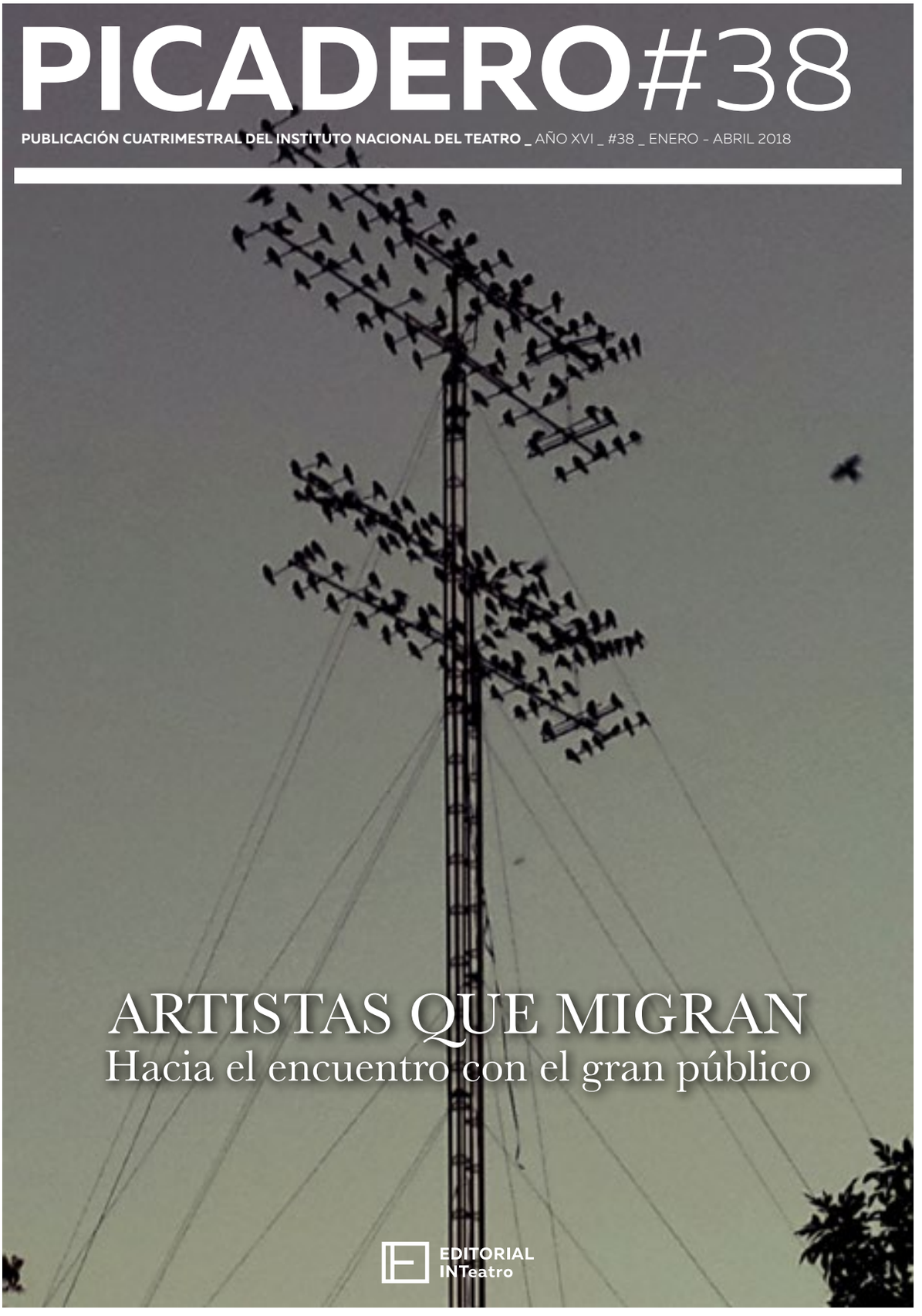
RICARDO MONTI

NORBERTO LAINO

GUSTAVO TARRÍO

PICADERO#38

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL DEL INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO _ AÑO XVI _ #38 _ ENERO - ABRIL 2018



ARTISTAS QUE MIGRAN

Hacia el encuentro con el gran público

EDITORIAL INTeatro

EDITORIAL

Una nueva edición de la **Revista Picadero** encuentra al Instituto Nacional del Teatro en una etapa de internacionalización, que no solo contempla la circulación de espectáculos nacionales a través del Programa Cruce de Fronteras, la llegada de becarios y compañías argentinas a numerosos rincones del mundo con las nuevas líneas de subsidios, o el arribo de espectáculos extranjeros de calidad que participan en proyectos federales como el Circuito Teatral. La internacionalización implica también la presencia de la producción de la Editorial INTeatro en bibliotecas e instituciones culturales de países hermanos como Chile, Colombia y Uruguay, a los que próximamente se sumarán Brasil, México y Perú. La posibilidad cada vez más concreta de traducir los trabajos de nuestros autores a otros idiomas refuerza esta vocación de disipar los límites políticos y abrir el juego hacia la integración. Todas acciones –diversas e innovadoras si uno repasa la historia del INT– que asumen objetivos compartidos: posicionar, desarrollar, fomentar y difundir la actividad teatral argentina.

Recientemente presentamos las últimas publicaciones de la Editorial INTeatro, entre las cuales se encuentran ensayos, materiales dramatúrgicos, investigaciones y textos de carácter histórico. Todas con el rediseño que caracteriza esta nueva etapa, que marca también la apertura hacia producciones de otros países: por primera vez se tradujeron trabajos producidos en otras lenguas.

En esta nueva edición de Picadero, la diversidad de voces y las problemáticas del teatro contemporáneo continúan marcando el rumbo. Dramaturgos, actores, directores, investigadores, periodistas, escenógrafos, bailarines y coreógrafos toman la palabra. Mujeres y hombres. De Buenos Aires y de las provincias. Argentinos y extranjeros. Todos ellos tienen un lugar en este número de la revista, que continúa creciendo y nutriéndose en cada publicación de las particulares miradas que, desde diferentes lugares, integran y construyen el extenso e intenso campo teatral argentino.

—*Marcelo Allasino*

Director Ejecutivo del INT

STAFF

AÑO XVI - # 38 – ENERO-ABRIL 2018

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: Leandro Bauducco.
Interior: Leandro Bauducco, Magdalena Viggiani, Sebastián Freire, Ariel Feldman, Mauro Martella, Emilio Gutiérrez, Diego Mares, Magalí Rodrigues Pires, Tiago Obligado, Equipo de Microteatro.

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Natalia Laube, Mercedes Méndez, Valmir Santos, Juan Carlos Fontana, Pilar Ruiz, Florencia Aroldi, Ignacio Tamagno, Magalí Rodrigues Pires, Jazmín Carbonell, Miguel Passarini, Mara Teit, Gabriela Borgna, Mariela Encina, Juan José Santillán.

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

Secretario de Cultura y Creatividad
Andrés Gribnicow

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO
CONSEJO DE DIRECCIÓN
Director Ejecutivo
Marcelo Allasino
Representante Ministerio de Cultura
María Florencia Pérez Riba
Secretario General
Miguel Ángel Palma
Representantes Regionales
Región Centro: Paula Brusca De Giorgio
Región Centro- Litoral: Miguel Ángel Palma
Región Noreste: Claudia Luque
Región Noroeste: Jimena Sivila Soza
Región Nuevo Cuyo: Gabriel Arias
Región Patagonia: Verónica Olarieta
Representantes del Quehacer Teatral Nacional
Maximiliano Altieri, Armando Dieringer, Nerina Dip, Jorge Onofri, Claudio Pansera, Gustavo Uano

Instituto Nacional del Teatro

Ministerio de Cultura
Presidencia de la Nación

Como si pasara un tren

DE LORENA ROMANIN

FOTO: DIEGO MARES

SUMARIO**#38**

P.8

ARTISTAS
QUE MIGRAN

Hacia el encuentro
con el gran público

P.14

PANORAMA
LATINOAMERICANO

Novedades de la escena
paulista

P.21

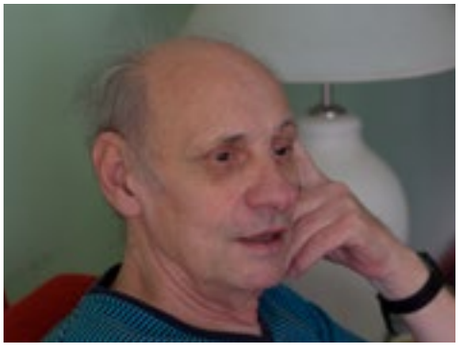
EDITORIAL
INTEATRO

El teatro nacional
en tiempos dictatoriales

P.34

MICROTEATRO

Un fenómeno mundial que
se repite en Buenos Aires



P.44

ENTREVISTA
A RICARDO MONTI

Entre la creación
dramática y la narrativa

P.55

TEATRO
EN MENDOZA

Cuando las mujeres
definen la escena

P.29

ENTREVISTA
A INÉS EFRON

Proyecto Vidriera

P.58

ENTREVISTA
A NORBERTO LAINO

El arte procede
de la imaginación

ADEMÁS

P.18 – IVÁN HAIDAR
Entre la danza y la performance.

P.25 – UN CREADOR_UNA OBRA
Categoría mosquitos.

P.26 – LIBROS
– "Sobre los hombros de gigantes" de Cristian Palacios.
– "Monólogos/Páginas/ Escenas", de autores varios.

P.28 – UN DIRECTOR_TRES PREGUNTAS
Camila Sosa Villada. "Confío en lo que se oculta".

P.36 – CIRCUITO TEATRAL INT
Una experiencia que se despliega en imágenes.

P.40 – ARGENTINO DE ARTES ESCÉNICAS
Nueva edición de un proyecto de la UNL.

P.48 – ENTREVISTA A GUSTAVO TARRÍO
Un director que descree del cruce de disciplinas.

P.52 – TEATRO EN CATAMARCA
Creadoras que consolidan su trabajo.

P.44 – DE ARCHIVO
Inda Ledesma.

ESCENA DE *ENTONCES LA NOCHE*, DE MARTIN FLORES CÁRDENAS.

ESCENA DE *NADA TENDRÍA SENTIDO SI NO EXISTIERA LA MUERTE*, DE MARIANO TENCONI BLANCO.

HACIA EL ENCUENTRO CON EL GRAN PÚBLICO

ARTISTAS QUE MIGRAN

La siguiente premisa no sorprenderá, a esta altura, a nadie que tenga cierto camino transitado como creador o espectador de la escena teatral: los límites en el teatro (y en las artes en general, pero déjennos ocuparnos acá especialmente de las escénicas) se volvieron más difusos en los últimos años. Los lenguajes artísticos se hibridan, los géneros se mezclan y los espacios que antes parecían forjados por y para determinados artistas desde hace tiempo se abren a perfiles cada vez más imprevistos.

TEXTO: NATALIA LAUBE / MERCEDES MÉNDEZ – FOTOS: ARIEL FELDMAN / MAURO MARTELLA / HUGO SUÁREZ / HUGO SÁNCHEZ.

ESCENA DE *LA FIERA*, DE MARIANO TENCONI BLANCO (IZQUIERDA). **ESCENA DE** *CLASE*, DE GONZALO MARULL (DERECHA).

La migración de creadores teatrales por distintas escenas sucede con una frecuencia cada vez mayor. Ejemplos sobran: directores con trayectoria de larga data en el teatro independiente se prueban en el comercial; actores del mainstream van al off para expandir su paleta expresiva con papeles que no brindan los proyectos en grandes salas; la escena oficial, que en el imaginario de muchos parece estar reservada a las obras clásicas y a artistas de renombre (Alfredo Alcón haciendo un Shakespeare como epítome de ese modelo) hace rato demostró que está abierta a otras corrientes. No es novedad, entonces, que los circuitos off, oficial y comercial (sí, aún siguen siendo útiles estas denominaciones) se influencien y se contaminen entre sí. Pero migrar no significa llevar a cuestas las propias normas: cada circuito sigue imponiendo sus condiciones de producción, sus propuestas y sus contratos de lectura. ¿Qué cambia, en términos prácticos, en el pasaje de una escena a otra? ¿Qué análisis hacen los creadores de su pertenencia a determinados espacios? En esta nota, algunos artistas argentinos aportan su mirada y su experiencia.

Sin contratos y sin dinero no hay producción, así que comencemos por hablar de números. Además de las diferentes búsquedas, estéticas y motivaciones que los caracterizan (o en alguna medida por ellas) entre los circuitos independiente, oficial y comercial también cambian las recaudaciones y los usos y costumbres para dividirla. Con saber que en el teatro independiente, en Buenos Aires, una entrada ronda los $250 y que una función suele tener unos 70 espectadores y que en el teatro comercial el acceso a la sala (de nunca menos de 300 espectadores) cuesta $550, no hay que ser matemático para concluir que hay una distancia abismal entre las ganancias de un sector y otro. También cambia un poco, aunque no radicalmente, la forma de dividirla: si en el teatro off el acuerdo tácito suele rondar el 30% de ingresos para la sala y el 70% para el elenco, que se organiza casi siempre en forma de cooperativa; en el ámbito comercial la sala cobra el 30% de la recaudación bruta, ya que además retiene derechos de autor (que promedian el 10% de la recaudación) y, en algunos casos, un 6% de Sadaic, con relación a los derechos musicales. Por lo tanto, los porcentajes que cobran las compañías en el ámbito comercial varían según estas retenciones y puede oscilar entre el 60% y el 55% de los ingresos.

Otra gran diferencia en cada circuito la marca la agenda de ensayos. En los teatros oficiales (por caso, el Teatro Nacional Cervantes y los que integran el Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires), casi siempre se firman contratos por dos meses de ensayos y entre dos y tres meses de funciones. En algunas salas se pagan salarios más altos durante las funciones que en los ensayos. En otras, los sueldos en promedio más bajos que en el caso anterior, pero se respeta el mismo monto tanto en ensayos y funciones. Los ingresos de los artistas no se miden según porcentajes y tampoco los determina la recauda-

ESCENA DE *MUJER ARMADA HOMBRE DORMIDO,* DE MARTÍN FLORES CÁRDENAS.

ción del espectáculo. En el teatro independiente, explica Julieta Alfonso —actriz y secretaria de la Asociación Argentina del Teatro Independiente, ARTEI— los ensayos nunca son pagos. Por eso la modalidad de trabajo difiere mucho de la de otros circuitos: los procesos de creación suelen durar un año (a veces más) y, al no haber exigencias ni fechas impuestas de manera extrínseca, la cantidad de ensayos se autorregula y tiende a ser más espaciada. Una vez que el elenco cerró funciones con una sala (los contratos suelen ser por ocho funciones, renovables de forma ilimitada), puede ensayar de forma gratuita en el espacio donde estrenará. Recién ahí, cuando comienzan las funciones, empieza la división de la recaudación. Lo que para Alfonso es clave para entender el teatro independiente es la búsqueda del lenguaje por encima del éxito: "Los espacios independientes eligen sus proyectos de acuerdo al perfil de sala que quieren forjar, no necesariamente apuntan a obras que llenen todas las semanas. Incluso hay salas a las que les interesa seguir sosteniendo determinados proyectos aunque no funcionen". Aunque esta máxima tiene sus excepciones (difícil pensar que, a esta altura, en los espacios más instalados del Abasto se sostengan obras poco convocantes en horarios centrales), es cierto que por lo general hay mayor libertad y menos presiones a la hora de buscar público.

La demanda en cantidad de funciones por semana también cambia de escena en escena. En el teatro comercial, los ensayos oscilan entre 4, 5 y 8 semanas, según la obra, sus características y su complejidad y se suele contratar un mínimo de dos meses de funciones, que están determinadas en el Convenio Colectivo de Trabajo de la Asociación Argentina de Actores. En CABA generalmente se hacen seis funciones de miércoles a domingos y doble el sábado. Sin embargo, en vacaciones de invierno y en verano suelen darse casos muy excepcionales de hasta 14 funciones semanales. En el teatro independiente, en cambio, la cantidad de funciones desciende de manera abrupta: es raro que un espectáculo llegue a las tres funciones semanales. La mayoría de los espectáculos que integran el circuito off porteño hace una única función semanal.

"Por supuesto que el teatro independiente es un espacio de experimentación, y en el teatro comercial se busca efectividad y resultados, por lo tanto hay más concesiones. En el circuito comercial, lo importante para poder trabajar con un director es que haya un buen texto y mucho respeto por el material con el que se trabaja. Es importante que el director se divierta y trabaje con la misma seriedad en cualquiera de los espacios", explica Sebastián Blutrach, director del Teatro El Picadero y presidente de AADET, la Asociación Argentina de Empresarios Teatrales.

Sebastián Blutrach es, además, uno de los productores teatrales pioneros en convocar artistas del circuito off para trabajar en salas comerciales. "En principio me parece que no hay que pedirle nada al director. Hay que discutir, como discutimos siempre, el equipo creativo y el elenco. Esas decisiones le terminan dando un marco al proyecto, por ejemplo, en lo escenográfico, lo lumínico y el vestuario, cuestiones que condicionan una estética. Hay que discutir lo que queremos hacer y una vez que eso se determina, el equipo creativo termina por darle un marco", define y hace hincapié en una discusión previa y en la que influye fuertemente el casting, lo cual termina de plantear la búsqueda creativa de la obra.

"El espacio también ordena mucho. No es lo mismo trabajar en un teatro de 40 localidades y con el público bien cerca, que estar en una sala de 600 butacas y en un escenario de 10 por 10 metros. Todo ese marco es muy ordenador, no hace falta ponerle muchas palabras, si el director es inteligente y lo sabe mirar", agrega.

DEL ESPACIO INTIMISTA A LAS GRANDES SALAS

El autor y director Martín Flores Cárdenas, creador de piezas como *Entonces Bailemos* y *Mujer armada, hombre dormido*, además de su reconocido díptico sobre las obras de Raymond Carver, tuvo el 10 de enero su debut en el circuito comercial, con el espectáculo *Entonces la noche*, una obra con la que llegó al Paseo La Plaza como autor y director, y con las actuaciones de Cecilia Roth y Dolores Fonzi.

ESCENA DE *MUJER ARMADA HOMBRE DORMIDO*, DE MARTÍN FLORES CÁRDENAS.

