entre Ríos. De allí llegaron los acertados juegos físicos, las honestas destrezas interpretativas del teatro popular, con el que el grupo Teatro del Bardo calibró su clima selvático para *El cruce*. Fue magia la que nos hizo levitar en los asientos, al compás de la música en vivo anunciando el litoral profundo, donde la tierra roja cobijó la huida de esos tres hermanos de la leyenda. Y huimos gustosos con ellos. De ahí fuimos a Catamarca. *Barroco americano* del elenco La Corredera nos paseó por su estética kitsch, desenfrenada, impredecible. Nos enganchó en el proceso delirante de un grupo de actores, y su director, dispuestos a montar una obra imposible. Nos revolvió en la cara al Dante, la cultura masiva, los sueños bizarros de una sociedad colgada del sinsentido y nos largó a la calle: estupefactos, entusiasmados por el riesgo, atravesados por la provocación que también es el teatro.

De una sala a otra arribamos a la deliciosa manera que tiene Mariano Tenconi Blanco de expresar *Quiero decir te amo*. Desde Neuquén llegó la puesta sensible, sencilla y caligráfica de Juan Parodi, que le dio espesura a las cartas entre dos mujeres, con las que nos contaron, en la intimidad, como se construye el mundo privado. El corazón se nos hizo agua cuando partimos.

El viernes 26, ya casi hacia el final del recorrido, los que ingresamos al Independencia habíamos sacado ticket para un viaje a la pampa gaucha. Fines del XIX: Hernández, los británicos ganaderos, los malones y las damas ultrajadas. Pero *Gurisa*, la puesta de Toto Castiñeiras (CABA), fue más: fue cuerpos en mutación constante para narrar con ellos lo que había de palabra, de tensión, de escenografía. Cruce épico y campero entre Copi, Batato Barea y Florencio Sánchez. Luces como lápices para resaltar la acción: la fisicidad, al palo.

LO QUE EMPIEZA CON MÚSICA, TERMINA CON MÚSICA

Había más: la acidez descabellada de *Ud. está siendo interpretado*, por Luis María Carnicetti (Buenos Aires); las conspiraciones obreras de una izquierda de juguete en *La revoluta* (Buenos Aires); la necesidad de existir entre los pliegues de los vestidos que cose la costurera de *Nada del amor me produce envidia* (Buenos Aires); el homenaje al maestro, con los mejores trajes de la Comedia Dell'arte, que se calzó *Esdrijula, palabras para Bonino* (Córdoba); la siesta eterna y soporífera que dos mujeres viven en un geriátrico bajo la amenaza de la *Arritmia* (Corrientes); los cantitos juguetones de la murga de *¡Vamo que nos vamo!* (Formosa); el grito contra el machismo de *Akllasumaq: la elegida por su belleza* (Salta); las pretensiones dancísticas de *La balsa de la medusa* (Santiago del Estero); la ternura sin estridencias en los títeres de *Somos el recuerdo del mar que pasó* (Mendoza); los juegos desacatados con intención contemporánea de *Tu veneno en mí* (Mendoza); la negrura del chiste de *Dicese de la persona cuyo cónyuge ha muerto* (San Luis); el saxo para una noche de bar de *Gustav* (Chubut). Tanto, casi inabarcable.

ESCENA DE
NENÚFARES,
DE SANTA FE.
(ARRIBA)

LA COMEDIA
CORDOBESA
EN LA NOCHE
DE APERTURA.
(MEDIO)

ESCENA DE
CARTAS EN BICI-
CLETA, DE JUJUY.
(ABAJO)



LA TRAYECTORIA, SE PREMIA

En el marco de la 32 Fiesta Nacional hubo espacio para el homenaje. Fue para aquellos que, derramados en toda la geografía nacional, desconocen el desaliento y sostienen el fuego de la escena como antorchas que guían a las nuevas generaciones.

La entrega del Premio a la Trayectoria fue el jueves 25 de mayo, en la Nave Cultural. Allí fueron distinguidos, por su trabajo grupal: Ernesto Suárez (Región Nuevo Cuyo, por los mendocinos de El Taller), Adhemar Bianchi (del grupo Catalinas Sur, por Región Centro), el Grupo La Gorda Azul de Santa Fe (por Centro Litoral), el Grupo Raíces de Corrientes (por el NEA), el Grupo Cooperativa de Trabajo Artístico La Hormiga Circular LTDA de Río Negro (por Patagonia), y el Grupo Manojó de Calles de Tucumán (por el NOA).

Rubens Correa recibió el crédito a su labor en el Cervantes; Alberto Félix Alberto, por Región Centro; el cordobés Rafael Reyeros, por región Centro Litoral; María Esther Aguirre, de Corrientes, por el NEA; el salteño Claudio Tomás García Bes, por el NOA; la mendocina Lita Tancredi, por Nuevo Cuyo; y Hugo Mario Aristimuño, de Río Negro, por Patagonia.



LA JOVEN
GUARRIOR
EN LA NOCHE
DEL CIERRE DE
LA FIESTA.



LA IMAGEN **SE CONSTRUYE**

Entre las actividades especiales se destacó el relanzamiento del diseño editorial de INTeatro. Un proyecto que vio la luz, para la identidad moderna al sello, con Teatro/18, Colección Premios. Marcelo Allasino, y el coordinador de la editorial Carlos Pacheco, propiciaron una entretenida charla con los dramaturgos Mariano Tenconi Blanco y Fabián Díaz; que contaron las particularidades de las obras recién editadas.

Hasta que llegó el día del cierre, en el teatro Plaza repleto, con la felicidad de la buena tarea concluida en los rostros del director ejecutivo del INT, Marcelo Allasino, Miguel Ángel Palma (Secretario General del Consejo de Dirección) y Marcelo Lacerna (Representante por Mendoza).

“Profundo agradecimiento hacia los artistas, que con su generosidad y su compromiso crean otros mundos que nos golpean la cabeza y el corazón, que nos emocionan, nos arrancan una risa, nos confrontan con nuestras propias realidades, y nos invitan a imaginar que un mundo mejor es posible”, expresó Allasino ante el aplauso multitudinario. Y estalló la algarabía musical de la Joven Guarrior, que nos levantó de las butacas para danzar: esa forma milenaria de concluir los ritos que nos nutren.

Durante estos diez días los espectadores entramos y salimos de esos mundos exclusivos, que nos convidaron de sus aguas creativas en dosis de una hora por obra, dos o tres veces al día. Una cura que ha de durar un año, cuando los que sabemos de las mieles del teatro precisemos de sus latidos furiosos, nostálgicos, críticos, filosóficos, alborozados. Entonces vendrá el remedio: una nueva Fiesta que renueve el encuentro. En tanto aquí quedamos: saciados, menos ignorantes de la riqueza expresiva, disímil, libertaria y provocadora que crece en este país de los mil nombres escénicos.



RUBENS CORREA
RECIBE EL PRE-
MIO A LA TRAYEC-
TORIA DE MANOS
DE MARCELO
ALASINO.

"EL TEATRO INDEPENDIENTE ES MI CASA"

Ideológicamente coherente, políticamente comprometido y artísticamente lúcido, el director Rubens Correa ha dejado huellas en todo aquel que compartió alguno de sus múltiples roles dentro del universo teatral.

TEXTO: GRACIELA HOLFELTZ. – FOTOS: LEANDRO BAUDUCCO Y GRACIELA HOLFELTZ

RUBENS

CORREA, EX DI-
RECTOR EJECUTI-
VO DEL INT.

El Instituto Nacional del Teatro le otorgó este año el Premio Nacional a la Trayectoria, reconocimiento que valora y agradece en esta nota, contándonos algo más que su carrera artística.

- ¿Cómo se llega a obtener un premio a la Trayectoria?

- Se llega, en general, porque sos viejo (*risas*). Creo que, la primera idea errónea, es la de “trayectoria”. Porque el término remite a la imagen de una flecha o una bala que siempre va para allá (*Hace un ademán recto hacia delante*). Nací en Olavarría, y a los doce años nos mudamos a Azul. Tanto en un lugar como en el otro, me incorporé a distintos grupos de creación. En Olavarría, un farmacéutico comunista nos juntaba a un montón de pibes y nos contaba cuentos de Álvaro Yunque. Más tarde en Azul, conocí a un pintor, Alberto López Claro, un viejo loco encantador que había armado con gente joven algo que se llamó *Peñas de almas: pan*. Paralelamente, me integré a un grupo en el Centro Cultural Horizontes donde, vaya a saber por qué, nos picó el bichito del teatro. Éramos muy entusiastas. Leíamos textos nuestros y de García Lorca (*Interpreta*), “Yo sé que la razón no la tiene el que dice hoy, hoy, hoy; sino el que dice mañana, mañana, mañana...”. Después, por razones pueblerinas, el grupo se disolvió. Pero, como te dije antes, me había picado el bichito, ese que no te suelta tan fácilmente. Ya conocía a (Pedro) Asquini. Lo fui a buscar a Nuevo Teatro y le conté que me quería quedar en Buenos

Aires. Al tiempo, me llama y me dice que Alejandra Boero, iba a montar en el Sindicato de la Alimentación *Esperando al zurdo*, de Clifford Odets, y que habría un papel para mí. Le dije que sí. Trabajábamos bajo una idea fundamental: no se hablaba de “formar actores”, se hablaba de formar “hombres de teatro”. Idea que proviene de (Leónidas) Barletta, “Hay que aprender a autogestionarse. Es importante que el grupo sea dueño de su herramienta de trabajo, que es la sala. Porque, a los empresarios no les importa lo que *vos* querés decir, les importa lo que *ellos* quieren decir”. Para esa época, el director Carlos Trigo, estaba armando un grupo, Once al sur, con la idea de hacer una gira por Latinoamérica y EEUU. Y como tenía algunos problemas con los actores me propuso que lo ayudara. El grupo se fue. Al tiempo, me llama uno de los muchachos y me cuenta que Trigo había abandonado el proyecto y que necesitaban un director. Yo estaba casado con Lucrecia (Capello), así que la sumé, junto a Yaco Guigui y a Jorge Amosa. Allá me esperaban, entre otros, Adelma Lago y la pareja. Conseguimos un lugar en La MaMa experimental Theatre Club. Ellen Stewart vio un espectáculo nuestro y nos dijo que le había parecido muy interesante pero que, a su juicio, debíamos trabajar más la parte corporal. Nos ofreció hacer un entrenamiento con un maestro que trabajaba la línea de Grotowsky. Eso nos hizo crecer muchísimo. Estuvimos cuatro años en gira con *Buenos Aires hoy*, obra basada muy libremente en textos de Renzo Casali y Alberto Adellach.

Gracias al impulso que nos dio La MaMa y a que entrenamos duro, el grupo llegó a funcionar muy bien. Posteriormente, hicimos una gira por varios países de Centroamérica. En Guatemala montamos *Fuenteovejuna* con noventa y dos actores en escena. Fue un éxito.

- ¿Sentías, en algún momento, nostalgia por volver?

- Sí, me pesaba mucho ser extranjero. Por un tiempo saboreé ese estado. Pero luego de esos años de gira, sentí que me embargaba una miseria interior. Después de una larga charla con el grupo, Jorge, Lucrecia, Adelma y yo, nos volvimos. Llegamos a principios del '75. Entonces, me llama (Raúl) Serrano para comentarme que se abría la carrera de Pedagogía en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático. Y me decidí. El primer año, fue bárbaro. Pero el '76, resultó un desastre. Desde el minuto uno de la dictadura supe cómo venía la mano. El 24 de marzo, un grupo parapolicial se lleva a Jorge Amosa de la casa. Y el 5 de mayo, caen a mi casa buscándome a mí.

- No te encontraron, obviamente.

- Estábamos reunidos con el grupo El Galpón en lo de Alejandra Boero y nos retrasamos. Al llegar a la entrada principal de mi casa, vimos que estaba rota. Yo vivía en el tercer cuerpo. Mi papá vivía en el mismo piso, pero en el segundo cuerpo. Cuando amagué a prender la luz del patio, Lucrecia tuvo la lucidez de impedírmelo. Miramos hacia nuestro departamento y, a través de las cortinas, vimos unas sombras que sacaban cosas del placard, de los estantes y las tiraban. Salimos de ahí y corrimos a un teléfono público. Empecé a llamar a amigos, hasta que di con uno que nos ofreció su casa. Y así empezó el periplo. Para esa época, Jorge Hacker dirigía la obra *Alguien voló sobre el nido del cucú*, que aquí se conoció como *Atrapado sin salida*, igual que la película. Y me convocó. Hice un papel con nombre ficticio: Rubén Fontana. Ese año anduve a los tumbos. Pude terminar el post grado, entre otras cosas, gracias a los compañeros de la escuela que fueron muy solidarios. Conservo en mi corazón una gratitud eterna hacia ellos. Y zafé. No me quise ir. Estaba emperrado en no irme. Creo que tenía una especie de locura. Y si ellos querían que me vaya, menos. Luego de eso, en el '77, iba a dirigir una obra con Lucrecia y queda embarazada. Ese año nace Martina. Por consiguiente, la presentación de la obra se retrasa y, en el interín, un grupo me pide que dirija *El huésped vacto*. Fue la primera obra que dirigí en Argentina desde mi regreso.

- También incursionaste en la dramaturgia, adaptando textos: Teresa Batista cansada de guerra, Los siete locos...

- Cierto, pero acompañado. La primera versión de *Los siete locos*, la hice con Pedro Espinosa y Antón. La segunda, que se montó en el Cervantes, con Javier Margulis. Tengo una relación neurótica con la escritura. A los 16 años publiqué un libro de poemas titulado *No me leas*. Lo hicimos entre dos. Y,

como me di cuenta que no iba a ser Neruda, abandoné. Me cuesta ponerme en la máquina y escribir.

- ¿Qué te saca de quicio cuando trabajás?

- La gente que se da importancia y se cree superior. Todo lo que tiene que ver con el estrellato me molesta mucho. Y, lamentablemente, los actores son muy sensibles en ese sentido. Cuando eso les sirve para conseguir poder, me sacan de quicio y no quiero hacer nada con esa gente. Creo que el arte tiene que ser generoso, que hay que compartir. ¿Qué sociedad vamos a construir si estamos pensando que somos los mejores? Los valores están desestructurados. Un jugador de fútbol llega a ser más famoso que un investigador que descubre la vacuna contra la polio, una barbaridad. Porque ese tipo pasó su vida investigando cómo mejorar la vida de sus semejantes, y nos es justo que un pibe que corre detrás de la pelota lo supere en fama y fortuna. Ahora hablan de la brecha, cuando la brecha siempre existió. Y si aparece un gobierno que distribuye algo más equitativamente, la brecha se hace más honda. Nunca fui peronista, pero que Perón incluyó a los trabajadores en la historia del país, no me cabe ninguna duda. Por eso lo odian. La frase más demostrativa sobre lo que estoy diciendo es "Viva el cáncer".

- ¿Alguna vez sentiste que te habías equivocado? ¿O pensaste, "por qué me habré metido en esto"?

- No. Me considero afortunado por haberme dedicado al teatro. Toda mi vida hice lo que me gustaba. Obviamente, como a toda persona, me han quedado cosas por hacer, pero no. Ninguna tan significativa como para que me sienta nostálgico. En 2012 empecé a pintar, sin ningún conocimiento ni herramienta teórica. Sólo reflejo lo que se me ocurre, lo que tengo ganas. Y lo que me gusta de eso es que, como no sé nada, me digo a mí mismo: "a ver, y si pinto óleo sobre papel, ¿qué pasa?".

- Siempre fuiste muy curioso.

- Siempre. Creo que la curiosidad es la mayor de las virtudes. Estoy hablando con vos y, si algo me llama la atención, sigo hablando con vos pero también curioso lo otro. Me encanta meterme con las cosas y con la gente, pensar cómo es esa cabeza, esa vida que no es la mía. Y eso es lo que amo del teatro; la posibilidad de entender cómo funciona la gente, cómo funcionamos.

- También sos un buen gestor. ¿Hay diferencia entre una gestión privada y una pública?

