
EVA
HALAC

OSCAR
ARAIZ

IGNACIO
SÁNCHEZ MESTRE

PICADERO#40

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL DEL INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO _ AÑO XVIII _ #40 _ MAYO-SEPTIEMBRE 2019

GÉNERO Y DISCURSO



 EDITORIAL
INTeatro

EDITORIAL

Nuevamente la *Revista Picadero* prolonga la tarea de visibilizar sucesos teatrales y culturales que tienen lugar en los márgenes de la escena dominante. Si bien en los últimos años emergieron con fuerza los movimientos LGBTIQ+ y las temáticas relacionadas y ganaron un lugar en los escenarios de muchas ciudades del país, siguen siendo escasos los espacios que reflexionan sobre estos acontecimientos en las publicaciones gráficas del campo cultural o en aquellas especializadas en las artes escénicas.

Si el lenguaje impulsado por los movimientos feministas y LGBTIQ+ es un campo de batalla donde se dirimen dialécticamente sentidos hegemónicos y subalternos, dominantes y marginales (o marginalizados), el teatro y su potencialidad de construir significaciones se convierte en una herramienta poderosa para hacer tambalear discursos y prácticas naturalizadas. Acompañando este movimiento, una vez más, *Picadero* no entorna la mirada frente a los acontecimientos sociales, culturales y teatrales; les abre sus páginas e invita a reconocer y promover el desarrollo de actividades escénicas que rompen los moldes del régimen heterocisexual. Incluye nuevas voces, asume la diversidad y dedica espacios centrales a hechos y protagonistas que deben ganarse un lugar entre imaginarios contruidos y sedimentados en el sentido común.

Se presentan en este número, además, las voces de mujeres y hombres que aportan desde su mirada y actividad al desarrollo y crecimiento del prestigioso teatro argentino. Dramaturgas, creadores, directoras, titiriteros, actrices, directores, y un maestro de la danza nacional.

Así como la diversidad de voces fortalece el conocimiento, la amplitud de miradas, el espíritu crítico, la participación y la democracia, esta edición de *Picadero* refleja también el proceso de apertura que llevamos adelante en el Instituto Nacional del Teatro a través de líneas de subsidio como las incluidas en el Plan Nacional de Infraestructura, entre otras. Este proyecto transparentó y democratizó el acceso a estas líneas a través de las cuales se construyeron, compraron, ampliaron, equiparon o refaccionaron espacios de teatro independiente de todas las regiones del país. Por primera vez en la historia del organismo este se realizó a través de una convocatoria pública, abierta –y ampliamente difundida– a partir de la cual recibimos solicitudes de todos los rincones de la Argentina.

Es difícil resumir en pocas líneas los proyectos innovadores de formación y de infraestructura, de internacionalización de nuestros artistas, creadores y compañías, y todos aquellos que logramos poner en marcha en este período. Pero en aquel objetivo inicial y democratizador de búsqueda de transparencia y de gestionar de cara a la sociedad, sentamos las bases para que todos los miembros de la comunidad teatral tuvieran acceso a las acciones y decisiones tomadas en el seno del organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral de nuestro país.

Es una responsabilidad colectiva, compartida, fortalecer lo logrado y caminar hacia un mejor futuro para el teatro nacional y para la comunidad toda.

—*Marcelo Allasino*

DIRECTOR EJECUTIVO DEL INT

STAFF

AÑO XVIII - # 40 - MAYO-SEPTIEMBRE 2019

EDITOR RESPONSABLE

Marcelo Allasino

DIRECTOR PERIODÍSTICO

Carlos Pacheco

SECRETARIO DE REDACCIÓN

David Jacobs

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Graciela Holfeltz

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Jorge Barnes

DISTRIBUCIÓN

Patricia Ianigro

FOTOGRAFÍAS

Tapa y Contratapa: UNTREF

Interior: Magdalena Viggiani, Archivo INT, Mauricio Cáceres y Gustavo Gorrini (Teatro Cervantes), Complejo Teatral de Buenos Aires, Juan Borraspardo, Leila Sucari, Guillermo Turin Bootello, María Luján Sánchez, Sol Schiller.

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Guillermina Bevaqua, Raquel Ameri, Sergio Díaz, Paula Cancela, Claudia Huergo, Alberto Catena, Gonzalo Marull, Jorgelina Balsa, Miguel Passarini, Gabriela Borgna, Magalí Rodrigues Pires, Mariano Garuti, Cecilia Hopkins, Juan Carlos Fontana.

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 EDUCACIÓN, CULTURA, CIENCIA Y TECNOLOGÍA

Alejandro Finochiaro

SECRETARIO DE GOBIERNO DE CULTURA DE LA NACIÓN

Pablo Avelluto

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO CONSEJO DE DIRECCIÓN

Director Ejecutivo

Marcelo Allasino

Representante de la Secretaría de Gobierno de Cultura de la Nación

María Florencia Pérez Riba

Secretaria General

Verónica Olarieta

Representantes Regionales

REGIÓN CENTRO: Paula Brusca De Giorgio

REGIÓN CENTRO- LITORAL: Santiago Marcos

REGIÓN NORESTE: Claudia Luque

REGIÓN NOROESTE: Roberto Toledo

REGIÓN NUEVO CUYO: Juan De Torres

REGIÓN PATAGONIA: Verónica Olarieta

Representantes

del Quehacer Teatral Nacional

Patricia García, Maximiliano Altieri,
Armando Dieringer, Oscar Rekovski



**Instituto Nacional
del Teatro**



**Ministerio de Educación,
Cultura, Ciencia y Tecnología
Presidencia de la Nación**



Los días de la fragilidad,
DE ANDRÉS GALLINA.

FOTO: MUMA CASARES
DIRECCIÓN: FABIÁN DÍAZ

SUMARIO#40



P.8

GÉNERO
Y DISCURSO

Propuestas que
recorren el país



P.28

INT
LIBROS

Entrevista a
Cristina Escofet



P.37

EXPERIENCIAS

Entrevista a
Gustavo Guirado



P.45

IBERESCENA

Encuentro de festivales
iberoamericanos



P.50

ENTREVISTA
A EVA HALAC

El teatro como una forma
de comunicación



P.54

ENTREVISTA A IGNACIO
SÁNCHEZ MESTRE

Entre la dramaturgia
y la dirección



P.42

PROYECTO
INT

Plan Nacional
de Infraestructura



P.58

ENTREVISTA
A OSCAR ARAIZ

Un repaso
por la danza argentina

ADEMÁS

-
- P.31** – UNA DIRECTORA_TRES PREGUNTAS
Mariana De La Mata. “Me interesan mucho las particularidades de los espacios”.
-
- P.34** – OTROS LIBROS
– “Maquinita de matar. Vol. 1”, de Rodrigo Cuesta.
-
- P.35** – OTROS LIBROS
– “Grotowski & Compañía, fuentes y variaciones”, de Lurwik Flaszen.
-
- P.36** – UNA CREADORA_UNA OBRA
Gambeteando a Foucault con la ficción.
-
- P.40** – TEATRO EN JUJUY
El imaginario de la Puna. Homenaje a Damián Guerra.
-
- P.62** – DE ARCHIVO
Batato Barea.
-

ESTUDIOS TEATRALES

DISCURSOS E INTERVENCIONES SEXO-GENÉRICAS DESOBEDIENTES

Generalmente se puede reconocer que las performances escénicas y figuras de las drags, travestis y mujeres trans –tradicionalmente– tuvieron lugar en un determinado circuito de carnavales, fiestas y boliches nocturnos, sin embargo, en los últimos años, estas presentaciones se han diversificado más allá de dichos ámbitos. En este sentido, en la cartelera porteña la escenificación de la actuación del género ha alcanzado una mayor visibilidad produciéndose tanto una programación teatral que se inscribe en un contexto social de época el cual tematiza acerca del reconocimiento de derechos para las minorías socio-sexuales, en general, y, en particular, para las desobediencias sexo-genéricas.

TEXTO: GUILLERMINA BEVACQUA / FOTOS: ARCHIVO - GUSTAVO GORRINI



ESCENA DE
LOS INVERTIDOS.

Entre las puestas que tematizaron al respecto, se puede mencionar *Los invertidos* de Mariano Dossena o *El evangelio según Jesús, reina del cielo* con dirección de Natalia Mallo presentada en el FIBA (ambas realizadas en la Ciudad de Buenos Aires en 2017); como así también otras obras en las que el travestismo constituye un procedimiento artístico, como fue el caso del ciclo de obras de Copi desarrollado en el Teatro Nacional Cervantes (en 2017 y 2018).¹

A pesar de dicha visibilidad cada vez más pública, habitualmente estas prácticas fueron desplazadas del campo de los

estudios teatrales y, escasamente, se las historió. Tras una larga trayectoria de los movimientos LGBTQ+ y un sector de la academia feminista que instaló perspectivas de estudios de género y la teoría queer en las casas de altos estudios, hoy en día, se trazan, vuelven visibles y legibles –en términos de Didi Huberman (2015)–, recorridos históricos de las desobediencias sexo-genéricas y otras participaciones disidentes que cuestionaron y desbordaron plataformas hetero normativas en prácticas escénicas contemporáneas. En este contexto, se torna necesario diseñar cartografías teatrales que den cuenta de las mismas, no para reconsiderarlas y ponerlas en valor (tal como realizaría una historia correctiva) o para sumarlas en una historia del teatro argentino que las marginó bajo la insignificancia de sus aportes al campo teatral (es decir, en términos de una historia aditiva), sino para complejizar la reflexión crítica sobre sus procesos de circulación y perspectivas de lecturas tanto al interior del campo teatral como también hacia el campo socio-cultural. Para realizar esta tarea, recupero los aportes del grupo Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte acerca de las posibilidades de incidir en los discursos historiográficos:

“Se trata, entonces, de interrumpir las ficciones de la historia (y de la historia del arte) en sus trayectorias institucionalizadas, interrogando sus silencios, fracturas, borrones y clausuras, abriendo fugas y

1 En relación al travestismo escénico, en diálogo con la periodista Ivanna Soto (2017), el director del ciclo de *Copi en el Cervantes*, Marcial Di Fonzo Bo señaló acerca del travestismo de Eva Perón: “(...) no es solo mi lectura del texto, creo que tiene mucho que ver con la propuesta de Copi en general. Además, para el rol de Eva Perón [Copi] quería que fuera un actor muy conocido, justamente para subrayar el hecho de que es un hombre, que es un actor, y que uno esté viendo el trabajo del actor y no otra cosa. El actor muy popular no puede mentir; no puede decir ‘No soy yo, soy otro’. Y Eva Perón se trata de un juego. No es un biopic, no se trata de tomarse por Eva Perón (...) Entonces, el hecho de que Eva sea interpretada por un actor es la puerta de entrada a este terreno de teatralidad evidente. Si la interpreta una actriz, te metés en una trampa, porque el público empieza a evaluar si se parece o no, si tiene o no la edad, etcétera. En cambio, si es un hombre, estamos abiertos a la teatralidad. Es tratar de experimentar ser Eva Perón, ver qué pasa”.