"Conocí a Cecilia Roth y a Dolores Fonzi en una función de *Entonces bailemos*. Enseguida quedé muy atrapado con la idea de hacer algo juntos. La obra era sólo una idea en ese momento. No tenía casi nada escrito. Y eso fue lo que volvió a este proyecto realmente singular. Un productor de primera línea de la calle Corrientes apostó a un grupo de actores y a un director-dramaturgo sin un texto. Claro, con dos actrices tremendas. Pero yo contaba sólo con una idea y las ganas que había de hacer algo juntos", cuenta Flores Cárdenas.

Con una sola experiencia en el teatro oficial (dirigió *Otelo* en 2016) y una amplia trayectoria en el circuito independiente, el paso al comercial implicó aceptar otras condiciones. "Lo que más me costó fue el tema de la rigurosidad con los tiempos. Debo admitir que la producción hizo un esfuerzo por entender otra forma de hacer. Cuando uno está ensayando en general se celebra cuando se descubre algo que cambia el rumbo de las cosas o se encuentra una dinámica distinta a la planeada. La prueba y el error. Pero en una producción comercial, esos vaivenes despiertan preocupación. Trato de no hacerme cargo de eso", dice.

Además de las exigencias con los tiempos, el espacio impone otros cambios. "Estéticamente no creo estar haciendo concesiones. Se vuelve agotadora la defensa de una estética cuando todos quieren que hagas algo 'accesible, fácil y genial'. Por suerte los actores me escuchan. Saben lo que están haciendo y lo defienden. Pero es inevitable pensar en el "gran público". Sólo se me ocurriría decir que no en broma. El tema, creo, es qué hacés con ese pensamiento, con esa presencia, qué lugar le das. Experimentar uno busca en todos los ámbitos. Para mí el experimento más grande es éste, justamente porque va a ser dentro de un circuito que no conozco. Es imposible no pensar en resultados. Pero creo que un buen resultado es la consecuencia de una búsqueda profunda y genuina. Para hacer un gol no alcanza sólo con la puntería. El gol, al menos en el fútbol que me gusta a mí, es consecuencia del buen juego. Siempre se puede tener suerte, claro. Pero un golpe de suerte no se ensaya ni se entrena".

REFLEXIONAR O CORTAR TICKETS: LA EXPERIENCIA DE GONZALO MARULL

Gonzalo Marull es dramaturgo y director de teatro cordobés. Es autor de *¿Yo maté a Mozart?*, *Tantalegría* y *Quinotos al Rhum*, entre otras obras. Desde Córdoba, su mirada sobre la experiencia en distintos circuitos teatrales es, por momentos, radical. "Una vez fui a ver una obra de carácter comercial en Carlos Paz y la acomodadora me llevó hasta mi butaca, que estaba justo detrás de una columna. Parece una broma, pero es real: una columna tapaba el 70% de la visual. Se lo dije a la acomodadora que parecía no percatarse, y me dijo que por unos pesos más me llevaba a una mejor ubicación. No hay mejor metáfora de la importancia que tiene el espacio en el teatro comercial: venta de tickets".

Los espacios teatrales fueron transformándose con el paso del tiempo. "Teatro es etimológicamente el 'lugar de la mirada', 'el lugar del espectador'. Espacio y rol se juntan en una misma palabra. Por eso el lugar del espectador ha sido clave a lo largo de la historia para marcar el rumbo de nuestra actividad. Los siglos de oro teatrales se forjaron con espectadores activos, iluminados, al aire libre; parados, sentados o acostados, pero con el cielo sobre sus cabezas y en asamblea permanente con los artistas. Luego pusimos el telón (la guillotina separadora), los sentamos, los apagamos, les pusimos techo y los convertimos en voyeurs", dice.

En su última obra como director, *Clase*, de Guillermo Calderón, Gonzalo Marull armó un aula con pupitres para el público en el

ESCENA DE *ENTONCES LA NOCHE*, DE MARTÍN FLORES CÁRDENAS (IZQUIERDA). **ESCENA DE** *TODO TENDRÍA SENTIDO SI NO EXISTIERA LA MUERTE*, DE MARIANO TENCONI BLANCO (DERECHA).

espacio escénico. En vez de entrar 120 espectadores sólo podían ingresar 60: "Mi experiencia es esa. Las salas independientes me permiten experimentar el vínculo que se establece entre el equipo artístico y los espectadores. Retomar la reflexión sobre la asamblea y la mirada. Esto en las salas oficiales o comerciales (que en Córdoba son pocas) es casi imposible", reivindica.

COMPAÑÍA FUTURO: DEL OFF AL OFICIAL

Poco tiempo después de comenzar a trabajar con Mariano Tenconi Blanco en la producción de su espectáculo *La fiera*, la productora Carolina Castro leyó un primer boceto del texto que se convertiría en *Todo tendría sentido si no existiera la muerte*, una suerte de novelón de 160 páginas que devoró en dos horas de lectura intensa. "Recuerdo que le dije de Mariano: todavía no es momento de hacerla, tienen que estar dadas las condiciones de producción para montar esta obra", cuenta ella. En 2015, el texto ganó el premio Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia que entregan el FIBA y la UBA y fue entonces, con ese aval formal, cuando comenzaron a trabajar de manera sostenida en la preproducción, cuya puesta actual dura nada menos que tres horas. Desde el comienzo, la compañía Futuro (que integran Carolina, Tenconi Blanco y el músico Ian Shifres) supo que esta era una producción ideal para salir a buscar fondos en distintas instituciones y para llevar a la escena oficial. Concretaron ese anhelo cuando consiguieron la invitación del Centro Cultural San Martín para hacer algunas funciones allí. ¿Por qué ese anhelo? Por un lado, la impronta popular del espectáculo, que tiene la capacidad de interpelar a un público muy amplio (sin resignar la calidad literaria y escénica) la vuelve una pieza que resiste ser llevada a salas grandes. Por otro estaba la posibilidad de brindar acceso a través de precios accesibles, que acercaran la propuesta a personas que no suelen ir al teatro. "Para nosotros era importante que la obra se hiciera en un teatro público por el vínculo que genera con los espectadores y por la posibilidad de que la entrada sea económica", sigue Carolina. "Las instituciones con las que trabajamos, que en ningún caso oficiaron como teatros de producción (solo la sala de la Comedia de la Provincia produce integralmente espectáculos, pero en esta oportunidad se asociaron en la producción al igual que el resto de las instituciones), aportan, además de recursos financieros mano de obra en realización de escenografía y vestuario, trabajo técnico, estructuras de personal que se ponen al servicio del trabajo y comunicación". Y eso, en un trabajo monumental como este, no es poco.

Ya se ha dicho, lo repetimos: hoy, los límites entre escenas se diluyen y se amplían, fundamentalmente por los intereses de artistas y productores de probar nuevos espacios y diversificar las miradas. Migrar de un espacio a otro no implica necesariamente un salto de calidad o de prestigio, aunque en muchos casos exista un cambio real en los ingresos que conlleva el pasaje por un circuito: mientras que un artista no puede sostenerse económicamente con su participación en una obra del off, sí puede hacerlo en los espacios oficial y comercial, aunque sea durante el tiempo que dura el espectáculo. Cada obra de teatro está definida por su búsqueda, su proceso y su objetivo real: lo que sucede con ella después, su recorrido, es muchas veces cuestión de azar. Que un artista o una obra de teatro puedan transitar circuitos comerciales, oficiales e independientes de manera alternada (pensemos en *La omisión de la familia Coleman*, *El loco y la camisa* o *Estado de Ira*) implica ante todo la posibilidad de generar nuevos y más públicos. Y ese contacto con otros espectadores, a veces muy distintos entre sí, quizá sea la parte más nutritiva y menos explorada de la migración.

EL TRANSPORTE PÚBLICO COMO POSIBILIDAD ESCÉNICA EN SAN PABLO

Grupos teatrales de San Pablo vienen poniendo el foco en cuestiones relacionadas con el espacio público (la ecuación: cómo vivir juntos) y convierten sus procesos creativos en plataformas de pensamiento y de prácticas de resistencia ante la brutal escala de avance de las fuerzas políticas conservadoras en los últimos cinco años. TEXTO: VALMIR SANTOS. FOTOS: ANDRE CHERRI / CHRISTIANE FORCINITO.

ESCENAS DE *EN LOS CARRILES ABIERTOS DE UN ORIENTAL MIGRANTE,* DEL COLECTIVO ESTOPO BALAIO.

El país atraviesa una onda regresiva en el Poder Legislativo, con reverberaciones en el Ejecutivo y el Judicial, gracias a las presiones parlamentarias ligadas al lobby de la bala (armamento), de la Biblia (pentecostales) y del buey (agronegocio). Enfrentamos niveles de oscurantismo inimaginables con el restablecimiento de la democracia después de la dictadura cívico-militar (1965-1985). Por eso este artículo se permite lanzar un preámbulo, sobre todo al lector o internauta latinoamericano, en cuanto al ajedrez sociopolítico antes que introducirnos en estéticas y poéticas.

Desde junio de 2013, Brasil vive un trauma continuado. Primero, estuvieron las sorprendentes y estimulantes jornadas espontáneas de manifestaciones en las calles y las plazas de las capitales de las ciudades medias del interior contra el reajuste de los boletos de colectivos urbanos e indignadas por el cese de la prestación de otros servicios públicos esenciales en las áreas de la salud y de la educación.

Luego, las sucesivas protestas populares se extendieron al descrédito en las instituciones, generando una difusa crisis de representatividad y abriendo flancos para la cooptación por movimientos oportunistas. Desde entonces, el Estado Social y el Estado de Derecho (que culminaran en avances significativos durante gobiernos de centroizquierda [2003-2016] ante la histórica y vergonzosa concentración de renta en la pirámide de la sociedad) están cada vez más reducidos a un Estado Policial.

Surgieron grietas para el recrudecimiento del discurso de odio, el avance de la extrema derecha y el regreso de Generales en el ejercicio de funciones civiles, como la intervención del área de seguridad en el Estado de Río de Janeiro en febrero de 2018. Ese recorrido alcanzó la perversión política con el golpe parlamentario que destituyó a la presidenta Dilma Rousseff, del Partido de los Trabajadores, por medio del proceso de *impreachment* que la alejó sobre la discutible acusación de haber cometido crímenes de responsabilidad fiscal.

Frente al cuadro de violencias, de desigualdades y de radicalización de ataques a la legislación universal de los derechos humanos, el mismo espacio público ocupado en 2013 por la ciudadanía también dio lugar a las intervenciones escénicas. Sintomáticamente, el colectivo y el tren urbano (cuyo aumento en las tarifas motivó las protestas) fueron convertidos, ellos también, en soporte o vehículo para el arte del teatro sin reduccionismos.

En *Los minutos que se van con el tiempo* [Os minutos que se vão com o tempo] (2016), la Troupe Sinhá Zózima profundizó su investigación en torno del transporte colectivo y, por primera vez, dejó el colectivo propio, adaptado, para presentarse en uno de línea, en medio de pasajeros reales que cruzan los extremos de la ciudad yendo o volviendo a casa, al trabajo, a la escuela, entre otras variantes. La escenificación de Anderson Maurício para la dramaturgia de Cláudia Barral entrelazó los relatos de vida recogidos de usuarios y la larga jornada

ESCENAS DE *EN LOS CARRILES ABIERTOS DE UN ORIENTAL MIGRANTE*, DEL COLECTIVO ESTOPO BALAIO.

de Ulises en su regreso al hogar en la *Odisea*, de Homero. No hay mención directa a la realidad brasileña, pero el sentido político de esa experiencia está en el centro de los encuentros de destinos, sorprendidos en su camino por cuestiones imprevistas y estados ficcionales.

La investigación de campo unida al acto voluntario de escribir cartas para migrantes o inmigrantes que frecuentan la estación de Brás, de la Compañía Paulista de Trenes Urbanos [Companhia Paulista de Trens Urbanos], en la región central, llevó al Colectivo Estopô Balaio (de) Memoria, Creación y Narrativa a componer un proyecto triple bautizado *En los carriles abiertos de un oriental migrante* ['Nos trilhos abertos de um leste migrante'], en 2017, compuesto de los espectáculos *Carta 1 – La infancia, la promesa* [Carta 1 - A infância, a promessa], escenificado en un galpón de la Escuela de Teatro de San Pablo, y *Carta 2 – La vida adulta, la mujer* [Carta 2 – A vida adulta, a mulher] y *Carta 3 – La vejez* [Carta 3 – A velhice] (siendo que los dos últimos suceden en vagones o plataformas de trenes y mezclan la acción performativa y el dispositivo de audioguía rumbo a un barrio de la zona este o a otro municipio de la metrópolis). En estos recorridos sonoros de aproximadamente una hora, el público acompaña sueños, fugas y recuerdos de mujeres y hombres que salieron de Bolivia o de los Estados brasileños de Pernambuco y de Minas Gerais para construir nuevas narrativas personales en la ciudad de San Pablo. Esas historias surgen en lo cotidiano con tiempo y espacio autónomos, contrastando el paisaje acelerado en las ventanillas de los trenes.

Las formas y los temas de los espectáculos del Colectivo Stopô Balaio y de la Trupe Sinhá Zózima tocan, en alguna medida, un trabajo del grupo Teatro del Vértigo [Teatro da Vertigem], anterior a las manifestaciones de junio de 2013. Se trata de *Bom Retiro 958 metros* (2012), resultado de la inmersión de los creadores en el barrio de Bom Retiro, en la región central, definido como intervención o incluso deambulación escénica por el territorio cohabitado y en tensión por diferentes etnias, sobre todo judías, coreanas y bolivianas. El público se desplazaba por construcciones, como un edificio teatral abandonado, y por las calles comerciales de la región que por la noche quedaban vacías.

La dirección de Antônio Araújo y la dramaturgia de Joca Reiners Terron, creada en un proceso colaborativo con el equipo, problematizaban abordajes como la industria de la moda, la inmigración, el consumo y las relaciones de trabajo en el contexto de ese barrio histórico. Resultaron especialmente innovadores los diseños de luz (Guilherme Bonfanti) y de sonido (Kako Guirardo) en la ambientación de los tramos al aire libre, mal iluminados, y de la fachada y del interior del Teatro de Arte Israelita Brasileño (TAIB), en ruinas, en los

ESCENAS DE *EN LOS CARRILES ABIERTOS DE UN ORIENTAL MIGRANTE,* DEL COLECTIVO ESTOPO BALAIO.

cuales las escenas exponían críticamente la dependencia al crack (droga derivada de la cocaína, como el paco argentino), o el higienismo urbano y la exclusión social.

Saltamos al 2016, cuando, en busca de una sede para acoger sus trabajos y ávida por una relación más directa con la ciudad, la Compañía Mugunzá de Teatro ancló su arte y sus ideas en uno de los "vacíos urbanos" de la llamada región de "Cracklandia" [Cracolândia, la tierra del crack], en el barrio De la Luz (vecino a Bom Retiro). Para esto, obtuvieron del poder público municipal la concesión de un terreno de 1000 m^2 y en él planificaron un espacio reciclando once contenedores comprados en un puerto. La compañía programa piezas, suyas y de otros grupos, y vienen desarrollando allí actividades socioculturales y estimulando las potencialidades artísticas y educativas, principalmente junto a los residentes de la zona. Las nociones orientadoras del espacio público, de convivencia y de alteridad comienzan por la propia calle del Teatro del Contenedor [Teatro do Contêiner], donde están localizados tres albergues destinados a quienes viven en las calles y los adictos, las personas trangénero (uno de los proyectos pioneros de América Latina); y un albergue de emergencia para inmigrantes.

La Compañía Mugunzá de Teatro tomó esa actitud "artivista" en la previa del espectáculo *Poema suspendido para una ciudad en caída* [Poema suspenso para uma cidad em queda] (2014), que se propone reflexionar sobre qué hacer con el tiempo que es dado a cada uno durante su existencia. En la trama, una persona cae de la cima de un edificio y no llega al piso. Los años pasan y toda la vida de los habitantes de ese edificio se congela en sus propios traumas mientras este cuerpo queda en suspenso. Pasados 33 años, ese cuerpo continúa sin caer y las historias de cada habitante se van atando de formas inusitadas. Según argumentan los creadores: "El choque es la transformación a la que somos reacios. Mientras no tocamos el suelo, todo lo demás es encuentro. Un encuentro entre desconocidos en plena caída". Quien dirigió fue Luiz Fernando Marques, artista invitado del Grupo XIX de Teatro y que compartió la creación de la dramaturgia con los integrantes de la compañía.

Este rápido panorama centrado en creaciones atravesadas por el espacio público y al margen de los escenarios convencionales tuvo la intención de situar las urgencias presentes en la ciudad de San Pablo y, por extensión, de un país en tránsito desgobernado.

.:. Valmir Santos es periodista, crítico y editor del sitio Teatrojornal – Leituras de Cena (www.teatrojornal.com.br).

IVÁN HAIDAR

CUANDO LA DANZA ESCAPA A LAS "ZONAS DE CONFORT"

Hace un par de años el bailarín y coreógrafo Iván Haidar comenzó a realizar una serie de experiencias performáticas que divulgaba, en tiempo real, a través de la web. Desde entonces su labor se ha proyectado tanto a nivel nacional como internacional. TEXTO: JUAN CARLOS FONTANA: FOTOS: MATÍAS ADHEMAR, ARIEL FELDMAN.

ESCENA DE *LUGAR MONSTRUO,* DE IVÁN HAIDAR.

ESCENA DE *LUGAR MONSTRUO,* DE IVÁN HAIDAR.

En el momento de la entrevista, Iván Haidar, platense, 32 años, se encuentra a 12 horas de vuelo de Buenos Aires. En Lisboa, prepara un nuevo espectáculo como integrante, desde 2015, de la compañía Re.Al, de Joao Fiadeiro, que darán a conocer en mayo, en Oporto. A Fiadeiro, creador del método la Composición en Tiempo Real, Haidar lo conoció en un workshop realizado en Montevideo y luego el coreógrafo portugués invitó al bailarín y performer argentino a integrarse a su grupo.

DOS HERMANOS RUGBIERS Y UN BAILARÍN

Con múltiples becas en sus espaldas, el último trabajo de Haidar fue *Lugar monstruo*, que presentó en el último FIBA y la Bienal de Arte Joven y contó con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, la Secretaría de Arte y Cultura de la Universidad de La Plata y del Fondo Nacional de las Artes.