- A ver; el Instituto del Teatro fue producto de una larga lucha de todo el teatro independiente por lograr una ley que lo protegiera. Empezó en los '50, más o menos. En mi casa debo tener dos o tres modelos distintos de proyectos de ley. Cuando finalmente se aprobó, en la presidencia de Carlos Menen, -aunque vale la pena recordar que él la vetó, y que luego del veto la comunidad teatral se movió muchísimo, hasta conse-



guir que las dos cámaras la aprobaran con más del 70% de los votos-, me sentí obligado a estar ahí. Me presenté a concurso y me eligieron como miembro del Quehacer Teatral Nacional, cargo que ejercí por dos años, '98 y '99. Los QTN teníamos que ver con todo lo que no tiene territorio. Pensábamos en la política editorial, en las asistencias técnicas, las becas. Los primeros fuimos Rafael Bruza, Carlos Catalano, Alejandro Finzi y yo. Después, como Director, traté de cumplir la Ley lo mejor posible. Ley que es más federal de lo que Buenos Aires quisiera. Mucha gente se enojó y no le gustó nada mi postura. Gente que me quería, con la que nos teníamos afecto. Felisa Yeny, por ejemplo. ¡Cómo nos peleábamos! Pero sigo pensando que la Ley es así. Si la cambian será otra cosa, pero no ésta.

- ¿Fue diferente trabajar en el INT que en el Cervantes?

- Fue diferente, porque el teatro independiente es mi casa. El Cervantes me vino de rebote. Cuando estaba como Director Julio Baccaro, me llama para dirigir *Los compraditos* en el teatro. Sin embargo, como tenía problemas con el personal, me propone hacerla en Mendoza. Fue una experiencia maravillosa. Por primera vez en mi vida, lo único que tenía que hacer era dirigir una obra. Ni clases, ni reuniones, nada; sólo dirigir. A Alejandro Zamek le encantó esa puesta y, cuando lo nombraron a él Director del Cervantes, me propuso ser Director Artístico. La estructura no lo preveía, pero entraría como Vicedirector y haría esa tarea. Todo estaba muy parado y él terminó peleado con (José) Num. Ojo, tenía razón Alejandro. Entonces, renuncia en abril. Le dije que me iba con él, pero me pidió que no lo hiciera. Fue un acuerdo. Como nunca me había salido el nombramiento de Vicedirector, Num me ofreció ser el Director. Me propuso dos o tres nombres para el puesto de Subdirector y yo me negué. Hasta que eligió a Gallardou, y ahí acepté. Nos llevamos muy bien. Claudio es un tipo leal. Juntos, sacamos del pozo al Cervantes.

- ¿Tenés algún plan para el futuro?

- Estoy trabajando con un grupo de chicas que tienen una obra interesante. Pero con cautela. Hace mucho que no dirijo, la memoria me patina bastante. Y un director sin memoria es un peligro.

- Pero vos tenés un vínculo muy fuerte con la memoria.

- Sí, como tema. Pero la mía funciona cada vez peor.

- ¿Qué proyectos de los que has transitado te gustaron más?

-(Lo escribo como lo dijo) *Buenos Aires hoy*, del que hablamos. *Los siete locos*, me encantó. *Rojos globos rojos*, me encantó. *La Piaf*, me encantó, *Violeta vuelve a nacer*. Un material que salió de un grupo con muy bajas pretensiones llamado *Que supimos conseguir*, me encantó. Ah, y *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin*, me encantó también.

Encanto, encantar, encantó. Sustantivo y verbo que Rubens elige una y otra vez para denominar aquello que lo hace feliz y lo sorprende. Ojalá esta nota le devuelva algo del encantamiento por su pasión y su generosidad que ha dejado en nosotros, a manera de homenaje y agradecimiento infinito.



FRANCO CALLUSO

"EL REALISMO ME INTERESA POCO Y NADA"

El ganador del 19° Concurso Nacional de Obras de Teatro organizado por el INT ingresó al teatro como musicalizador y compositor. Su vocación por la escritura lo llevó a seguir el camino de la dramaturgia. TEXTO: NATALIA LAUBE. – FOTO: MAGDALENA VIGGIANI.

Un becario viaja a la Antártida para grabar a una foca convencido de que su canto es capaz de dividir el día y la noche en una zona del mundo en la que nunca se pone el sol. Un punk muere en una fermentadora de vino y resucita para seguir haciendo música junto a su mejor amigo en una zona rural devastada después de un terremoto. Dos chicas fanáticas de la cultura japonesa deciden embarcarse en un viaje iniciático. Las obras de Franco Calluso, ganador del 19° Concurso Nacional de Obras de Teatro organizado por Instituto Nacional del Teatro, forjan mundos muy distintos entre sí pero suelen tener algo en común, y es que no escatiman desafíos para quien decida llevarlas a escena. Casi ninguna de sus tramas se resuelve en el living de una casa, por el contrario: las situaciones que plantea exigen siempre una cuota de imaginación extra a la puesta. “Sí, mis obras tienen hipótesis de mundo algo raras: el realismo me interesa poco y nada”, constata él, entre risas. Dramaturgo recibido en la EMAD, estudiante avanzado de Filosofía, músico autodidacta y director teatral sub-30, Calluso ingresó al teatro como musicalizador y compositor, pero entendió pronto que su vocación por la escritura, que lo había llevado a explorar primero en el campo de la narrativa, podía desplegarse también en el de la dramaturgia. También entendió que hacer teatro no significaba dejar de lado su afición por Ricky Espinosa, por los monstruos o por Pokemon, por diferentes que pudieran resultar todos esos consumos culturales con las historias que un espectador, se supone, espera encontrar en una sala del Abasto. “Me vinculo con la escritura de ficción a partir de mis propios gustos: el animé, el sci-fi, el terror, el punk, todo eso de lo que me fui alimentando durante años. Escribir me conecta con eso. Por eso, diría que mis obras no tienen una deliberada toma de posición anti-realista pero, al final del camino, habilitan esa lectura. Quiero decir, hago teatro con guiños para mi generación y las generaciones que me siguen, hago *mash-up* de las cosas que vi, escribo la clase de obras de teatro de las que me gustaría ser espectador”, explica.

- La música parece ser un componente importante de tus obras.

Sí, en todas mis obras hay música o alguna referencia musical: puede ser desde la temática, puede que busque la manera de meter un intérprete o meterme a mí mismo a crear sonidos en escena, o pueden ser las dos cosas. Me preocupa mucho buscar la justificación escénica de cualquier incorporación musical. Es una pregunta que se me aparece constantemente: ¿cómo hago para meter la música de una manera orgánica? ¿De qué manera puede ingresar un músico a la escena? Antes que todo lo demás fui compositor e intérprete en varias obras, por eso tengo muy internalizada esa preocupación.

- ¿A partir de qué imágenes y situaciones surgió *Nou fiuter*, la obra con la que este año ganaste el 19° Concurso del INT?

- Lo primero que apareció fue el tío taxista con licencia psi-

LO QUE SE VIENE

Aunque los galardones siempre ayudan a despertar el interés del público y el momento se presta para llevar *Nou fiuter* a escena, Calluso dice que por ahora no tiene en mente dirigir esta obra, ganadora del 19° Concurso Nacional del INT. Para lo que queda de este año tiene, en cambio, dos planes insoslayables: durante la próxima Bienal Arte Joven, a fines de septiembre, se estrena *Ruido blanco hielo*, que dirigió bajo la tutoría de Rubén Szuchmacher. En octubre se lo verá muy seguido por el Teatro Cervantes: es uno de los compositores e intérpretes musicales de *La madre del desierto*, de Nacho Bartolone.

quiátrica, personaje inspirado en un artículo que leí en uno de esos portales de Internet que publican noticia medio bizarras, que nunca sabes si son ciertas o no. La nota contaba una serie de historias sobre taxistas en Japón: después de un gran terremoto, varios decían haber levantado pasajeros que les pedían ir hacia zonas totalmente destruidos por el temblor, pero en algún momento del viaje notaban que en el asiento de atrás no había nadie. Me pareció una imagen increíble, muy del terror japonés. La obra está situada en algún lugar donde hay temblores, y tiene algunas reminiscencias del gran terremoto de San Juan en 1978. Después apareció el mundo del punk, las ganas de evocar a Ricky Espinosa. Ahí se empezaron a cruzar las referencias y las estéticas, sumé a los dos amigos que siguen tocando juntos a pesar de la muerte de uno y la historia comenzó a tomar forma.

- ¿Qué te interesaba transmitir del punk argentino?

- Hace un tiempo vi un documental en el que el cantante de Loquero decía: ‘Los que inventaron el *No fiuter* están vivos y llenos de plata, yo en cambio me siento un traidor por seguir acá con vida, ya no tengo amigos de mi edad, todos mis amigos están muertos’. Creo que intenté rescatar el costado más sensible del movimiento: se suele asociar el punk con la confrontación y la protesta, pero también existe un lado melancólico y muy sensible que veo, sobre todo, en el punk argentino.

- ¿Dirías que es una obra paródica?

No, en absoluto. Si se lee de esa forma, fue involuntario: ¡para mí el punk es cosa seria!

FESTIVAL DAULTE

PONERLE EL CUERPO A LA ACCIÓN

Con la intención de investigar el mundo creativo que el dramaturgo y director Javier Daulte desarrolla en sus distintas producciones dramatúrgicas, desde 2010 se lleva a cabo en distintas ciudades del país un Festival en el que diversos grupos nacionales montan sus obras. TEXTO: EDUARDO ROUILLET. – FOTOS: GRUPO SUR-MENAGE



ESCENA DE
CAPERUCITA, DE
JAVIER DAULTE.



JAVIER DAULTE
JUNTO AL ELEN-
CO DE FUERA DE
CUADRO.

El actor y director porteño, radicado en Neuquén, Gustavo Lioy dirige artísticamente la sala neuquina El Arrimadero donde organizó, junto al grupo Sur-Menage, el 1° Festival Daulte de Teatro 2010 (FDT), con la presencia del prestigioso dramaturgo y director. 2012 lo encontró estrenando a nivel nacional las piezas daultianas *Cómo es posible que te quiera tanto*, *Caperucita* y *Gore*, y preparando la segunda edición del encuentro. En 2013 montó *Empezar de cero* de su autoría, *Juego de damas crueles* de Alejandro Tantanián y *Óbito* también de Daulte. En 2014 fue pieza fundamental en la organización del 3° Festival, donde Daulte dictó un seminario para actores y actrices. El 4° Festival se llevó a cabo en El Arrimadero y la Escuela Provincial de Títeres. Durante el próximo mes de diciembre el proyecto se concretará en Junín, provincia de Buenos Aires.

“Comparto mucho con Daulte su postura de que el teatro es juego y que los actores jugamos a ser otros, como cuando éramos chicos y nos sentíamos superhéroes, piratas.” Así, clara y didácticamente, define Gustavo Lioy el vínculo que lo llevó a adentrarse y profundizar en el Procedimiento Daulte. “Me resultaron interesantes los elementos fantásticos, la ciencia

ficción, el terror, el policial, el suspenso, que no estaban en las obras que yo venía trabajando y sí aparecían dentro de su dramaturgia. Y me enamoré de ese tipo de teatro. Y empecé a hacer sus piezas.”

- ¿Cuándo se produjo el primer acercamiento al teatro de Javier Daulte?

- En 2008 quise comenzar a montar *¿Estás ahí?* y lo contacté por correo electrónico. Le hice algunas preguntas relacionadas con la puesta, porque no entendía bien como llevar a escena recursos que tienen que ver con ciertos efectos especiales. Entonces, me contestó y a partir de ahí se abrió un intercambio de mails. Le conté que había hecho ya tres piezas suyas y me dijo que le gustaría ver qué hacía yo con ellas. Lo tomé como una invitación y le contesté: ‘cuando quieras vení, tengo mi teatro (El Arrimadero), decime qué fin de semana te queda cómodo y yo pongo todas las obras en dos días’. Lo pensó y propuso la fecha. Y ahí comenzó lo que sería el primer festival. En realidad un encuentro donde Javier venía a ver qué hacía con sus textos. Básicamente. Le pusimos ese nombre, pero fue una cuestión muy casera, si se quiere... Un intercambio, una



JAVIER DAULTE
JUNTO AL
ELENCO DE *DOS*
MUJERES Y LA
OTRA.

devolución, escucharlo hablar en base a lo que le mostrábamos en el escenario. Y desde allí, quedó como el 1° Festival Daulte. Seguí montando sus textos y a los dos años lo volví a invitar en la misma fecha de diciembre. Y ya para la tercera edición, pensamos, junto con Javier, en convocar desde Neuquén a otros elencos que estuvieran en lo mismo, para compartir sus trabajos. Así invitamos al rosarino Aldo Pricco que hacía *Nunca estuviste tan adorable* y *Fuera de cuadro*. Nosotros pusimos *Óbito* y *El vuelo del dragón*, y fueron cuatro días donde se pudo comparar, de alguna manera, cómo se hacía teatro daultiano en Neuquén y en Rosario. Siempre con la presencia de su creador. Propuso dar un seminario para los actores del Festival, los que venían y los locales, donde aprendieran procedimientos de entrenamiento actoral. Se sumó otra gente y así empezó a crecer. A partir del encuentro con la gente de Rosario en 2014, uno de los elencos no sugirió armarlo al año siguiente en su ciudad. Nosotros veníamos haciéndolo cada dos acá en Neuquén y en los años pares. Nos invitaron y reproducimos el mismo par de obras cada uno en 2015, a orillas del Paraná. En diciembre volvimos al sur por el 4°, invitando a otras provincias. Aparecieron Mendoza, Santa Fe Capital, Rosario por supuesto, otro elenco concertado de Neuquén que hacía *Faros de color*. Una de las chicas (Eli Navarro) que había actuado conmigo en varias piezas de Javier, comenzó a dirigir y tomó ese material. Obviamente la invité y un poco me convertí en el programador del Festival. Viajé a las provincias para ver las obras que se hacían, en una especie de curaduría. Encontré que se hace mucho Daulte. De modo que cada año, el encuentro crece más y más...

-Siempre autogestionado...

-Claro, sí. Desde el inicio, bancando nosotros todos los gastos. En 2016, por primera vez tuvimos el apoyo de la Secretaría de Cultura de la provincia que nos brindó el alojamiento para los elencos que venían de afuera. Fue un alivio, porque sumaban cuarenta personas. Ya no eran dos grupos rosarinos a los que pudimos hospedar en nuestras casas, o en algún hotel que conseguimos. Resultó muy importante que estuvieran todos juntos, pensá que hacen los seminarios, ven los trabajos de sus compañeros, comparten cenas, charlas. Se tejen un montón de relaciones y planes. De eso se trata, de compartir. Así que pudimos reunirlos en el Albergue Provincial, y allí, charlando entre todos, pensamos en solicitar un subsidio al Instituto Nacional del Teatro. Lo hicimos y fue aprobado.

-Se ve un definido camino de descubrimiento y crecimiento, detrás de un autor y su estética...

-Sí, reconcés una forma de hacer teatro, un estilo de actuación, además valoras de otra manera la dramaturgia. Algo que yo estaba realizando sin darme cuenta porque las obras que Javier escribe llevan a que actúes de una manera determinada. Lo hacíamos sin conocer el contexto teórico que él propone. Cuando tomás el seminario, ves que lo hacías bien o reconocés que la estabas pifiando lejos, cosa que también puede pasar. Por suerte, le gustó lo que produjimos, incluso pude estrenar *Cómo es posible que te quiera tanto*, un material que él aún no estrenó en Argentina, lo montó solo en Barcelona y en catalán. O sea, que vio por primera vez a sus personajes en el país y hablando castellano. Lo vamos a reponer en 2018. Ya quedamos en que los años



ESCENA DE
COMO ES PO-
SIBLE QUE TE
QUIERA TANTO.

UN PROYECTO EN CRECIMIENTO

Fue creado para fomentar e intercambiar las diversas estéticas del autor; promover y difundir su amplio trabajo dramático; y debatir, exponer y conjugar diferentes formas de representación en nuestro país. También en defensa del teatro nacional y las puestas en escenas localistas. En cada edición y durante cuatro días, se exponen piezas de Javier Daulte y se desarrollan charlas, debates y seminarios para público en general, además de un curso intensivo en tres jornadas, dirigido a actores, directores y estudiantes de teatro.

Su quinta edición 2017, se realizará en Junín en diciembre. Ya están confirmados elencos de Rosario, Santa Fe, Mendoza, Neuquén y de la ciudad sede. Solo con quienes participarán, Junín recibirá más de sesenta personas que trabajarán en este encuentro, muchos de ellos la conocerán por primera vez y se convertirán en difusores de sus rincones naturales, museos, artistas, centro comercial y el Dadá Espacio Cultural que ya lleva cuatro años de creación ininterrumpida. Ubicado en el barrio de Villa Belgrano, Juan B. Justo 56, imparte talleres, organiza ferias y pone semanalmente obras en escena. La cara visible del lugar es el actor y director Javier Mattioli.

pares nos reunimos en Neuquén, como base del Festival, y los impares, se ofrece a los demás elencos para que lo organicen en su ciudad.

-En diciembre será en Junín. ¿Cómo se vincularon con el grupo de esa ciudad bonaerense?