ESCENA DE
LOS INVERTIDOS.

discontinuidades críticas en los recorridos unidimensionales de sentido trazados por las narrativas hegemónicas (2014 [en línea]).²²

Por lo expuesto, los trazados que suscitan las prácticas escénicas socio-sexuales desobedientes, al interior de los discursos historiográficos presentan desplazamientos e intermitencias en relación a las periodizaciones mayoritarias del campo teatral argentino y nodos relacionados con otros movimientos cuestionadores del régimen heterosexual (Wittig, 2006). En general, estas narrativas académicas respondieron a la pregunta que, desde hace cuarenta años, interpela las historiografías artísticas: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres en la historia del arte?”, tal como lo formuló Linda Nochlin (2007 [1971]). Particularmente, considerando que el movimiento social de las desobediencias sexo-genéricas se desarrolló en un plano marginal, incluso de estos cuestionamientos, el desplazamiento de la pregunta se puede reformular de la siguiente manera: ¿por qué no han existido mujeres trans y travestis en la historia del teatro argentino? Ante la violencia y segregación social sistemática hacia la población trans, la

22 Micropolíticas de la desobediencia sexual es un grupo de investigación radicado en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Desde el 2012, el grupo de estudio es dirigido por Fernando Davis. En la actualidad, sus integrantes son: Fermín Acosta, Fernanda Carvajal, Nicolás Cuello, Lucas Morgan Disalvo, Leila Daiana Llunez, Martín Lázaro Olier, Franco Mehlose y quien suscribe. El proyecto en el cual se encuentra trabajando se titula: “Genealogías críticas de las desobediencias sexuales desde el sur”.

reformulación puede devenir retórica, no obstante, recupero su reinención para intervenir (Pollock, 2013) relatos historiográficos androcéntricos. Para ello, a continuación, se abordan pasajes historiográficos que tematizaron acerca de los ingresos minoritarios (Deleuze y Guattari, 2002) a la actividad escénica para dar cuenta del sesgo normativo que recayó sobre aquellas prácticas capaz de desajustar lógicas propias del régimen heterocisexual.³

TECNOLOGÍAS DE REGULACIÓN SOCIO-SEXUAL EN LAS PRÁCTICAS ESCÉNICAS

Dado que, históricamente, las mujeres tenían prohibido participar en las prácticas escénicas (como en otras tantas disciplinas artísticas y el campo social en general), el travestismo escénico fue un procedimiento extensamente utilizado para representar personajes femeninos.⁴ En la mayoría de los países occidentales, esta situación perduró hasta el siglo XVII (aproximadamente). Beatriz Seibel indica que los papeles femeninos eran interpretados por “actores, cantantes y bailarines varones, en travesti” (2006: 42 [el entrecomillado me pertenece]). Hasta entonces, el travestismo escénico fue una actividad ejercida por varones, muchos de ellos, castratis quienes, portando atavíos femeninos realizaban estos papeles.⁵

A pesar de esta legislación prohibicionista, la misma investigadora teatral indica que en la antigua Grecia las troupes de artistas nómades (conformadas por danzarines, acróbatas, músicos y recitadores) no se sujetaron a las posibilidades de

- 3 Desde la década del setenta diferentes colectivos feministas analizaron el dispositivo de la heterosexualidad como una de las claves para deconstruir el patriarcado hegemónico. En la academia, hacia la década del ochenta, el término heterosexualidad cobró mayor circulación con los trabajos de Adrienne Rich, Teresa de Lauretis, Monique Wittig, Judith Butler, entre otras. El impacto de estos estudios puso de manifiesto cómo el dispositivo biopolítico de la heterosexualidad no sólo implica una práctica sexual establecida entre dos personas de sexo contrario construido sobre “un modelo de sexualidad femenina ligado a la reproducción y al deseo del varón” (Espinosa Miñoso, 2007: 170), sino una estrategia de poder determinada por un régimen político, nominado por Wittig como régimen heterosexual. Con el término heterocisexual refiero a dicho régimen en conjunción con el término cisexismo, este “se define como la combinación entre dos tipos de sexismo: aquel que coloca a las mujeres, y en general a lo femenino, en un lugar inferior y subordinado respecto de los hombres y, en general, a lo masculino, y aquel que coloca en un lugar inferior y subordinado a las personas transexuales respecto de las cissexuales” (s/d, 2009a [en línea]).
- 4 La clásica definición de travestismo significa “utilizar ropa del sexo contrario”. La misma remite a su procedencia etimológica, la cual está conformada por el prefijo trans (del otro lado) y el verbo vestire (vestir) del latín. Si bien se reconoce como una palabra italiana que luego deriva al francés y a otras lenguas, tanto en idiomas latinos como anglosajones, el término conserva su transparencia: *travestire* (italiano); *travesti* (francés); *travesti* (portugués); *travestist* (alemán); *transvestite* (inglés).
- 5 Los *castratis* eran niños a quienes se los castraba antes de la pubertad para que conserven su voz aguda y puedan representar más fehacientemente los roles femeninos.



ESCENA DE
EVA PERÓN.

enunciación legitimada por el arte oficial y permitieron la participación de mujeres quienes se desempeñaban como flautistas, equilibristas, danzarinas, volatineras, mimas o cómicas ambulantes (Cfr. Seibel, 1993). Por su parte, los estudios de Cristina Moreira (2004) centrados en el rol de la mujer señalan que fue con la llegada de la Commedia dell'arte a España (1574) cuando su alcalde Pedro Puertocarrero concede el permiso a Alberto Nasello (conocido como Ganassa) para que la compañía de cómicos que presidía fuese integrada también por mujeres, entre ellas: Angela Salomona, Angela Martinelli y Silvia Roncagli. De acuerdo con la investigación de la pedagoga teatral:

Los datos existentes dicen: 'La comedia que traen para representar no se podrá hacer sin que las mujeres que en su compañía traen representen' (Richads and Richards, 1990). Esta es la primera acción legal que sancionó la aparición de la mujer en escena (...) Fue Silvia Roncagli la primera Franceschina quien en la vida real fuera la mujer de Ganassa. A Silvia le sucedió Ricciolina, Diamantina, Olivietta, Colomiba, Spinetta, Violeta, Smeraldina (1745-69) puesto que cada actriz le daba el nombre a su personaje. El papel de criada (soubrette en francés) o servetta, consistía en representar el propio papel de esposa de su vida real. Motivo por el cual no portaban máscaras" (Moreira, 2004: 332).

De estas primeras participaciones escénicas resulta llamativo el carácter liminal del binomio persona/personaje mediante el cual debían interpretarse los papeles femeninos por parte de las mujeres. Sin producir una escisión entre la vida/obra de las actrices, se les concedió el permiso de integrar la representación teatral conservando no solo su nombre real, sino también el rol social que desempeñaban como esposas.⁶ En Inglaterra, las mujeres pudieron representar papeles en el período de Restauración de Carlos II en 1660. Aunque el travestismo escénico contaba con aceptación en la época, tras la incorporación de las mujeres para la representación de los papeles femeninos, dicha práctica perdió su vigencia y comenzaron a ser consideradas como géneros teatrales me-

6 A pesar de operar en contextos históricos y marcos poéticos diferenciales y a riesgo de generar una sobre-interpretación paradigmática, se puede reconocer que, en general, las mujeres trans y travestis, ingresaron al campo teatral mediante modalidades escénicas liminales de sus propias trayectorias vitales en las cuales se borraron, o volvieron difusas, las fronteras entre la persona/personaje (Cfr. Bevacqua, 2018). En este sentido, el reclamo *vox pópuli* de la población trans indica que, tradicionalmente, las mujeres trans/travestis fueron convocadas a trabajar en producciones teatrales, audiovisuales o televisivas para realizar personajes de trabajadoras sexuales u otros estereotipos generados socialmente sobre el colectivo, es decir, en tanto representen roles sociales asignados mayoritariamente.