En una entrevista realizada en 2016, por el periodista Alejandro Cruz, que sigue sus trabajos desde hace varios años -publicada en el diario La Nación-, Haidar comentó que baila desde los 5 años. "A esa edad mis dos hermanos mayores jugaban al rugby. Siguiendo esa línea mis padres me mandaron a entrenar con ellos. Luego se dieron cuenta que yo no iba por ahí. Entre dos hermanos medio onda chongos, yo… Así fue como se pasaron al otro extremo y me mandaron a estudiar danza clásica". Y así lo hizo. Estudió en la ciudad de las diagonales, en la que nació, con Lilian "Chichi" Gióvine, la maestra de Iñaqui Urlezaga. Años después se dio cuenta que bailar *Coppelia*, *El lago de los cisnes*, o *Giselle* no eran para él y se metió en el Taller de Danza del Teatro San Martín. Luego continuó su aprendizaje con Mariano Pattín y Luis Garay.

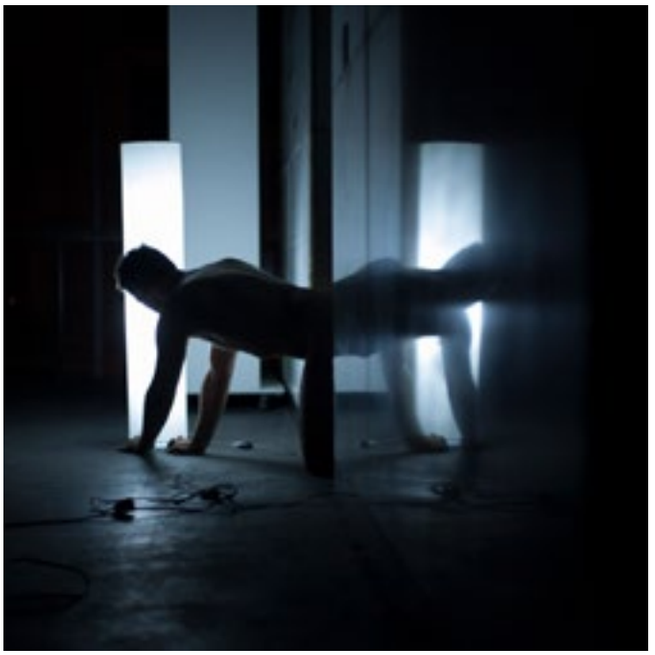
Iván Haidar es como un equilibrista que se lanza sin red a explorar las múltiples posibilidades expresivas que ofrece el cuerpo entrenado de un bailarín y lo hace en constante interacción con los objetos y su relación con el espacio. Así lo demostró en *Lugar monstruo*, en el que empleó una vieja radio, una lámpara, un proyector antiguo, una notebook y un micrófono, en el que emitía sonidos guturales que más tarde, ya con su cuerpo desnudo en el espacio y trepado al marco de una puerta de acceso a la sala (las funciones se hicieron en el Cultural San Martín), su imagen adquiría el valor de una especie de animal en celo dispuesto a cazar su presa.

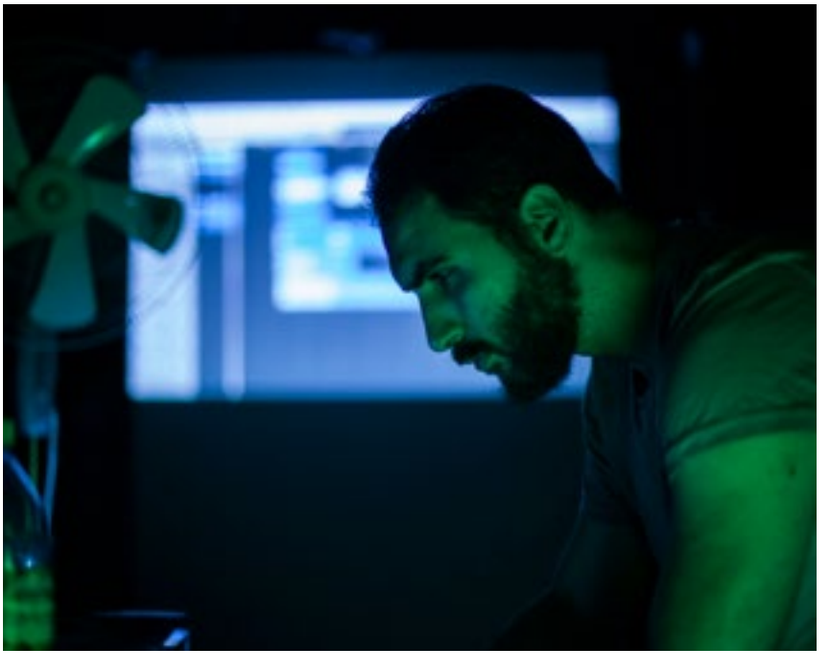
ESTÉTICA "INCÓMODA"

Haidar pone en práctica una estética a veces "incómoda". El artista con sus performances intenta escapar todo el tiempo a las "zonas de confort". El suyo es un arte comprometido que obliga a una participación activa del espectador como observador de figuras, imágenes y sensaciones, o sonidos a veces impensados.

En 2013, como precedente de *Lugar monstruo*, Haidar creó *Lugar propio.* En su departamento en La Plata, vía streaming, todos los viernes transmitía en directo su performance, en la que su cuerpo siempre era el principal protagonista. De este tipo de propuestas, en otras performances en espacios públicos, transmitidas también vía web, participaron sus amigos platenses del grupo Vuelve en julio, con los que actuó en India, España, Italia, Inglaterra y Suiza.

"Desde aquel momento -dice el creador desde Lisboa- continúo trabajando en una investigación, con el apoyo de una beca del Instituto Nacional del Teatro, a la que llamé *Cuerpo y tecnología en el teatro*. Esa búsqueda ya no se centra tanto en la web como medio de producción para transmitir un dispositivo





ESCENAS DE *LUGAR MONSTRUO,* DE IVÁN HAIDAR.

teatral en tiempo real, sino que está todavía más ligada a los recursos que tenemos para producir en Argentina, las estrategias que implican la falta de presupuesto para darle vida a una obra, y paralelamente hacer de nuestro trabajo un medio de sustentabilidad. Y cómo eso está ligado a una nostalgia generacional, de un cuerpo que trae su memoria al presente y redefine su historia".

OBJETOS Y MEMORIA

Otra particularidad de Iván Haidar es su fascinación por los objetos, en aparente desuso. "Me interesa la utilización de los objetos obsoletos -agrega-, lo aparentemente "inútil", o que ya no tiene una utilidad específica para la cual fue inventado, y como a través de una especie de "reciclaje" se le da una nueva operación a aquello que todavía existe, que ocupa un lugar en nuestras vidas. En esa dirección aparecen mis últimos trabajos: *Lugar monstruo*, *Redirigida* y *La otra línea*.

MIN**IBIO**

Formación

Director, coreógrafo, bailarín y performer. Su trabajo se desarrolla en el campo de la producción escénica y la investigación teatral. Egresa del Taller de Danza del Teatro San Martín. Ha trabajado con los coreógrafos Mariano Pattin, Luis Garay, Lucas Condró y Diana Theocharidis.

Apoyos institucionales

Ha realizado buena parte de su labor con el apoyo de organismos como Prodanza, Instituto Nacional del Teatro, Mecenazgo, Fondo Nacional de las Artes y el Consejo Provincial de Teatro Independiente.

Festivales Internacionales

Con su grupo de la ciudad de La Plata, Vuelve en Julio, ha participado de aha! Theatre Festival (India), Incontri Teatrali (Suiza), Noctívagos (España), CASA Theatre Festival (Inglaterra) y también en Kyoto Experiment (Japón), Diálogos (Uruguay), Danza al borde (Chile), Miradas (Brasil), FIBA, Rojas Danza, Festival Danza Contemporánea, Ciudanza, Panorama Sur (Argentina).

JEAN GRAHAM-JONES

TEATRO EN DICTADURA, EJE DE UNA INVESTIGACIÓN DEVELADORA

La Editorial INTeatro acaba de publicar *Exorcizar la historia. El teatro argentino bajo la dictadura* de la investigadora estadounidense Jean Graham-Jones. Un estudio que aporta una intensa mirada sobre un período oscuro de la Argentina.

TEXTO: CARLOS PACHECO. FOTOS: GENTILEZA DE LA AUTORA Y ARCHIVO DATA

INT **LIBROS**

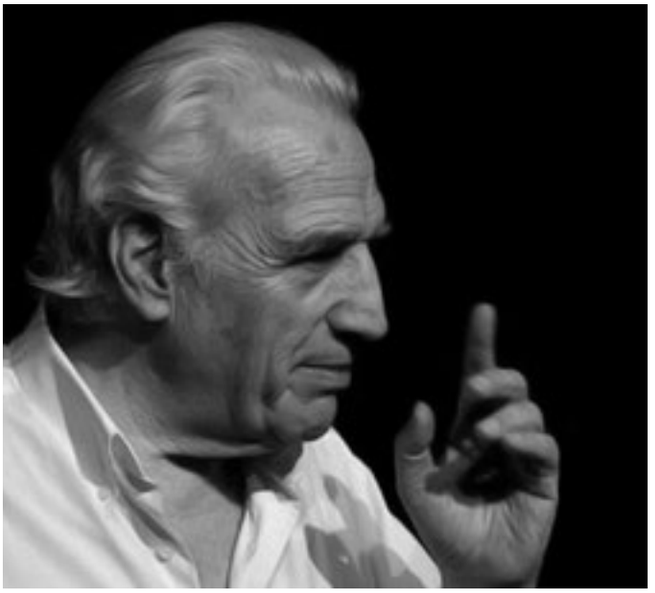
EXORCIZAR LA HISTORIA

El teatro argentino bajo la dictadura

Jean Graham-Jones

ESTUDIOS TEATRALES

EDITORIAL INTeatro



- ¿Por qué decidiste viajar a Buenos Aires? ¿Cómo fue tu inserción en el campo escénico de esta ciudad? ¿Tenías información de lo que acontecía aquí?

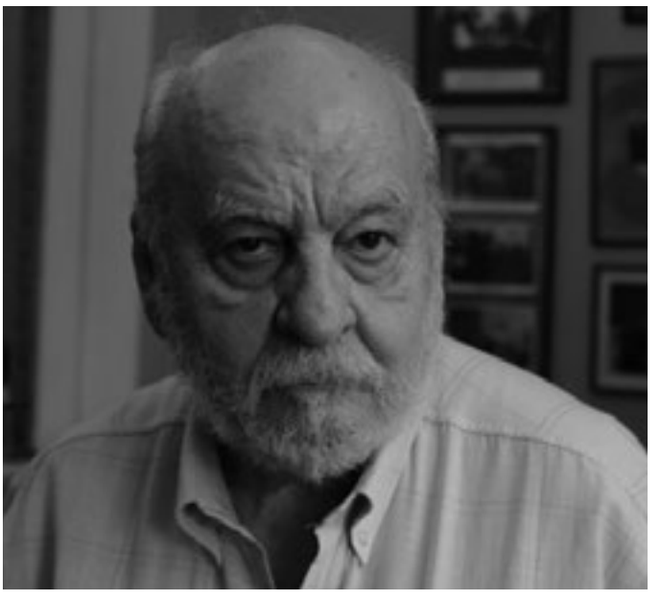
-Llegué a los estudios teatrales a través de la práctica, en la que me inicié a los diecinueve años en Bogotá y a la que me dediqué después de recibir la licenciatura. Cuando empecé los estudios doctorales (en la Universidad de California, en Los Ángeles) ya había estudiado en varios países de Latinoamérica —hice parte de la secundaria en México y el segundo año de la universidad en Colombia— y había recorrido casi todo el continente menos el llamado Cono Sur (que desde la costa del Pacífico norteamericano me quedaba lejos y era costoso). En UCLA estudié teatro latinoamericano, donde en varios seminarios leímos muchas obras argentinas, chilenas y uruguayas. El teatro de Buenos Aires empezó a llamarme la atención tanto por el increíble nivel de producción como por la entrega de sus artistas. Buenos Aires sigue siendo un laboratorio teatral como pocos en el mundo…, y acordate que vivo en Nueva York donde el Off-Off ni le llega de cerca al ámbito independiente teatral porteño.

Fui por primera vez a Buenos Aires en 1991 a presentar un trabajo en el congreso del GETEA y volví en 1992 con una beca de la Comisión Fulbright gracias a la cual pasé casi el año entero haciendo la investigación para la tesis doctoral. Indagué en los múltiples archivos de la ciudad e hice docenas de entrevistas a artistas y críticos que habían vivido –en el país o en el exilio– los años clave de la dictadura y redemocratización. Pero también aproveché para participar del teatro de principios de los 90: frecuentaba el Rojas y los espacios culturales ahora desaparecidos como Babilonia, Cemento y el Parakultural, e hice un curso avanzado de entrenamiento actoral con Ricardo Bartís, donde conocí a muchos actores.

Tuve la imperdible oportunidad de interactuar con las grandes comunidades artísticas que conformaban y siguen conformando la escena teatral porteña. Suelo decir que mi archivo es el teatro y no la biblioteca.

-¿Cómo se produce tu interés por investigar el teatro durante la dictadura militar argentina?

-Con el profesor Gerardo Luzuriaga, gran investigador del teatro latinoamericano de mediados del siglo XX, estudiamos mucho el teatro comprometido de ese siglo, nos metimos con las teorías de la comunicación, con Brecht, Grotowski (sus discípulos en EE.UU. fueron mis primeros profesores de actuación) y Artaud; y gracias a Gerardo descubrimos a Pavlovsky, a Gambaro, a Cossa. Me di cuenta de que en esa época, princi-



EDUARDO PAVLOVSKY *(IZQUIERDA)* GRISELDA GAMBARO *(CENTRO)* Y TITO COSSA *(DERECHA).*

pios de los 90, todavía no había ninguna historia comprensiva del teatro argentino durante la dictadura, y a pesar del impresionante nivel de producción, la imagen que prevalecía en el extranjero fue la de una especie de apagón cultural. Decidí escribir esa historia y mostrar el vigor del teatro porteño como ejemplo del arte contracensorial por excelencia.

-El tema en cuestión ha sido poco estudiado en el país. ¿Te resultó complejo comprender, por un lado el momento político y, por otro, el sistema de representación que se fue dando?

-Por supuesto que leí todos los textos históricos de la época que pude y antes de llegar a Buenos Aires había leído unas doscientas obras escritas durante la época. La teoría historiográfica de Hayden White –que la historia se escribe de la misma manera que la ficción– me abrió un espacio conceptual importante para poder relacionar la producción teatral con su entorno socioeconómico, político y cultural. Pero fue la teoría de la contracensura la que me ayudó a analizar el sistema de representación teatral de esa época. Con el propósito de comentar y analizar la producción cultural bajo la represión, unos críticos chilenos proponen la idea de la contracensura, una forma de resistencia activa, una alternativa positiva al desdoblamiento entre censura externa y autocensura interna. Es impresionante la cantidad de estrategias de contracensura eficaces que se empleaban en el teatro de esa época, tanto por parte de los artistas como por parte de los diferentes públicos asistentes, cultores ellos mismos, en consecuencia, de un arte de la espectación muy particular, cuyo fundamento es también la contracensura.

-¿Qué cuestiones fueron las que más te impactaron respecto de la creación dramática durante la década de 1970?

- Primero, que había mucha producción, cosa que descubrí cuando vi las listas de obras registradas con ARGENTORES durante los años 70. Impacta aún más saber que muchas otras obras quedaron sin registrarse durante la dictadura. ¿Cómo fue posible que en plena dictadura, el 77, no solo se llevaran a escena sino que fueran aclamadas *La nona* de Cossa y *Visita* de Monti? Desde nuestra perspectiva actual son dos obras que afrentan casi abiertamente la represión que vivía el país. Obviamente, estaba la censura, con la prohibición oficial de obras como *Telarañas* de Pavlovsky, pero en el caso del teatro porteño (y a diferencia de los medios más masivos como la televisión o el cine) la censura cursaba de manera menos oficial, con clausuras, inspecciones, anónimos, listas negras e incendios. Sin embargo, el teatro seguía vigente.

-Me resultó muy atractivo que proyectes la mirada sobre la posdictadura. La escena de ese momento fue muy determinante para la creación teatral que asomó después. Y hasta te formaste con gente que en ese momento comenzaba a modificar los valores del realismo argentino, como Ricardo Bartís. ¿Cómo fue esa experiencia?

-Decidí no modificar el texto editado (que salió en inglés en 2000) para que se conservara su condición original de producto de los años 90, un trabajo realizado en pleno menemismo. Y en las conclusiones del libro se ve claramente mi propia preocupación ante el futuro del teatro en la posdictadura. Hoy escribiría otra conclusión, pero para mí sigue sien-

INT **LIBROS**

do un artefacto historiográfico que refleja su propia relación con Buenos Aires y con el teatro porteño –un registro de mi propio proceso analítico– creador de esa década.
Para mí fueron fundamentales las experiencias con los artistas de esa época. Después de haber visto el *Hamlet* de Bartís por lo menos cinco veces, decidí pedirle permiso para hacer el curso. Sabía que algo nuevo pasaba en escena y quería intentar entenderlo desde la práctica. En 1992 conocí a Ricardo Monti y me impactó tanto su visión teatral que empecé a traducir sus obras al inglés. Trabajamos una década juntos en la traducción de nueve obras, que saqué en edición propia después de haber probado en escena la primera que había traducido, *Visita*. Casi todos los demás autores cuyas obras he traducido al inglés (Lola Arias, Federico León, Rafael Spregelburd, entre otros) pasaron por el estudio de Bartís. Fue una experiencia decisiva.

- Seguiste visitando Buenos Aires y supongo que viendo teatro. ¿Sentís que quedan huellas en nuestra escena de aquel período oscuro?

- Con la excepción de 1993, he vuelto a Buenos Aires todos los años, una o dos veces por año. Si puedo me quedo varios meses pero también estoy dispuesta a hacer un viaje de un fin de semana, como hice para ver la reposición de *Una pasión sudamericana* de Monti que hizo Ana Alvarado en el Cervantes. Viajé desde Berlín para ver *Campo minado* de Lola Arias, que había visto antes en Londres pero que quería volver a ver entre un público argentino. Malvinas me parece una huella por su *falta* de presencia en la escena local. A diferencia de la narrativa o del cine hay muy poco teatro sobre la Guerra de Malvinas, y la recepción masiva de la obra de Arias me hizo pensar que todavía se merece más reflexión teatral. Con Teatroxlaidentidad sigue en escena la búsqueda de los hijos apropiados, y mientras sigan los debates sobre los hechos históricos, los derechos humanos y civiles, el neoliberalismo que introdujeron los militares, continuarán ciertas representaciones teatrales. Siempre me interesa, no solo lo que se representa en escena sino cómo se representa.