-Pedimos material, vimos DVD y nos gustó la propuesta de Javier Mattioli, sobre todo en cuanto al componente fantástico...

-Las miradas diversas de los grupos que participan en el Festival, se aportan entre sí?

-Yo soy el más viejo de los directores (cumplió 45 años), los hay más jóvenes y con otro modo de producir, aunque en un punto el teatro independiente tiene similitudes. Hubo charlas, una devolución, un aporte, un intercambio enriquecedor para todos. Como el Festival no es competitivo, sino un espacio de encuentro muy relajado, de compartir las críticas entre pares, Javier Daulte, a la hora de hacer devoluciones, no se ubica en un pedestal, comparte sus ideas como un igual, como un par.

-Como actor y director, qué va sedimentando de toda esta larga experiencia?

-En realidad, lo que más estoy aprendiendo es a producir un festival. A gestionar este tipo de eventos. El gestor crece más que el director, me parece. Todavía no termino de darme cuenta qué se modificó en este último rol, seguro que algo sí... Necesito esa distancia que da el tiempo para percibirlo, además cuesta evaluarse uno mismo en cuanto a lo que se aprende y lo que no, en este campo. Las obras que hemos puesto en Neuquén han funcionado bien de público, de crítica, incluyendo la mirada de Daulte, también. Estamos en el camino de hacer las cosas bien.

-Sé que en Bariloche te tiraste en paracaídas con un instructor, los primeros diez eternos segundos en caída libre. Eso también te define como alguien que no le saca el cuerpo a los riesgos...

-Totalmente. Con el teatro es lo mismo. La sensación es como cuando salís al escenario, semejante. O cuando se estrena una obra que dirijo. La adrenalina es muy similar. Sí, sí, le pongo el cuerpo a la acción...

-Eso es un poco daultiano.

-Claro, cierto. Bueno, tal vez por eso lo hice ahora... Era una asignatura pendiente que tenía y pensé que no podía postergarla porque de más grande los huesos no sueldan igual (risas). Estaba de vacaciones. Vi un folleto, averigüé cuánto salía, siempre quise tirarme y qué mejor hacerlo con el marco del Nahuel Huapi. Si el paracaídas no se abría caía en el lago, 'es una linda forma de terminar', pensé. Pero es súper seguro, los instructores tienen todo controlado, pero en el momento que la puerta del avión se abre, escuchás el viento y ves la altura, es mucho vértigo y mucha adrenalina perfectamente comparable con subir al escenario. Haciendo una analogía, lo mismo que



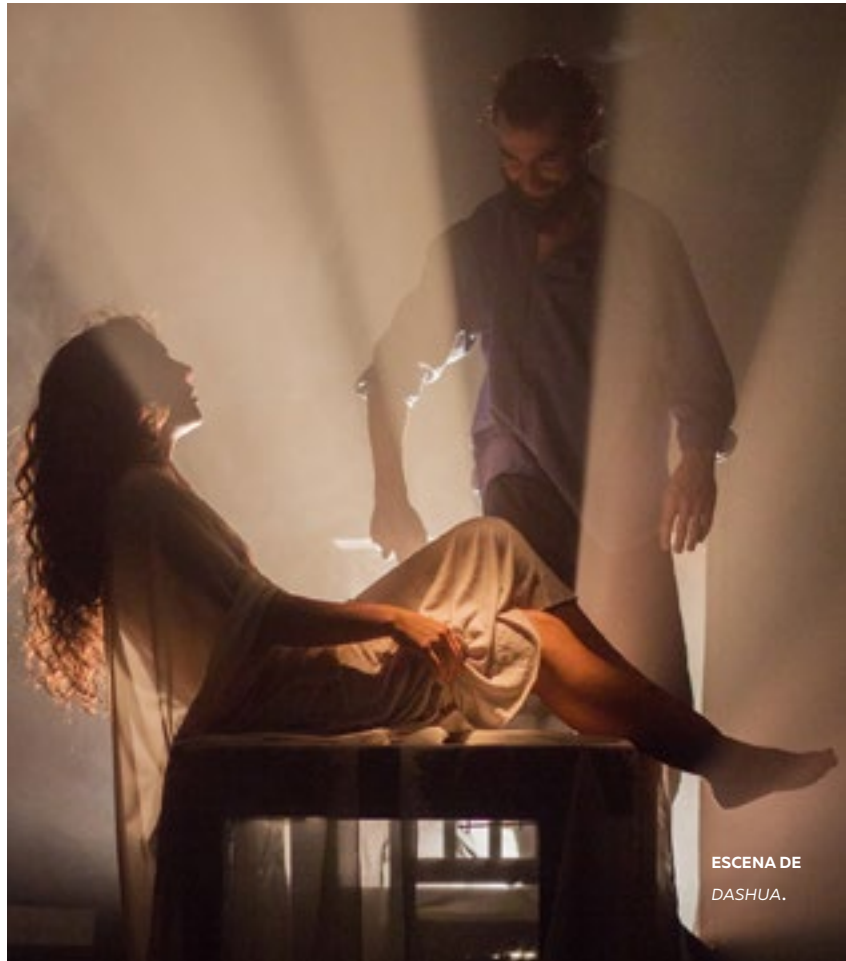
JAVIER DAULTE
JUNTO A LOS
ELENCOS DE
LA SEGUNDA
EDICION DEL
FESTIVAL.

recibir a Daulte la primera vez. El tenía que llegar un viernes a las seis de la tarde, habíamos armado una conferencia de prensa con periodistas locales y era la época en que estaba cerrado Aeroparque y los aviones salían de Ezeiza. El vuelo se postergó ocho horas y finalmente se suspendió. Javier no vino. Habíamos organizado cada actividad para ese fin de semana y él nos llamó cerca de las nueve de la noche para decirnos que no podía llegar... Que hiciéramos las obras, pero no iba a estar. Imaginate lo que fue para nosotros... Después de tanto que habíamos trabajado. Tres horas después, mientras estábamos tomando los vinos que habíamos conseguido para la reunión con la prensa, medios chispeados, suena el teléfono y nos anuncia que estaba saliendo para Neuquén en su camioneta. ‘¡No me lo puedo perder!’, agregó. Manejó doce horas, solo, desde Buenos Aires, se bajó los mapas de Google, porque nunca había viajado al sur conduciendo. El sábado al mediodía llegó. Pensá la adrenalina que fue subir a escena con la primera obra ese día... Es comparable con tirarse en paracaídas, absolutamente.

El teatro

*No puede cambiar la realidad, “es” realidad.
Es necesariamente innecesario; por defecto, inofensivo
y optimista.
Es un acto de celebración.
Sus mayores enemigos son la solemnidad y la frivolidad.
El teatro no intenta decir, dice.
No debe transmitir ideas, sino inventarlas.
Es ante todo un juego reglado.*

(Javier Daulte, resumido)

ESCENA DE
DASHUA.

OMAR PACHECO

“BUSCO UNA TEMÁTICA QUE SEA UNIVERSAL, QUE HABLE DEL HOMBRE, NO DE UNA COYUNTURA”

Aunque estuvo ausente de los escenarios porteños durante once años, el autor y director Omar Pacheco no dejó de lado su actividad como docente y en los últimos meses estrenó *Dashua*. TEXTO: CARLOS PINO MORENO. — FOTOS: MAGDALENA VIGGIANI,

TEATRO LA OTRA ORILLA

Formó actores en Mendoza, Posadas, en Ecuador y Colombia y profundizó la tarea que venía desarrollando en ciudades como Zaragoza y Sevilla, España. Refugiado en su sala La otra orilla, ubicada en el barrio de Once, Pacheco repuso hace un par de años *La cuna vacía* (también la montó en Mendoza, con intérpretes locales) y a mediados de este año volvió al escenario con *Dashua*, una experiencia que contiene todos los ingredientes que caracterizan su creación.

Al referirse a este trabajo el director explica: “Es una creación que está como más hundida en la propuesta estética-narrativa que me caracteriza. Construimos un metalenguaje muy especial. El punto de partida es la violencia. Aparece una referencia a la violencia universal pero también a una historia de roles que se desarrolla entre lo onírico y lo real. El eje es la violencia contra la mujer. Un tema que nunca pude entender. No tomo la materialidad de un vínculo parental sino que estos dos seres simbolizan otra cosa, porque el telón de fondo es la locura”.

-¿Cómo ha sido construido el texto escénico de este nuevo proyecto?

-El texto tiene que ver con los fonemas, con la construcción musical que requiere ese cuerpo en el espacio. Los intérpretes saltan, juegan con los objetos de una manera extraordinaria. Algo que en un diálogo normal no sería posible. Hay tensiones que se van creando en la fragmentación de un tiempo que se altera. En el final todo empieza a tener un sentido. Al comienzo cuesta ordenar ciertas ideas. Es el rompecabezas que siempre propongo. Es la causalidad suspendida. Pasa algo, lo dejo instalado, luego parece que eso se olvida, pero más adelante lo retomo y lo desarrollo y después tiene una justificación con las cosas que vinculo en la narrativa de guión. En *Dashua* hay un juego que tiene que ver con lo fantástico, con la recreación de qué es lo real y qué lo irreal. Qué atormenta a un torturador de sí mismo y como niega esa situación de repente. La historia de ella es la de alguien que está atravesada por la religión y va peleando no solo con su atuendo exterior sino con su mundo interior. La represión de su compañero sobrevuela desde lo más sutil a lo más violento, sin la grosería de la violencia explícita. Este no es un trabajo para gente que busca entretenerse sino para aquellos que puedan decir, “me sacaron de lugar, no sé dónde estoy, qué tiempo transito.

- Hay temas recurrentes en tu producción: la ausencia, la violencia, la muerte, lo sagrado...

- Busco una temática que sea universal, que hable del hombre, no de una coyuntura. Cuestiones que tienen que ver con lo medular. Si la muerte está con nosotros en este momento, en este diálogo, puedo trabajar esa muerte porque la sueño y no es una señora con una hoz. Es algo particular a lo que tengo que darle determinada forma. Por eso mis actores a veces pareciera que flotan porque tienen esa técnica. Eso se asemeja a la forma de soñar. Lo sagrado tiene que ver con la ausencia, lo oculto, con el valor de la existencia, con cuestiones más

filosóficas que formales. Me preocupa la vida. La he tomado muy en serio, desgraciadamente. Hay belleza en el horror y yo quiero rescatarla. Vivo casi por casualidad. Mis amigos están casi todos muertos. Tengo que hacer un canto a la vida. Es una experiencia fascinante.

- ¿Podrías definir el punto de partida de tus creaciones, siempre ligadas a sueños conmovedores?

- A la noche aparecen mis propios fantasmas, como te sucede a vos, a todo el mundo. Imágenes que me están contando algo que debo empezar a trabajar con cierta obsesión. Asoma una idea matriz y luego debo encontrar una estética narrativa. A veces es más operística como en *La cuna vacía*, en otros casos aparecen escenas más circulares como en *Del otro lado del mar*.

- Con *Dashua* estas dando forma a un nuevo grupo. ¿Fue difícil retomar el trabajo con nuevos intérpretes?

- Necesito trabajar con gente que esté convencida y que acepte formarse durante mucho tiempo. Con estos actores llevo seis años. Esto me revitaliza y me hace sentir que vale la pena. Lo más importante son los talleres, el teatro es una justificación. No se si me interesa estrenar. Me gusta lo que le pasa a la gente. Ayudarlos a descubrir qué desconocen de sí mismos, a manejar sus cuerpos, descubrir por qué no se quieren, por qué dudan de todo. Ahí encuentran un lugar donde, eso que creían que era de ellos y no lo querían compartir con nadie, tienen con quien empezar a transitarlo. Y así es que la gente tiene fe en lo que está haciendo.

-Decidiste dejar el teatro comercial después de éxitos como *Tanguera*, *Nativo*, *Caravan*, *The Jazz*, y volver a tu espacio alternativo ¿Fue difícil tomar esa decisión?

-Me costó dejar ese laburo. En principio lo hice para poder pagar deudas que tenía con mi sala. En esa parte del sueño, el sistema te pone un límite. Pero llegó un momento en que decidí parar. No era mi proyecto. Lo que me produce adrenalina es estar en mi espacio 24 horas con mi gente. Los grupos que había se fueron desintegrando. Hoy todos son directores. Cuando vos crees que la cosa es con otros salís a buscarlos. Lo que me interesa es consolidar un grupo filosóficamente, ideológicamente y que tenga una técnica. Cuando te hablan de que vos haces algo distinto lo tenés que justificar desde el marco teórico y decir ‘ahí están mis actores’. Los grupos se fueron disolviendo y eso tiene que ver con lo que le pasa al hombre. Esa sensación de soledad, de hacer las cosas sin otro, de convertirte en un francotirador, de que te da lo mismo el teatro comercial o el teatro de investigación. No te puede dar lo mismo. Y en la vida no se puede todo. Tenés que elegir. Tuve un montón de posibilidades y elegí. Mi vida se resume en estos treinta y cinco años en los que busqué un sistema de comunicación. Y veo como se va la gente del teatro y digo, ‘misión cumplida’.

Buenos Aires, 19 de Enero

Tenemos una sensibilidad distinta del mundo, lo sé. Muchas cosas en el mundo no tienen un nombre y lo que a nosotros nos pasa no tiene un nombre, o si lo tiene yo no lo sé. Pienso, el mundo real no está preparado para el amor. El amor es tan falso.

Vos sos tan falso. Tu forma de escribir, las palabras que utilizás. Y yo, yo también soy falsa. Somos artificiales. Somos rubias.

El amor no es real. La naturalidad es una pose muy difícil de mantener. No hay nada más falso que ser sincera. Yo seré exagerada, sí, pero qué tierna que soy la puta madre. Yo no quiero andar juzgando a nadie. Yo quiero darlo todo. Yo soy una mina generosa. Sí, lo soy.

Quiero decirte algo del amor que nunca hayas escuchado pero sé que voy a fracasar. Soy tan pero tan ignorante.

Hoy noto que Te amo.

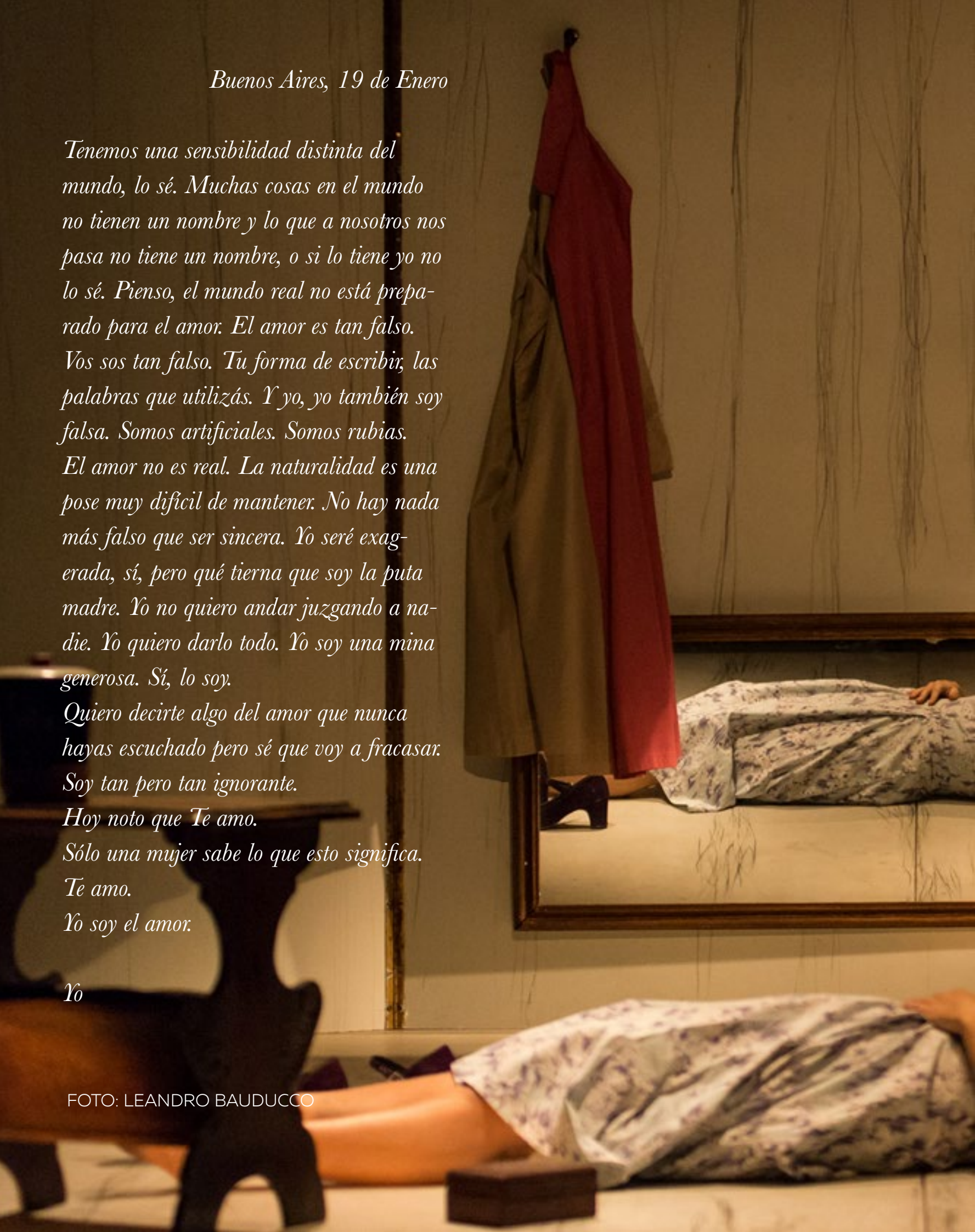
Sólo una mujer sabe lo que esto significa.