ESCENA DE
EVA PERÓN.

nores o supeditadas al efecto cómico. Al respecto, Laurence Senelick señala:

En Londres, en la Restauración y después de ella, todas las producciones femeninas de obras como Killigrew The Parson's Wedding y las actrices que interpretan a Macheathy Sir Harry Wildair inspiraron novedades competitivas: una constelación menor de comediantes masculinos apareció como ingenuas burlones como Polly Peachum en The Beggar's Opera. Si bien los dramaturgos incrementaron las oportunidades para las actrices bonitas, no ofrecieron la misma producción para que los jóvenes (bonitos) continúen utilizando faldas; si ofrecieron oportunidades fugaces para que actores mayores hagan de dama. Sin embargo, dado que el teatro perfeccionó su atractivo para un respetable público de clase media, la parodia fue considerada impropia (...) Otra razón por la cual el travestismo escénico en la representación femenina disminuyó responde a una concepción, no nueva pero recién enunciado en la ley, que un hombre que se creía ser una mujer era, a primera vista, insano. Por lo tanto, la determinación del género fue, a los ojos de la ley, la primera y principal cualificación para poseer propiedades, con todas las prerrogativas electorales y otras que le correspondan. Cualquier hombre dispuesto a abnegar sus privilegios del género tenía que ser mentalmente deficiente y, por lo tanto, legalmente incompetente (2000:12).⁷

7 Si bien el investigador citado no pertenece al campo teatral argentino, su observación acerca del ingreso de las mujeres en calidad de actrices y los cambios suscitados en relación al travestismo escénico resultan

Por lo dicho, junto con el derecho de las mujeres, surgieron otras regulaciones –antes permitidas– y el travestismo escénico pasó a ser una modalidad paródica y burlesca. Considerando que, en el transcurso de la modernidad, se desarrolló un discurso público por parte de las ciencias médicas y jurídicas para reglamentar la sexualidad y sus placeres, determinando perversiones y normalidades, se puede advertir que el teatro occidental no fue ajeno de estos mecanismos de saber-poder y las prácticas teatrales conformaron en tanto dispositivos de control biopolítico.⁸

Acerca de nuestra región, en *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Beatriz Seibel (2006) señala que las representaciones dramáticas realizadas en los colegios jesuitas (en el siglo XVII) eran interpretadas por varones quienes caracterizaban roles femeninos según las costumbres de la época. Destinadas al público masculino, en el año 1684, en la ciudad de Córdoba se prohibieron estas representaciones debido a que un grupo de mujeres que se encontraban en la iglesia “se asoman al patio del claustro para ver una comedia que celebra a San Francisco Javier” (Seibel, 2006: 29). Además, las misiones jesuíticas se sirvieron de dramatizaciones ritualizadas para cumplir su fin evangelizador y, dado que las mujeres tenían prohibida la participación, sus papeles eran representados por varones de “cuerpos proporcionados”. Sin embargo, el estudio de Seibel indica que en 1689 las normas se volvieron más severas eliminando las representaciones femeninas de “hombres en traje de mujer” (2006: 32).

Con el tiempo, esta situación prohibitiva hacia las mujeres y sus representaciones comenzó a suscitar cambios pequeños pero significativos. Al respecto, la mencionada investigadora teatral señala los dos primeros personajes femeninos de la dramaturgia argentina que aparecieron en una Loa de un autor local (anónimo) en la provincia de Corrientes en 1761 realizada con motivo de las fiestas de la coronación de Carlos III. En esta pieza se representaban deidades de la mitología griega:

consustanciales para comprender las censuras y prohibiciones reseñadas por Beatriz Seibel (2006). Senelick, 2000:12 (la traducción me pertenece).

8 En relación de los discursos de la sexualidad y los cambios producidos en el siglo XVII, véase Foucault, *Historia de la sexualidad. I: La voluntad del saber* (2010 [1976]). Al respecto, indica Paul B. Preciado: “Al distinguir entre «sociedades soberanas» y «sociedades disciplinarias» Foucault ya había señalado el paso, que ocurre en la época moderna, de una forma de poder que decide sobre la muerte y la ritualiza, a una nueva forma de poder que calcula técnicamente la vida en términos de población, de salud o de interés nacional. Por otra parte, precisamente en ese momento aparece la nueva separación homosexual/heterosexual. Trabajando en la línea iniciada por Audre Lorde, Ti-Grace Atkinson y el manifiesto « The-Woman-Identified-Woman » de « Radicalesbians », Wittig llegó a describir la heterosexualidad no como una práctica sexual sino como un régimen político, que forma parte de la administración de los cuerpos y de la gestión calculada de la vida, es decir, como parte de la “biopolítica”. Una lectura cruzada de Wittig y de Foucault permitió a comienzos de los años 80 que se diera una definición de la heterosexualidad como tecnología bio-política destinada a producir cuerpos heteros (straight) (Preciado, 2003 [en línea]).

Ceres (diosa de las frutas) y Flora (diosa de las flores). Beatriz Seibel concluye: “(...) la mujer real no sube a escena, no tiene derechos civiles y en caso de conductas excepcionales, de las que hay tantos casos, es también ignorada” (2006: 38). Otro de los personajes femeninos señalados aparece en el Teatro de la Ranchería (inaugurado en 1783) en la pieza *Siripo* de Manuel de Lavardén (1789), inspirada en la leyenda de Lucía Miranda, la cautiva. Según la historiadora este “Es un modelo de personaje femenino de acuerdo a las expectativas de la mentalidad hegemónica” (2006: 40). Siguiendo los estudios de Seibel, fue en el reglamento dictado por el Virrey Vertiz del citado teatro en el que se expresa el permiso para que las cómicas participen de los espectáculos pero sin manifestar “indecencias en sus modos de vestir” (en Seibel, 2006: 41).

En el estudio genealógico de las artes circenses de la misma investigadora se pueden reparar también procedimientos escénicos desobedientes y regulaciones morales en Latinoamérica:

En México, un auto del Intendente Corregidor concede una licencia en 1792 para hacer Maromas y Títeres, ‘con la precisa calidad de que no haya ni el menor escándalo’, porque muchos de los sujetos a quienes se concedió licencia hacen abusos, ‘salen a las calles tocando cajas, o tambores, y vistiendo de mujeres los hombres, y aquellas de varones, con otras ridiculeces y abusos’ (¡Ver para creer! El circo en México, 1986, 55) (en Seibel, 1993: 17).

Asimismo, a través de los estudios de Beatriz Seibel en torno al clown se reconocen otras experiencias de travestismo escénico en nuestro país. Entre estas, la investigadora teatral indica que “en 1841 el payaso inglés William Brown hizo un número en zancos disfrazado de mujer, con un niño en brazos, bailando ‘la pieza inglesa’, en el Circo Olímpico del Jardín de Retiro” (Seibel, 2006: 23); el clown Frank Brown con su personaje de Mademoiselle Piccolomini hacia una parodia de una écuyère; y, a principios del siglo XX, Pablo Podestá interpreta un personaje cómico travestido en *La tía de Carlos* (Brandon, 1892); también Florencio Parravicini interpreta distintos personajes (un detective norteamericano, un príncipe ruso y la madre de este) en la pieza de su autoría: *Botafogo* de 1921 (Cfr. Seibel, 2006).

En el campo de los estudios teatrales existen discursos críticos que abordaron el cruce entre prácticas escénicas, travestismos y disidencias sexuales a lo largo del siglo XX. Entre estos, resultan de referencia obligada los trabajos de Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (2006 y 1997), Ezequiel Lozano (2015) y Pablo Farneda (2016). Asimismo, mi estudio en torno al Centro Cultural Rojas (1984-2014) dio cuenta de una cartografía teatral de las desobediencias sexo-genéricas la cual constela en torno de un corpus de artistas y modalidades escénicas bajo la categoría analítica deformances (Bevacqua, 2018). La misma, tal paraguas conceptual, agrupa distintas performances escénicas que des-programaron, des-configuraron o deformaron roles y estereotipos sociales construidos, mayoritariamente,



ESCENA DE
LOS INVERTIDOS.

respecto de las binarias categorías de género.⁹ Luego de referir acerca del travestismo como procedimiento para representar papeles femeninos ante el espacio escénico vedado a las mujeres y las nuevas regulaciones que suscitó el campo teatral tras la incorporación de las mismas, recupero las reflexiones de Griselda Gambaro mediante las cuales se puede ampliar la pregunta por el lugar de aquellas personas desobedientes al régimen heterocisexual en la actividad escénica contemporánea.

INTERMITENCIAS E INDAGACIONES DESOBEDIENTES EN FUGA

Aceptadas las mujeres en el campo teatral en calidad de actrices, se debe reparar en torno de los espacios que, históricamente, fueron (o no) ocupando. Para dar cuenta de este pasaje en nuestro campo teatral, la figura de Griselda Gambaro resulta una referencia consustancial. En 1972 en *Las mujeres y la dramaturgia*, la escritora con mayor trayectoria en el teatro nacional planteaba la problemática de “un teatro históricamente pensado y creado por hombres” (2014: 12) y se preguntaba qué papel desempeñamos las mujeres en la última centuria en

9 Dicho corpus de artistas está conformado por Batato Barea, Klaudia con K, Fernando Noy, Mosquito Sancineto, Julia Amore, Naty Menstrual, Camila Sosa Villada, Lukas Avendaño, Julia Lagos y Dominique Sander.

el ámbito teatral.¹⁰ Su respuesta encontraba a las mujeres en el lugar de musas inspiradoras de reconocidos dramaturgos, espectadoras, personajes imaginados por hombres o actrices. No obstante, Griselda Gambaro señala:

“Dentro de los límites de admiración y desconfianza, esto le fue permitido a la mujer, le fue permitida la ambigüedad de la doble conducta, en el escenario y fuera de él, pero cómo se le concedería el papel omnipotente de quien es capaz de inventar criaturas autónomas, mansas o rebeldes, frívolas o austeras; cómo tendría la libertad de crear que supone práctica y esencialmente la lucha constante por una libertad mayor. Se lo tuvo que ganar a ese papel, y no tanto en el escenario o dentro de los límites del arte teatral, sino en el ámbito exterior de los condicionamientos sociales” (2014: 16-17).