MIN**IBIO**

Docente
Es profesora titular en el Graduate Center de la City University of New York, donde enseña en el Programa de estudios doctorales de teatro, que dirigió entre 2009 y 2016.

Teatro
Como artista ha trabajado también como actriz y directora en Argentina, Estados Unidos e Inglaterra, y ha traducido al inglés más de veinte obras de dramaturgos argentinos.

Publicaciones
Ha publicado las monografías *Exorcising History: Argentine Theatre under Dictatorship* y *Evita, Inevitably: Performing Argentina's Female Icons Befote and After Eva Perón*, además de tres volúmenes de obras teatrales argentinas en traducción y unos cuarenta ensayos editados en revistas y libros de varios países americanos y europeos. Entre 2004 y 2007 dirigió la revista Theatre Journal y actualmente es la presidenta de la International Federation for Theatre Research.

UN CREADOR_**UNA OBRA**

PILAR RUIZ. ES ACTRIZ, DRAMATURGA, DIRECTORA Y PROFESORA DE TEATRO.

ESCENA DE *CATEGORÍA MOSQUITOS*, DIRECCIÓN DE ANDRÉS MOLINA

CATEGORÍA MOSQUITOS

¡HAY JUEGO, SÍ!

La invitación es a sentarnos entre ellas y ellos. Somos parte de la cancha, es más: estamos en el banco y entonces en cualquier momento podríamos salir a jugar. Y todo comenzó antes de dar comienzo. Once cuerpos invaden el espacio, lo ocupan, se lo apropian y no importa si estamos en un teatro, en un galpón o en un estadio de básquet. Lo que importa es la electricidad que corre entre esos cuerpos que hacen del presente una constante y de la respiración grupal el ritmo de la obra. Nos olvidamos de que no hay pelota porque la vemos, de alguna forma está ahí, pasando de mano en mano. Y ahí están todos y todas jugando, sin distinción de género. Hay mujeres y hay hombres de alta y baja estatura danzando un deporte. Hay cuerpos lanzados a un todo o nada: a todo. ¿Hay equipos, hay partido, hay competencia? Quizás sí, quizás no. ¡Hay juego, sí! Hay transpiración, hay zapatillas que rechinan, hay textos borrosos en protector bucal, hay música que impulsa al dibujo de trayectorias en tiempo y espacio. Y entre todo eso, gracias a una inhalación colectiva y al conjunto de miradas brillosas hacia el cielo, se nos hace la luz y vemos, en pleno Almagro, la iluminación de un gran estadio. Entonces sí afirmo: los cuerpos todo lo pueden.

Cuerpos actores, cuerpos bailarines y cuerpos jugadores sin titubeos, fieles a lo que pasa. Cuerpos que contagian otros cuerpos, porque a quienes estamos ahí, al borde de la cancha, se nos despiertan unas tremendas ganas de correr, de bailar, de agarrar una pelota hacerla picar y empezar a jugar. La entrenan, la hacen y la contagian. ●

CATEGORÍA MOSQUITOS

Interpretada por
María Soledad Azzati, Andrés Del Valle, Delfina Diamante, Fabián Díaz, Viviana Fiorito, Lisi Gay, Sofía Martínez, Mauro Panuncio, Diego Rosental, Gonzalo San Millán, Sofía Saraniti.

Con música de
Gastón Poirier.

Dirigida por
Andrés Molina.

En G104. CABA
Estrenada en 2017 con reestreno en 2018.

OTROS **LIBROS**

ENSAYO

EL PROFUNDO UNIVERSO DEL TEATRO PARA NIÑOS

Una mirada inquieta y apasionada, la de Cristian Palacios, sobre el mundo del teatro infantil que amplía el horizonte de un género siempre en movimiento. TEXTO: FLORENCIA AROLDI

HACIA UNA TEORÍA DEL TEATRO PARA NIÑOS. SOBRE LOS HOMBROS DE GIGANTES
CRISTIAN PALACIOS

Lugar Editorial

Cristian Palacios, además de un académico es un artista, lo que hace que su escritura se escriba y se inscriba dentro de estos dos contrapuntos, generando una tensión, además de intelectual, poética, que invita a su lectura tanto a docentes, artistas como investigadores. En ***Sobre los hombros de gigantes*** se entrelazan forma y contenido, resignificando el juego y el teatro, así Palacios niño, artista, poeta, padre, hombre, y otra vez niño, toma la historia como un juego, la desarma para ver de qué está hecha por dentro y nos la devuelve en su significado original. Como *Alicia*, cae por el pozo del pensamiento y atraviesa a Artaud, Freud, Benjamin, Agamben, Gramsci, Bourdieu, Ranciére agigantando y empequeñeciéndose en un compás sensible hacia el lector que crece en preguntas: ¿qué edad tiene el teatro? Ni somos tan antiguos, ni somos tan modernos, ni somos tan eternos como parece. ¿De qué está hecha la cultura para niños? Ni somos tan burgueses, ni somos tan revolucionarios, ni somos tan conservadores como parece. ¿Qué es la infancia? ¿Cuál es su límite? ¿De qué está hecha la risa? ¿La política y la sexualidad entran a escena despolitizada y asexuadamente? ¿Hay un teatro para niños argentinos? ¿Ha muerto la infancia? ¿Es posible el teatro para niños? ¿Por qué hay teatro y no hay nada? …Cristian va hacia… y nos lleva, proponiéndonos un punto que por ser fijo y abierto a la vez, nos permite cambiar nuestro paradigma de lugar. Con destreza de artista nos hace hacer una vuelta carnero, que aunque es hacia adelante, supone un moviendo para atrás que nos obliga a girar por completo; cuidando la columna de la historia con su manos de académico devuelve su valor original a la palabra *infantil*, tan vapuleada, la arranca de raíz de lo peyorativo y nos dice que no hay teatro que no lo sea.

EL **AUTOR**

CRISTIAN PALACIOS
Buenos Aires -

Estudió la carrera de Letras en la Universidad de Buenos Aires y Dirección de Artes Escénicas en el Instituto Universitario Nacional de Artes. Es profesor de Teatro, Literatura y Latín y licenciado en Letras. Ha realizado seminarios con Pompeyo Audivert, Suzanne Lebeau (Canadá), Robert Woodruff (U.S.A.), Hassane Kouyate (Kenya). Estudió en México con el maestro Nicolás Núñez y en Colombia con Marian Ralea, de Rumania. Ha dictado talleres y seminarios de teatro en Córdoba, Mar del Plata, Tucumán, México D.F., Bogotá y Madrid. En televisión realizó trabajos para Ecuador, Costa Rica, Chile, México y Argentina. Ha obtenido el Segundo Premio en el Octavo Concurso Nacional de Dramaturgia del Instituto Nacional del Teatro y el Segundo Premio en el Concurso de Dramaturgia Cultura, Derecho, Necesidad y Decisión organizado por el Instituto Nacional del Teatro, Argentores, la Asociación Argentina de Actores y la Asamblea Permanente para la Defensa de los Derechos Humanos.

MONÓLOGOS

HACIA UNA ESCENA PALPITANTE

JESUSA RODRÍGUEZ, MARCO ANTONIO DE LA PARRA Y RODRIGO GARCÍA.

TEXTO: IGNACIO TAMAGNO

MONÓLOGOS | PÁGINAS | ESCENAS
VARIOS AUTORES

Editorial Filosofía y Humanidades - UNC

Papeles teatrales sacó libro nuevo. Se trata de ocho monólogos. Actores cansados de la grupalidad, en alerta. Meditabundos de la escena, en posición. 204 páginas de salivosa verborragia, en la que varios nombres propios de pedigrí nos abren la ventana hacia sus muchas geografías poéticas.

Monólogos|Páginas|Escenas se llama el zoológico: Rodrigo García, Marco Antonio de la Parra, Jesusa Rodríguez, Albert Ostermaier, Tom Lanoye, Gonzalo Marull y Daniela Martín, entre otros, nos permiten constatar que –pese a la devaluación del lenguaje operada por Facebook y la Cámara de Diputados– el monólogo gana otra vez terreno como instrumento de resistencia política poético-teatral.

Narraciones del espanto cotidiano, en sociedades con un odio rutinario, en donde la memoria ya no es ejercicio reparador del colectivo sino más bien práctica autorreferencial del dolor, *Monólogos|Páginas|Escenas* permite pensar que la caída de los grandes relatos dio lugar a percepciones hegemónicas, sentimientos "globalizados" que no perciben tanto la unidad como la catástrofe general de nuestras fallidas democracias. Dramaturgias de una escatología poscapitalista que, bajo la apariencia de lo atómico y lo fragmentario, no renuncian a percepciones de conjunto y exhiben la progresiva descomposición del mismo cadáver; a veces dramaturgias pesimistas donde el ímpetu revolucionario cede a la desilusión y a la abulia, y en donde ya solo cabe testimoniar lo mal que está todo; o a veces, como en el caso de Jesusa Rodríguez, dramaturgias de un lirismo acidulento destructor que, con virulenta festividad, se posiciona frente a la banalidad del mal para demostrarnos –una vez más– que la revolución será un fenómeno vaginal.

UN DIRECTOR_**TRES PREGUNTAS**

CAMILA SOSA VILLADA
ES ACTRIZ Y POETA DE LA PROVINCIA DE CÓRDOBA.

"CONFÍO EN LO QUE SE OCULTA"

Nació en La Falda, Córdoba. Es actriz, directora, dramaturga y poeta. Entre sus trabajos en teatro se destacan *Carnes tolendas –retrato escénico de un travesti-* y *Llórame un río*. En televisión, trabajó en la miniserie *La viuda de Rafael*, emitida en 2012. Además, escribió el libro de poemas *La novia de Sandro*.

TEXTO: DAVID JACOBS.

1 **¿Qué obra de teatro viste que te hubiese gustado hacer y por qué?**
–Me hubiera gustado dirigir *Viejo, solo y puto*, de Sergio Boris. Porque confío en lo que no se muestra, en lo que se oculta. En lo que no resulta atractivo para la mayoría. Hablar de lo que molesta en la sociedad. Ponerlo en escena, en palabras, en imágenes. Es una de las cosas más difíciles de hacer y sin embargo alguien lo hace, alguien lo recibe y ve finalmente una parte oscura de su alma. Es una obra tan bien actuada que es muy difícil no reconocer a algunos garrones de viejas épocas, o incluso a mí misma esperando a una amiga en un sucucho triste regenteado por una travesti sin alma, ponerse aceite de avión en el culo. Eso que deseamos oscuramente y también la celebración. Los encuentros que ponen a las personas en jaque. No sé. Me resultó conmovedora. *El exterminio de la ignorancia*, así la hubiera titulado. Y porque a pesar de todo esto, la belleza persiste en el horror, por eso *Viejo, solo y puto* es una obra que me hubiera encantado hacer.

2 **¿De qué le sirve el público a un creador de teatro?**
–El público es quien te quiere, quien quiere tu trabajo, tu oficio como actriz, como directora, quien desea verte. Eso es maravilloso. En algún punto es una historia de amor. Pero como todo amor, también daña. También te odia, te culpa, te destroza. Hay gente de todo tipo, de toda índole, hay gente que entiende el ritual que se hace, aún en un mundo como este, con internet y ansiolíticos, fagocitado por los políticos, ese ritual pequeño entre los que hacen y los que reciben lo hecho. Esa gente, que participa de una ceremonia como el teatro, con mucha generosidad, es el público que te hace expandirte como artista y por ende, como ser humano. Y luego están algunos críticos, algunos personajes que detestan al teatro, con opiniones de mierda. Bueno, ese público es el que todos los días te hace dudar de vos misma. Lo cual está bien. No tomarse en serio y decir: tal vez tienen razón y mi trabajo es una mierda. Y si me dedico a la huerta, al corral, a vivir alejada de esto. Por ahora el teatro viene ganando.

3 **¿Te importa más el pasado, el presente o el futuro?**
–Mmm...En la vida de todos los días, lo que no tiene que ver con el teatro (muy pocas cosas), prefiero el pasado. Creo que la mejor forma de vivir un presente feliz, saludable, es atender al pasado, a nuestra historia, revisarnos, recordarnos, traernos a la memoria. Por otro lado hace poco leí a Juan Parodi en Twitter diciendo que la inspiración no venía de las musas sino de la memoria. En el teatro está todo eso puesto al servicio del presente. Pero lo que importa en una escena es siempre ese instante que te toca, que con más o menor esfuerzo borra todo lo demás y sos lo que acontece en ese preciso momento. Nada del pasado sirve, sólo estás vos y un enorme espacio negro parecido a dios. La felicidad, la paz, algo así.

PROYECTO VIDRIERA / ENTREVISTA CON INÉS EFRÓN

“FUE UNA SENSACIÓN PARECIDA A LA DE ESTAR DANDO UNA FIESTA”

Inés Efrón hizo algo por primera vez: armó un proyecto propio. Alquiló una vidriera en el barrio porteño de Palermo durante 53 días e invitó a casi cuarenta artistas para que la habiten de la forma que prefieran.

TEXTO Y FOTOS: MAGALÍ RODRIGUES PIRES

VIDRIERA SE DICE APARADOR

Hace casi tres años, en el barrio La Roma de México D.F., existe un espacio que se llama La Teatrería. Allí puede verse Teatro de Aparador, un ciclo de montajes breves (duran 15 minutos como máximo) que ocurren todos los viernes del otro lado de un vidrio que da a la calle.
"Oscar Carnicero y José Manuel López Velarde, quienes fundaron La Teatrería, viven en el barrio hace ya mucho tiempo, y concibieron el aparador como un espacio para devolverle a la comunidad. Es un espacio de espectáculos gratuitos para quienes quieran venir a ver sin necesidad de pagar una entrada", cuenta la productora del espacio Shoshana Polanco a Picadero, y agrega que "desde el comienzo del proyecto hicimos un banco en la vereda para que la gente pueda sentarse a mirar a los artistas".
La programación del Aparador está a cargo de Miguel Urueta y se organiza a partir de varias convocatorias que se realizan durante el año. "Los ejes temáticos que manejamos están abiertos a todas las artes, tratando de ser un espacio de expresión para jóvenes y no tan jóvenes intérpretes", dice Urueta.

Actores, directores, bailarines, cantantes y un politólogo montaron escenas de lo más variadas en el local de la calle Honduras al 3700. Y ella no se quedó afuera: acampó, recortó revistas con su papá, comió jamón, se casó, atendió un bar y durmió la siesta del otro lado del vidrio. Algunos días antes de cerrar el ciclo, Inés conversó con Picadero sobre *VIDRIERA*.

-¿Cuál fue el disparador que originó la idea de este proyecto?
-Por un lado, las ganas de tener un proyecto mío, de no depender de nadie. Por otro, algo muy concreto que me pasó: caminar por la calle y percibir que yo miro mucho las vidrieras, que la gente mira mucho las vidrieras, y darme cuenta que tienen un potencial creativo. Los objetos que están detrás del vidrio se sacralizan. Al mirar hacia dentro de un bar y ver a la gente hablando, algo se teatraliza. Y después, una fantasía infantil de tener un local propio, de jugar a vender. Fue una sumatoria de esas tres cosas.

-¿Decidiste quiénes iban a ser los artistas invitados antes de empezar o se fueron sumando de forma progresiva?
-Primero pensé en la vidriera, la idea fue cruda. Después, tuve que presentar el proyecto en Mecenazgo para conseguir el dinero. Y ahí tuve que definir a quién llamaba. Primero, hablé con amigos que son geniales. Y después, convoqué a algunas personas que admiro o respeto. En la marcha también hubo gente que me dijo que quería hacer algo, y a la mayoría los invité.

-Es tu primera vez como directora y curadora, ¿cómo te sentiste en ese rol?
-Fue una sensación parecida a la de estar dando una fiesta. Mi rol fue muy libre. Si alguna vez vuelvo a hacer este proyecto, ya tengo más en claro qué quiero, cómo me lo imagino. Pero como esta era una primera vez, elegí dar mucha libertad. Di el espacio, lo abrí. Invité a las personas que yo quise que estén y cada uno hizo lo que quiso. O sea, fue una curaduría muy suelta, de algún modo. Libre.

-¿Cómo fue ese proceso de trabajo? ¿Hubo ensayos?
- Algunos elegían ensayar, pero fueron la minoría, los que tenían propuestas más coreográficas. En general, me contaban cómo se lo imaginaban. A veces, yo opinaba algo. Y otras, asimismo como me lo contaban después se realizaba, porque la idea estaba muy bien formada. La mayoría tuvo que ver con estar ahí. Fueron cosas para estar.

COSAS PARA MIRAR
-¿Qué te interesa puntualmente de lo performático?
-Algo que me interesa de la performance es que es un estar en el que no necesariamente hay un relato. Es una presencia que está sucediendo en un espacio que la descontextualiza. Pero no lo tengo tan claro. Tampoco yo sé mucho de performance. Me

ESCENA DE UNA DE LAS EXPERIENCIAS DEL PROYECTO VIDRIERA.

ÚLTIMO DÍA

Una mujer que camina junto a un hombre se detiene frente a la vidriera, mira a Inés –que duerme detrás del vidrio- y pregunta en voz alta si lo que está arriba del colchón es una muñeca o una persona. Al otro lado del vidrio, Inés respira pausado. Y el cartel luminoso de letras verde que da a la calle repite: DES-CAN-SE-MOS. La tarde del 31 de diciembre Inés Efrón estuvo a cargo del cierre de VIDRIERA con una escena que transformó en cuna el local de Honduras al 3700. Con peluca, labios rojos, piyama y envuelta en sábanas de plush color rosa, Inés estuvo con los ojos cerrados durante tres horas. Y fueron varios los vecinos que aceptaron la invitación luminosa de frenar la caminata y descansar unos minutos frente a ella.

siento medio chanta si te digo que lo que pasó en la vidriera fue performático. A mí me gusta más pensar en convivencias en el espacio, que estaban puestas para ser vistas, pero no armadas para que tengan un relato. Eso fueron, convivencias.