Te amo.

Yo soy el amor.

Yo

FOTO: LEANDRO BAUDUCCO







ESCENA DE
ME BASTO Y ME
SOBRO.
INTÉRPRETE:
SONIA RIVOTTO.

MANUEL MACCARINI

CUANDO SE TRATA DE INCLUIR A LA MAYOR CANTIDAD DE ESPECTADORES

A sus 69 años, el tucumano Manuel Maccarini es uno de los autores y directores más prolíficos del NOA. Este ganador temprano (1971) del Premio Nacional de Teatro se radicó por segunda vez en Catamarca y sus dramaturgias —tanto la escrita como la espectacular— son ineludibles a la hora de entender qué teatro se hace en la región. TEXTO: GABRIELA BORGNA. — FOTOS: MAURO ARCH.

Sentarse a conversar con Maccarini es una intensa aventura cultural en doble vía: por un lado, su profundo conocimiento del teatro popular y el folklore, la literatura gauchesca que alimentó al radioteatro y al primer cine argentino; y sobre el estilo de la criollez escénica que hizo de aquellos actores – surgidos muchos del circo y de las “rascadas” del varieté y el número vivo– un modelo de actuación reivindicado por elencos independientes y por un director y teórico como Alberto Ure. Por el otro, hay que tener una enorme capacidad para consumir vino, materia en la que también es un experto. Su formación inicial se debe tanto al teatro independiente tucumano como a su padre, dueño y actor de una compañía de radioteatro con la que peregrinaban por el monte tucumano y la puna catamarqueña. A sus veintipocos se fue a Buenos Aires donde se graduó en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, regresó y se volvió a ir incontables veces, hasta que hace exactas dos décadas fue elegido por concurso abierto nacional de antecedentes y oposición, como el primer director de la entonces flamante Comedia Municipal de San Fernando del Valle de Catamarca, uno de los tres elencos estables para adultos con que cuenta la región, que este año pondrá en escena su obra *Fausto miseria*.

Maccarini insiste en decir que su formación es “eclectica” aunque reconoce como maestros a Rodolfo Santángelo y Osvaldo Bonet, a aquellos independientes tucumanos que –como Hugo Gramajo padre– “hacían teatro con los obreros de la FOTIA”¹, y sostiene que “la codificación es lo que a mí me encanta, todo aquello que constituye el espectáculo” porque si bien reconoce que “hay que contar un cuento para incluir a la mayor cantidad de espectadores, no es para dejarlos cómodos en su butaca, ni para que los actores sigan un mandato, sino para removerles el hormiguero”. Y se ríe mientras acompasa para escanciar vino.

No casualmente, sus textos teóricos son ineludibles a la hora de entender teatralmente los universos simbólicos que convocan a los espectadores por estas tierras en las que la producción teatral recién se ha ido asentando en los últimos años tanto en cantidad de títulos y funciones como en diversidad de estéticas.

En 2000, el Fondo Nacional de las Artes lo galardonó por su ensayo *Teatro de Identidad Popular* que siete años después publicara el Instituto Nacional del Teatro y en 2012, también vio la luz *Teatro Lúdico. Picardía – Burla – Folklore*, una recopilación de ocho de sus textos para la escena, uno de los cuales es el ya mencionado *Fausto Miseria*. Otro, *duro pan de circo*, fue estrenado el año pasado por la catamarqueña Luciana Jerez, con dos de los actores emblemáticos de aquí, Jovita Fernández y Héctor

1 La FOTIA es aún la Federación de Obreros y Trabajadores de la Industria Azucarera que desde los años 40 hasta el Operativo Independencia de 1975, previo al Golpe de Estado, fue modélica en su organización social. En su edificio, muchos de los grupos independientes de entonces encontraron espacios para ensayar y presentar sus obras.



TEATRO LÚDICO
PICARDÍA - BURLA -
FOLKLORE
Manuel Maccarini

Cangi. Y un tercero, *Señor vizcachón* acaba de ver la luz en Tucumán dirigido por Indio Armanini.

“En estos tiempos, me gusta más escribir que dirigir”, reflexiona y aclara que volvió a residir en Catamarca hace un par de años “porque acá puedo hacerlo muy tranquilo”. Si bien es cierto que acaba de terminar otra novela y avanza en una recopilación de escritos teóricos dispersos, no menos cierto es que en dos años de residencia en el Valle Central lleva estrenados tres obras, una adaptación de un dramaturgo santiagueño, *El amor después de los 60* de Eduardo González Navarro y dos propias que son monólogos para un hombre y para una mujer. *Puesta en memoria*, está encarnada por Roberto Albarenga, uno de los elegidos en el primer elenco de aquella Comedia que Maccarini dirigió y actual integrante de Los pejertos, el grupo independiente local con el que periódicamente regresa a trabajar.

Verdadero tour de force para un actor que encarna a un viejo actor que cita y recita intertextos que van desde Sófocles y Shakespeare a Beckett porque teme haber perdido la memoria a lo largo de casi una hora de ensoñación en la que un espectador atento descubrirá rastros del siniestro pasado reciente argentino.

El otro monólogo, *Me basto y sobro*, en el cuerpo y la voz de la actriz Sonia Pivotto, es otra maratón que en su carrera deja devastadas las emociones de hombres y mujeres de cuarenta y muchos o cincuenta y pocos. No deja de ser destacable la doble capacidad de Maccarini –como autor y director– de desnudar la desolación de las mujeres descartables cuando se aflojan las carnes, la humillación infligida por el otro y también a sí misma,



MANUEL
MACCARINI
JUNTO A INTE-
GRANTES DE SU
GRUPO.

un tema no menor en una de las provincias donde la violencia de género en sus formas más abyectas es pan de cada día. Aunque insiste en que “empecé a hacer las cosas por imperfecto, yo necesito estudiar e investigar para dirigir y cuando termino ese proceso me doy cuenta de que tengo una serie de escritos que reflexionan y se proponen teorizar”, Maccarini estudió con Félix Coluccio (el más importante de los investigadores del folklore musical argentino) y fuentes permanentes de consulta son tanto el tucumano Juan Bautista Alberdi como el santiagueño Bernardo Canal Feijoó, en sus siglos, respectivos pensadores de una posible teatralidad argentina. Contra lo que podría parecer, Maccarini juega además en su obra a la referencialidad borgeana, citas a partir de diminutos fragmentos o imágenes que construyen una “otra” escena a partir de ese magma popular.

No por nada sostiene “que lo que me da placer es crear lenguaje antes que una estética”. Es que lenguaje es lo que se encuentra en las obras de esos maestros, una inmersión profunda en los géneros teatrales altamente codificados como el sainete o el melodrama que reivindica en su dignidad, y en el habla que construye el lenguaje de esta región sin perder el sentido universalista. Parado en ese espacio, cree que el “teatro en el NOA está en un punto que puede llamarse clave: depende de que sepa llegar a un público, con un lenguaje propio, no calificado por imposiciones estéticas. Y de no involucrarse en mezquindades.”

MINIBIO

Estudios

Se formó en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático con maestros como Santángelo y Osvaldo Bonet.

Dramaturgo

Entre sus textos teatrales se destacan: *Siempre lloverá en algún lugar*, *La verberna alborotada*, *En sueños de amor*, *Señor vizcachón*, *Me basto y sobro*, *Fausto miseria*.

Director

Sus últimas puestas en escena: *El amor después de los 60*, *Anfitrión*, *Y un día su olor cambió*.

Publicaciones

Teatro de identidad popular (2007), ensayo; Teatro lúdico. Picardía-Burla-Folklore (2012), piezas teatrales.



“LO ENTRAÑABLE QUE ME UNE A ESTE PAÍS ESTÁ TEÑIDO CON LA LUCIDEZ DE LA DISTANCIA”

Marilú Marini está cada vez más cerca de Copi, no sólo por la amistad y afinidad artística que los unió en París, sino también por otros rasgos que compartieron: el humor cáustico, la necesidad de juego, el desprejuicio creativo y la condición de expatriados que ambos asumieron con apreciable naturalidad. TEXTO: PATRICIA ESPINOSA. – FOTOS: MAURICIO CÁCERES / GUSTAVO GORRINI



A 30 años de la muerte del genial dramaturgo, escritor e historietista, que se cumplirán el próximo 14 de diciembre, la actriz evoca a Copi en su intimidad y destaca a dos de sus personajes más surrealistas, que ella supo encarnar con gozoso delirio. El primero de ellos fue *La mujer sentada* (adaptación teatral de la historieta homónima que llegó a Buenos Aires, en 1998, dirigida por Alfredo Arias) y su papel más reciente, la delirante Jeanne de *El día de una soñadora (y otros momentos)*, pieza que se exhibió en el Teatro Nacional Cervantes.

De no estar muerto, Copi seguramente habría recibido, con gran satisfacción y no menos sarcasmo, el revival del que está gozando en nuestro país su corpus teatral, su narrativa y también su humor gráfico. En los últimos años se ha ido valorizando, poco a poco, una obra de probada vigencia que desconcierta e incomoda en su afán de dinamitar nuestros tabúes más arraigados, ya sea en materia sexual, política y en todo lo relacionado con nuestra idiosincrasia y nuestros mitos nacionales, como es el caso de *Eva Perón* (pieza que también se estrenó en el Cervantes junto a *El homosexual o la necesidad de expresarse*, también de Copi). Por personalidad, anecdotario de vida y entorno familiar, Raúl Natalio Damonte Taborda -alias Copi- emerge en el horizonte argentino con atributos de extravagante. Su figura tiende a fundirse con las de sus estrafalarios personajes, quienes contrariando su propio travestismo se ocupan de desenmascarar imposturas.

Copi conquistó al público francés con sus historietas, teatro y narrativa sin dejar de ser argentino. Se diría que el mismo halo de triunfo envuelve a la talentosa Marilú Marini, a quien sus compatriotas consideran una suerte de embajadora en Francia.

“Todo lo que evoca Copi en *Río de la Plata*, yo lo conozco al dedillo, lo vivo en mi propio cuerpo”, dice la actriz. “El Buenos Aires de su infancia y juventud, la experiencia del exilio... Comparto también esa sensación de que lo entrañable que me une a este país está teñido con la lucidez de la distancia”.

-Es sabido que la revista *Le nouvel observateur* catapultó a Copi como historietista en los años '60 y su debut en la escena francesa fue alentado por el director Jorge Lavelli quien dirigió con éxito varias de sus obras. En cambio, en nuestro país fue resistido durante mucho tiempo, tal vez por el carácter salvaje e iconoclasta de su producción.

-Sí. Las aventuras que viven y sufren los personajes de Copi tienen una libertad insolente. Pertenecen profundamente al mundo de lo imaginario y de lo poético. Copi había crecido en una familia muy ligada al poder: su abuelo, Natalio Botana al frente del diario *Crítica* inauguró el periodismo de alcance masivo. Su abuela, Salvadora Medina Onrubia, periodista, escritora y una conocida anarquista. El padre, Raúl Damonte fue periodista, diputado nacional y autor de *Ayer fue San Perón: 12 años de humillación argentina*. Todos ellos tuvieron conflictos o contactos con el poder y con el panorama social del país y a la

vez era una familia muy loca con personalidades muy diversas y excéntricas. Eso hizo que Copi tuviera una visión muy lúcida y desenmascaradora sobre la política y sobre lo confuso y ambiguo de las convenciones sociales. Y cuando detectaba alguna disfunción, engaño o hipocresía atacaba con la poesía, el humor y su desbordante imaginario.

-¿El llegó a ver en París algún ensayo de *La mujer sentada*?

-Sí, varios, y se sorprendía gratamente: “¿Yo escribí esto?”, decía. Porque él no había guardado ninguna de las historietas que le publicaron durante diez años. Un fan suyo las recuperó. Copi estaba muy contento con la adaptación escénica y me escribió un poema divino, en versos gauchescos, que tengo guardado en mi casa de París, en hojas de cuaderno escolar como todo lo que él escribía. Lo tituló *La performance de la Marini*.

-¿Qué obras de Copi son sus favoritas?

-Cachafaz, *Las escaleras del Sagrado Corazón* y el texto *Río de la Plata*, prólogo de la novela autobiográfica que Copi dejó inacabada y que el director Pierre Maillet integró a *El día de una soñadora*. Copi evoca en aquel texto escenas de su infancia y juventud en Buenos Aires, su exilio en Montevideo, luego en París y su relación con el teatro.

-Al igual que en otras piezas de Copi, en *El día de una soñadora* impera el caos, no se respeta ninguna ley (ni siquiera las de la física) y todo parece a punto de estallar.

-Absolutamente. Me encanta cuando Jeanne dice: “Hay que correr a través de la vida para llegar a morir en el mismo momento que uno muere”. Es eso: estemos presentes, vivamos aquí y ahora, desfasados del deber ser.

-A Jeanne se la ha comparado con la Winnie de Días felices de Samuel Beckett, pero su mundo es incontrolable.

-En última instancia, *El día de una soñadora* no es una caricatura pero sí la pintura aumentada de una mujer de clase media que está preocupada en lavar su ropa, hacer la limpieza de su casa, preparar el té, escribir su diario, enterrar a sus muertos, educar a su hijo y tener todo como debe ser. Pero vive situaciones inesperadas con carteros que vuelan o con Dios que le habla desde el cielo. El inconsciente vive en ella y se le aparece de esta manera tan complicada. La parte de *Río de la Plata* sirve para descubrir cuál fue el terreno de fermentación del que salió Copi y de dónde sale toda esa locura que vemos en el primer texto.

-Los personajes de Copi mutan de identidad sexual, transgreden todos los vínculos llegando incluso a la antropofagia y se relacionan con animales que hablan como humanos ¿Esa libertad y desprejuicio la heredó de su familia?



ESCENA DE
EL DÍA DE UNA
SOÑADORA.

-Probablemente de su madre (Georgina “China” Botana) y de su abuela que fue la primera lectora de sus obras. Eran mujeres muy amplias de mente y espíritu. La China venía mucho a verlo y tras la muerte de Copi, fue depositaria de su obra. Se encargó mucho de eso (tradujo *Una visita inoportuna* para el estreno porteño de 1992 en el Teatro San Martín). Fue una mujer muy generosa que murió hace dos años. En cambio, la relación con el padre fue más complicada. Era un tipo seductor y muy buen mozo, el típico macho argentino canchero y ganador que insistió mucho para que Copi y sus otros hijos hicieran carrera política, pero ese mandato no se cumplió. Porque con ese padre tan fuerte no quedaba lugar para nadie. Pienso que esa forma de desesperación que se veía en Copi era también la de no poder igualar la figura del padre. Y esa misma desesperación lo lanzaba también al reviente y a la búsqueda de aventuras sexuales.

-Un periodista español recordó haber visto a Copi en un local under de Barcelona travestido de manola, con el texto de Loretta Strong en una mano, “un porro kilométrico” en la otra y a sus pies varias botellas de vino. Lo describe como una “una gran diva argentina, hilarante, salvaje e irresistible”.

-Tenía una presencia muy fuerte. *Loretta Strong* fue un gran escándalo en París. Un escándalo atractivo porque la hizo completamente desnudo, con el cuerpo pintado de verde y el pito teñido de colorado. Las necesidades y deseos de Copi eran muy punzantes. Nunca se quedaba quieto. Iniciaba el día con su café y después pasaba al vinito blanco y al porro. Yo lo atribuyo a que de niño tuvo una vida muy complicada. También lo vi actuar en *Le frigo* (La heladera) y estaba bien. En realidad, no podías juzgar su actuación. Era tal la contundencia de lo que hacía que iba más allá del canon de buen o mal actor. Y no es que no le importara. El se ponía contento cuando le hacían buenas críticas. Porque era un tipo al que le gustaba mucho el teatro y además era muy culto y conocedor.