En consecuencia, como explicita la citada dramaturga, solo cuando las mujeres fueron ganando derechos sociales pudieron visibilizar su papel como escritoras o directoras y agrega: “Personalmente, sé que me debo resarcir de un largo silencio, el que han tenido las mujeres en el teatro y que, por eso mismo, mi voz deberá ser más intensa” (2014: 21). Más de veinte años después de la conferencia citada, en el diálogo de apertura del V Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino (1996) organizado por el Grupo de Estudios Teatrales Argentino e Iberoamericano (GETEA), Osvaldo Pellettieri (1998) refirió acerca de la actividad de Griselda Gambaro señalando la soledad de su escritura sin formular una opinión alguna en torno de las limitaciones de un campo teatral androcéntrico. Por su parte, el público asistente intervino el diálogo aportando una perspectiva feminista transversal en la obra de la reconocida dramaturga con la siguiente observación:

“Hasta Antígona furiosa [1985-1986], para mí, usted planteó la escritura teatral sin una conciencia de su identidad como mujer. A partir de Antígona Furiosa cambia esa perspectiva, como si el movimiento feminista le hubiera hecho tomar conciencia de esa condición” (en Pellettieri, 1998: 24).¹¹

La dramaturga respondió la intervención señalando que tal conciencia la comenzó a tomar en 1976 con la publicación de su novela Nuestra muerte en Francia, país en el que interpretaron su obra como una parábola de la situación de la mujer: “A partir de ahí, me fui interesando, y fui tomando conciencia de esas diferencias y sentí que podría contar mejor ciertas historias a través de la voz de una mujer” (en Pellettieri, 1998: 24). Mediante este posicionamiento, Griselda Gambaro continuó disertando acerca del desplazamiento histórico de las mujeres

en el campo teatral. Al respecto, observó que el rol atribuido a las mujeres fue de vestuaristas o actrices, mientras que la dirección o la autoría, tradicionalmente, estuvo a cargo de los hombres. Además, advirtió que en los jurados o antologías, cuando son mixtas las selecciones, las mujeres solo ocupan un cinco o diez por ciento del espacio. A pesar de este aspecto minoritario (en sentido cuantitativo), la escritora sostuvo: “Por primera vez en la Argentina tenemos una generación de dramaturgas. Dramaturgas hubo siempre, pero dramaturgas aisladas” (en Pellettieri, 1998: 26).¹²

De acuerdo con estas reflexiones, se observa un desplazamiento similar hacia la población trans, la cual fue sistemáticamente segregada de la sociedad, y en extensión, del campo teatral.¹³ Sin embargo, parafraseando a Griselda Gambaro, se puede decir que desobediencias sexo-genéricas en el campo teatral hubo siempre pero aisladas y, en un movimiento similar al de las mujeres, solo cuando se fueron reconociendo sus demandas y derechos, se les posibilitó el ingreso a espacios de mayor visibilidad. Por lo tanto, resulta convocante plantear la pregunta en torno de sus lugares en la actividad teatral: ¿Cuáles fueron los roles asignados a las maricas, mujeres trans y travestis en el campo teatral desde antaño: actuación, dirección, vestuaristas, dramaturgia, etc.? ¿Cuál fue la representación que de ellas se realizó en los textos teatrales y bajo qué voz narrativa se configuró su presencia? ¿Bajo qué poéticas o modalidades de representaciones sus figuras pudieron conformar elencos teatrales? ¿En qué contextos socio-históricos tuvieron mayor visibilidad? Si bien estas preguntas operan de modo introductorio, las mismas proponen movilizar una maquinaria crítica que, mediante una mirada oblicua y descentrada, trace recorridos de lecturas, cartografías intermitentes y discontinuas de relatos historiográficos heterocissexuales los cuales desestimaron por insignificantes o carentes de calidad artística aquellas prácticas en las que se produjo el estallido de las binarias categorías de género. Actualmente, aún bajo legislaciones que garantizan el pleno ejercicio de sus derechos, la población trans continúa siendo segregada por una sociedad que se cree propietaria del legítimo privilegio de determinar qué vidas merecen ser vividas, qué vidas merecen ser lloradas (Cfr. Butler, 2010), en consecuencia, “cuáles son los cuerpos que importan y cuáles han de surgir aún como materia crítica de interés” (Butler, 2008: 21), puede servir como eje de lectura que acompañe futuras indagaciones en el campo de los estudios teatrales.

12 En nuestro país, a partir del debate por el aborto legal, seguro y gratuito, el colectivo de Actrices Argentinas cobró mayor visibilidad en el campo social. Asimismo, directoras y dramaturgas se encuentran agrupadas para disputar espacios de legitimación política en el campo teatral.

13 Las personas trans fueron reconocidas en tanto ciudadanas de derechos por el Estado nacional a partir de la Ley de Identidad de Género sancionada el 9 de mayo de 2012. Sin embargo, aún, de manera general, la sociedad continúa segregando, discriminando, patologizando, incluso, criminalizando a dicho sector de la población cuyo promedio de vida no supera los treinta y cinco años de edad.

10 “Las mujeres y la dramaturgia” es una conferencia dictada en Santa Fe en 1972. La misma fue publicada en El teatro vulnerable (Gambaro, 2014: 11-22).

11 El diálogo completo se encuentra publicado en El teatro y su crítica (Pellettieri, 1998: 19-27).



PRINCESA DEL FUTURO

UN CUENTO MÁGICO QUE NARRA LAS ANDANZAS DE UNA NIÑA TRANS

TEXTO: PAULA CANCELA / FOTOS: XIRGU UNTREF

Mi experiencia con *Princesa del Futuro* comienza a principios de 2017 cuando fui convocada para participar de la novena edición del Festival Porvenir de obras cortas. Como continuación de otro proyecto de investigación escénica, decidí seguir indagando los relatos ficcionales de los cuentos de hadas para poner en discusión las construcciones sexo-genéricas y el rol atribuido al “lugar de las mujeres cis y trans”. ¿Qué encierra la idea de felicidad de las princesas? ¿De quiénes y de cuándo son estos relatos? ¿Qué relaciones legitiman? ¿Qué historias excluyen o incluyen? ¿Siguen en vigencia aún? ¿A qué princesas somos contemporáneas?

Hacia poco tiempo había terminado de leer un libro, cuya historia me conmovió hasta las lágrimas —la historia de la primera nena trans del mundo, en recibir su documento con identidad autopercebida—. No solo me interpeló como sujeto político, sino como madre gestante, en ese momento atravesaba las primeras semanas de embarazo. Inmediatamente

como devenir de dichos acontecimientos, decidí contar una historia distinta a la que acostumbrábamos a escuchar sobre las princesas, tomando como disparador al universo machista y de fantasía que promueven las películas de Disney —y que muchas veces, poco se diferencian de la realidad que inscriben en los cuerpos—. La historia de Lia, la protagonista de *Princesa del futuro*, está inspirada en hechos reales y cuenta las andanzas de una chica trans que con el poder de su imaginación crea un mundo mágico para hacer su propia transición hacia su identidad autopercebida. A través de un testimonio ficcionado y revalorizando la afición por los cuentos de hadas, se ponen en discusión las formas preconcebidas de transitar la infancia, sumergiéndonos en un universo de fantasía no tan lejano.

Luego del *Porvenir*, hermosa vivencia no solo por la calidad humana de quienes coordinaban el proyecto, sino por el intercambio con compañerxs que además de reunirnos en

un mismo espacio, nos reunieron las mismas ganas de contar historias NO binarias. Hicimos una función en el Centro Cultural Paco Urondo, dentro del marco del ciclo Microcentro, donde parte de la propuesta era abrir la devolución de lxs veedores designadxs, Ricardo Manetti y Maiamar Abrodos, a lxs espectadorxs. A partir de ese momento nuestra perspectiva sobre el proyecto cambió, ya que nos resultó indispensable para continuar creciendo como personas y artistas, el intercambio, no solo con espectadorxs sino con referentxs en cuestiones de género. Para ello coordinamos un ciclo, Ciclo del Futuro, en nuestra querida Casa Brandon, donde luego de cada función convocamos a nuestras guías y maestrxs para abrir un espacio de reflexión. Nos acompañaron: Susy Shock, Gabriela Masilla, Sasa Testa, Valeria Licciardi, Cynthia Castoriano, Paula Maffia, Mariana Bugallo y Bife. Nada más enriquecedor y vertiginoso, que exponernos a la mirada de lxs otrxs, para seguir construyendo nuestro proyecto.

En 2018 recibí la propuesta del teatro Xirgu Untreff para coproducir la obra siendo parte del festival Generación Xirgu coordinado por Alberto Ligaluppi. Allí estrenamos la versión larga de *Princesa del futuro*. Hasta ese entonces veníamos trabajando con un equipo reducido, y para dicho teatro la cantidad de integrantes se triplicó. Tuvimos diversas e intensas experiencias con el público, vinieron estudiantes de colegios secundarios y universitarios. Asociaciones y agrupaciones. Familias y personas sin compañía en busca de contención. Vivimos momentos que jamás podremos olvidar, devoluciones que llenaron nuestro corazón y nos hicieron entender aún más la necesidad de visibilizar este tipo de historias. Esta propuesta no solo invita al espectador a reflexionar sobre la complejidad de ser una chica trans en una sociedad patriarcal y de un machismo dominante, sino también en dar a conocer la realidad a la que nos exponemos por mostrarnos “como nos sentimos”.

En nuestro país la expectativa de vida de las personas trans y travestis sigue siendo hasta los 35 años. Su acceso a la educación, la salud y al trabajo es muy dificultosa. Si bien la “Ley de Identidad de Género” fue un enorme avance en la conquista de derechos, la igualdad ante la ley no garantiza la igualdad ante la vida. Lohana Berkins –inolvidable ejemplo de lucha– activista trans argentina, defensora e impulsora de la identidad transgénero dijo “*Estoy convencida que el motor de cambio es el amor...*”, si bien sabemos que no es suficiente, vivimos esta frase como eslogan a cada función.

Con el actor Manu Fanego venimos trabajando de manera ininterrumpida hace ya cinco años. Empezamos nuestro recorrido con *Ensayo sobre el temor que me da ser una princesa*, proyecto

de investigación escénica, que surge de la desesperación, inestabilidad y contradicción que me generan los cuentos de hadas. En esta experiencia y en cinco versiones distintas, Manu interpretó a una Cenicienta bastante singular y corrida a la de los cuentos. A partir de este ensayo, apareció una necesidad imperante por parte de ambxs de seguir investigando, tal vez desde planos distintos pero complementarios –mi necesidad de profundizar en las contradicciones e interrogaciones de mi mente y Manu en las de su cuerpo–. Una necesidad que nos sigue encontrando a cada rato, como si hubiéramos formado una especie de tándem que va en busca de lo mismo pero desde diferentes perspectivas. Durante seis meses más estuvimos trabajando en otro proyecto donde Manu interpretó a un personaje mítico de la tragedia griega, reversionado y travesti. A partir de ahí nace *Princesa del futuro*, como devenir y decantación de todo lo que fuimos recorriendo y aprendiendo juntxs. “A lo largo del relato, Lía, hace un recorrido hacia un universo personal e interior cargado de una enorme sensibilidad y evocando a cuentos de hadas; donde va narrando la secuencia de sucesos a la que se tuvo que enfrentar para ser quien siempre quiso ser, una princesa. Utilizando el lenguaje no binario, busca algo tan sencillo y profundo como es la aceptación, el abrazo, el amor y el respeto”.