-En México existe un espacio que se llama La Teatrería en donde hay una vidriera en la que ocurren escenas todas las semanas. Y en 2016 hubo una experiencia similar en el FICA que se llamó Vidriera irrespetuosa, entre otros eventos con esta característica. ¿Alguna vez fuiste espectadora de una escena que ocurra en una vidriera?
-No, pero conozco. El director con el que trabajo, Mariano Pensotti, ha hecho cosas en vidrieras. La gente de Mondongo, también. Nunca estuve presente como espectadora, pero vi fotos y videos. De todas formas, para mí, lo que origina este proyecto es la realidad. Pasar por un almacén y ver a las señoras hablando. O pasar por un restorán y ver una pareja llorando. Es lo documental lo que me lleva a hacer algo así, no lo ficcional. Sé que son cosas que se han hecho, que la vidriera no es nada nuevo en el mundo. Pero no está ahí la inspiración.

-¿Cómo sentís que fue la reacción del público?
-En general, es muy tierno lo que pasó con la gente, hubo mucha aceptación. Si bien hubo personas que llegaban sabiendo lo que iban a ver, lo más interesante es lo que ocurrió con quienes no se lo esperaban. Siento que la sorpresa de encontrarse con lo no esperado despertó algo infantil, activó cierta ingenuidad. El público reaccionó de manera hermosa.

-La última semana de diciembre compartiste vidriera con tu papá. ¿Cómo surgió esa idea? ¿Cómo lo viviste?
-Lo familiar es algo muy atractivo. Y también, creo que mostrarlo lo desdramatiza, aliviana toda esa trama un poco asfixiante que a veces existe. Hacerlo visible es ponerlo en un nuevo lugar. Mi papá es un personaje y no tiene ningún tema con mostrarse. Me pareció lindo que él esté ahí. Compartir un momento que no compartimos mucho, que es hacer algo juntos. Fue una buena excusa para pasar un rato con él.

-¿El proyecto salió como te lo imaginabas?
-Salió mejor. Por un lado, hubo algo estructural que tuvo que ver con el local que conseguí. Es perfecto. El espacio es una cajita cuadrada muy linda, el barrio es lindo, la cuadra es ancha, hay un banco para sentarse. Y después, el recibimiento que hubo fue más del que me imaginaba. Yo sabía que iba a estar todo bien, que iba salir bien. Pero fue más.

-¿Deseás que continúe el año que próximo?
-Creo que no. Para mí está bien saber cuándo algo termina. Tal vez, me gustaría algún día alquilar un local por más tiempo, que sea mío. Poder hacer ahí lo que se me cante, sin esa sensación vertiginosa que tuve ahora, que sabía que iba a durar dos meses. Quise aprovecharlo e hice cosas todos los días. Pero si podría sentirme más a mis anchas, ahí sí.

–VALERIA Me gustaría viajar por Europa en tren, supongo que ahí no estaría triste.

–JUAN Yo nunca viaje en un tren de verdad.

–VALERIA ¿Nunca?

– JUAN No.

–VALERIA ¿Querés que te lleve? ¿Aunque sea una estación y volvemos?

–JUAN (El duda, claramente le encantaría) No, mejor no.

–VALERIA ¿Por qué no?

–JUAN Porque no quiero.

–VALERIA ¿Querés que te cuente cómo es?

–JUAN ¿Qué?

–VALERIA Viajar en tren.

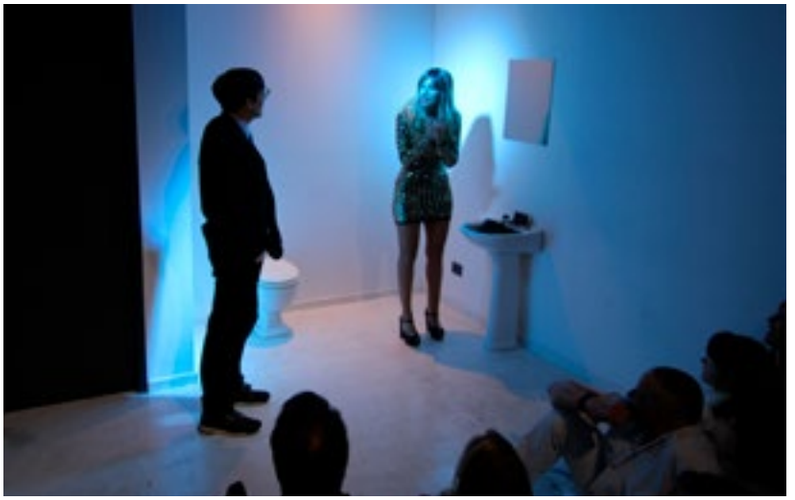
–JUAN Bueno.

–VALERIA Primero sacas el boleto. Le decís a una persona que te vende el pasaje hasta dónde vas. Si vas más lejos sale más caro. Te subís y ves si hay algún asiento libre para sentarte. Si podés al lado de la ventanilla mejor, así miras el paisaje. El tren está parado un ratito hasta que arranca. Hace uhuhu y empieza despacito y va cada vez más rápido chucuchucuchucu y todo se empieza a hacer borroso, los colores se empiezan a mezclar. Los árboles se mezclan con las casas. Ves gente… Es muy lindo.

–JUAN (pausa) Un día vamos.

Como si pasara un tren, de Lorena Romanin

FOTO: DIEGO MARES



LO BUENO SI BREVE, ¿DOS VECES BUENO?

Microteatro llegó en agosto a Buenos Aires y desde entonces fue un éxito. Fenómeno extraño en tiempos de crisis de cantidad de espectadores y mucho más raro aún tratándose de algo nuevo para nuestro teatro que cuenta solo con algunas experiencias con puntos en común.

TEXTO: JAZMÍN CARBONELL. FOTOS: GENTILEZA MICROTEATRO

ESCENAS DE DIFERENTES MOMENTOS DEL PROYECTO MICROTEATRO.

Hay dos hitos de la cultura porteña que resulta atractivo repasar: el primero, a comienzos de los 90, momento de expansión en una Buenos Aires que se reapropiaba de la calle y de la noche. Las microescenas sucedían en Babilonia y eran espiadas, literalmente, por el público. Verdaderamente *under*, de experimentación, *Fragmentos de una Herótica* fue una movida irreverente, audaz, sexual, libre… Y el segundo, el Teatro Bombón en la Casona Iluminada, el ciclo de obras cortas que crearon Monina Bonelli y Cristian Scotton.

Pero Microteatro tiene su propia trayectoria. Nació en Madrid hace casi diez años, en el barrio Malasaña en un antiguo prostíbulo. Con intención de levantar el barrio, un grupo de artistas se juntaron con una premisa: apropiarse de las habitaciones y usarlas como marco para sus creaciones. El resultado fue una casa llena de propuestas artísticas y los clientes usuales como espectadores. Tanto prendió la iniciativa que, desde 2009 hacia la fecha, Microteatro se extendió a 13 espacios, cinco en Madrid, cinco en México, uno en Lima, otro en Miami y finalmente aterrizó en Buenos Aires.

¿Qué tiene tan especial este formato que rápidamente es aceptado por la mayoría? Por empezar unas cuantas "consignas" numéricas lo hacen atractivo: 6 salas de 15 metros cuadrados para 15 espectadores que verán obras de 15 minutos a un precio accesible y un restaurante-bar, Quince, en el que se puede comer y beber mientras se espera la próxima función. Un combo que suena bien. Y mucho más aún si las propuestas son buenas y la selección es cuidada. Para eso, Julieta Novarro y Pablo Bossi, impulsores de este formato en Buenos Aires, eligieron como curadoras a Mey Scápola y María Figueras para llevar adelante el proceso de selección de obras. "Hacer obras de 15 minutos es más difícil de lo que uno imagina -cuenta Scápola que además de actriz y curadora probó suerte en agosto y en diciembre como dramaturga y directora en dos de las que fueron las mejores propuestas de la temporada de Microteatro-. Varios de los directores-autores que ya pasaron vuelven a presentar materiales porque entendieron qué funciona y qué no, cómo hacer para que el público se sienta parte sin invadir su privacidad y cómo utilizar el espacio", que son las claves para que funcione la microobra que implica, desde el vamos, una cercanía absoluta entre la escena y el público.

De miércoles a domingo, 18 obras divididas en dos sesiones (la Central y la Golfa, más jugada y picante que se da cita cerca de la medianoche), se dan en forma simultánea y se repiten cinco veces por noche, todas comparten una misma temática que varía mes a mes. Comenzó en agosto con el dinero como eje, siguió el amor, después el sexo, luego el futuro y la familia. Lo interesante es ver cómo cada autor y director trabaja el tópico. El público puede elegir cuántas obras ver y armar su mapa de noche que incluya tragos y comida.

Así como hay quienes se lanzan a probar esta escritura breve, sucede algo similar con el público. Por supuesto que los fanáticos teatrales dicen presente, pero también es una buena forma de iniciarse. "Es un formato ideal para el público que no acostumbra a ir al teatro… –reflexiona Scápola– porque es difícil aburrirse con la dinámica que se propone".

Una propuesta novedosa que supone una nueva forma de trabajo. Así como hay grandes cuentistas que incluso jamás escribieron una novela, este formato seguro creará en el futuro una camada de buenos microdramaturgos capaces de contar un gran cuento en apenas 15 minutos.

ASISTIERON MÁS DE 40.000 ESPECTADORES

EL CIRCUITO TEATRAL INT EN IMÁGENES

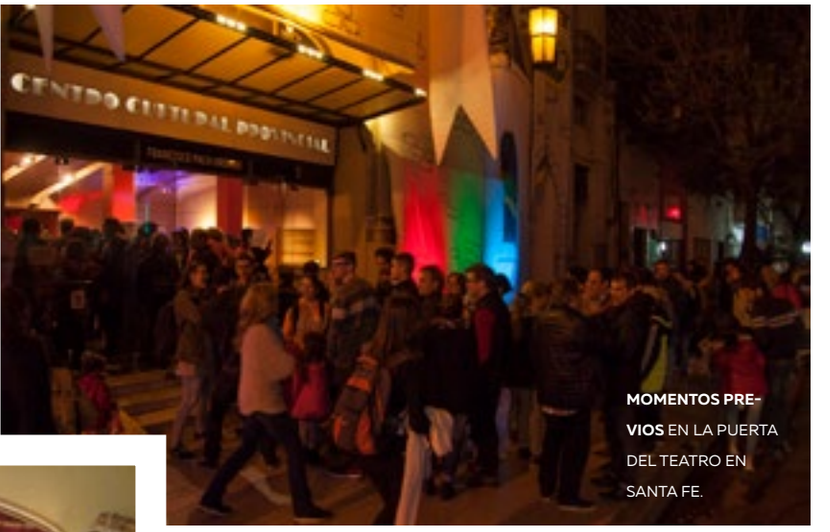
Una nueva edición del Circuito Teatral INT -edición 2017- se concretó con muy buen recibimiento del público de todo el país. Más de 40 mil espectadores pasaron por el Circuito durante sus 63 días. Desde el 28 de agosto y hasta el 29 de octubre, elencos nacionales e internacionales recorrieron distintas localidades de Argentina ofreciendo sus poéticas y construyendo lazos con públicos locales y regionales, promoviendo el acceso y el intercambio de los bienes culturales.
Un total de 321 funciones se concretaron en los 24 distritos del país, un hecho inédito en la historia del Circuito Teatral.
Las funciones, a sala llena, reflejaron el interés y el entusiasmo del público por cada una de las propuestas programadas.
Esta duodécima edición del Circuito Teatral INT 2017 se llevó a cabo con la integración de 31 Festivales nacionales e internacionales de toda la Argentina. Se realizaron funciones en las seis regiones del país, en festivales como el Festival del Mercosur, el Festival Internacional "El Teatro Festeja", el Festival Internacional de Tilcara, el Festival Andino Internacional de Teatro, Festival de Teatro del Fin del Mundo y el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA).
La programación del Circuito estuvo integrada por espectáculos provenientes del Catálogo del Instituto Nacional del Teatro, de una convocatoria de Selección de Espectáculos Internacionales, de la edición 2017 de la Fiesta Nacional del Teatro y del Programa Teatro Cervantes – Teatro Nacional Argentino.
El Circuito Teatral INT -Edición 2017- abarcó 104 localidades de todo el país, el el que participaron 17 elencos internacionales y 59 nacionales, sumando un total de 76 elencos en gira durante más de 60 días. Entre los internacionales, hubo espectáculos de Bélgica, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Ecuador, EE.UU, Francia-Uruguay, Italia, Serbia-República Checa, Suecia, Suiza y Uruguay.
En esta edición, el Circuito se enriqueció con la participación de más de 400 actores y técnicos y con la integración de 80 cogestores de todo el país, entre municipios, universidades y gobiernos provinciales.

CAMARÍN DE *LUNA DE MIEL... LOTRA DE SAL,* DE ECUADOR.

ESCENA DE *AMOROSO,* DE ENTRE RÍOS.

FUNCIÓN A SALA LLENA EN LA RIOJA.

EL MINISTRO DE CULTURA PABLO AVELLUTO, Y EL DIRECTOR DEL INT, MARCELO ALLASINO.



MOMENTOS PREVIOS EN LA PUERTA DEL TEATRO EN SANTA FE.

TEATRO A SALA LLENA, EN TRELEW (CHUBUT).

ESCENA DE *SOLEDAD O EL AZAR*, DE CANADÁ, EN CÓRDOBA

UN RECORRIDO POR EL PAÍS

ESCENA DE *EL VIAJE DE HERVÉ,* EN JUJUY.

ESCENA DE *ALL GENIUA, ALL IDIOT,* DE SUECIA, EN BARILOCHE.

ESCENA DE *FRIDA KHALO, UNA REVOLUCIÓN,* DE BRASIL.

EL PÚBLICO COLMÓ LAS SALAS EN TODAS LAS FUNCIONES.

40 **MIL** ESPECTADORES
17 ELENCOS INTERNACIONALES
59 ELENCOS NACIONALES
63 DÍAS DE DURACIÓN
321 FUNCIONES EN LOS 24 DISTRITOS DEL PAÍS
104 LOCALIDADES
31 FESTIVALES INTEGRADOS
400 ACTORES Y TÉCNICOS
80 COGESTORES

ESCENA DE *CONSTANZA MUERE,* EN SAN JUAN.

EL PÚBLICO COLMÓ LAS SALAS EN TODAS LAS FUNCIONES.

EL CIRCUITO TEATRAL INT, EN CATAMARCA.

ESCENA DE *YENN,* DE URUGUAY, EN LA RIOJA

ESCENA DE *JUANA LA VALIENTE,* DE SUIZA, EN ENTRE RÍOS.

ESCENA DE *ALL GENIUA, ALL IDIOT,* DE SUECIA, EN MAR DEL PLATA.

ESCENA DE *EL CRUCE,* DE ENTRE RÍOS.

ARGENTINO DE ARTES ESCÉNICAS, SANTA FE 2017

UN ENCUENTRO ALEJADO DE LA HEGEMONÍA PORTEÑA

Desde hace 14 años, la Universidad Nacional del Litoral (UNL), como lo hace con otras áreas vinculadas a la cultura, tomó en cierta forma la posta en materia de lo escénico en la ciudad de Santa Fe, no casualmente en tiempos de reconstrucción y recuperación tras su más feroz inundación, con la gestión de un encuentro de pequeñas dimensiones, sin pretensiones, que lejos de intentar nuevos despegues, hoy agrupa danza y teatro bajo el genérico Argentino de Artes Escénicas. TEXTO: MIGUEL PASSARINI: FOTOS: ARGENTINO DE ARTES ESCÉNICAS.

ESCENA DE *EL MAR DE NOCHE,* DE CIUDAD DE BUENOS AIRES.

De movida, eso no es poco, en tiempos donde la centralidad porteña pareciera haber cooptado otros escenarios o criterios de selección que dejan afuera, deliberadamente, al teatro de las provincias al tiempo que ponen en duda su calidad.
En ese marco, buscando potenciar la producción nacional, con una programación de 16 espectáculos presentados durante nueve jornadas y algunas actividades de extensión por fuera de esa programación, tuvo su estreno en el marco de la apertura realizada en la noche inaugural del sábado 4 de noviembre, *La jauría de las damas*, dirigida por el santafesino Adrián Airala, que dio el puntapié inicial a una programación que sumó elencos de Rosario, Buenos Aires, Córdoba, Paraná, Tucumán, La Rioja, Mendoza y Cipolletti, que por esos días se mostraron en el Foro Cultural UNL, que en ese marco cumplió diez años; el histórico Teatro Municipal (en sus dos salas), el Centro Cultural Provincial y el Teatro La Abadía.

COMO PERRAS DE UN CÓMIC

Apelando a lo político como materia (quizás a su más inefable incorrección), *La Jauría de las damas*, el estreno de la Comedia UNL 2017, con dramaturgia y dirección del talentoso Adrián Airala, fue la obra ganadora de la Convocatoria UNL Espacio de Representación (Trayectoria, producción 2017); del mismo modo *Transmuteiyon* lo fue con la danza, propuesta con dirección de Gastón del Porto, un híbrido aún en proceso, pensado para espacios urbanos, en el marco del proyecto "El cuerpo todo. Cuerpo disciplinado".

Como cuatro erinias o gárgolas sanguinarias, herederas de un cómic bizarro y algo decadente, a instancias de un universo gótico creado desde lo plástico (vestuario y escenografía) por el notable trabajo de la artista visual Fernanda Aquere, *La jauría de las damas* propone una profusión de discursos que, si bien deberán encontrar sus carriles en términos orgánicos, ponen en primer plano un texto inteligente escrito por Airala, también actor, aquí al frente del Grupo África, integrado por las notables actrices Adriana Rodríguez, Susana Formichelli, Marisa Ramírez y Najla Raydan, con el entrenamiento corporal de Claudia Paz Hernández Melville.

Miscelánea de pulsiones y diatribas que ganan vuelo cuando aparece el humor y lo metateatral (cuando se hace alusión al teatro, la actuación y sus exigencias), ya sea en tono pueril, bizarro o irónico, las damas en cuestión se paran en el absurdo del mundo contemporáneo con una derecha que radicaliza su poder a nivel planetario, de cara a un imperio que "nunca pierde, siempre cambia de métodos". Diestra, Siniestra, Manucha y Navaja, personajes parapetados estéticamente, también, en el imaginario de los filmes de Tim Burton, vomitan sus mensajes y agitan su sensualidad expresionista, al tiempo que son "capaces de amar hasta el naufragio y odiar hasta el absurdo", agitando las acciones con momentos muy logrados de actuación, entre su condición de premeditada maldad, pero sin perder cierta inocencia que es propia de los "malos" del cómic que siempre terminan empatizando con el público.