ESCENAS DE
EL DÍA DE UNA
SOÑADORA.

UN DIRECTOR_TRES PREGUNTAS

MARTÍN GINER ES DRAMATURGO Y DIRECTOR, DE LA PROVINCIA DE TUCUMÁN.

"EL HUMOR ES UN DESAFÍO INTELECTUAL"

Martín Giner nació en Tres Arroyos, provincia de Buenos Aires, pero vive y produce en Tucumán. Es uno de los referentes de la nueva dramaturgia argentina. Entre sus principales trabajos se destacan *Freak show*, *Verduras imaginarias* y *Un tonto en una caja*. Esta última se presentó en la reciente edición de la Fiesta Nacional del Teatro, Mendoza 2017. TEXTO: MAGALÍ RODRIGUES

PIRES – FOTO: RAFA LUCAS



1 ¿Cómo es tu método de escritura?

–Tengo que reconocer que mi método es bastante convencional. Lo que hago es tomar un estímulo y hacerlo una bolita, del tamaño de un terrón de azúcar o una piedra pequeña. A esa bolita la amaso, la mastico, y la vuelvo a amasar para ver si se le pegan imágenes, conceptos. Al cabo de un tiempo, pienso en un molde para esa sustancia informe. Trabajo en la masa, si no se adapta al molde. O en el molde, si no se adapta a la masa. A esta altura, la bolita de estímulo generalmente ha alcanzado el tamaño de una caja de zapatos o un gato mediano; tamaño ideal para presentarla a algunas personas cuyo criterio respeto. En la última etapa, la bolita suele tener el tamaño de una traffic. Andar cargándola dificulta mis tareas cotidianas. Pero vale la pena porque estoy a un paso del final: cuando la bolita de estímulo alcanza el tamaño del escenario de una sala de teatro promedio, en ese momento, sé que la debo imprimir.

2 El humor recorre buena parte de tu dramaturgia. ¿Qué es lo que te permite que no te permitan otros lenguajes, otros recursos?

–El humor es un desafío intelectual. Un juego que disfruto mucho. Es un encuentro inmediato con el espectador. Se ríe o no se ríe, no hay más. Compartimos la misma visión irónica sobre X objeto o no. Y en cualquiera de los dos casos, lo sé en el momento. Además, el humor genera un sentido de comunión en la sala. La construcción de una situación humorístico-crítica que yo escribí en un momento personal, expresada por los actores y adoptada por el público con su risa, hace que todos estemos vibrando con la misma fibra.

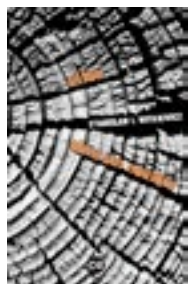
3 ¿Qué cosas te inspiran?

–Soy sensible a las imágenes. He escrito varios textos, que partieron del placer de una imagen. La música me ayuda mucho al momento de escribir. A veces encuentro alguna canción que me hace vibrar la fibra de la escena que estoy escribiendo. Entonces escucho esa canción una y otra vez mientras trabajo, hasta que deja de ser esa canción y se transforma en una especie de mantra que me pone en el tono de lo que estoy escribiendo.

OTROS LIBROS

OBRAS DE TEATRO

DIVULGAN EN ARGENTINA DOS TEXTOS DEL POLACO STANISLAW WITKIEWICZ



ELLOS/ OBRA SIN NOMBRE
STANISLAW I. WITKIEWICZ

Editorial Dobra Robota.
Traducción del polaco:
Kazimierz Warzyca
Edición: Gabriela De Mola

EL AUTOR



Stanislaw I. Witkiewicz
Varsovia - 1885-1939

Stanislaw I. Witkiewicz, conocido como Witkacy, nació en Varsovia, Polonia, en 1885. Sus padres lo educaron en su casa, contrariados con la pedagogía de la época. Narrador, pintor, filósofo y dramaturgo, entre 1918 y 1925, escribió unas 30 obras de teatro, lo que representa casi el total de su producción dramática. Se suicidó en 1939.

Destacado creador polaco cuya producción narrativa y teatral se divulgó entre 1918 y 1925, Stanislaw Witkiewicz fue una figura muy influyente en el desarrollo teatral de figuras como Tadeusz Kantor. A fines de la década de 1980 en Buenos Aires se montaron dos versiones de una de sus piezas más emblemáticas *El loco y la monja*, una dirigida por Rubén Szuchmacher y la otra a cargo de Jorge Gusman. TEXTO: MÓNICA BERMAN

Dobra Robota es una editorial muy particular que se propuso traer a nuestra lengua la escritura de ciertos autores polacos. En el caso en cuestión, nos referimos a Stanislaw I. Witkiewicz, un autor poco conocido en nuestro país que, sin embargo, es un objeto de deseo para los seguidores de Tadeusz Kantor que lo ha puesto en escena, lo ha mencionado y lo ha reconocido. *Ellos y Obra sin nombre* son dos textos dramáticos representativos de la escritura de Witkacy, autor prolífico pero marginal en su época. Uno de los rasgos dominantes que posee es la extraña combinación entre los postulados teóricos sobre el arte y su puesta en juego en la ficción. Como no lo hace desde un sitio distante sino desde el corazón mismo de la obra en ese gesto de deconstrucción,

desarticula, a la vez, el lenguaje. Traducir un lenguaje que elude el diccionario y que quiebra la sintaxis es un enorme desafío. Acercar a nuestra lengua, construir, para ser más exactos, una lengua que pueda dar cuenta de la distancia temporal, lingüística y ficcional es del orden de lo que parece imposible. Y sin embargo, se logra. El arte está puesto en cuestión en la escritura y en la tematización. Censurado, atenuado por el poder, denostado. El autoritarismo en sus formas diversas ataca el programa mayor de la libertad artística. Todos los presupuestos artísticos y culturales están puestos en cuestión de manera lúdica, paródica y sin anestesia. Una excelente propuesta para descubrir o redescubrir a un autor profundamente particular •

OTROS LIBROS

ENSAYO

EL ACTOR INVISIBLE,
DE YOSHI OIDA

“La gente corriente respira desde el pecho,
los sabios desde el hara y los talentosos
desde los pies”. – *Yoshi Oida*

TEXTO: MARTÍN MARCOU

“El buen actor sabe mostrar a su público aquello que los ojos no pueden percibir”, dice Yoshi Oida autor del famoso libro *El actor Invisible* y reconocido maestro de la pedagogía teatral a escala global con varios títulos traducidos a distintas lenguas. Yoshi Oida comparte sus enseñanzas teatrales conjugando la tradición oriental del Teatro Noh, el Kabuki y el Kyogen y su experiencia occidental de más de cuarenta años como actor y director en Europa trabajando junto a Peter Brook hasta convertirse en uno de sus actores emblemáticos. Fue el mismo Brook quien escribió en 1997 el prefacio del libro. En el mismo puede leerse: “En nuestros días la tragedia del arte consiste en que no tiene ciencia y la tragedia de la ciencia en que no tiene corazón. Yoshi Oida muestra, en este libro incomparable, como los misterios y secretos de la actuación son inseparables de una ciencia muy precisa, concreta y detallada que se aprende al calor de la experiencia”

El actor invisible fue escrito junto con la directora teatral Lorna Marshall, con la firme intención de enseñar al lector a alcanzar un estado actoral en el que el público no note la presencia del actor como tal, sino solo como

mediador de la experiencia que le hace transitar. Para ello ofrenda ejercicios teatrales que llevan a alcanzar ese estado de “invisibilidad” necesario. La intención del trabajo de Oida es trabajar para crear un tipo de actor que pueda abrirse a sí mismo y comunicarse libremente con los otros, que pueda expresar más que la imaginación del director.

En este sentido, Oida vislumbró que el arte de la actuación podía consistir en alejar la energía de la cabeza y comenzar a aprender con el cuerpo. Propagó técnicas basadas en una idea fundamental: el actor tiene que desaparecer cuando está encima del escenario con el fin de dar paso a un mundo donde se muestran las emociones. Debe desaparecer para aparecer. En su propuesta, el cuerpo y el gesto alcanzan preponderancia absoluta. Su técnica actoral, plagada de historias y anécdotas, en principio sencillas, son en realidad un desmenuzamiento detallado de una experiencia de vida en oriente y occidente, que incluye, entre otros logros su incursión en el cine, donde llegó a actuar frente a la ordenes de Peter Greenaway, sus creaciones operísticas y sus viajes alrededor del mundo dictando talleres, incluyendo Latinoamérica ●



EL ACTOR INVISIBLE
YOSHI OIDA

Alba editorial, México, D.F., 2012.

EL AUTOR



Yoshi Oida
Kōbe, Japón - 26 de julio de 1933
(84 años de edad)

Yoshi Oida, actor teatral y cinematográfico, formado en Japón, se incorporó en 1969 al Centro Internacional de Investigación Teatral dirigido por Peter Brook. Oida ha publicado varios títulos de pedagogía teatral traducidos a varios idiomas: en 1992, *Un actor a la deriva* (Ñaque, 2006), en 1998, *El actor invisible* y, en 2008, *Los trucos del actor*. Yoshi Oida ha sido nombrado Caballero de la Orden de las Artes y las Letras y Oficial de la Orden de las Artes y las Letras de Francia, donde vive actualmente.



EUGENIO SOTO

“PARA ENTENDER LO SOCIAL HAY QUE LEER LITERATURA MÁS QUE LA HISTORIA”

Entre las novedades que presenta la cartelera teatral porteña se destaca una experiencia, *Bufarra, carne a la parrila*. Una propuesta que puede leerse como un grotesco contemporáneo. TEXTO: DAVID JACOBS. FOTOS: MAGDALENA VIGGIANI / FRANCO VACA BRAYLAN.

“Ya no tengo ni encuentro palabras con las que pedir misericordia.

Baldía y fea como una rodilla desnuda es mi alma”.

Silvio Astier, personaje de El juguete rabioso, de Roberto Arlt.

Bufarra, carne a la parrilla transcurre en el patio de una sala de teatro al aire libre. En ese espacio poco convencional, entre plantas naturales, cielo abierto, una escalera caracol, una amplia terraza y la diversidad sonora del barrio, Vicente, el dueño de casa, prepara un asado para agasajar a Silvio, un viejo amigo de la militancia política y ex presidiario acusado de abusar de un menor. Silvio es además el padrino de Ángel, un adolescente algo retraído que sufre de bullying por su condición física. Como si estos elementos no fueran suficientes, los padres de Ángel, Vicente y Susana, atraviesan una evidente crisis matrimonial. Con este marco, el dramaturgo y director Eugenio Soto montó una especie de grotesco contemporáneo atravesado por la violencia familiar, el fracaso individual y el desamparo. Una obra gris, de leves trazos expresionistas, cuasi deforme, que pone en discusión, entre otros temas, el concepto de “normalidad”.

- ¿Cuál fue el mayor desafío que le presentó esta obra?

- El mayor desafío fue poder encontrar un espacio no convencional, una arquitectura “real” en la que se pudiese desarrollar la acción teatral. Es decir, poder generar una acción totalmente verdadera (prender fuego, cocinar, comer, etcétera) en un espacio que generara la “ilusión” de ver la intimidad de una escena doméstica. Cambiar la noción de espectador como alguien que mira distanciado a la de alguien que asiste a un ritual, se vuelve partícipe de él y se siente incluido. Por otro lado, el relato debía asentarse en un plano totalmente “real” para que de manera paradójica se alejase de un sentido “realista”. El relato debía generar la posibilidad de circulación de un imaginario presente en el espectador y desarrollarlo en esa acción totalmente verdadera, pero a la vez no debía crearse o confundirse con las líneas llamadas costumbristas. No queríamos que se interpretara la obra como una obra de “denuncia” o como una obra que trata el tema real del abuso. El tema, el espacio y la acción debían ampliar el sentido y romper el efecto real sobre el cual se constituía.

- ¿Por qué decidió establecer esa cercanía tan estrecha entre la escena y los espectadores?

- La cercanía permitía, como dije antes, sentirse partícipe. Si bien nos colocamos frente a los actores, parecemos estar dentro de la escena. Esto nos permitía potenciar el elemento sensorial de la obra (el crepitar del fuego, las chispas, el olor de la carne, el humo, etcétera), pero también hacer presente un mecanismo social: todos vemos, todos sabemos, todos somos cómplices de lo siniestro. Las cosas suceden al lado nuestro y sin embargo nos mantenemos en esa pasividad partícipe

MINIBIO

Estudios

Inició su formación con el Grupo de Teatro Gines. Luego tomó clases con Laura Yusem y Ricardo Bartis.

Teatro

Participó, entre otros, de los siguientes espectáculos: *El Farmer*, *Orsai* (*Pequeña tragedia argentina*), *Un amor en Chajarí*.

Dramaturgo y Director

Entre sus trabajos se destacan: *El amor está en los bosques*, *El caso Vania*, *Bufarra – carne a la parrilla*–.

y expectante. Entonces, la cercanía permite desarrollar dos planos del relato. Por un lado, potenciar el elemento teatral de la acción (sensorialidad) y, por el otro, establecer en el que mira, su propio mecanismo social, de modo que el plano del imaginario social se desarrolla junto a la acción teatral.

- ¿Cómo elaboró durante el proceso de escritura y ensayos el personaje de Silvio, El Bufarra, que compone Facundo Cardosi?

- Tuvimos muy en cuenta el texto *Potestad*, de Pavlovsky. Su procedimiento de presentación del personaje. El “represor” es simpático y gracioso, no imaginamos su carácter siniestro en un principio. Tomamos la misma idea, como el título de la obra *Bufarra* ya adelanta el suceso, lo principal era que en el desarrollo del personaje se nos borrara esa palabra, y olvidáramos su carácter. Para eso, al modo del personaje de Pavlovsky, Facundo Cardosi debía crear una zona de empatía con el espectador. Debíamos “creerle” su punto de vista. Compadecemos de él. También estudiamos el caso de Héctor “El Bambino” Veira, su justificación frente a los hechos, su actuación, su punto de vista en los reportajes, y el aplauso cuando entró a la cancha luego de los hechos. Cabe preguntarse ¿por qué Veira se vuelve un personaje al que se le cree, se lo compadece? En Veira, justamente, el carácter de su personaje (risueño, gracioso, simpático) hace que se le crea, hace que el imaginario social se identifique con él. Por el contrario, si pensamos en el padre Julio Grassi produce el efecto totalmente opuesto. Grassi se vuelve siniestro. Veira



ESCENAS DE
BUFARRA, CARNE
A LA PARRILA.

circula en los lugares sociales masivos (fútbol y televisión), es un personaje de la noche, un personaje porteño, representante de la “farra” y entonces el exceso le es permitido, es admitido por la sociedad, porque habla de la sociedad misma. Bufarra, es una palabra del tango, de la noche, de la farra, de nuestro imaginario social. Es la broma de vestuario. Es la frase “¿Quién no se comería a Ricky Martin?”. Bufarra es un guiño del que todos somos partícipes y Cardosi lo encarna para que lo aceptemos y juguemos con él.

– Hay en la obra un mundo aludido muy potente que resuena permanentemente en escena, ¿qué le interesa de esto?

- Me interesa el siguiente problema: ¿Cómo una sociedad estructura su campo imaginario? Podríamos afirmar que el modo de imaginación de una sociedad es el modo en el que luego estructura el campo de lo real. Por eso es tan importante entender o estudiar los orígenes literarios, teatrales, cinematográficos, es decir, ¿qué géneros dieron origen a ese campo imaginario? Por ejemplo, en varias entrevistas que nos hicieron anteriormente, sobre todo la charla que tuvimos con el periodista Osvaldo Quiroga, él relacionaba nuestro trabajo al texto *El matadero*, de Echeverría. *El matadero*, de Echeverría, anticipa de manera casi profética la violencia real que va a desarrollar la política en la historia argentina. En esa violencia sexual ya se anticipa la violencia de género actual. La alusión, es un modo de entender el texto dentro de una serie de relaciones y tradiciones. Un guiño al espectador. La

tradición es el fluir de una continuidad del campo simbólico imaginario. Para entender lo social hay que leer la literatura más que la historia. Las alusiones y los temas que circulan y vuelven una y otra vez. En ese sentido, creo que los trabajos de David Viñas sobre literatura y realidad política son casi una bibliografía obligatoria.

– Respecto a los orígenes de la literatura argentina, Bufarra puede vincularse además con otros dos universos muy potentes: el de Arlt y el del grotesco. ¿Comparte esta opinión?