En el proyecto empezamos siendo pocxs y terminamos siendo muchxs, y varixs del equipo se acercaron de manera natural e impulsiva para formar parte sin tener en claro qué podían hacer. Y a otrxs como Sebastián Furman, lxs convocamos porque teníamos la certeza de que era lo que necesitábamos para completarnos. Seba compañero de Manu de Los Bla Bla (compañía creada en 2010 y aún en actividad) se incorporó como una pata imprescindible para nuestra obra, nos trajo la música que tanto buscábamos: “¿Quién dice como debes ser? ¿Quién te lo va a decir?

Nadie lo sabe, nadie ve, lo que te hará feliz... Tu deseo puede ser... Así”.

Princesa del Futuro es para nosotrxs un proceso de infinita búsqueda, entrega y honestidad. Con el correr del tiempo, nos dimos cuenta que como grupo o mejor dicho como cooperativa, necesitábamos tener encuentros por fuera de las funciones y ensayos, para abrir el diálogo. No solo para intercambiar opiniones sobre cuestiones técnicas del proyecto, sino para ver cómo nos sentimos con respecto a lo que estamos haciendo. Hay una pregunta que parece siempre ser recurrente y es: ¿Desde qué lugar contamos lo que contamos? De la misma manera que nos sentimos responsables de contar lo que vemos, también nos sentimos responsables de interpelar y cuestionar los lugares que ocupamos. Deseamos que estas historias, también puedan ser contadas por personas con identidad de género no binaria o simplemente tengan la posibilidad o “el cupo laboral” de contar las historias que quieran.

LA MARILYN

“NO ES FÁCIL SER MUJER,
ES TODO UN VIAJE”

En Junio de 2019, un aplauso prolongado y sostenido coronaba la función de *La Marilyn* en el mítico Bar del Puerto (Acapulco, Guerrero, México), en el marco del XV Encuentro Teatral Juan Álvarez. La emoción vibraba en los ojos brillantes de los espectadores, en el cuerpo tembloroso del actor y en cada latido de mi corazón. Hermosa sensación de unos breves minutos. Segundos quizá. Pues como en cada una de las presentaciones, desde mi rol de director debía una vez más abrir el juego a las preguntas, a la reflexión, al debate.

TEXTO: SERGIO DÍAZ FERNÁNDEZ / FOTOS: ARCHIVO



ESCENA DE
LA MARILYN.

Y es que desde su estreno en noviembre de 2017 el juego se repite una y otra vez. Rodrigo Quiroga se mete en la piel de La Marilyn y construye en la escena un universo tan ficticio como real, y crea una atmósfera cargada de poesía en medio de una cruda realidad para recrear de algún modo el mundo de una chica trans.

Porque el mundo de una chica trans no resulta simple de transitar. No si uno decide, desde el arte teatral, intentar realmente ponerse en sus zapatos.

El puntapié inicial fue la invitación, en julio de aquel año, a participar del Primer Festival Competitivo Damas en Coche, donde las fundaciones La Mar en Coche y Damas de Hierro de San Salvador de Jujuy convocaron a ocho artistas a montar diversas propuestas escénicas a partir de los testimonios reales de ocho chicas trans a través de entrevistas que la organización acercó a los participantes en formato de video.

Así iniciaba el proceso de creación. Mirar el video, analizar el relato, leer entre líneas, desentrañar el discurso, cada gesto, cada inflexión, cada detalle para encontrar ese UMF (umbral mínimo de ficción) del que habla Vivi Tellas.

Con un equipo conformado por Mauricio Escalante y Emanuel Urzagasti, integrantes del grupo A.D.N. - Arte de Nosotros (creado en 2006 y que actualmente dirijo) y el propio Rodrigo Quiroga empezamos a elaborar la propuesta.

Un primer cuadro mostraría la espalda desnuda del protagonista, bajo una luz tenue que deje entrever al personaje en un juego de seducción andrógino para romper con un estallido de bronca de aquel adolescente varón que juega al fútbol y que proyecta en otro su propia sexualidad no aceptada.

“¡Todos putos son! ¡Todos putos!”, grita al resto del equipo mientras se pone la camisa, el pantalón y esos zapatos del colegio que lo oprimen. En tono de confesión nos cuenta que quiere irse “... lejos... a Buenos Aires, no sé... Aquí no se puede. Allá la cosa es distinta...”.

Y es que parte de la construcción de identidad de las chicas trans de las ciudades del interior las empuja al desarraigo, a irse de su lugar de origen para poder “ser”.

El segundo cuadro da cuenta de la llegada a la gran ciudad. La ropa es distinta, unas calzas *animal print*, un colchón enrollado y un bolsito de viaje. Con humor, el personaje cuenta a la audiencia las peripecias del viaje, esos 1400 km hacia la gran ciudad. Porque la risa no deja de ser un mecanismo de defensa, una forma de resistencia a aquello que le tocó en suerte. Al fin, la entrada a un mundo nuevo, lleno de oportunidades, pero no por ello menos hostil. “No es fácil ser mujer. Es todo un viaje...”.

La noche, la prostitución, el alcohol y las situaciones de violencia a las que muchas veces se ven sometidas merecía una forma de contar distinta. No a través de la palabra. No en el relato que pudiera distanciar al espectador o producirle rechazo. Teníamos que transformar el grito y la denuncia en algo que con poesía tuviera la misma carga e impacto. Emanuel Urzagasti, bailarín contemporáneo, acróbata y artista circense, se ocupó de construir una coreografía que diera cuenta de todo eso, con erotismo, sensualidad y belleza, pero con crudeza y dolor en el tercer cuadro.

Finalmente, y aunque nada le fue fácil, La Marilyn regresará a Jujuy. La vuelta al pago. La decisión tomada de descubrirse y hacerse visible. Decidida. Empoderada. Aunque “a veces en la calle la gente me pregunta: ¿qué sos? ¿Quién sos? Yo no contesto. ¿Para qué? Yo... No contesto...”.

Apagón. Luego, la charla, la reflexión, el debate. Es la propuesta. Distinta a lo que Rodrigo, como actor, pensaba cuando lo convocó. Cada vez que un espectador le pregunta “¿Cómo fue construir el personaje? ¿Te fue difícil hacer de mujer?” o algo parecido; él cuenta que aceptó hacer la obra pensando que iba a ser algo gracioso, como el estereotipo de las trans o travestis de la tele que se burlan de sí mismas. Y que la cosa viró para otro lado. Y que para poder construir su personaje tuvo que apelar a algunas películas y hasta tutoriales de YouTube sobre como caminar con tacos u ocultar partes del cuerpo. Maquillarse, ponerse la peluca, encontrar gestos de sutil femineidad, usar ropa interior de mujer. Y trabajar en serio. Con profundo respeto. Realizar en la escena la transición. Volverse vulnerable y exponerse así, frágil. “Tan bonita. Tan chiquita. Tan llena de sonrisas. Perfumada flor que crecía...”.

Suenan en el espectáculo fragmentos de canciones de la Agrupación Marilyn. Por eso el título. Y por Marilyn Monroe. Porque, como ella, las chicas trans se saben bellas y sensuales. O por lo menos queremos verlas así, por decisión, no porque la sociedad se los imponga o demande, sino porque están en su plenitud. Y porque, a veces, una que otra, o muchas, adoptan ese nombre, *La Marilyn*.

ESCENA DE
LA MARILYN.

Alejandra D. dice en su entrevista: “...cuando empecé a ser así... cuando empecé a darme cuenta de todo, escuchaba más que nada cumbia. Mucha cumbia. Porque yo me fui a Buenos Aires a vivir a un hotel donde vivían chicas mayores y ellas escuchaban cumbia, mucha cumbia... de Marilyn más que nada. De la Agrupación Marilyn... Como que yo estaba descubriendo otro mundo. Era otro ritmo de vida. Trabajar de noche. Dormir de día. Las chicas cuando se despertaban de día ponían temas de Marilyn, esos temas de cumbia del 2000 más o menos. Y bueno, esos temas siempre me gustaron, porque se me pegó desde que era menor de edad, entonces... Yo cuando me fui a Buenos Aires tenía catorce años, quince...”.

La mañana nos encuentra sentados en la mesa de un bar, tomando un café frente a la plaza Belgrano, mientras armamos la agenda de las próximas funciones. Acabamos de volver de Tucumán y cerramos la gira del espectáculo por todas las provincias del NOA, incluida La Rioja. Una gira que contó con el apoyo del Consejo Regional Norte Cultura.

Y, con el apoyo de la Secretaría de Paridad de Género de la provincia de Jujuy, fuimos a Libertador General San Martín, San Pedro, Perico, Palpalá y otras localidades. Y con el apoyo de la Municipalidad de San Salvador de Jujuy hicimos funciones en los distintos barrios de la ciudad. Y fuimos al psiquiátrico. Y a centros de apoyo y acompañamiento de personas con

problemas de adicciones. Y a la Facultad de Humanidades. Y al Servicio de Asistencia Médica de Emergencia (SAME). Y a la Sala Galán del Teatro Mitre. Y al VII Festival de Teatro Rosa en Bogotá (Colombia). Y a la Universidad Católica de Santiago del Estero.