ESCENAS DE *AMAR AMANDO*, DE TUCUMÁN (ARRIBA). ESCENA DE *FUGAZ*, DE CABA (ABAJO).

OTROS ESPECTÁCULOS PROBADOS

Pocas veces una programación resulta tan acertada, más allá de que se trata de espectáculos probados tanto en sus temporadas de origen como en los recorridos realizados por otros festivales y encuentros nacionales o internacionales. Tras el paso siempre arrollador de la Comedia Cordobesa con su inagotable versión de *Eran cinco hermanos y ella no era muy santa*, de Miguel Iriarte, ahora atravesada por la lógica cuartetera en una especie de musical con inconfundible sello cordobés y bajo la dirección de David Piccotto, el Argentino 2017 ofreció verdaderas gemas de la escena nacional. Entre ellas, aparece en un primer plano *Gurisa*, de Toto Castiñeiras, un bello y poético ensayo sobre la resistencia del cuerpo de un grupo de mujeres encarnadas por hombres, en la Pampa argentina, a instancias del paso de la Conquista del Desierto. Material singularizado por un modo personalísimo de entender y atravesar el relato entre la danza y el teatro, apoyado por un potente vestuario y un modo único de entender el uso de la luz diseñado por Omar Possemato, *Gurisa*, que se inscribe en lo más alto de la escena argentina contemporánea, propone una nueva manera de poner en escena la gauchesca.
También se destacaron *Amar amando (o los ojos de la mosca)*, del director tucumano César Romero, por su investigación acerca de las deformidades político-ideológicas en el contexto de una familia atravesada por la historia del peronismo, con grandes actuaciones, así como también el espectáculo de Paraná *El Cruce*, adaptación del cuento homónimo de Sebastián Borkoski y relatos de Horacio Quiroga, dirigido por Gabriela

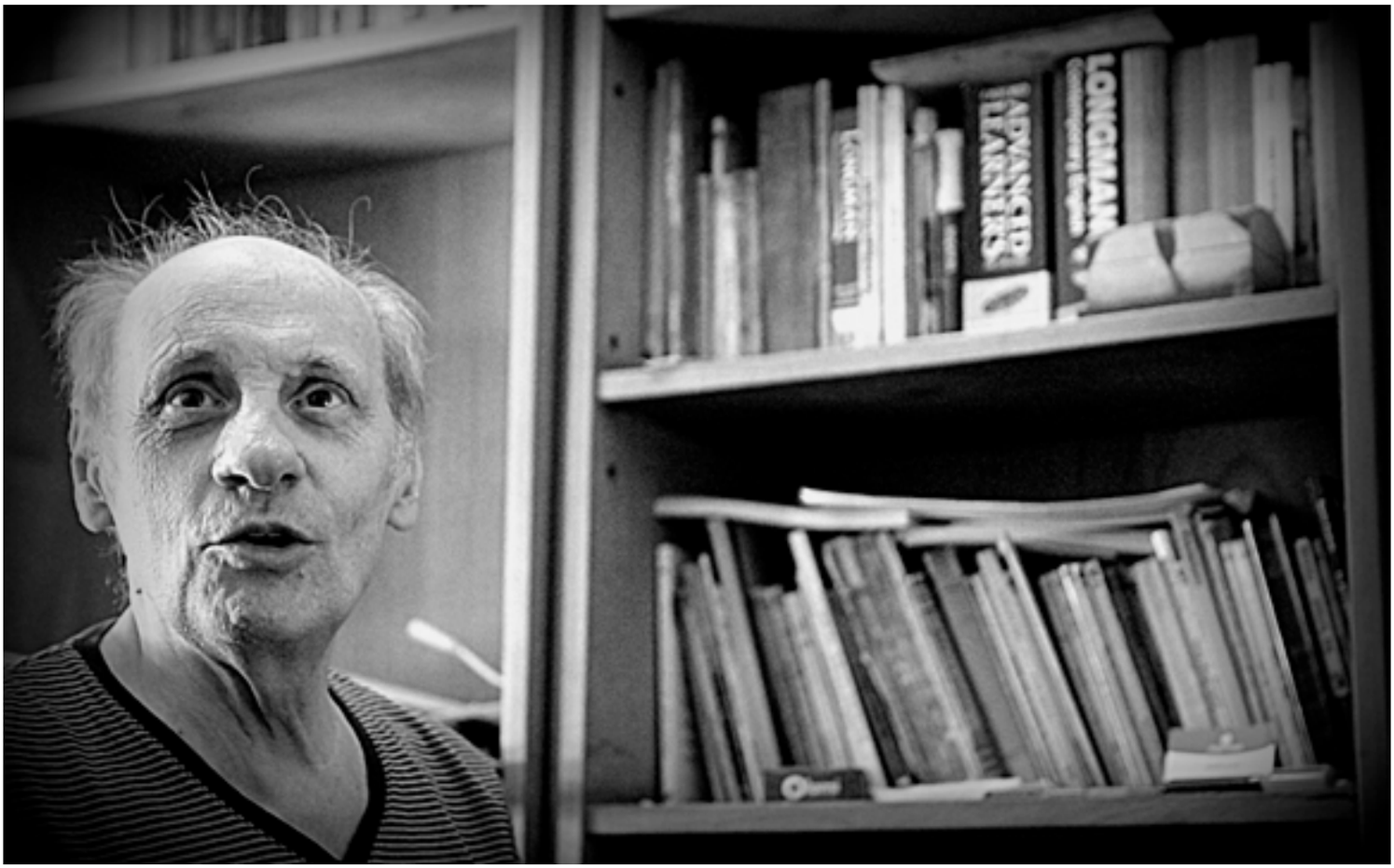
Trevisani, o la majestuosa performance del rosarino Luis Machín con *El mar de noche*, texto de Santiago Loza, bajo la dirección de Guillermo Cacace.

Desde las lógicas del cuerpo, y de su "no resistencia" frente a ciertas normas del mercado, la publicidad y las incongruencias de los concursos de belleza que normalizan una estética, se vio el potente trabajo mendocino *Relato en fiel simetría*, de Luisa Ginevro, que se revela como una crítica a esta variable (en esa provincia se eligen reinas en el marco de la Fiesta de la Vendimia) a partir de una especie de manifiesto escénico en relación con las deformaciones "impuestas" al cuerpo femenino, a través de una instalación viva de carácter performático en el que dos actrices-bailarinas silentes accionan (intervienen) sobre sus propios cuerpos, y van desde la belleza hacia una deformidad que las iguala, con un mensaje que se instala radicalmente en lo político, acerca de las violencias que la sociedad contemporánea ejerce sobre las mujeres en sus distintas formas.

También se vio el conmovedor espectáculo de teatro con objetos de Cipolletti, *No quiero morir desnudo*, de Jorge Onofri y César Brie, dirigido por el primero, donde sabiamente la vejez no es vista desde la redención o idealización sino desde su costado más humano y al mismo tiempo doloroso, con cuatro enormes titiriteros-manipuladores de objetos en escena. Cerrando una lista de hallazgos, y como ya lo ha hecho en otros festivales, aparece destacada la puesta porteña *El amor es un bien*, dirigida por Francisco Lumerman, una bella, poética y muy política versión de *Tío Vania*, de Anton Chéjov, instalada en un hostel en Carmen de Patagones, con el destacadísimo desempeño de José Escobar.

Finalmente, cuando al cierre de esta edición se presentaban *Tierra de nadie*, de la talentosa coreógrafa cordobesa Cristina Gómez Comini, y *Fugaz. Pura comedia improvisada*, de Osqui Guzmán, dos espectáculos rosarinos de producción reciente marcaron otros de los grandes momentos en este Argentino 2017. Se trató del poético ensayo permanente de Rosario Imagina *El arbolito rojo*, bajo la dirección de Rody Bertol, material que, en su insoslayable vitalidad, deja entrever algo del sueño de juventud, algo de aquello perdido a lo que siempre hay que volver para poder mantener vivos principios e ideales, y *Laurita tiene muchas cosas que hacer*, de Ricardo Arias, con la actuación de Laura Copello, otro espectáculo de teatro con objetos que muestra a una mujer encendida y algo perturbada en la antesala de un viaje en el que el equipaje se compone de los elementos imprescindibles que necesita para reconstruir sus recuerdos, tanto literal como metafóricamente.

ESCENA DE *EL CRUCE*, DE ENTRE RÍOS (IZQUIERDA). LA CONVOCATORIA DE PÚBLICO EN EL TEATRO (DERECHA).



ENTREVISTA A RICARDO MONTI

LA TRANSMISIÓN DE UN MISTERIO INEXPUGNABLE

Dispuesto a revelar los secretos que constituyen el acto de escribir, Ricardo Monti se consagra a esta nota con la certeza, la exaltación y la rigurosidad de un bisturí literario. Aquí, las reflexiones de uno de los grandes creadores de habla hispana. TEXTO: GRACIELA HOLFELTZ. FOTOS: TIAGO OBLIGADO - MAURICIO CÁCERES

-¿Por dónde circulan los caminos de la creación para un autor?
-La materia prima de toda creación artística es la imaginación. ¿Y en qué consiste?; en imágenes. Uno podría hacer una definición abstracta o conceptual de la imaginación. Yo quiero reducirla a lo que es en esencia: una sucesión de imágenes internas, fundamentalmente visuales, y que están acompañadas de una reverberación sensorial, imbuidas por todos los sentidos. El teatro es la reunión –en la plenitud de la palabra "reunión": reunir, volver a unir– de un gran texto y una gran representación. Unir lo eterno, que es el texto; y lo fugaz, que es la representación. Se plantea un conflicto desde el vamos. (Sonríe. Hace un gesto muy sutil con la mano y la devuelve a su sitio) Repito, el arte procede de la imaginación. Lo que pasa es que vivimos en una civilización que ha entronizado a la razón como diosa dictaminadora de valores. Y esa entronización, que tiene su origen en Grecia como expresión de la "razón apolínea", triunfa frente a las diosas de la tierra y a lo dionisíaco, al desenfreno. La razón está vinculada con el desarrollo de las ciencias en contra de lo mítico, lo emocional. La historia de la cultura y el arte oscila entre esos dos polos. Pero, a partir del Iluminismo, va a hegemonizar esta "razón apolínea europea" que terminará en la ciencia y en la tecnología desenfrenada, tan destructiva para el planeta.

-La historia argentina está muy presente en tu trabajo. ¿Qué te convoca de ella?
-El momento fundacional, el Siglo XIX; cuando la Argentina es soñada y se constituyen los grandes personajes. Hablo de un Sarmiento, un Alberdi, un Mármol, que luego derivaron en Mitre y todo el resto. Esta es la raíz. ¿Y la formación de ellos cómo es? Jesuita en la niñez; barroca, neoclásica en la juventud; y luego, arrasada por el vendaval romántico de Echeverría. (Lo veo abstraerse. Espero). Quien cumple este ciclo es Sarmiento durante su famoso viaje a Europa. Ahí se encuentra con lo que ya casi era un museo. Y, en vez de volver, pasa por Estados Unidos. Ese lugar lo deslumbra. Advierte que allí se estaba definiendo la realidad. Nosotros estamos viviendo el mundo definido por EEUU a partir de 1850, ¿entendés? Y fijate, yo encuentro una vinculación entre la literatura de Sarmiento y la de Melville. Escriben prácticamente en los mismos años.

-Sin embargo, en Argentina, la literatura no existía como ficción. Aquí comienza con Lugones.
-Cierto. Pero en EEUU ya estaba esa independización. Melville no tiene ningún problema en presentarse como novelista. Sarmiento lo hubiera sido, también. Aunque se burlaba y decía: "Qué buscan, ¿que escriba versitos?". Él quería golpear la realidad. Y tampoco tenía problema para proclamar que había que exterminar a indios y gauchos por considerarlos una lacra piojosa. Era un proyecto. La idea de avasallar la naturaleza. Eso lo expresa Melville en Moby Dick, donde vemos a un hombre obsesionado con que la ballena es el mal. Acusa a ese animal de una perfidia espantosa. ¿Por qué?: porque tiene el designio maligno de sumergirse debajo de un bote, emerger y avanzar sobre los hombres que lo único que quieren es matarla para sacarle el esperma con el cual iluminar sus casas. Estos aventureros expresaban ese capitalismo naciente de EEUU. Había que exterminar a todas las ballenas para sacarles el esperma y transformarlo en luz civilizatoria. Y aquí tenemos a Sarmiento y el tigre. La ballena de Sarmiento, es el tigre.

-Animal convocante: William Blake, Sarmiento, Borges…
-Sí. Pero no nos distraigamos. Detrás del tigre, ¿quién está?: Facundo, identificado con la naturaleza y la barbarie que hay que aniquilar. Es el mismo proyecto romántico. Ése que aquí no llegó. Toda nuestra historia es la guerra civil larvada entre el sector terrateniente agroexportador, 'unitario'; contra el país de desarrollo industrial, 'federal'. Sarmiento falló en implantarlo. Y esto se fue expresando a lo largo del tiempo, cristalizado en sus respectivos "antis": rosismo, antirrosismo. Yrigoyenismo y antiyrigoyenismo… Así, hasta hoy

-En tu obra Historia tendenciosa…aparece un sujeto relacionado a la lucha de clases. En Visita, empero, vemos una suerte de zambullida al inconsciente.

MIN**IBIO**

Es escritor, dramaturgo y novelista.

Teatro
Su primera obra fue *Una noche con Magnus e hijos*. Le siguieron, entre otras, *Visita, Marathon, La oscuridad de la razón* (ambas estrenadas también como óperas en el Teatro Colón), *Una pasión sudamericana, Asunción, Rayuela*, versión de la novela de Julio Cortázar, *No te soltaré hasta que me bendigas*. Todas fueron publicadas por diversas editoriales y finalmente reunidas en 3 tomos por Corregidor.

Premios
Sus obras recibieron numerosos premios, entre ellos Sixto Pondal Ríos 1970. Carlos Arniches 1976 (España), ARGENTORES 1980, 1989, 1994, 2003, Florencio Sánchez 1994, María Guerrero 1989. Fueron traducidas al portugués, inglés, alemán y francés. El autor recibió también el Primer Premio Nacional y el Gran Premio de Honor de Argentores por su trayectoria.

Narrativa
En 2017 publicó su novela *La Creación*.

PRESENTACIÓN DE LA NOVELA *LA CREACIÓN,* EN EL TEATRO CERVANTES.

-Son distintas expresiones de lo mismo. Era mi respuesta; no, a las presiones, sino a los imperativos que surgían en cada época. No quiero irme hasta Magnus…Sin embargo, Historia tendenciosa… brotó de Magnus… Obra que resultó un fenómeno esplendoroso. En el Festival de Comodoro Rivadavia el público la aplaudió de pie durante quince minutos. Ahí estaba Jaime Kogan. Entonces…

-Una pieza impresionante, ¿qué te llevó a escribirla?
Pero no me cambies de tema, hablábamos de Historia tendenciosa…

-Por favor.
- (Me mira, condescendiente) Está bien. Afortunadamente, la he refrescado porque acabo de verla en Mar del Plata con puesta de Diego Kogan. El núcleo de esa obra es una intuición totalmente premonitoria: el arma de los poderosos de cada época es el hombre mismo, su capacidad de forjar ilusiones, imágenes en su cerebro. Dice Magnus, "Ellos, en realidad, no nos odian. Ellos quieren ser como nosotros. Y a nosotros nos basta con mostrar, nada más". "Habrá siempre", dice Magnus, "algún loquito y ahí están las armas. Pero no es necesario. Tenemos al hombre mismo, que es nuestra arma fundamental". ¡Mirá vos qué anticipación! Es lo que estamos viviendo ahora.

-Sigamos con Historia tendenciosa…
-En Comodoro Rivadavia me encontré con Kogan y arreglamos para vernos en Buenos Aires. Un día, iba caminando por Corrientes y, al llegar a Paraná, me choco con él. "Tenemos que hablar", dice. Jaime venía de una experiencia frustrada con *Operación Masacre*, y quería meterme en una creación colectiva. A mí me rondaba el tema y le propuse *Historia tendenciosa*… con la idea de escribir a medida que ellos fueran trabajando. No fue una creación colectiva. Yo comencé a construir una alegoría acerca de la historia de la clase media y sus sucesivos renuncios, cómo se autoflagelan, se autosuicidan. Y cómo es más importante la imagen de ser aquello que quiero pero no puedo. Eso es el ser humano.

-Ahí es donde se equivocó el comunismo, en no entender al hombre como sujeto y no sólo como una pieza en relación a la producción.
-Y esa frase, "la religión es el opio de los pueblos", qué horror. ¿Te imaginas lo que hubiera sido el marxismo unido al Evangelio? Esa estupidez atea, antirreligiosa y burda de Engels, que desemboca en el positivismo del Siglo XIX y que todavía padecemos. (Va levantando la voz) La ciencia ha llegado a tal nivel de delirio que excede las más abstrusas y delirantes de las teologías. No hay una teología que hable de los multiversos. ¿Vos tenés idea de lo que son los multiversos? (Suelto una carcajada y le digo que no. Su pasión es contagiosa) Hablan mal de la Inmaculada Concepción en épocas donde abunda la fertilización asistida. ¡Puede haber diez, cien, miles de vírgenes madres! Ya, la mujer, no va a necesitar al hombre. Y el apéndice perpendicular que tanto orgullo produce… ¡Ojo varones! ¡Nos va a extinguir!

-Tu universo creativo es complejo. No debe ser fácil transmitírselo a un alumno.

-Es una vocación. Cuando empecé a dar clases, había autores que me decían, "Pero, ¿cómo enseñas eso? ¡Hay que matarlos de chiquitos!". No querían competencia. Yo tengo una idea más cristiana sobre la transmisión: los dones son para dar. Si el artista sabe que tiene un don debe ser generoso porque le ha sido dado. Eso es un don: un regalo. Entonces, ¡da! Pero, además…

-…te gusta enseñar.
-Y a vos interrumpir. (Asiento orgullosa. Recuerdo cómo lo interrumpía durante las clases) No es que me guste, es algo inevitable para mí. Si descubro una idea, inmediatamente la cuento. No hay cosa que me dé más asco que la palabra exquisito. Soy un escritor exotérico y voy a escribir exotéricamente. O sea, para todo el mundo. Igual, van a hablar mal. A la maledicencia no vas a poder evitarla nunca. Ni a la mediocridad, ni a los biógrafos. Sé que en el fondo de todo hombre hay un misterio inexpugnable. Y yo no quiero ser inexpugnable, también ese misterio quiero transmitir. Cuando era joven, existía el mito del hombre silencioso. Hemingway y toda esa gente, ¿qué escondían?, ¿cuál era el silencio? Hay un diálogo en *Marathon* que dice:(Recita) "¿Qué es el hombre, señor? Es la memoria de sí mismo. Un hombre muerto es una memoria para siempre sellada a la curiosidad general". Bueno, yo voy a abrir mi memoria a la curiosidad general antes de morirme. No quiero ser una memoria sellada.