- La comparto en el siguiente sentido: creo en el valor de la tradición. No la tradición como una representación conservadora, sino la tradición entendida como una dinámica permanente que dialoga desde el presente. Un permanente intercambio que viene de otros, se hace presente en nosotros y es material e histórica, casi en un sentido marxista del término. Uno no crea desde la “orfandad”. Actúan casi genéticamente modelos, arquetipos, visiones, imágenes, etcétera. Las líneas fundantes de la literatura argentina en el Siglo XX están principalmente ligadas a Arlt y a Borges. En Arlt, funcionan los modelos de ruptura. El asesinato y la orfandad como campo iniciático del “ser”, basta pensar en el *El juguete rabioso* y en el personaje de Erdosain. En nuestra obra, la escena final cuando ingresa el personaje del carnicero, por ejemplo, fue concretamente trabajada a partir del episodio del humillado en el que Erdosain es abandonado por su mujer. En Angelito, funcionan los modelos de orfandad y crimen



como modelos iniciáticos que mencionamos anteriormente y que provienen de la literatura de Arlt. Volviendo al problema de la tradición, recomiendo leer el texto de Borges *El escritor argentino y la tradición*, donde de manera muy lúcida, Borges establece la tradición como un lugar desde donde uno se apropia del acervo de lo humano. Es decir, la tradición es el origen desde dónde uno lee. Su cultura y su historia.

– En la última escena, precisamente, la obra toma una posición muy clara respecto de la moral de sus personajes. ¿Esto fue una exigencia de la historia o un guiño a los espectadores para sentirse algo más aliviados?

- Fue una decisión que no tuvo en cuenta a los espectadores en un sentido de “alivio”. Como decíamos en la pregunta anterior, el final toma un sentido Arltiano, si cabe la categoría. También como dijimos, en Arlt, los personajes son “iniciados” (en el sentido mítico de la iniciación) a través del robo (*El juguete rabioso*) y el crimen (Erdosain). La iniciación de Ángel se comete en ese acto de justicia a través de un crimen, pero también en la violencia sexual a la que es sometido, la cual se alude y no se ve.

Esa violencia a escondidas toma la tradición de la violencia sexual, sobre todo de dos textos: *El niño proletario*, de Lamborghini y *El matadero*, de Echeverría. Al contrario del texto de Lamborghini, en dónde el niño es asesinado y al contrario del texto de Echeverría, dónde el Unitario “explota” para no ser sometido, aquí el niño es sometido y luego realiza un acto

de justicia por mano propia. La justicia la ejerce al modo de un héroe de historieta (Batman) que mata al villano, enmascarándose. El niño se vuelve un héroe mítico, sale del campo real y genera un acto de justicia simbólica.

– Coordina proyectos, es docente de actuación, actor, dramaturgo y director. Cada una de estas formas le permite diferentes maneras de expresión. ¿Con cuál de ellas se aproxima más a la experiencia?

- Creo que la experiencia, si pudiésemos llamarla así, se encuentra en el acto de actuar. Actuar como hecho humano es el eje de la experiencia, asumir el destino de romper el “ser” heredado de la vida. En los ensayos y en las clases se puede observar esa experiencia por fuera de las obras o de los resultados. Quizás ese sea mi mayor interés, entender qué se conforma en una persona en el momento de actuar. A dónde va y qué queda de él, ¿por qué lo hace? Lo más interesante son los ensayos y alguna vez los entrenamientos grupales en clase, ahí aparece de modo poderoso la experiencia de la actuación. Pero, paradójicamente, esos momentos no se pueden estructurar, crean la ilusión y el pulso de algo momentáneo. En definitiva, siempre la experiencia histórica fue la del actor. Lo demás (obras, funciones, etcétera) es la necesidad de estructurar algo para que pueda suceder el acontecimiento de la actuación. La vieja frase que se decía en los pueblos “Vienen los actores” es aquel eco que trae desde su origen ese misterio.

FESTIVAL *THEATER DER WELT* 2017

LA ALTERIDAD CULTURAL EN EL CENTRO DE LA ESCENA

Uno de los grandes acontecimientos escénicos del ámbito internacional que tiene lugar cada tres años en Alemania es, sin duda, el Festival *Theater der Welt* en cuyo escenario se despliegan las producciones artísticas provenientes de las más diversas culturas del mundo. TEXTO: HALIMA TAHAN FERREYRA. FOTOS: FESTIVAL THEATER DER WELT



ESCENA DE
SANCTUARY, DE
SUDÁFRICA



ESCENA DE
DU DÉSIR
D'HORIZONS DE
BURKINA FASO

El Festival –un proyecto insignia del Instituto Internacional del Teatro alemán– no cuenta con una sede fija: cada edición se realiza en una ciudad distinta con un nuevo *staff* y es planteada de un modo diferente en términos artísticos, conceptuales y de organización.

La edición 2017,⁽¹⁾ tuvo lugar en Hamburgo –entre el 25 de mayo y el 11 de junio– y propone en sus premisas el respeto a la diversidad de las culturas, insistiendo en la necesidad de contribuir a un mundo libre, de fronteras abiertas/ ciudades abiertas/ mentes abiertas. Una “protesta vibrante” en contra de cualquier tipo de xenofobia o proteccionismo, lo que implica –declaran sus curadores– reconocer con urgencia el derecho a ser diferente en todo sentido, modalidad o forma.

En consonancia con estas expectativas estuvo la apertura del Festival, una intervención a cargo del filósofo e historiador de Camerún, Achille Mbembé sobre *Democracia, movilidad y circulación en la era planetaria* cuyas implicancias nos remiten a una *ética de la consecuencia*

El gran escenario montado en Hamburgo para la realización de esta nueva edición del festival *Theater der Welt* ha dado cobijo a artistas de cinco continentes y a una gran variedad de géneros y formas artísticas tanto en sus orígenes como en sus expresiones: obras de teatro, de danza, musicales, performances, instalaciones. Filmes, exposiciones, entrevistas, debates, muestras, coloquios, todo un programa de música –a su vez de distintos géneros– y, por cierto, lugares de encuentro y celebración. En coincidencia con la visión de Kafka del *Naturtheater Oklahoma*: el mundo es escenario, la naturaleza es escenario... desde

el festival se infiere “Hamburgo es escenario, el puerto es escenario”. El puerto entendido a la vez como concepto y espacio asociativo que es muchas cosas al mismo tiempo: industria poderosa –es el segundo puerto de Europa–, atracción turística, lugar de “tránsito y transición”, del pasado colonial y la actual globalización, de migraciones y esperanzas.

“Pensar globalmente, actuar localmente” fue una de las premisas de los curadores (Joachim Lux, Amelie Deuffhard, Sandra Küpper y Andrés Siebold) a la hora de abordar la puesta en práctica del proyecto y tuvo consecuencias sobre los temas, la programación, la selección de los *partners*, los espacios... En los hechos dicha consigna significó propiciar un intenso diálogo con la ciudad y sus actores, sus tradiciones y su actualidad para tratar de insertar el emprendimiento en el corazón de su entorno.

PENSAR GLOBAL, ACTUAR LOCAL

Para conocer cómo se dio en los hechos ese proceso de trabajo conversamos con Amelie Deuffhard, directora de Kampnagel y curadora del Festival. Nuestra charla transcurre al aire libre en la terraza del café de ese espacio cultural, llena de un público bullicioso. Es un día de sol pleno en Hamburgo, los jóvenes reunidos alrededor de largas mesas de madera parecen celebrarlo. En altura, sobre la fachada principal del lugar, un cartel reza: Refugees Welcome!

“En los inicios del proyecto con esa idea de relacionar lo ‘local y lo global’, tenía mucho sentido para nosotros trabajar sobre el puerto –explica Amelie– buscando lugares que fueran interesantes para lo que nos proponíamos”; así descubrieron el Bakenhöft, un espacio increíble de unos 10.000 metros cuadrados al que decidieron tomar como uno de los centros del Festival. Previo aclarar que “Hamburgo no tiene mar pero sí un gran río: el Elba” nos cuenta que “hay un superproyecto

1 Edición dirigida por Joachim Lux y organizada por el Thalia Theater en cooperación con Kampnagel. Contó esta vez con un equipo de cuatro curadores Amelie Deuffhard, Sandra Küpper, Joachim Lux y Andrés Siebold.



ESCENA DE
DU DÉSIR
D'HORIZONS DE
BURKINA FASO

La presencia latinoamericana en la programación estuvo dada por el Grupo de Rua de Brasil, el Teatro Niño Proletario de Chile, Mapa Teatro de Colombia y *El tiempo entre nosotros*, una performance duracional del artista Fernando Rubio de Argentina que inició su recorrido artístico en el 2012; en Buenos Aires se mostró en la bienal de Performance del 2015. En esta versión de *El tiempo*...el actor alemán Christoph Finger, es quien habita la casa de madera frente al río -diseñada por Rubio como espacio de contemplación y remembranza-. Se trata de un proyecto de 108 horas que se desarrolla a lo largo de 5 días y que explora "las formas en que habitamos nuestro tiempo", una búsqueda del tiempo perdido y recuperado a través de la posibilidad de transformarse en otro.

en marcha -considerado uno de los proyectos de desarrollo de ciudades más grandes de Europa- destinado a volcar la ciudad de Hamburg hacia el puerto transformándola para todos" y agrega entusiasmada: "en enero de este año se inauguró la Elbphilharmonie, un edificio espléndido, en el área del puerto" todo un acontecimiento arquitectónico y cultural, que da otra impronta a esa zona de crecimiento. Después de esas exploraciones vinieron los planteos acerca de cuáles temas se podían desarrollar en torno al puerto: "claramente, la inmigración, la cuestión ambiental, la globalización..." precisa A. Deuffhard. A la pregunta de cómo estos grandes temas se materializaron en producciones artísticas, responde: "comenzamos por hablar de ellos con los artistas convocados, no sólo se invitaron obras sino que también se produjeron en el festival, hubo muchas creaciones: estrenos mundiales como la versión árabe de *La Chanson de Roland* realizada por el egipcio Wael Shawky ; *New Creation* del coreógrafo brasileño Bruno Beltrao, una pieza sobre las fronteras y los ilegales que llegan a una ciudad... *Silmandé*, una performance sobre el cambio climático del grupo transnacional Hajusom -que trabaja desde hace 17 años con refugiados jóvenes-...". En continuidad con lo anterior, Amélie menciona a *Sanctuary*, la nueva instalación performática sobre los refugiados del sudafricano Brett Baileys y a *Du désir*

UN FESTIVAL DE LIBERTAD

Por nuestra parte, en relación a la alteridad cultural, nos preguntábamos en qué medida ésta se encuentra presente en los escenarios alemanes más allá del período excepcional del Festival, cuál sería la figuración de dicha alteridad en el imaginario de esta cultura y a través de qué formas ella se vuelve perceptible; en cuanto al público en general, cómo es la recepción de estos espectáculos, cómo es 'actuar localmente' en esta área, sobre todo, en lo que hace a los inmigrantes. A lo largo de la charla con Amelie Deuflhard fueron despuntando algunas respuestas a nuestros planteos anteriores. A continuación una somera referencia a los que nos dijo en ese encuentro.

En Alemania hay un alto porcentaje de inmigrantes, sobre todo de África y medio oriente, explica Amelie: "siempre intenta-

mos hacer una conexión entre los artistas invitados que vienen de otros países y los inmigrantes locales... pero no es fácil llegar a esas comunidades. La cantante siria Lena Chamamyan, ahora radicada en París, es una gran figura de identidad para los inmigrantes y refugiados de oriente medio que están en Hamburgo y por eso nos interesó convocarla"; entiende que "en el festival, porque se trata de un tiempo concentrado -donde se pueden exhibir distintos espectáculos a la vez, invitar a artistas e intelectuales- se logra mostrar mejor el contexto, el público lo puede leer más fácilmente". En Kampnagel, complejo cultural que dirige, durante la temporada, si bien no en forma permanente, se suelen organizar actividades y debates sobre estos temas y "se ha discutido mucho y en muchas ocasiones sobre el postcolonia-

lismo y sus resabios...sobre todo en África y oriente".

Para Amelie Deuflhard, una reconocida figura de la gestión cultural en Alemania, hacer entrar a los inmigrantes a las instituciones de la cultura es todo un objetivo, una gran cuestión social: "no soy política pero a veces puedo tomar la palabra y hay gente que me escucha y eso ya es algo", asegura. "Para mí es importante que las producciones que yo haga (y lo haré siempre: sea en un festival o en otro lugar) además de invitar a artistas que sean buenos: eso es lo que hacemos...invitar a artistas que permitan estimular la libertad... y la de un público...no racista, tolerante. Quiero crear con mi trabajo lugares de libertad y también un festival de libertad".

d'horizons, obra invitada, de la coreógrafa Salia Sanou de Burkina Faso surgida de sus experiencias e impresiones en campos de refugiados de Burkina y Burundi.

DE ÉPICOS Y TRÁGICOS

La Chanson de Roland, a cuyo estreno hacía referencia Amelie, despertó un gran interés en los espectadores; si bien, en su mayoría, no conocían la lengua fueron cautivados por la potencia poética del espectáculo. El inédito gesto de Wael Shawky de traducir al árabe clásico este texto fundamental de la literatura épica francesa⁽²⁾ y de llevarlo a escena con veinte cantores fidjeri generó, desde su extrañamiento, una paradójica cercanía con los espectadores. Estos cantantes, portadores de una antigua tradición musical de los buceadores de perlas del golfo pérsico, dan vida con sus cuerpos y voces orientales a un emblemático relato occidental. Se podría decir, que a través de esta performance musical, Shawky propone una suerte

de 'cruzada' artística entre dos grandes tradiciones desde la perspectiva cultural de su autor. La Chanson de Roland viene antecedida por Cabaret-Crusades (2010-15) una aclamada trilogía filmica de Shawky en la que se narran las cruzadas desde la visión de los árabes. Crusades ha sido exhibida en el MOMA y en otros importantes museos y festivales del mundo. Las obras que hasta aquí se trajeron a colación constituyen un significativo fragmento de la totalidad artística del festival compuesta por muchas otras obras con temas, enfoques y texturas escénicas muy distintas (hubo 44 piezas internacionales sólo en el programa principal).

Distinta fue la puesta que, en el Thalia Theater, hizo Ivo van Hove de *Panorama desde el puente*; la obra de Arthur Miller también remite a la inmigración: su historia transcurre en el ámbito de los inmigrantes italianos -legales e ilegales- teniendo como testigo de sus dramáticos avatares al icónico puente de Brooklyn. Van Hove procede a reactualizar el clásico de Miller desde el lugar de la *tragedia* y el mito del paraíso perdido, y lo logra a partir de explorar con agudeza otras facetas del texto menos evidentes. La puesta de este director flamenco, considerado actualmente uno de los mejores de Europa, enfatiza el lugar del espectador quién devuelve ese gesto ayudando a consumir con su presencia el rito escénico que le ofrecen.

2 La Chanson de Roland fue escrita, probablemente, muy al final del siglo 11, época de la primera cruzada. Narra el enfrentamiento de las tropas de Carlomagno y su paladín Rolando contra los sarracenos en Roncesvalles donde éste último pierde la vida.



BAILE DE MÁSCARAS

En los últimos tiempos la escena montevideana ha redoblado la apuesta, explorando nuevos lenguajes, direcciones y dramaturgias, cuestionando los modos habituales de asumir la escena. TEXTO: DÉBORA QUIRING

Desde hace veinte años, Marianella Morena se ha convertido en una referencia del medio teatral, con obras que han puesto en cuestión los relatos de la identidad nacional y sus mitos fundadores (*Las Julietas*), la historia reciente (*Elena Quinteros, presente* y *Antígona oriental*) y la resignificación de figuras como Shakespeare o Florencio Sánchez (*Los últimos Sánchez*), o de personajes tan tradicionales como el de Don Juan (*Don Juan o el lugar del beso*). El dato curioso de *Las Julietas* -estrenada en 2009, y en la que no hay ninguna Julieta, salvo en el título-, por ejemplo, es que fue seleccionada por el Instituto Nacional del Teatro argentino para participar en el circuito teatral del Bicentenario, en 2010, y al año siguiente realizó una temporada en Buenos Aires. En esa obra, cuatro actores rememoran un grupo amateur del interior uruguayo, que hacia los años 50 montaba funciones de *Romeo y Julieta*. Es constante la referencia irónica y parodiada a la visión de aquel momento de nuestra historia como una época de esplendor, en la que el triunfo futbolístico de Maracaná se convirtió en uno de los últimos mitos que contribuyeron a conformar una identidad nacional en el imaginario social.