Pudimos acceder a numerosos públicos, desde el psicólogo que nos hace dar cuenta de la invisibilización que sufre el personaje cuando en el colectivo “...una señora gordita medio blancona se presenta, me saluda, se sienta, abre un libro y no habla más en todo el puto viaje”; hasta los chicos con problemas de consumo de sustancias tóxicas que se identifican con la Marilyn porque, como a ella, la sociedad prefiere apartarlos, ignorarlos. O el enfermero que comenta “yo los atiendo porque es mi obligación, porque también son vidas humanas que tenemos que salvar”; o aquella vecina que nos cuenta “yo tengo una vecina así. Y no la saludo. Pero ahora tengo ganas de abrazarla...”.

Son muchas las funciones que hicimos, y son más aún las que nos quedan. Porque *La Marilyn* surgió como un aporte sincero a la visibilización del colectivo trans de la comunidad LGBTIQ en pos de la aceptación y respeto. Porque creemos que el arte y el teatro son herramientas de transformación social. Porque creemos que podemos modificar pensamientos o conductas. O tocar otras fibras. Porque como dice Susy Shock: “Hay que abrir el corazón. No hace falta mucha ciencia”.



ESCENA DE ODA
A MIS TETAS.

UNA MIRADA SOBRE CAMILA SOSA VILLADA

“LA VISIBILIDAD NO SOLO ES
ESTAR EN LOS ESCENARIOS,
SINO CÓMO DESARMAR
ESOS ESCENARIOS”

La actriz y narradora transgénero Camila Sosa Villada se ha convertido en los últimos años en una de las más destacadas creadoras cordobesas. Su lado actoral ha sido reconocido en experiencias como *Carnes tolendas*, *Oda a mis tetas*, *Vienen por mí*, entre otras. Su última novela, *Las malas*, tuvo una notable repercusión. En esta nota, la autora cruza aspectos de la vida, la obra y la experiencia de Sosa Villada.

TEXTO: CLAUDIA HUERGO / FOTOS: ARCHIVO - TEATRO NACIONAL ARGENTINO - TEATRO CERVANTES.

Nada teme más el hombre que ser tocado por lo desconocido. Desea saber quién es el que le agarra; le quiere reconocer, o, al menos, poder clasificar. Todas las distancias que el hombre ha creado a su alrededor han surgido de ese temor a ser tocado. (E. Canetti: Masa y poder).

MI PRIMERA VEZ

Cuando salí de ver *Carnes tolendas*, se me había ocurrido una especie de plan. Iba a volver una segunda vez, incluso una tercera, para ver de una forma distinta: con los ojos cerrados. Con los oídos tapados. Mi nada original, argucia de ensordecerme o enceguecerme para oír o para ver, falló. Pensaba entonces que los sentidos son traicioneros: quieren la Gestalt. No quieren conocer, quieren reconocer. Asimilar algo conocido. Quieren la imagen y la semejanza. El marco crítico de mi colonial heteronormada y patriarcal existencia empezaba a resquebrajarse. Y estaba feliz. Algo respiraba ahí. Salí de esas pruebas con la certeza de que hacía falta un aparato sensible mucho más complejo del que disponía para llegar a captar lo que pasaba allí. Como una reeducación sensible que daba cuenta de una discapacitación programada. Eso me siguió por un buen rato. Me sigue. No para entender, porque no hay nada que entender. Sino para alojar, para dejar que me trabajaran esas traducciones, las actualizaciones sensibles que su obra me iba produciendo. Como si alguien llegara a remover con una pala mecánica –con esa fuerza, quiero decir– lo que una aborda con una cucharita de plástico. Gratitude, podría decirse, por ese trabajo titánico de complejizar.

CAMILA ACLARA CIERTAS DUDAS

Las entrevistas a Camila Sosa Villada funcionan, quizá, como parte de su obra. Cuando no acepta, por ejemplo, que cataloguen su literatura como “activista”. O cuando dice que no salió de ningún clóset.

En las entrevistas detecta –lee– el gesto condescendiente del conquistador. Al modo en que Marlene Wayar grita: “¡Digan la verdad! ¡Digan la verdad! ¡Digan que nos cogen, digan que nos abusan de nosotras, digan que nos coimean, digan que nos golpean, digan que nos encarcelan! ¡Digan la verdad! [...] Basta de cinismo, basta de negación. Digan la verdad de qué son capaces. ¿Hasta dónde son capaces de llegar?”.

¿Quién tiene que hablar de este laboratorio de producir desigualdad, cinismo y crueldad extrema?

Entonces la vuelta, el paseo por el “universo trans” (como los medios presentan muchas veces sus obras) se acorta. Ningún planetario. Ningún *tour*. Cada entrevista transcurre en ese campo de fuerzas. Poder hablar, poder decir, implica cada vez contrarrestar la fuerza gravitacional –ahora sí– del universo heteropatriarcal y su sistema de producción de satélites y estrellas orbitando. Esa fuerza. Un trabajo agotador.

TRAVESTIZAR LA VIDA

“ES POR TRANS”

“¿Tienen miedo de que se les homosexualice la vida?”, decía Lemebel en su manifiesto *Hablo por mi diferencia*. Y no hablaba de meterlo y sacarlo. Hablaba de ternura, el compañero. Los cuerpos o las vidas feminizadas atraviesan más o menos los mismos derroteros: por mujer, por trans, por pobre, por negra, por puta. Pero el diálogo que se establece en sus obras, con la pedagogía de la crueldad nuestra de cada día, no deja de ser un diálogo amoroso, erótico. En esto también aventaja al llamado teatro militante, político o de denuncia. Planteando, al menos, que no hay extranjería, lugar limpio desde el cual hablar.

YO, EL DESGARRO, HABLO

No es “yo, la verdad, hablo”. No es “la verdad habla a través de mi historia”. Es el punto de desgarro, de desasimilación,



ESCENA DE
CARNES TOLEN-
DAS.

lo que aparece en el modo de no separar la vida de las obras, del cuerpo, de las luchas, del amor. Eso produce, quizá, esa ternura feroz. Ese punto de pudor ante el cual preferiríamos bajar los ojos. Entornar la mirada. Es lo que dice, es lo que hace, es cómo vive: no son las formas. “Es por trans”, entonces puede escribirse como ese *atransvesamiento*. O la forma de mezclarlo todo.

LO TRAVESTI COMO EL HACKEO A LOS REGÍMENES HEGEMÓNICOS DE PRODUCCIÓN DE VERDAD Y DE VISIBILIDAD

Lo *le* hace lo travesti al teatro: hacer las veces de cuña. Como el último cuerpo que no deja cerrar la puerta. El que no termina de entrar en las estadísticas. Cuerpos, vidas sobre las que se traba el engranaje de todas las promesas de integración y de inclusión. Sobre el que es posible estampar, ver en relieve, el doble imperativo funcionando:

Por un lado, la exigencia de transparencia, de darlo todo, de decirlo todo, como condición de “admisión”: lxs señoras de las puertas, de los anillos, del tintinear de llaves. En estos regímenes de producción de visibilidad, hacer visible, visibilizar, se parece mucho a la consabida respuesta del lobo: “...es para verte mejor”. Lo travesti sabe lo que es entrar en

el régimen de visibilidad hegemónico, al modo de misterio, de novedad, de promesa. La demanda de exotización de los cuerpos y de las existencias.

Por otro lado, el retaceo de la legitimidad: nunca es suficiente. La existencia nunca está suficientemente mostrada, demostrada.

LOS DESNUDOS MÁS OPACOS DE LA HISTORIA

En *Carnes toledas* son apenas unos segundos, al final, donde cae la capa que la cubre, casi como la caída de un telón, casi como un refucilo que muestra “el puñal entre las piernas”. En *Vienen por mí* (obra de la chilena Claudia Rodríguez) es un perfilado a contraluz. Como si dijera “no sos vos, no soy yo: es la manera de mirar, estúpido”. Como si dijera, pero no lo dice. Como si invocara otras alianzas de visualidad. Un derecho a la opacidad.

La visibilidad, entonces, no es solamente estar en los escenarios, sino cómo desarmar esos escenarios. Cómo redistribuir la legitimidad de voces, de saberes, de cuerpos, de sensibilidades. Otras maneras de producir el género.

DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO, O DESDE UNA PERSPECTIVA DE AFECTO, DE AFECTACIÓN.

Mientras la perspectiva de género pareciera ser la respuesta que va a llegar vía programas de formación en todos los niveles, la interpelación que producen ciertas formas de vida recorre la cotidianeidad a otra velocidad. Arroja otros mapas, mucho más picantes, más calientes. La suma de todos los fascismos que se organizan en alianzas conservadoras y neoliberales es también parte de este escenario. No tenemos una imagen final de cómo van a quedar las cosas. No podemos decir “va a pasar mucho tiempo hasta que...”, porque el tiempo –la temporalidad– y el espacio son categorías profundamente transformadas, modificadas en este laboratorio de desigualdad que conocemos como heterocapitalismo.

Ser afectado, al modo de ser tocado, no es una decisión: nadie decide allí. Es la ubicación en un campo de fuerzas, en todo caso, el que determina a qué impactos estamos expuestos. Cuánto queremos, deseamos, ya no a lo travesti, a las travestis, sino cuánto deseamos ser transformados. Cuáles son esos puntos de asfixia en nuestras vidas y por dónde pasan, a cada momento, los respiraderos.

Si no es una decisión, entonces, ser afectados, sí lo es permear los espacios. Reconocer la sutil o, a veces, obscena inclinación de plano que ejercen nuestros privilegios. Por lo tanto, no hay fórmula mágica: se trata de perder algo.

BIOGRAFÍAS, BIOSFERAS Y PLURIVERSOS

Cuenta que una vez le preguntaron “¿Escribís mucho sobre vos misma? ¿No tenés miedo de quedarte sin tema? La respuesta fue brillante, compartida en redes, y, probablemente, la entrevista no se publicó. En las respuestas que da Camila se refleja la violencia de las preguntas. La potencia de sus



ESCENA DE ODA
A MIS TETAS.
(ARRIBA-IZQ.)