-¿Te sentís menos mortal?
-¡No! ¿Por qué? Una cosa no tiene que ver con la otra. Cuando le conté a Enrique Papatino la novela…(Hace una pausa. Me mira) Esto quiero que lo pongas: Papatino es un escritor, un dramaturgo enorme. (Lo apunto en mi libreta) Bueno, le conté sobre la novela. Yo sospechaba que no iba a poder terminarla nunca, que estaba escribiéndola para Dios. Me hubiera sentido satisfecho con eso. (Se abstrae) Gran parte la "pensé" estando internado. ¿Sabés que no encuentro esos audios? En una de las internaciones, donde no tenía fuerzas para sostener una birome y menos un cuaderno, una persona entrañable me trajo un celular. Artefacto sumamente misterioso para mí. (Sonrío) No te rías, es la verdad. (Dejo de sonreír) Sin embargo, lo puse en la almohada y le hablé. Terminé dictándole fragmentos enteros de muchos capítulos que ahora están en la novela. Porque yo escribo mentalmente. Inclusive *La casa de campo* la redacté íntegra. Pero apreté mal una tecla y se borró todo. Fue terrible. Había llegado a lo exacto. Y cuando quise reconstruirlo de memoria, nunca salió igual. Quedó lo singular de eso que fue el sueño y que forma una bisagra de una parte a otra. Es un misterio. Y como todo misterio, debe ser respetado.

-¿Crees en Dios?
-Tengo la sospecha. No puedo decir que creo en Dios. Sí, soy un gran lector de los textos sagrados. Cuando le preguntaron a Brecht qué libro salvaría de una catástrofe, sin dudarlo, dijo: "La Biblia". Un encuentro literario, espiritual, filosófico, teológico y metafísico de la humanidad.

Talento en estado puro. Maestro de maestros. Punto.

GUSTAVO TARRÍO

“CADA VEZ CREO MENOS EN EL CRUCE DE DISCIPLINAS”

En la era del hiperestímulo, las obras de Gustavo Tarrío nos invitan al compromiso con un imaginario vinculado a la percepción, como un espacio sensible, único y una oda al aquí y ahora, al encuentro con lo vivo, a través de una vorágine de elementos poéticos. “Algo que define las obras que estoy haciendo es que son de relación maleable, que avanzan y están obligadas a actualizarse”. TEXTO: MARA TEIT. FOTO: MAGDALENA VIGGIANI.

ESCENAS DE *LA GUIADA.*

En 2017 pudimos encontrarlo dirigiendo diferentes experiencias en diversos circuitos: *La Guiada*, una obra de recorrido, una visita al Teatro Cervantes, *El vestido de mamá*, un musical para toda la familia en el Teatro 25 de Mayo, *Esplendor* y *Todo Piola*, espectáculos con orígenes disímiles, ambos en teatros independientes, y como director artístico del primer Festival LATE, un festival que se corrió del centro de la hiperproducción, movilizando obras más allá de la General Paz, con una actitud excéntrica y disparada al encuentro.

-Ante tantas y tan diferentes propuestas, ¿cómo se piensa la dirección hoy día?

-Como en muchas otras actividades en relación a la actualidad está en cuestión el tema del director, y el modo en que yo me enfrento actualmente tiene mucho que ver con eso: con poder ser capaz de trabajar en compañías en donde su posología incluya mucha autonomía, con creer en el avance del devenir de las obras, y que puedan perdurar en el tiempo. Para que eso pase, tienen que tener una vida más allá de la dirección. Igual creo que es una mirada importante la del director, no rehúyo de la responsabilidad pero no me interesa estar en el centro, es un lugar del que me gusta escapar bastante. Después yo estoy todo el tiempo en las obras, no me gusta perderme ninguna función. Pienso la dirección desde la instancia de los roles, para que sea dinámico y donde las figuras de poder estén lo más debilitadas posible sin perder contundencia en la mirada política, estética, en el recorte. Me parece que es un momento donde conviene revisar las figuras de supremacía. Trabajo en obras que son medio arrasadas por la misma obra. Hablo de *Todo Piola* que hace bastantes años está. La hicimos nuevamente en 2017 y empezó a crecer hacia un lado que nunca sospechamos, y se convirtió en una experiencia que superó mis expectativas como director. Pienso, entonces, en la figura autoral, que en las obras que yo hago está muy distribuida. Ya la figura del autor es un poco más complicada. ¿Quién es el autor, de dónde sale? No son solo las palabras. Hay un nivel textual pero, ¿dónde está el autor? Disfruto mucho de las coautorías, como en *Todo Piola*, donde convergimos Mariano Blatt, Eddy García y yo. Eddy en el escenario arrasa porque es un derecho que tiene adquirido. A los actores los han cagado mucho en la distribución de los roles, porque hay muchas obras que surgen de ellos. La idea de intérprete es abominable. Ni hablar del vestuario, del arte, de la iluminación, que considero que también configuran la dramaturgia.

-Establecés una dinámica poética en cuanto a los roles y a los elementos.

ESCENAS DE *EL VESTIDO DE MAMÁ.*

- No sé si dinamizo mi poética. Hay una poética. Es un trabajo de ecualización con la arquitectura del lugar, con los compañeros de tu compañía, con los compañeros en un teatro público, de la técnica, de la administración. Con *La Guiada*, que pudimos hacer con los compañeros del Cervantes que no conocíamos, llegamos a lugares que no hubiésemos llegado. Me di el gusto enorme, en términos personales, de poder blanquear qué me pasa a mí con el teatro. En el orden de la emoción. Cuando fui al Cervantes y pude conectar con la primera vez que entré. Al principio no era tratada como obra, era una visita guiada. Por eso fue llamada así. Esto de haber sido constituida dentro de los rincones que quedaban disponibles en el quilombo que es programar un teatro, nos hacía ocupar un espacio marginal, de señalarnos todo lo que no éramos, y eso le dio más fuerza y explotó en todo aquello que no era. El recorrido, el espacio, ya estaban ahí. Solo nos quedaba divertirnos mucho, profundizar y que se arme con todos. Tenés otra manera de trabajar con todos los trabajadores que el teatro pone a disposición. Es medio un viaje: guiar a personas no es lo mismo que producirles algo. Había hecho obras de recorrido con Martín Seijo y otros compañeros en el festival Escena. Era una caravana por toda la ciudad, era una demencia. También había hecho una obra en un autocine en el FIBA, en la calle, hice unas experiencias en el Teatro Argentino de La Plata. No me es ajeno. Incluso, haciendo *La Guiada,* un público sentado nos empezó a parecer antinatural.

-¿Concebís tus espectáculos como un cruce de disciplinas?

-Cada vez creo menos en el cruce de disciplinas. Es una manera de nombrarlo pero no creo que sea así. Se puede hablar del lenguaje pero la disección de que "esto es del cine, esto de la dramaturgia", ya no. Cada vez trabajo más para que sea indiscernible. No me rompo la cabeza pensando en eso, va más allá. Es como el uso de la red, es la manera en que pensamos las cosas. Lo específico del teatro es todo, todo es teatro, todo es una escena. En cine o en fotografía puedo analizarlo mejor, porque lo han dicho otros, pero sé que tiene más que ver con la momificación, con atrapar el tiempo, con la muerte trabajando, pero el teatro es puro presente. No es novedad pero toda la discriminación sobre qué pertenece al teatro me resulta ajena ya. Puede ser cualquier cosa: ¡agárrense que viene el teatro!

-¿Cómo opera el teatro con la época?

-Lo pienso en término "cambiemos", como una involución trágica. El teatro ahí tiene poco que hacer porque es para

ESCENAS DE *TODO PIOLA.*

pocos y casi hasta puede ser un dardo tranquilizador en esta época. Por eso, ahí sí tenemos la tarea de prender un poco fuego, de ofrecer los piedrazos a tirar en el futuro para defenderse del Estado que nos ataca. Así dicho parece de barricada, como tipo de discurso, como una manera más setentosa de describirse a sí mismo más que de hablar de lo que se hace. Las figuras de la guerra son necesarias para hablar de tu trabajo, no estás exento de los ataques a los que te exponés como trabajador en el teatro, en Buenos Aires, en Argentina, en 2018. Es poco lo que tenemos por delante, pero sí se puede hacer algo para prender fuego la conciencia. Las obras que hacemos, las obras del futuro, están ligadas a trabajar sobre eso. Cada vez me interesa menos la representación sobre el pasado, sobre algo que ya fue. El teatro puede conseguir que pasen cosas, al menos en ese momento cuando están siendo hechas, cuando están pasando, en la misma obra. Estoy más interesado en qué quiero que pase que en qué quiero decir. No es lo que se dice, señala, denuncia. Es lo que está sucediendo, lo que te pasa por la cabeza o más visceralmente, y en cada obra se da distinto.

UNA **CRONOLOGÍA**

Gustavo Tarrío es egresado del CERC (actual ENERC), del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). Trabajó como camarógrafo, realizador y guionista de televisión desde 1991.

En teatro dirigió *Afuera*, espectáculo con el Grupo Sanguíneo estrenado en el Centro Cultural Recoleta y presentado en el Teatro del Abasto; *Los Ríos*, en la sala Puerta Roja; *Kuala Lumpur*, en Espacio Callejón; el biodrama *Salir lastimado*, en la sala Sarmiento del TGSM; *Dorisday*, en la sede Venezuela del IUNA, entre otras. En cine, dirigió el documental - musical *Decidí Canción*, en Mantis Club, Buenos Aires (2004-06).

En 2015 estrena la obra *Todo Piola*, construida a partir de un poema de Mariano Blatt y seleccionada para el X Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA). En octubre de ese mismo año estrena *Lengua la traba*, dentro del Ciclo Poesía en Escena del Teatro Nacional Cervantes.

En febrero de 2016 da a conocer *Esplendor* de Santiago Loza en el Teatro del Abasto y *El vestido de mamá* dentro del #Proyecto Familia del Centro Cultural Ricardo Rojas. Dirige *Adentro de la calija*, una obra para la Fundación Sagai presentada en teatros y espacios no convencionales de la Provincia de Buenos Aires. En 2017 estrena *La Guiada*, un recorrido por el Teatro Nacional Cervantes y repone *El vestido de mamá* en el Centro Cultural 25 de Mayo con quienes se presenta en Plataforma Lavardén en Rosario y en Teatro Solís de Montevideo, Uruguay. Realiza el taller de entrenamiento escénico Poesía encontrada con Virginia Leanza en el INAE de Montevideo. Estrena *Protocolar* en Timbre 4 y *Todo Piola* se presenta en Centro Cultural Haroldo Conti (Ex Esma) y en El Portón de Sánchez. Director artístico del Festival LATE, dedicado al teatro independiente que se realizó en el partido de Tres de Febrero.

ESCENA DE *EL CAROZO DEL INVIERNO SE LLAMA PRIMAVERA.*

CATAMARCA

LA CIUDAD DE LAS MUJERES

María Teresa Pompei y Luciana Jerez son mujeres directoras de teatro en Catamarca. La primera alcanzó con su obra experimental *El carozo del invierno se llama primavera* el podio que la llevó a la Fiesta Nacional. La segunda, con apenas una dirección anterior en su haber, será parte de la gira regional con su versión de *Pido Gancho – Historia de Carlitos y Violeta*, el infantil de Héctor Presa que ya es un clásico pero con una vuelta de tuerca.

TEXTO: GABRIELA BORGNA. FOTOS: POMPEI/JEREZ

ESCENAS DE *EL CAROZO DEL INVIERNO SE LLAMA PRIMAVERA.*

La reciente 25ª Fiesta Provincial del Teatro tuvo mucho para recordar. Lo principal será haberle impuesto el nombre de Claudio Soto, de cuyo asesinato impune se cumplió una década. Lo llamativo de esta edición es que el elenco ganador está liderado por una mujer, María Teresa Pompei, con más de dos décadas de trabajos escénicos arriesgados que florecen ahora con esta puesta en escena de *El carozo del invierno se llama primavera***,** con base en una línea de un poema del poeta mayor de Catamarca, Luis Franco.
En quinto lugar, lo que la habilita a participar de la gira regional, quedó Luciana Jerez, actual actriz de la Comedia Municipal de San Fernando del Valle de Catamarca y directora novel ya que su versión del infantil de Héctor Presa es apenas su segundo trabajo. El anterior fue, en 2016, *Duro pan de circo* de Manuel Maccarini, con los dos actores de "cuerpos viejos" Jovita Fernández y Héctor Cangi.

QUÉ HACER CON LOS NAUFRAGIOS DE LA HISTORIA
Formada en la carrera de Letras que abandonó por la aún inconclusa licenciatura en teatro hace más de dos décadas cuando conoció el Elenco Universitario de la UNCa, que por entonces dirigía Oscar Carrizo, Pompei es docente de la Escuela de Teatro Juan O. Ponferrada, única tecnicatura en actuación que existe en la provincia. Por entonces, "todo lo que había para hacer, lo hacía: cursos, talleres, seminarios", se ríe ahora de la que llama su "formación no formal".
Tiene en su haber casi una docena de puestas independientes como con el Elenco Universitario, que pasó a coordinar luego de Carrizo y con el que acaba de estrenar *La Rosa que estalla***,** una singular versión de la poco conocida *Antígona* de Brecht, escrita en 1948. Entre 2004 y 2011 coordinó el proyecto Teatro y Memoria que llevó adelante el grupo comunitario Los Guardapalabras de la Estación porque su espacio era la antigua estación terminal de trenes, hoy devenida en Palacio Municipal.
El carozo… se basa en una línea de un poema de Luis Franco, una de las voces mayores de la poesía argentina y catamarqueña, y antes de llegar a la Fiesta llevaba ya más de una docena de funciones tanto en la provincia como en La Rioja, Córdoba y Tucumán.
La Pompei sostiene que su "definición es hacia un teatro político manifiesto" y en este sentido rescata de Franco "lo que no se estudia ni se lee de su obra", como bien dice en *La Insurrección del Poema* en el que se basa para hacer "poesía con los cuerpos que me disparan las imágenes de los vuelos de la muerte o las pateras en el Mediterráneo".

ESCENA DE *DURO PAN DE CIRCO (IZQUIERDA).*
ESCENA DE *PIDO GANCHO – LA HISTORIA DE CARLITOS Y VIOLETA* (DERECHA).

Un año y medio de investigación de por medio, este trabajo que conmueve por el minucioso ensamble entre danza, teatro y música, entre imágenes sonoras y visuales. Un nuevo asombro catamarqueño.

EL DEBUT DE LA PIBA

Así titulaba quien escribe la primera entrevista para un medio local con Luciana Jerez, cuando el año pasado estrenaba *Duro pan de circo* del prolífico tucumano afincado en Catamarca, Manuel Maccarini. Sus actores eran Jovita Fernández, su "madre teatral" y Héctor Cangi, ambos adultos mayores, en lenguaje políticamente correcto.

Con ellos volvió a la carga para montar *Pido Gancho – La Historia de Carlitos y Violeta,* de Héctor Presa, un clásico del grupo La Galera Encantada que en 2018 cumple 40 años de vida e incluyó esta puesta en su programa de celebraciones.

"Esos cuerpos viejos, esos actores viejos me apasionan" sostenía y sostiene la novel directora que acaba de ser premiada por su actuación en el cortometraje *Vade retro*, una ficción catamarqueña estrenada en el Festival El Héroe que lleva años en el panorama cultural local.

Si algo la define es su capacidad de usar esos cuerpos actorales de largo oficio para hacer teatro infantil sin aniñarlos y sin minimizar el discurso hacia la platea infantil, algo tan en uso aun en estos días en muchas de las producciones que arriban al Valle Central.

"En la obra anterior fui muy permisiva con los actores porque los dejé que se sintieran cómodos con lo que ya saben hacer", se autocritica. Pero en esta versión de *Carlitos y Violeta*, no hay narices de payasos, no hay gags, está "lo ridículo" llevado de la mano que supo conducirlos hacia cumbres de ternura. Dos viejos que recuerdan cómo eran cuando se enamoraron como Romeo y Julieta.

Al frente desde el año pasado del grupo Martín Pescador que formó camadas de niños teatreros desde hace 44 años, Luciana Jerez rescata tanto esa experiencia, en la que ella misma se formó con Jovita Fernández y Daniel Martínez como referentes: "Fue una experiencia única de teatro para niños, por sus elencos pasamos la mayoría de los actores de Catamarca". Un dato que bien vale recordar cuando se escriba la historia espectacular del teatro en esta provincia.

ESCENA DE *RELATO EN FIEL SIMETRÍA.*

DIRECTORAS QUE SE FORTALECEN EN LA ESCENA MENDOCINA

En Mendoza, en los últimos tres años, creció exponencialmente el número de mujeres que asumen el rol de directoras. Aunque sus recorridos están guiados por distintas búsquedas poéticas y temáticas, comparten la perspectiva de género, el impulso autogestivo y la necesidad de forjar relaciones de igualdad en los procesos de trabajo. Aquí, doce de ellas comparten sus maneras de entender el oficio. TEXTO: MARIELA ENCINA LANÚS. FOTOS: PAOLA ALONSO - DANIEL TORRICO.

ESCENA DE *CUERDAS* (IZQUIERDA).
ESCENA DE *INVENTARIO DE UN JARDÍN QUE ARDE* (DERECHA).

De 2015 a esta parte, en Mendoza creció exponencialmente el número de mujeres que asumieron la dirección de sus obras, motivadas por la necesidad de establecer sus propias reglas del juego. Decimos: por el deseo de generar procesos de trabajo horizontales, en los que primen las relaciones de igualdad, la empatía y haya lugar para la experimentación. Dirigir, coinciden, las habilita a probar, a tomarse el tiempo, a decir con voz propia, sin someterse a poéticas, moldes o estereotipos. En esta línea crean, gestionan, producen y dirigen Valeria Portillo, Carolina Duarte, Melody Moro, Débora Candito, Romina Fisela, Luisa Ginevro, Belén Leyton, Brenda Fernández, Agustina Tornello, Verónica Manzone, María Vílchez, Marina Sananes y Érica Gómez. "Mujeres inquietas, comprometidas, que buscan romper límites y deconstruir roles. Creadoras que estamos buscando visibilizarnos y ser escuchadas a través del teatro. Y esto podría traducirse en una reconfiguración de las estructuras de interacción, tanto en el oficio como en los ámbitos académicos", define, a priori, Belén Leyton.