Esta obra marcó un punto alto en la búsqueda que venía desarrollando Morena con sus piezas anteriores. Y, al año siguiente, la dramaturga estrenó *Trinidad Ladrón de Guevara*, basada en Trinidad, la actriz, madre y revolucionaria, desde la que traza un análisis y una resignificación de las raíces rioplatenses. En otra de sus puestas, *No daré hijos, daré versos* (2014), seis actores alternan sus roles y sus géneros, en una suerte de relato escénico y musical inspirado en Delmira Agustini, a la vez que reflexiona sobre la historia, el teatro, la academia y lo que la memoria selecciona del pasado; qué sobrevive y cómo. Si tomamos como punto de partida el año 2012 -cinco temporadas atrás-, la puesta que trastocó el acontecer teatral fue *Bienvenido a casa*, de Roberto Suárez, director y dramaturgo que se ha convertido en uno de los principales referentes, además de ser uno de los responsables que instauraron el espacio off. Como varios de sus trabajos anteriores, *Bienvenido a casa* desplegaba un artificio perfecto: se presentó como un espectáculo teatral en dos episodios, que suceden durante dos días -con funciones consecutivas-, lo que obligó al espectador al cambio no sólo del punto de vista, sino también de locación. El primer día se asiste al encuentro de cuatro personajes que se proponen suicidarse, rodeados por una absorbente atmósfera lynchiana, complementada por risas grabadas, ecos y efectos especiales. Luego, durante el segundo día, el público es conducido tras bambalinas, allí donde se realizan los efectos y donde coinciden los actores cuando salen de escena, lo que revela y desmonta el mecanismo escénico, mientras, en paralelo, otro público presencia la obra en su primer día. Esta tensión e inquietud se estructuran a partir de una subjetividad que, en definitiva, se consagra como eje de la obra, poniendo en cuestión la idea de realidad-representación.

Otra de las referencias ineludibles -y compañera generacional de Suárez- es Mariana Percovich, pionera en resignificar e in-

tervenir espacios en las más diversas claves estéticas, desde los que se tensa la vida cotidiana, lo íntimo y lo doméstico, desde una perspectiva flanqueada por la mirada de género y la adaptación de textos clásicos (desde 2015 es directora de cultura de Montevideo, y desde entonces ha detenido momentáneamente su actividad teatral). A su vez, Percovich fue el alma mater de un grupo de jóvenes teatreros que, con menos de 30 años, generaron una subversión en el ambiente: en 2005 se creó la compañía Complot -disuelta a comienzos de este año-. A los 19, Gabriel Calderón escribió en una semana su primera obra, *Más vale solo*. La presentó en la Movida Joven de teatro, donde fue premiada tanto en dramaturgia como en dirección. En esa ocasión Percovich formaba parte del jurado, y parece que le advirtió, “Vos tenés que escribir”. Calderón se sorprendió: había escrito esa obra porque en el grupo de teatro no sabían con qué trabajar. A partir de ese encuentro, la dupla se encontró de manera esporádica, y al poco tiempo se creó Complot, con Calderón a la cabeza. Al tiempo se incorporaron Percovich, Sergio Blanco y Ramiro Perdomo. Pero antes de que se reunieran en una compañía, Perdomo y Calderón se habían cruzado en el trabajo fundacional de *Mi muñequita* (2004), estrenada en el teatro Circular. Aquella pieza trastocó la escena local e instauró una estética que ellos mismos continúan explorando en sus obras, incorporando temáticas como las del parricidio, el exterminio, el abuso, la violencia y la perversión. Luego de dejar atrás lo que Calderón define como su vertiente obscena, e iniciar su nuevo camino político, el dramaturgo estrenó, por ejemplo, *Ex, que revienten los actores* (2012), una obra que cruza ciencia ficción e historia reciente, que surgió a partir de una frase de José Mujica, en la que aseguraba que el problema de los desaparecidos sólo se resolvería cuando murieran todos los involucrados. Luego de esta puesta en la que da pelea al teatro político tradicional, el director estrenó *Sólo una actriz de teatro* (2017), que propone un viaje a la memoria, a los años que Margarita Xirgu y Estela Medina -una de las figuras fundantes del teatro uruguayo- compartieron en Montevideo, al arte del teatro y a la vida dedicada a la escena. La puesta fue interpretada por Estela Medina (1932), dirigida por Levón (1952) y escrita por Calderón (1982), y lo que hace es recorrer una parte importante de la historia del teatro de habla hispana.

ENCUENTROS

Alguien que ha colaborado -y dialogado- con las obras de Calderón es el joven dramaturgo Santiago Sanguinetti, autor de la exitosa y sonadísima *Trilogía de la Revolución*. Se trata de un proyecto marcado por lo político, pero desde una concepción alejada de lo académico, solemne y pedagógico, ya que, a partir de la extrañeza, el sacrilegio, y el hecho de juntar cosas que, naturalmente, no deberían comulgar, Sanguinetti se propone una relectura y un cuestionamiento. Así Marx se cruza con Mikey, Juan Carlos Onetti con José Luis Perales, Garfield y La Comercial -popular barrio de Montevideo- con Charlotte Rampling. Lo que conforma tensiones y provocaciones, mix-

ESCENA DE
UZ, EL PUEBLO
(ARRIBA IZQ.),
ESCENA DE CUA-
TRO CASOCSO
AZULES, (ARRIBA
DER.)
ESCENA DE
TEBAS LAND
(ABAJO IZQ.)
ESCENA DE
MI MUÑEQUITA
(ABAJO DER.)



ESCENA DE
EX, QUE RE-
VIENTEN LOS
ACTORES.

tura referencias intelectuales y populares desde las que detona la obviedad y el lugar común, siempre con un humor certero y constante. En ese sentido, todo se da desde la incontinencia verbal, la histeria, la violencia, comentarios fascistas, racistas y homofóbicos que incomodan y cuestionan al público, siempre desde los conceptos y bases ideológicas que se ponen en juego. Esto se trabaja desde un lugar de enunciación que se distancia muchísimo del tradicional teatro político uruguayo, y sobre todo el de las décadas de los 60, 70 y 80.

Otro de los integrantes y referentes de Complot es Sergio Blanco, un dramaturgo uruguayo que se instaló en París en

1993. Entre 2015 y 2016, cuando se cumplieron veintitres años del comienzo de su aventura europea y su tránsito por numerosos escenarios griegos, alemanes, franceses y brasileños -entre tantos- Blanco estrenó tres obras impactantes: *La ira de Narciso*, *Tebas Land* (que este año contó una magnífica versión en la porteña sala Timbre 4) y *Ostia*. En la primera, Gabriel Calderón interpreta a un personaje llamado Sergio Blanco, y a partir de la intimidad que genera la habitación de un hotel, alterna el mito de Narciso, la intriga policial y los avatares propios de la vida. *Tebas Land* transita por el legendario mito de Edipo y un muchacho preso por haber matado a su padre a tenedorazos; la puesta avanza a partir de sucesivos encuentros entre un dramaturgo (Gustavo Safores) y el joven parricida (Bruno Pereyra) en una cancha de básquetbol dentro de la cárcel. Con *Ostia* fue la primera vez que Blanco decidió subir a un escenario, a partir de una obra que desarrolló junto a su hermana Roxana, y en la que ambos repasan la infancia y el pasado compartido. En todas, el dramaturgo ha trabajado sobre el modo literario conocido como autoficción, que en su lectura define como un cruce de relatos reales y ficcionales; una hibridez en la que se miente sobre la verdad, o en la que a partir de mentiras se construyen verdades: lo que se logra es un cruce entre lo verídico y la ficción a partir de uno mismo. Y así es como el teatro -para Blanco- se vuelve zona de entretenimiento, de humor. Un espacio donde se citan los tabúes, las frustraciones, los sueños. En definitiva, y como decía el programa de mano de *Tebas Land*, un teatro que nos “convoca a todos en nuestra intimidad, en nuestros fantasmas inconscientes y en nuestro lugar social”.

MARIANELLA MORENA

Estudió Artes Escénicas en Uruguay, Argentina, Polonia y Francia. Lleva montados veinte espectáculos. Muchos de ellos se han presentado en diversos países latinoamericanos y europeos. Ejerce la docencia.



GABRIEL CALDERÓN

En 2000 ingresa al campo teatral con su obra *Mi muñequita -la farsa-*. En 2005 crea junto a Martín Inthanousú la compañía COM-PLOT. Desde 2011 es miembro del Lincoln Center Directors Lab y artista residente del Theatre des Quartiers d'Ivry en París, Francia.



SANTIAGO SANGUINETTI

Actor, director, dramaturgo y docente. Obtiene varias becas internacionales que le permiten estudiar en Avignon, Barcelona, Nottingham, Santiago de Chile y Montpellier. Ha sido traducido al francés, inglés y portugués.





MANUELA INFANTE

VOLVER AL FUTURO

Es una de las creadoras más destacadas dentro del panorama del nuevo teatro chileno. Autora, directora y promotora ferviente de una nueva forma de concebir la escena de su país. TEXTO: PEDRO BAHAMONDES CH. – FOTOS: MAGLIO PÉREZ, ARCHIVO TEATRO DE CHILE, FUNDACIÓN TEATRO A MIL



ESCENA DE
XUÁREZ
(IZQUIERDA).
ESCENA DE
REALISMO
(DERECHA).

Hubo una película que la remeció en su infancia, esa famosísima y en la que un joven y guapo Marty McFly, en la piel del actor Michael J. Fox, cruzaba umbrales y viajaba treinta años al pasado desde 1985. Lo que permaneció como un surco en la memoria de la dramaturga y directora chilena Manuela Infante (1980), sin embargo, no fue la máquina creada por Doc con ese cacharro deportivo, tampoco la licenciosa facultad que le otorgaba la ficción al protagonista para ir y venir en el tiempo como quien pide permiso en medio de una cena incómoda para huir al baño. Más bien fue, recuerda la autora de *Prat* (2001) y *Cristo* (2008), fundadora además de la hoy divorciada compañía Teatro de Chile (*¿oo*, 2013), el recuerdo de la fascinante idea de que la realidad, al menos como la conocía, podía no existir.

“Sí, *Volver al futuro*... Fue muy querida cuando era chica, la primera de una era de películas que planteaban la realidad como un constructo que vi durante mi infancia. Pienso también en otras, como *The Truman Show*, *The game*, *Matrix* y varias. Hubo una década en la que el cine se hizo cargo del tema de la realidad como un constructo cultural a la par de que fueron apareciendo y resonando ciertas corrientes teóricas. Lo real no es sino una construcción de nuestra mirada, decían. Idea que, podríamos incluso decir, degeneró en la llamada posverdad, ese engendro que creamos con el giro lingüístico que proponía que la realidad era algo que se podía construir y deconstruir. Y *Volver al futuro* inauguró de verdad en mí y desde pequeña esa inquietud de ponerse a pensar, ‘chucha, ¿es posible que no exista la realidad?’”.

Rodeada de esa y varias otras preguntas, antes de terminar el colegio Manuela Infante pensó en estudiar filosofía, dirá después, y sin embargo el teatro pudo más: “Hay mucha filosofía

en el pensamiento de los niños, ahí están presentes las preguntas por el ser y el estatus de la realidad. Luego, se supone que cuando uno crece, se van trasladando a un territorio más contingente, pero para mí esas reflexiones existenciales están ahí desde entonces, nunca se desplazaron. Yo me acerqué a la filosofía a través de la lectura, siempre he sido una persona muy curiosa. También hago música. Pero el teatro terminó siendo un espacio donde ambas cosas se pudieron interconectar. Es el lugar donde puedo poner una reflexión filosófica en el tiempo, cantarla o darle sonoridad sensible de alguna forma. El teatro me permite vincular estos dos territorios más extremos, música y filosofía, que son disciplinas aún más radicales y periféricas que el teatro, que es más visible y conservador”.

- Aun así decides ponerlo todo sobre un escenario, en clave teatral, ¿por qué?

- Por dos cosas: por un lado el teatro tiene la dimensión y el carácter de la ópera entendida como la conjunción de todos los lenguajes, entonces se plantea como una ciencia compleja. Yo le tengo mucho aprecio a lo que no es predecible, y en el teatro ocurre una alquimia de lenguajes que escenifican una complejidad que me atrae. Por otra parte el teatro me permite una especie de irresponsabilidad, como yo le llamo, para abordar temas filosóficos a diferencia de la academia, puedo mirar lo que me provoca curiosidad no solo desde el desmembramiento racional sino también de una forma más “religiosa”, más respetuosa de la conservación de lo misterioso. Esto último viene obviamente de sus orígenes como disciplina, nunca debemos olvidar que el teatro surge como danzas a Dionisio, el dios de las fuerzas disolventes, no de las resolventes -para decirlo de algún modo-, el dios de las fuerzas oscuras incluso.

- ¿De lo que se revela y lo que no?

- Exacto. El teatro surge como una práctica religiosa orientada hacia el misterio, como todas las religiones, y los ritos que hacemos son para relacionarnos con todo lo que se nos presenta misterioso. Estudié e hice teatro (a fines de los 90 y desde el 2001, respectivamente) en una época muy orientada hacia el teatro político, muy racionalista y que quizás había perdido u olvidado su dimensión mística, el vínculo basal del teatro con lo misterioso, de ahí la palabra “mística”. Hoy me interesa mucho repensar ese aspecto del teatro que es ritual y religioso. De hecho, cada vez he ido abriendo más esa puerta: en mis últimos trabajos he tratado de entender las obras como danzas alrededor de un asunto; las plantas en *Estado vegetal* (2017), la fuerza de los objetos en *Realismo* (2016), y hasta las obras más históricas que hice, como *Xuárez* (2015).

Porfiar concienzudamente “lo real”, “lo verdadero” y la historia incluso, y en cierto modo reescribirla en escena, fueron algunos de los atentados artísticos que hicieron de Manuela Infante la versátil, premiada y aplaudida creadora en la escena teatral chilena que es hoy. La generación a la que se le hermana, cohabitada entre otros por Guillermo Calderón (*Matehuna*), Marco Layera, director de La-Resentida (compañía que estuvo en el FIBA con *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo*) y el director Cristián Plana (*Castigo*), fueron casi todos formados en la Universidad de Chile y crecieron viendo las obras de grupos como La Troppa (*Gemelos*), Teatro Fin de Siglo de Ramón Griffero (*Cinema Utoppia*) y el Teatro del Silencio de Mauricio Celedón (*Malasangre*).

Con la ya mencionada *Xuárez*, reestrenada a tablero vuelto en Santiago, Infante cerró, dirá después, un recorrido histórico trazado desde sus inicios junto a Teatro de Chile, la compañía que en 2001 abrió el fuego con la polémica *Prat*. El texto coescrito junto a Luis Barrales y puesto en escena por ella misma, dibuja un retrato fresco y para muchos provocador de la española Inés de Suárez, la única en Chile durante la Conquista y a quien la historia oficial redujo a dos anécdotas aparentemente rosa: haber sido amante de Pedro de Valdivia, y decapitado en su ausencia a siete caciques mapuche durante una quema en Santiago, a pocos meses de su fundación en 1541. La Inés de Infante se cuestiona, confabula, y tuerce la misma historia que la silenció.

Un año después vio la luz *Realismo* (2016), última creación junto a Teatro de Chile. La tragedia de una misma familia y durante varias generaciones era el pretexto para dar vida a lo que siempre había permanecido allí: las cosas. Sillas, mesas y lámparas respiraban y daban brincos sobre las tablas, invocando ese teatro de corte posantropocéntrico que la hizo dejar la historia a un lado. Y hoy, refugiada también en la escritura de guiones de series y películas, su más reciente obra, *Estado vegetal*, estrenada este año y anunciada nuevamente para enero, para el festival Santiago a Mil, tiene de protagonista a una sola actriz sobre el escenario (Marcela Salinas), sacando de sí y con



ESCENA DE
ESTADO VEGETAL

inusual talento un geométrico texto cruzado por una docena de voces. Tomando prestados los planteamientos teóricos del filósofo estadounidense Michael Marder y del neurobiólogo vegetal italiano Stefano Mancuso, Manuela Infante, la escritora solitaria y que se autodefine como creadora e individuo ambiguo, construye un relato polifónico y tan honesto como humano, trazado a su vez por una anécdota aparentemente sencilla: un hombre estrella su moto contra un árbol, y mientras se investiga el caso se revela un desenlace escalofriante.

- Hoy, que estás remontando precisamente *Xuárez*, recuerdo una frase que escribiste allá por el 2004: “He escrito entonces unos textos sobre el pasado llenos de agujeros para ver si el presente ponía su rostro y se hacía figura. Para ver si de algún modo se confesaba”... ¿Qué reafirmas ahora en esa frase?