ESCENA DE
VIENEN POR MÍ.
(ARRIBA-DER.)

ESCENA DE LLÓ-
RAME UN RÍO.
(DERECHA)



armas es reflejar, en este caso, el modo extractivista, mortuorio de entender las producciones, las obras. El *cómo* (antes que el *por qué*) es tan difícil abrir los espacios: no seguir multiplicando o reproduciendo *universos*, sino plurificar, deformar, estallar, reverberar. La potencia de su escritura es dejar a la verdad mal parada.

EL MISTERIO ES QUE NO HAY MISTERIO

G. Agamben, en *La muchacha indecible: mito y misterio de Kore*, dice, respecto a los iniciados: “Ellos, que habían tenido acceso a una experiencia de no-conocimiento –o mejor, de un conocimiento no discursivo– no debían poner en palabras aquello que habían visto y padecido. [...] en los misterios el hombre antiguo no aprendía algo –una doctrina secreta– sobre la que debía callar, sino que tenía la alegre experiencia del enmudecer mismo. [...] Por eso no era posible divulgar el misterio, porque no había, propiamente, nada que divulgar”.

La pregunta cae, salpica, desordena los lados: qué decimos entonces cuando decimos visibilizar. Qué preguntas le contagia lo travesti a nuestras vidas. Qué implica hacer lugar, cuál es el trabajo relacional por delante. El que da, al menos, cuando dejamos de sostener el mundo así como lo conocemos. Cuando decimos con Susy Shock: “No queremos más ser esta humanidad”. Por eso no se trata de saber: quién es el otro, o qué es, o como actúa. Se trata de entrar en conexión. Cada categoría, cada universal, cada clasificación, desconecta. El desafío de componer entonces una conexión al otro. A su forma de existencia.



ESCENA DE
MILLONES DE
SEGUNDOS.

MILLONES DE SEGUNDOS

“NO SE PADECEN LAS
DIFERENCIAS, SE PADECE LA
IMCOMPRESIÓN”

TEXTO: RAQUEL AMERI / FOTOS: JUAN BORRASPARDO Y LEILA SUCARI

Cuando Diego Casado Rubio, dramaturgo y director de *Millones de segundos*, me dijo que mi personaje se llamaba Alan, ese nombre de varón generó en mí una pulsión irrefrenable de meterme en otra piel, otra corporalidad, otra psique, otro universo, otra biografía, otra cosmovisión, otro paradigma, otra lucha; y, al terminar de leer la obra, corrí a decirle que sí, que haría esa obra, que me lanzaría junto con él al desafío enorme de contar esta historia, la de un chico trans adolescente con síndrome de Asperger. Me metí dentro del placar donde aún había ropa de mi hermano y vestida de muchacho bajé al *living* donde estaban mis tres hijos y me presenté como Alan, así comenzó un viaje que me sacó de mi gran ignorancia y amplió mis fronteras. Supe en ese momento que encarnar a un hombre trans siendo una mujer cis demandaba un camino de deconstrucción de Raquel, aquella mujer cis, madre, heteronormada, llena de heridas, cicatrices... pero otras. Dejar caer mis cabellos largos en una barbería del Abasto llamada *Corte latino*, salir a la calle y experimentar como tan solo con un corte de pelo masculino el afuera ya me percibía y me trataba distinto. Mientras hamacaba en una plaza a mi hija pequeña, un niño me preguntó si yo era una mujer o un hombre. Había empezado el mítico viaje deconstructivo de una actriz cis para componer en una obra teatral a un muchacho trans de 16 años con síndrome de Asperger. Diego se inspiró para escribir la obra en un joven trans americano que tenía síndrome de Asperger y que utilizaba YouTube para compartir su historia, su lucha para que los médicos le autorizaran la mastectomía. Lo que no resultaba sencillo, ya que por tener Asperger no lo creían capaz de discernir su identidad de género. Daniels Jacobs, el joven trans en el que se inspiró Diego, tenía a su perro rottweiler entrenado como su acompañante terapéutico. Un video donde su perro lo ayudaba a evitar su autoagresión se viralizó rápidamente y llegó a manos del autor de *Millones de segundos*, y fue este video la chispa creativa para que Diego pensara y escribiera la pieza. En la obra el gran actor y compañero, Víctor Labra, le pone cuerpo y voz al canino, ser de un amor incondicional, diría el único que ama verdaderamente. La madre de Alan, interpretada por Estela Garelli, es portavoz de la incompreensión y, por tanto, generadora de mucho sufrimiento. Pues como dice el lema de la obra "No se padecen las diferencias, se padece la incompreensión". La no aceptación del entorno, la sociedad, la familia, la escuela, es lo que vuelve en forma de autodestrucción. Hoy, la esperanza

de vida de la comunidad trans es de 35-40 años, y es urgente tomar y generar conciencia sobre este punto en especial para que todos puedan tener una vida plena.

YouTube fue para mí una puerta al mundo de muchos chicos trans que comparten su transición, su lucha, sus logros y sus dificultades para poder ser quienes realmente son. Fue YouTube una herramienta para conocer el universo que yo debía desplegar en esta obra, lo hice emocionándome hasta las lágrimas con sus historias, escribiéndole a chicos trans, comunicándome con ellos, anhelando con mucha fuerza y desde lo más profundo de mi alma que mi ser y mi cuerpo, a través de esta obra, colaboraran a favor de una mayor conciencia social, posibilitando que el arte escénico hiciera ruido, abriera preguntas, movilizara y modificara a quienes desde la butaca fueran espectadores de una ficción que transforme la realidad. El teatro ficcionaliza la realidad, y el público mientras es espectador se transforma. Sus neuronas, sus fluidos, su cuerpo y psique se transforman frente al fenómeno de la ficción. Es entonces cuando la ficción cobra un poder transformador.

La gran mayoría de los espectadores, de una gran diversidad, han compartido con nosotros fuertes emociones durante la función y también la sensación de salir transformados de ella. Jamás me hubiera imaginado que iba a ser tan poderosa la experiencia tanto para nosotros como para el público. No voy a olvidar jamás los abrazos y las lágrimas que intercambié con adolescentes trans, madres, padres y familiares de chicos y chicas trans como también de familiares de personas con Asperger.

Esta experiencia me enriqueció como ser humano y como artista militante. Mi *performance*, mi trabajo, es mi manera de hacer la fuerza, de luchar para que en un futuro cercano realmente se borren las fronteras dentro de nuestras cabezas y podamos dejar atrás un sistema binario que problematiza, discrimina y enfrenta, cuando, en verdad, una toma de conciencia podría hacernos más felices y bailar juntos, como dice el personaje de Alan en *Millones de segundos*.

Estamos siendo parte de un momento muy poderoso de transición, lo veo en mis hijos, ellos ya están algunos pasos adelante.

Algunos artistas trans me han cuestionado por ser una mujer cis que interpreta a un hombre trans. A ellos quiero expresarles que entiendo la resistencia y para que de una vez por todas tengan las mismas posibilidades que los cis y los



ESCENA DE
MILLONES DE
SEGUNDOS.

heteronormados, espero que mi trabajo sea parte del camino que abra esas puertas. Que las actrices trans y los actores trans sean convocados no solo para contar historias de vidas trans, sino también para que puedan interpretar personajes cis, y para que los roles en cine, teatro y televisión no hagan diferencias por la identidad de género.

El arte resulta atractivo y convocante justamente por el juego de la ficción, ficción como vehículo de verdades que solo pueden desnudarse sobre un escenario, y que una vez allí son catapultadas, escupidas, gritadas para que la realidad debajo del escenario se transforme.

Entiendo que ficcionalizar mi cuerpo, mi voz, que una actriz cis encarne la historia de Alan es parte del hecho artístico, un cuerpo ficcionalizado que denuncia verdad. El público se siente atraído por ese juego momentáneo en el cual mi carne, la de esta mujer cis que soy, genera el artificio de ser un adolescente trans varón con síndrome de Asperger, y por eso la potencia del hecho teatral. Porque la carne del artificio

está presente a pocos metros, sudando, temblando; porque hay una verdad que es materia, y es ese el trabajo por el que me apasiono como actriz siempre, sea cual sea el rol que me toque interpretar.

Yo decido cuándo empiezo a recorrer la obra con el personaje; qué verdades de mi biografía, de mis cicatrices, de mis luchas, de mis fracasos, de mis miedos, de mis recuerdos, serán la sustancia que inyecte al personaje la verdad química que el instante escénico demande. Ahí está nuestro arte, el de los actores y actrices, el de combinar nuestra materia, nuestra energía con la de los personajes, entonces el artificio se vuelve mágico, poderoso y transformador. Y es ahí cuando también, una vez el público presente, comienza el flujo del mensaje, la historia, el relato, la excusa para que un encuentro humano recupere algo de lo ritual, de lo sagrado. Finalmente, ser Alan en la ficción, ser portavoz de su lucha por la identidad, me visibilizó y me permitió mostrar mi verdadera identidad como actriz.

UNA DIRECTORA_TRES PREGUNTAS

MARIANA DE LA MATA
ES DIRECTORA, ACTRIZ,
DRAMATURGA Y DOCENTE
DE TEATRO.

MARIANA DE LA MATA

“ME INTERESAN MUCHO LAS PARTICULARIDADES DE LOS ESPACIOS”



Como directora y dramaturga estrenó *Este verano te mato*, *Soñar despierto es la realidad* y *Matar es difícil, morir es tedioso, amar imposible*. Su obra *Soñar despierto es la realidad*, fue ganadora del concurso ÓPERAS PRIMAS del Centro Cultural Ricardo Rojas. Como actriz trabajó con los directores Ricardo Bartís, Beatriz Catani y Alberto Ajaka. Es egresada de la escuela Provincial de Teatro de La Plata y de la EMAD.

TEXTO: DAVID JACOBS.

1 ¿Cuál es tu mayor dificultad al momento de encarar un proyecto como directora?