Aunque lo hacen desde distintos abordajes temáticos y poéticos, todas definen sus modelos de producción con perspectiva de género: "Todas las mujeres estamos atravesadas por la temática género -resume Carolina Duarte-; siendo mujer y haciendo teatro ya estamos tomando una postura". Sin embargo, en su caso, desconfía de un teatro que se autodenomine teatro de género: "creo que es una etiqueta o una denominación que cierra sentido, que achica, que aleja. Los hombres no van a ir a ver ese teatro, van a salir eyectados de esa sala, yo quiero que se queden en las salas, los que miran y los que hacen y que realmente puedan pensar también su lugar".

La emergencia en simultáneo de estas creadoras, entonces, puede interpretarse como un signo de época; una materialización del empoderamiento femenino en el campo artístico. Se lo propongan o no, al tomar las riendas de sus puestas en escena están minando el esquema de trabajo hegemónico concebido en la matriz cultural patriarcal, aquel que históricamente, "naturalmente", había reservado este rol para los hombres. Y son conscientes de ello: dice, María Vílchez: "Supongo que algunas empezamos a preguntarnos ¿por qué necesitamos de los hombres para hacer teatro?, trasladando a nuestro oficio los cuestionamientos de género que aplicamos a nuestra vida cotidiana, a nuestros vínculos, a nuestra militancia. Reconocer que partimos de una desigualdad en la toma de decisiones es el punto de partida para muchas de nosotras para comenzar a transformarla".

Verónica Manzone y Agustina Tornello aportan el dato histórico: "En la historia del teatro, en general, la mujer ha ocupado siempre espacios de 'menor jerarquía'; para muchos, aun hoy, la dirección sigue siendo un espacio de poder, como si la actuación fuese de segundo grado. Queremos creer que ambas cosas se modificaron; sentimos que cada vez somos más las que nos animamos a estos roles en una escena que es plural y polifónica, y que nos permite encontrarnos con materiales escénicos singulares".

El carácter colectivo que asume su accionar (colectivo, en la medida que comparten un mismo tiempo y espacio), visibiliza, a su vez, a una tradición de directoras mendocinas. "Una tradición de mujeres activas buscadoras e inquietas", define Marina Sananes, quien acaba de debutar en la dirección. Tal es el caso de Gladys Ravalle, Mariú Carreras, María Godoy, Marcela Montero, Graciela Lopresti, Cecilia Nazrala, Gabriela Simón, Virginia Diblasi, Gabriela Garro, Jorgelina Jenón, Gabriela Psenda, Jorgelina Flores, Ivana Catanese, Vanina Corazza, María José Concatti, Gladys Silione y las titiriteras Rosana López, Gabriela Céspedes, Lorena Membrive, Silvina

Falco y Gabi Carli, entre más creadoras. Valeria Portillo, quien ya dirigió tres obras, es consciente de ello: "Somos también el resultado de esas referentes antecesoras, que seguramente debieron ganarse su lugar desde una soledad más austera y un esfuerzo mayor al que tenemos que hacer nosotras para demostrar valía e inteligencia sobre y debajo de las tablas. Aunque en el teatro tenemos muy instaurado el ADN patriarcal o machista, en tanto diversas situaciones se siguen normalizando, lo positivo es que estamos en una era en la que todo queda expuesto a la luz, todo se evidencia, se 'viraliza' y cuenta a nuestro favor, como motor, saber cuántas y quiénes somos, de qué lado estamos".

En este sentido, apunta Sananes, el valor que asumen iniciativas como *La obra que las parió*, primer Encuentro de Directoras de Teatro en Mendoza (2015), *El llamado de las brujas* (2017), destinado a directoras y dramaturgas; el ya tradicional ciclo *Latidos*, que desde hace 8 años impulsa La Casa Violeta; y ciclos como *Cortodramas* y el *Fedra*, que "se constituyeron como semilleros y espacios de empoderamiento".

No es casual que el arribo a escena de estas nuevas directoras coincida con el surgimiento del colectivo feminista Ni Una Menos. "Las experiencias sociopolíticas te marcan como creadora y directora -sostiene Luisa Ginevro-. Hoy las mujeres hablamos y reflexionamos más sobre lo que nos pasa. Somos la generación que puede nombrar, que puede denunciar. Hace un par de años esto, tal vez, era impensable". Desde esta percepción colectiva reconocen el momento histórico en el que producen sus obras: "decidimos qué y cómo queremos hacer, y esto también incluye nuestra profesión", asume Débora Candito y en este punto coincide Lila Medina: "no tenemos miedo a gestionar, a crear ni a conducir. Estamos atravesadas por dolores que antes se disfrazaban y hoy son bandera de lucha, y reaccionamos desde el arte". En definitiva, dice Vílchez, "el teatro es un hecho político". O como lo entiende Érica Gómez es "una herramienta de transformación, de denuncia y sanación".

Así lo cree, también, Melody Moro, quien se reconoce como integrante de una "generación de teatro autogestivo" que desarrolla sus producciones en la periferia de un sistema teatral oficial, atravesado por desigualdades, pero que, no obstante ofrece un espacio de resistencia. Como activista feminista, habita la escena desde la sonoridad: "Mi voz es nuestra voz, es la voz de muchas mujeres y muchos hombres. Por ello, la necesidad de llevar a escena el padecimiento social de hombres y mujeres atravesado por el patriarcado, el empoderamiento femenino, la violencia de género, la lucha y el sufrimiento feminista ante esta sociedad y sobre todo, la liberación de la mujer convertida en su liberalización".

Mariela Asencio -actriz, dramaturga, directora y docente- hablaba de la escena independiente porteña cuando marcó la diferencia: "Somos muchas mujeres en el teatro, pero deciden los hombres". Tal vez en Mendoza, esa desigualdad ya haya sido puesta en jaque.

IDENTIKIT

Belén Leyton es dramaturga y directora de *Bendita tú eres* (2016), unipersonal que retrata las formas de violencia machista.

Carolina Duarte es dramaturga y directora de *Arnaldo Toma 3*, estrenada en 2016. Drama con ínfulas humorísticas que aborda el encuentro entre un padre, que desconoce su paternidad, y sus dos hijos.

María Vílchez es actriz, titiritera, directora de *Mariquita* (2017), comedia dramática inspirada en el cuento *Mariquita Sánchez*, de Paula Jiménez España, que narra la historia paralela de Mariquita Sánchez de Thompson.

Verónica Manzone y Agustina Tornello son directoras de *Inventario de un jardín que arde* (2017), trabajo de dramaturgia colectiva en torno al dolor del amor y del teatro, íntegramente hecha por mujeres.

Marina Sananes es dramaturga, directora y productora de la creación colectiva *Pinoccio INC* (2017), versión libre de *Pinocho, el astuto*, de Gianni Rodari.

Valeria Portillo es directora de *El plan* (de su autoría), y las premiadas *Algo de ruido hace*, de Romina Paula (2014) y *Paraná Porá*, de Maruja Bustamante (2014).

Luisa Ginevro es bailarina y coreógrafa. Directora de *Relato en fiel simetría* y de *Anagnórisis*. En ambos trabajos indaga sobre los estereotipos estéticos y los tabúes que encasillan al cuerpo de la mujer a un deber ser.

Débora Candito es directora de *Hidrofugio* (2017), unipersonal de temática ambientalista que explora las potencialidades expresivas de la mímica en relación con la música en vivo.

Lila Medinaes, directora de las comedias de teatro musical *Desangrados por una promesa que no cumpliste*, de Nicolás Rapoport (2014) y *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi*, de Los Macocos (2016).

Érica Gómez es dramaturga y directora de *La niña gallo*, obra que aborda la violencia de género inspirada en vivencias personales y en el caso Johana Chacón, joven desaparecida el 4 de setiembre de 2012, en Tres de Mayo, Lavalle, Mendoza. A estrenarse en 2018.

Melody Moro es feminista. Directora de *Úter* (2017), unipersonal protagonizado por Yamila Atur; basado en textos de Federico García Lorca y en testimonios de Miriam Mabel Medina (madre de Sebastián Bordón, referente nacional de Madres en Lucha), Alicia Peña (docente, expresa política durante la última dictadura cívico-militar de Argentina) y Carolina Jacky (abogada trans, defensora especializada en violencia de género).

ENTREVISTA A NORBERTO LAINO

"AQUELLOS QUE HACEN TEATRO Y PIENSAN QUE VAN A CAMBIAR ALGO, SON ÚTILES AL SISTEMA"

El cruce inicial con el teatro fue *Wiepole, Wiepole*, de Kantor. Su maestro, el escultor Juan Carlos Distéfano, le aconsejó a Norberto Laino que no se la perdiera, que fuese a verla al San Martín. Frente a la obra, Laino no solo fue espectador de teatro por primera vez, también el montaje del director polaco lo modificó radicalmente. TEXTO: JUAN JOSÉ SANTILLÁN. FOTOS: GENTILEZA DE NORBERTO LAINO.

"Hasta ese momento nunca había pisado un teatro –reconoce el creador– y me conmovió ver lo que sucedía de una forma tan poética. Sentí que estaba frente a un genio tremendamente cruel. Salí de ahí queriendo hacer eso. Fue como un hechizo. La misma sensación tuve cuando vi *Los Caprichos*, de Goya. Después trabajé como titiritero en el San Martín y conocí al grupo El Periférico de Objetos. Ellos me propusieron hacer los muñecos de *Máquina Hamlet*, había mucha influencia de Kantor en todo eso".

Durante el camino, Laino hizo un montón de cosas. Fue herrero, escultor, constructor de cabañas, ebanista, tornero, soldador, pizzero, artesano, actor eventual y letrista, "porque antes, las letras de los carteles se hacían a pincel". Como escenógrafo no acumula más de treinta y cinco trabajos. "Eso es prácticamente nada para el medio –explica—. La escenografía es una actividad política y una cuestión de coraje; no se trata de hacer cosas para exhibir una habilidad. Por otro lado, cada trabajo tiene la obligación de contener una voz propia, además de un lenguaje poético y de una crítica sobre el mandato escenográfico. Se debe decir algo que no está en la obra. Por eso me cuesta mucho hacer teatro comercial y me interesa mucho más el teatro laboratorio que permite la búsqueda de un lenguaje poético, justificado en la época que me toca vivir."

En *Hacia un lenguaje escenográfico*, libro que elaboró junto a Carla Pessolano, Laino comparte una imagen lúdica que, tras el paso de los años, enlaza con la escenografía. Cuando era niño, en el patio de su casa de Mataderos, armaba situaciones de juego con un cajón de fruta, autitos, algunos soldaditos y un charco que cruzaba el patio. "Entendí que lo importante no era la geografía espacial, sino lo que sucedía adentro. Los dos espacios donde jugaba eran iguales. En uno armé una carrera de autitos y en otro, una batalla de soldados contra indios. Eso me dio la idea de que cualquier cosa podía suceder en cualquier lado. Y eso es la Argentina. Creo que para tener cierta innovación o lenguaje propio en lo que uno haga, se debe mirar desde el lado de enfrente. No desde la propia disciplina. Lo que hacía de chico y adolescente me sirvió, por ejemplo, para pensar y comprender mi actividad plástica. A esto lo pude comprender recién hace diez o quince años". Recientemente, hizo un pasaje de la escenografía a la instalación. En *Dios*, que presentó en el Centro Cultural Recoleta, con dirección de Lisandro Rodríguez, se propuso trabajar, a través de *collages*, en un museo papal que Laino mismo iba montando. En *Fassbinder, todo es demasiado* también dirigida por Rodríguez, que presentó en el Cultural San Martín, elaboró unas maquetas que le dieron el marco a las acciones de los actores.

-Hablabas de la mirada "política" del escenógrafo. ¿En qué consistiría? ¿Está en la selección de materiales y su uso?

-El material, en todo caso, es el proveedor de la energía, pero hacerse cargo de una instalación o una acción dramática ya tiene un contenido político. Aquellos que se lavan las manos y creen que no dicen nada cuando se hacen cargo del espacio, también tienen una posición política. Lo que compone un espectáculo provee los elementos espaciales para decir lo que veo de la ciudad que me toca vivir, junto al momento social y político. En estos momentos, el gobierno actual es mi enemigo. Todo lo que hace está mal, es un gobierno empresarial, parapolicial. No coincido y lo digo en todos mis trabajos. Ahora, si el lenguaje no tiene la contundencia que debería o el espectador no lo ve, es mi falencia. Yo intento volar, ir más allá. Después, si caigo como Ícaro, bueno, será por mi escasez de talento. No tengo nada que ver con el mundo cultural, soy un bicho de taller. Estoy en mi estudio y cuando un director me propone algo, la única condición es que me tiene que interesar. No formo parte del mundo cultural, ni intelectual. Ni me interesa. Hago lo mío, eso es de un profundo egoísmo, pero es así.

-Entrás en diálogo quieras o no. En el Recoleta, con Dios, dialogaste a través de lo que hacés con un espacio, una institución, los espectadores; lo mismo pasa en Fassbinder, que proponés en el Cultural San Martín.
-En *Dios* sentí un compromiso grande en lo social y político, más allá de lo que hablamos. Si ves los cuadros de *Dios* o las maquetas de *Fassbinder*, hay una identidad argentina. Está muy presente eso de que estamos al borde del precipicio, que hemos contraído una deuda impagable y que no tenemos un ministro que no esté manchado. A eso lo tengo que poner en mis trabajos. Para eso me motiva hacer teatro. Como no tengo las agallas para agarrar una ametralladora y hacer mierda a todos, hago esto. Mis bombas están en otro lado, y son inofensivas. Y por ahí hasta se cagan de risa cuando las ven porque es un juego. Aquellos que hacen teatro y piensan que van a cambiar algo, son útiles al sistema.

-¿Lo que quedaría como gesto de resistencia sería el modo en que encaras ese juego?
-Lo hago con profunda pasión y amor; es una pulsión, un deseo de hacerlo. Si no lo hago, muero en la angustia. Ahí está mi desahogo.

-¿Cómo llegás desde Mataderos a la escultura?
-Mi abuelo era herrero, mi papá mecánico y mi mamá analfabeta. Ella me insistió mucho para que estudiase, y mi padre insistió para que fuese mecánico como él y me anotó en el Otto Krause. En ese momento le dije a mi vieja, que era mi compinche, que también me había anotado en el Fernando Fader. Di mal a propósito el examen en el Krause, y en el Fader lo di bien. Así entré a dibujo y después a la escultura.

-¿A través de tu maestro, Juan Carlos Distéfano, hablaste de teatro alguna vez con su esposa Griselda Gambaro?
-No, nunca se dio y tampoco hice una obra suya. Es raro porque monté Shakespeare, y de ella nada, que para mí es la mejor autora de teatro que tenemos en el país.

-Actuaste en algunas escenografías que hiciste. ¿Cómo pensás ese pasaje de escenógrafo a actor?
-La vivo como una actividad integral, pero soy un pésimo actor. Con las limitaciones que tengo, hice lo que el director creía conveniente. En ninguna cosa que hice como actor tuve texto, sino palabras sueltas. Era más por mis cuestiones de la visibilidad física, rendía por ser tan flaco.

-¿En qué momento vas de la escenografía a la instalación?
-Llegué a la escenografía sin tener la menor idea de lo que hacía un escenógrafo. No tengo el método tradicional. Y paso a la instalación cuando veo que la escenografía se convirtió en un obstáculo, con pretensiones preciosistas que no tienen nada que ver con lo que dice la obra. Estoy harto. Y no solo hablo del comercial, que es una burrada. Sino de experiencias que intentan ser poéticas. Eso pasa porque algunos no valorizan el espacio y sus potencialidades; a otros ni les interesa o no saben cómo usarlo.

ESCENA DE *DIOS*, DE LISANDRO RODRIGUEZ (IZQUIERDA). **BOCETO** ESCENOGRAFICO PARA *DIOS*, DE LISANDRO RODRIGUEZ (DERECHA).

-¿Qué compone el lenguaje poético de una instalación?
-La instalación no tiene por qué tener una acción corporal, es puramente visual, sonora o táctil. Y un lenguaje poético se conforma por los elementos, y los signos en una gran matriz que tiene un tema que será acompañado por ese lenguaje. En este caso, los elementos son plásticos, metafóricos. No se puede hacer de otra manera. En teatro hay que sumarle el signo teatral y todo lo que sucede en el escenario. La forma de decir, los recorridos de los actores, sus estados. Todo eso influye en el espacio. A veces, en una obra de teatro ni siquiera se piensa en eso. Voy a hacer la visita guiada al Cervantes y en ese caso, son otras condiciones. Y a fin de año haré *Esperando a Godot*, en el San Martín, y es algo distinto. No es lo que más me gusta hacer, pero viste...

-¿Cómo es un proceso tuyo?
-En el teatro oficial lo que hago es planimetría en sus respectivos despieces. Son los bocetos que después construye el Cervantes o el San Martín. En proyectos como *Dios*, no. Hicimos un museo papal, los temas que tocábamos eran varios, entre ellos, el aborto. Sobre eso hicimos los *collages*. En este caso, lo que hago cae y se liga solo. Eso pasa cuando tengo una comunión con los actores y el director. Si a mí no me interesa un proyecto, me bajo. Me pasó con gente famosa y en ese caso el que se equivocó fui yo, no ellos. ¿Se entiende? No me importa si está en el candelero, lo único que valoro es lo que vamos a hacer y cómo lo vamos a hacer.

DE **ARCHIVO**

INDA LEDESMA,
ACTRIZ - DIRECTORA TEATRAL.

“No puedo dejar de tener sueños
de cultura. De elegir obras
con el gusto de la inteligencia.
Bertolt Brecht, George Bernard
Shaw, Abelardo Castillo, Luigi
Pirandello... que interesen a una
mayoría pensante preocupada por
el cambio y la sociedad. Ahora
no hay más que público que se
interesa por sí mismo.
Y eso sí que es político.”

—

INDA LEDESMA

(1926– 2010)

JEAN GRAHAM-JONES

IVÁN HAIDAR

PROYECTO VIDRIERA

EDITORIAL INTeatro