- Hasta un punto creo que hay un existencialismo ahí que tiene que ver con una pregunta más bien ontológica y que aún me invade: por ejemplo, ¿qué es lo que es?, ¿qué es lo real?, ¿qué es la historia? Es preguntarse por el ser de las cosas. Ahora, muchas veces cuando se trata de responder esa pregunta, uno termina tomando respuestas que tienen más que ver con lo epistemológico que con cómo se construyen o cómo llegan a ocurrir las cosas, lo que hemos entendido por realidad.

- A fines de 2016 se disolvió Teatro de Chile. Primero, ¿cómo ha sido destetarse del grupo? Y luego, ¿crees que provocó un replanteamiento en tu forma de hacer y ver el teatro?

- La verdad es que mi evaluación del cierre es positiva. Se abrió un torrente de posibilidades y caminos que han sido súper fructíferos. Creo también que la etapa de Teatro de Chile estaba súper agotada. Es una sensación, pero creo que fue una decisión súper bien tomada. Le ha hecho bien a los participantes y a las obras que se han hecho posteriormente, así que pienso que era el momento de parar. Cuando empecé a escribir obras para otros me gustó la idea de trabajar con nuevas personas, pero como no teníamos financiamiento la idea de acoger a nuevos integrantes, por ejemplo, no era una posibilidad. Y es algo que debe pasar con las compañías, pienso, que haya circulación. Toda esa falta de flujo nos tenía medio cortados de sangre.

- Seguro después de tanto tiempo había también diferentes inquietudes artísticas...

- Por cierto, las había, pero el quiebre no estuvo dado solo por diferencias artísticas. Hoy veo el teatro más bien como una verdadera danza alrededor de asuntos que no son palpables, porque esa idea de creer que podemos conocer completamente algo es la lesa más grande de la modernidad. Ahí había una gran diferencia entre algunos integrantes de la compañía y yo. A mí me gusta el teatro en tanto lo miro como una danza casi ritual y alrededor de algo que se mantiene oscuro, y ese territorio es algo que a mí me interesa mucho proteger y producir. Precisamente ahí creo que hay una función que no se cumple mucho en el teatro, y es la de oscurecer ciertas experiencias humanas y volverlas poderosas, como misterios. Prefiero interrogar que cuestionar las cosas. Es una operación que venía haciendo con los personajes históricos, desempaquetando una serie de facetas que no aclaraban, los oscurecían.

- ¿Invocas en la escritura de tus obras o durante tus lecturas a esos autores llamados “clásicos”, como Ibsen, Chéjov, Williams, Pinter o Beckett?

- La verdad es que no leo dramaturgia. Los autores que nombras los conozco porque fui a la escuela de teatro, pero el lugar del texto dramático no gatilla en mí la creación. Son otros tipos de textos los que a mí me despiertan la chispa de querer poner algo sobre un escenario, y no son esos autores. En un momento Chéjov fue importante porque me enseñó de alguna forma a escribir. *Prat*, mi primera obra, siempre digo que la escribí tratando de copiar algo en él y que considero valioso: ese impulso posdramático suyo que obedece a que el texto está lleno de vacíos, como si fuera un autor que quisiera que en esos espacios irresueltos por la palabra se fuera a colar todo lo real, todo lo demás, todo lo que pudieran incorporar esos actores respirantes. En su escritura hay vacíos que están

puestos ahí para que se metan otras cosas, y a mi juicio es una visión posdramática y temprana suya que comparto. El texto no acaba la obra, y siguiendo ese impulso escribí *Prat*, probando esa escritura en la que los personajes dicen y uno más va creando vacíos que otra cosa.

- Entre tus influencias alguna vez nombraste, por ejemplo, a Robert Wilson, considerado el gran discípulo contemporáneo de Beckett...

- Los silencios en Beckett son explícitos, una dinamitada feroz de la palabra. En Wilson esa herencia es evidente. Y aunque quizás no soy tan fan de cómo sus obras terminan siendo, admiro el descaro suyo al generar un espacio de tiempo sin determinar de qué se trata el resto. Si hay alguien que sabe producir oscuridad, y lo digo fundamentalmente pensando en su ópera *Einstein on the beach* (1976), es él. Al comienzo el tipo era un verdadero surrealista en su trabajo; podía colocar a A contra C a discutir sobre un escenario, y después de hecho ese gesto, resultaba que ya no era su problema. Además lo he escuchado decir en entrevistas que no tiene mucho o nada que decir con respecto a sus obras, ni siquiera de qué se tratan. Eso es muy lindo, pensar el teatro en esos términos, digo, más como una invocación que una resolución.

- ¿Si tuvieras que identificar y establecer una hebra común en todas tus obras, cuál sería?

- Difícil aunarlo todo, pues son distintos impulsos los que me llevan a escribir cada una de las obras que pongo en escena. Sí podría decirte que para mí es cada vez más importante producir en el teatro experiencias que no sean consumibles, es decir, que la misma obra te impida consumirla, que con sus propias leyes internas resista de algún modo la sociedad de consumo. Sacar algo en limpio de una obra o poder hacer sentido de ella, es de alguna forma consumirla. Para mí el desafío hoy es crear teatro que se resista a ser consumido. Cuando hace un rato me dijiste “no sé cómo hablar de *Realismo* (2016)”, eso para mí es un éxito absoluto.

- ¿Prefieres permanecer en el misterio y lo ambiguo más que en lo certero y revelado?

- Con los años me he ido convenciendo en que quizás la respuesta o salida a múltiples dudas o conflictos no solo no las podemos controlar o saber, sino que quizás no debemos hacerlo, porque al parecer sí hay fuerzas que son más fuertes que nosotros. Hoy lo veo casi como un impulso similar al de la tragedia griega, que es volver a sentirse pequeño en un mundo donde hay fuerzas que nos exceden, pensando en el paradigma contrario al de *Volver al futuro*. Esa es la vuelta que he dado, el giro completo y que me ha llevado a pasar por corrientes filosóficas como la del Realismo especulativo. Eso está motivado por la sensación seudo apocalíptica de que no somos tan enormes ni tan importantes como creíamos.



MARIO ORTIZ

ARTES HÍBRIDAS, LITERATURAS EXPANDIDAS

Uno de los primeros antecedentes que vinculan al escritor Mario Ortiz con el teatro fue *Teoría general sobre el enemigo*, un texto en torno a la figura, y la demencia, del coronel Ramón Estomba, fundador de Bahía Blanca. El trasfondo era la guerra civil entre Unitarios y Federales. La obra se presentó en el Centro Cultural Ricardo Rojas y fue una experiencia que, más allá de la fricción con la puesta en escena, abrió en el autor preguntas en torno a la relación entre escena y escritura. TEXTO: JUAN JOSÉ SANTILLÁN. – FOTOS: CAPTURAS DE FACEBOOK DE MARIO ORTIZ



La dramaturgia de Ortiz ha sido intermitente. Además de *Teoría general...* (Publicada por editorial Libretto), escribió *Beltrio*, sobre una joven cantante que se suicidó en Bahía Blanca, en 1919, aparentemente por causas vinculadas al amor/desamor. Otros textos más recientes tomaron un camino entre la poesía, la performance y el radioteatro.

Desde Bahía Blanca, el creador generó una escritura que cruzó el ensayo, la poesía, la narrativa, la cita y las cartografías de su barrio: Villa Mitre. Desde una ciudad con fuerte impronta militar, casi hasta el agobio, Ortiz produjo una obra tan personal como potente en su variedad de registros, como si algo que explotó en su imaginario buscara permanentemente desmarcarse de una unidad referencial. A este caudal le dio forma en *Los cuadernos de lengua y literatura* (hasta el momento distribuido en diez volúmenes), una puesta en abismo de personajes, situaciones, objetos y derivas urbanas. Son volúmenes que pueden ir desde la historia de la tipografía hasta un televisor viejo encontrado en un patio que se transforma en un prisma de la memoria familiar. “En Bahía Blanca lo que ocurre, es que como dice la física: las acciones generan reacciones. Lo fascista de esta ciudad genera como contrapartida la búsqueda de lenguajes y acciones de resistencia”, define.

El pensamiento de Ortiz es sinuoso y siempre ilumina una zona en tránsito de la narrativa hacia la poesía, y viceversa, en auténticas producciones *transgénero*. “El arte en general tiende a saltar las fronteras de la especificidad de cada disciplina para entrar en diálogo con otros lenguajes: así encontramos poesía visual; experimentos sonoros en los que el lenguaje deviene ritmo; textos que integran fotografía; fotógrafos que incorporan texto a sus producciones. En fin, artes híbridas, literaturas expandidas. Creo que por ahí, por este camino, la literatura puede encontrar una modalidad de relaciones, un protocolo de diálogo productivo con la escena”.

-¿De qué modo consideras el diálogo o el lugar que tiene la literatura en el teatro?

- Creo que podría disparar un inicio de respuesta a través de una imagen que de algún modo implica una pequeña escena. Cuando comencé a leer teatro y escribir los primeros diálogos, tenía una concepción muy romántica y decimonónica: el dramaturgo era alguien encerrado en la soledad de su gabinete y sobre la fría tabla del escritorio y el paisaje blanco de sus papeles, se consagraba a la creación *ex nihilo* de una obra. Entregaba al director esa obra terminada y luego se sentaba en la butaca del teatro como un espectador privilegiado a contemplar orgulloso el fruto de su imaginación, como una suerte de *deus ex machina* que veía cómo se movían sus criaturas según su plan previsto. Esta idea, a su vez, se ha visto reforzada por el modo en que se trabaja la obra de teatro en las clases de literatura: como puro texto.

Hoy sabemos, tanto por la teoría literaria como por la producción escénica concreta, que esa concepción ha estallado y la imagen del dramaturgo de escritorio se ha vuelto mucho más difusa y compleja. Si la literatura supone etimológicamente palabra escrita, estilos y procedimientos verbales, es decir, la especificidad de un trabajo con la escritura, entonces esa palabra ya de por sí pierde su centralidad exclusiva de letra impresa al entrar en relación con otros lenguajes escénicos: cuerpo, voz, movimiento, etc. Esto se ha visto profundizado hasta extremos radicales en que el concepto mismo de dramaturgia se ha diseminado en una red variable de trabajos colectivos entre actores, directores y *directoresactoresescritores*. Por todo esto, me parece - es una opinión exclusivamente personal que surge como producto de mi experiencia - que la literatura encuentra sobre el escenario un espacio complejo e inestable, de luchas y negociaciones, de aceptaciones y rechazos. Un novelista o un poeta vuelca su trabajo, percepciones e ideas

en la página y desde la primera letra hasta el punto final del texto, cada una de las palabras que escribió son las que llegan íntegras al lector. Por supuesto, cada lector las interpretará de modos distintos, pero ese es otro problema. En cambio, ya sabemos que esto no es así en el teatro, que el texto dramático se encuentra mediatizado por multitud de factores y agentes que lo intervienen. Pero el teatro que por momentos se rebela contra la autoría de un escritor, vuelve al mismo escritor para pedirle ideas o unidad de estilo.

Creo entonces que la forma más productiva de pensar esta cuestión es correr esa relación entre literatura y teatro del lugar de mutuo recelo para proponerla como ocasión de una exploración mutua, de ver qué ocurre cuando la palabra escrita salta a las tres dimensiones del escenario, pero a su vez qué pasa cuando un cuerpo y un espacio se dejan atravesar por el lenguaje.

**-¿Qué pensás acerca del concepto de representación?
¿El teatro debe representar la palabra, un determinado texto o confrontarlo?**

- Pongamos dos extremos, dos actitudes en estado químicamente puro: a) la del que respeta hasta la última coma y didascalias del texto original; b) la del que toma un texto y lo reescribe hasta transformarlo radicalmente en otra cosa. Ambos extremos conducen a problemas. En el primer caso, esto es especialmente delicado cuando se montan textos de otras épocas, traducidos o muy anclados en determinada coyuntura que necesita una recuperación histórica. Esto es bien sabido. El segundo caso es más complejo. ¿Qué quiere decir “confrontar” con determinado texto? Puede entenderse profundizar determinados aspectos de la obra, replantear otros, incluso elidir, pero siempre manteniendo el núcleo central de esa obra. Pongo un ejemplo. *Marat/Sade* de Peter Weiss fue escrita a principios de la década de 1960 en la antigua Alemania Oriental. Tomaba episodios de la Revolución Francesa para pensar el presente político de la Alemania comunista. Hace poco tiempo, una compañía alemana hizo una nueva puesta. En la escena donde un personaje denunciaba la traición y corrupción de políticos franceses durante el terror jacobino, el director los reemplazó por el nombre de políticos y banqueros alemanes actuales, vivos y coleando. El impacto fue formidable y completamente inesperado. Levantó escándalo. Por supuesto, hubo una intervención en el texto original pero que sirvió para recuperar el poder revulsivo ya presente en la obra de Weiss. He aquí una confrontación productiva.

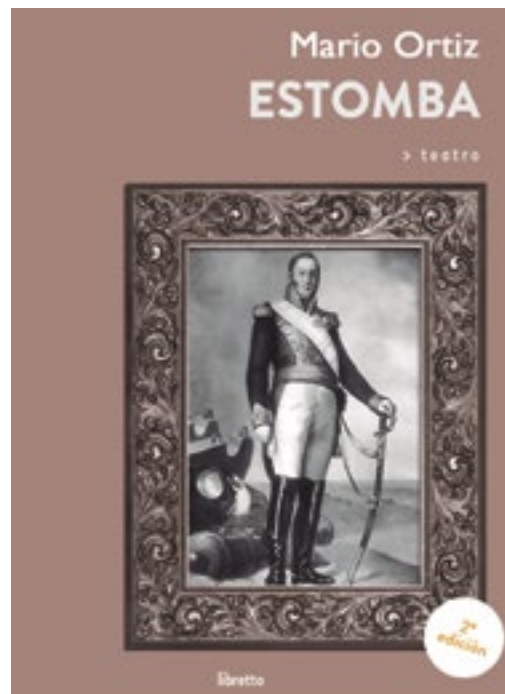
Otro ejemplo mucho más cercano. Hace pocos días, Matilde Canese, una actriz y directora bahiense, tomó fragmentos de poemas de Eva Murari, una poeta local, y algunas líneas de textos míos que no fueron pensados para teatro. Esos fragmentos fueron extraídos y re contextualizados en un unipersonal muy poético, que se ubica entre el teatro y la performance. Lo maravilloso es que esas palabras mías que fui reconociendo en la obra, al ser trabajadas con delicadeza y respeto amoroso,

sirvieron para hacerles decir otra cosa pero no para alterarlas. Canese descubrió otras posibilidades de significado que no estaban en el original pero que de algún modo lo completaban al ir en el mismo sentido aunque con otra dirección. Esa fue otro caso productiva.

El problema surge cuando esa confrontación hace del texto una obra completamente distinta. Cierta vez escribí un drama histórico de connotaciones políticas pensando en nuestro presente y durante el proceso de puesta en escena - en el que no intervine - se fue transformado en una suerte de comedia muy extraña en la que no podía reconocer casi nada de lo que escribí. Esta experiencia personal puede servir como referencia para pensar un límite. Cuando la confrontación con el texto es tan grande, ése es el punto en que el director debe preguntarse honestamente si no debe abandonarlo para plantear otro esquema de trabajo, otro proyecto.

-¿Qué te propone como autor la escritura para la escena? ¿Pensás en eso a la hora de producir o son coordinadas que no necesariamente tenés en cuenta?

-Aunque por varios motivos hace mucho tiempo no escribo para teatro, considero que mis textos están atravesados por una cierta teatralidad. Tengo muy en cuenta la respiración, el fraseo del texto, la puesta en voz durante la lectura en voz alta. Lo que escribo debe soportar la puesta en acto de un cuerpo (el mío) en búsqueda de la captación de público. No hay teatro en el sentido convencional, pero al menos son los elementos mínimos con los que se construye una puesta en escena.



DE ARCHIVO

ALBERTO URE,
DRAMATURGO, ESCRITOR,
DIRECTOR TEATRAL.



“Nuestro teatro es un teatro absolutamente conformista. Tiene una conformidad depresiva, más que conformista, es un teatro resignado. Me parece que el teatro me coloca a mí en un lugar que ya no me resulta tan cómodo, que es la necesidad de ser un poco ultrajante. Los grandes aparatos teatrales argentinos que veo me parecen resignados, ni siquiera son conservadores, ya que no tienen demasiado para conservar. Pienso que hay que recuperar el lugar del ultraje que debe tener el teatro, no ofensivo, pero del ultraje conmovedor, que el teatro sea algo vital, no una profesión como cualquiera otra sino algo que tenes que hacer de otra forma; sino, no vivís.”

ALBERTO URE

(1940 – 2017)

OMAR
PACHECO

MANUEL
MACCARINI

MARIO
ORTIZ