–El teatro es una actividad “antieconómica”, es desproporcionado el esfuerzo que implica en relación con lo obtenido. Entendido desde su potencia artística, por fuera de la industria del entretenimiento, es inútil visto con los ojos de la rentabilidad económica. Por ejemplo, si tomamos el tiempo que lleva ensayar y llevar a cabo un proyecto en relación con el tiempo en que está en cartel. Sin embargo, poder dedicar el tiempo y tener los fondos para producir teatro está íntimamente ligado a lo económico. En el contexto de la producción independiente, conseguir los recursos para el montaje y contar con el tiempo que implica un proceso creativo me resulta lo más difícil.

2 ¿Cómo aparecen los temas de tus obras?

–Lo que aparecen son imágenes. Tal vez aparecen un día y luego vuelven a aparecer más adelante. Se van generando algunas imágenes que empiezan a ser recurrentes. También hay cosas que observo afuera, en general ritmos y texturas de lo real, me interesa mucho lo sonoro y las particularidades de los espacios. Esas imágenes quedan dando vueltas por ahí y entonces elijo trabajar con alguna, trato de escuchar cuál es el tema que captura esa imagen, por qué se generó, por qué se repite, qué vino a decirme. Algunas veces después de eso tengo una obra y otras veces no. No sé con exactitud a qué refiere la elección de unas sobre otras. Últimamente me estoy preguntando sobre ese proceso, viendo anotaciones de imágenes que quedaron sueltas y con la necesidad de encontrar nuevos procedimientos que den cuenta de la potencia de esos fragmentos inacabados.

3 ¿Sos de las que piensan que el arte puede transformar la realidad? ¿Por qué?

–El teatro transforma las realidades de quienes lo realizan y de quienes participan de él porque tiene la capacidad de proporcionar nuevas perspectivas, ampliar las miradas y los límites de lo que llamamos real. La actividad creativa tiene una potencia enorme si no se la desliga de su carácter transformador y político. Creo que para eso hay que mantenerse en conexión con el entorno, ser consciente de las elecciones que se toman desde lo estético y desde las formas en que se lleva a cabo; si no, se corre el riesgo de hacer un teatro que en vez de discutir con la realidad, trabaje para mantener el statu-quo. Soy de las que piensan que la realidad se transforma en la calle y aspiro a un teatro que discuta con el contexto y no se mire tanto el ombligo.

INT LIBROS



CRISTINA ESCOFET

**“EL PERSONAJE TE HABLA,
TU CUERPO SE TRANSFORMA
Y LA ESCRITURA FLUYE”**

Dentro de la Colección El País Teatral, Editorial INTeatro, publicó *Yo, Encarnación Ezcurra*, pieza teatral de la dramaturga y directora Cristina Escofet. La obra está realizando su cuarta temporada en CABA.

TEXTO: ALBERTO CATENA / FOTOS: MAGDALENA VIGGIANI

–¿Cómo surgió la idea de llevar el personaje de Encarnación Ezcurra a una obra teatral?

–El interés por Encarnación Ezcurra me surgió porque había trabajado mucho sobre Camila O’ Gorman en mi obra ¡Ay, Camila! Ese texto lo dirigí en 2012, pero la investigación que me demandó escribirlo me llevó a conocer en profundidad toda la época de Rosas. Y hay un libro fantástico de María Sáenz Quesada llamado *Las mujeres de Rosas*, que me proporcionaba una muy buena pintura del entorno de Rosas. De modo que fue un trabajo casi en paralelo. La historia de Camila O’Gorman resonaba en la figura de Encarnación. Pero debo aclarar que ambas piezas, ¡Ay, Camila! y *Yo, Encarnación Ezcurra* fueron parte de un proyecto de televisión que intentaba proyectar un ciclo de mujeres de la historia, desplazadas al signo de las mujeres maldecidas. Ciclo que ideamos con Adriana Tursi (nos repartimos las mujeres que irían de a un capítulo por vez), y hasta se realizó el piloto, incluso llegamos a hacer con todas las mujeres un libro para cine. Como tantos otros proyectos, quedó en el camino de modo que cada una dio vida a sus heroínas en teatro y no fue un trabajo en vano.

–¿Qué te hizo pensar que el texto de Encarnación podía servir para el teatro?

–Creo que había como un llamado a que esa transformación se produjera, como había ocurrido con Camila O’ Gorman. Ella es la mujer que transgrede el canon del mandato familiar y social, se enamora del cura Uladislao Gutiérrez y escapa con él. Camila se hace cargo de sus desafíos, del destino elegido y termina ante un pelotón de fusilamiento. Monumental reafirmación de rebeldía femenina en la búsqueda de identidad. Merecía una escena propia y el teatro se la dio. Encarnación Ezcurra me llamaba a que también le devolviera entidad, escenario propio. Tampoco ella quería terminar en un proyecto inconcluso. Y lo encaré entonces. Era una brava con planta y agallas.

–¿Te llevó mucho tiempo escribir el texto?

–No, lo que sí me llevó mucho tiempo fue toda la investigación anterior sobre Rosas y sus alrededores, pero la construcción del monólogo no. Las imágenes halladas para el libro de televisión me llevaron a encontrar imágenes internas desde las cuales el personaje contara su historia.

–¿Qué relación se produce entre esa investigación y lo que es luego la construcción del personaje?

–Es interesante remarcar tres ejes: documentos, testimonios e intuición psicológica. El personaje, su construcción, se relaciona con el documento o el testimonio, como base de datos, de información. El historiador norteamericano Dominick LaCapra sostiene que escribir la historia es escribir el trauma, y le da un valor vital al testimonio. De modo que ya hay como una hoja de ruta cuando vas al dato. Sabes que en algún momento va a aparecer algo que no es el dato. Que es un plus. Vamos

a equiparar documento con testimonio para simplificar. En el caso de *Yo, Encarnación Ezcurra*, son las cartas que ella escribe a Rosas cuando él estaba realizando la Campaña al Desierto. Fueron una base documental-testimonial clave para mi trabajo. Actuaron como si fueran un testimonio del presente. Las cartas, esas cartas, equivalían al mejor de los testimonios en vivo. Documento muy importante. Pero seguimos en el dato. Ahora, ¿la voz del personaje está ahí, en ese documento-testimonio? Yo digo que es la intuición psicológica la que te lleva a traspasar el dato o el documento. ¿Qué es lo que te acerca a lo humano? ¿El dato? No, te acerca la intuición, que te va a decir más, te va a abrir más caminos hacia el personaje que el propio documento. Tomemos un ejemplo del libro que publicó el Instituto Nacional de Teatro de la obra. En la página 27, Encarnación Ezcurra le dice en una carta real a su marido: “Hay nuestros que son una bosta, Juan Manuel. Una bosta. Y también tus alcahuetes. Si por lo menos pudieras comprenderlo...”. Aquí los puntos suspensivos son significativos. “Hay nuestros que son una bosta” te está dando un dato, algo así como: estoy cansada de toda esta realidad, de toda esta gente pesada que me rodea y con la que tengo que armar la Mazorca. Y en los puntos suspensivos entra la intuición, que te hace escuchar esa voz que te habla desde lo no dicho. Yo digo que en los puntos suspensivos está la historia dramática. Yo misma me he leído en mis puntos suspensivos más que en mis afirmaciones.

–Las cartas elegidas en el libro son de distintas etapas de Encarnación, ¿no?

–Las primeras cartas que se leen son de la etapa de la Campaña al Desierto de Rosas, ella está en ese período en plena potencia. Le va confeccionando al marido, a través de lo epistolar, una especie de parte de lo que ocurre en la ciudad y en sus filas. Y después, más sobre el final de su vida, hay una carta que ella le envía a su amiga Inés de Anchorena, que es desgarradora y reveladora de otro momento, el de sus últimos días. Le cuenta a su amiga lo que Rosas le ha manifestado, (pág. 34 de la edición del INT): “Ya me fuiste útil... Así, Encarnación, así como estás, desgastada, sin comer y sin vestirte, así ya no me servís para nada”. En las cartas en la época de la Campaña al Desierto, lo que se ve, en principio, es a una mujer dueña de su pensamiento, pero, a la vez, dueña también de sus dudas (dueña de sus afirmaciones y de sus puntos suspensivos, diría), pero formando parte de un poder central en la política y de una trama a desentrañar de la que se siente par. Osadía de ser brazo ejecutor de la política central en momentos de defensa de la soberanía. Dato no menor para una mujer en el siglo XIX. En la carta a su amiga, claramente, hacemos foco en su desplazamiento, y aquí el posicionamiento desde el género te lleva a sentir que esa mujer que se pensó en términos de soberanía política junto con su marido, no solo ya no forma parte del armado del poder, sino que tampoco ha construido soberanía personal. Y nuevamente lo que se afirma y lo que se deja entrever te va llevando a configurar el personaje. Hacia

INT LIBROS



CRISTINA
ESCOFET.

el final, hay una conciencia de su existencia diferente. Era potente en tanto cerebro de Rosas. Despojada de ese lugar de “privilegio”, está en un vacío. Y esta es la voz del personaje. Eso es lo importante. Dejar que el personaje te hable. No hablar por él. Si dijéramos que los documentos configuran un personaje o la escena, no saldríamos de *Billiken*.

–Vos hablabas también de que el autor debía calar en la lógica del personaje.

–Así es. ¿Y qué es lo que te aproxima a esa lógica? La respiración del personaje, el pulso que tiene, no lo que el autor piensa sobre el personaje. Por eso es difícil el tratamiento de lo histórico. A mí me ayuda, quizá, que sea una persona muy novelera. Porque soy alguien que se ha formado con las novelas, género que me apasiona. Y en esta cuestión de ir hacia el personaje, una tiene varias influencias, la de Alberto Migré es una de ellas, seguro. Me acuerdo de cuando Migré me decía: “Vos sobre el personaje tenés que saber lo que come, lo que lee, lo que siente, sus miedos, sus temores, sus fantasías”. Yo trabajé mucho con la memoria emotiva para construir el personaje. Fui un poco actriz, por un lado, y soy de las que lloran, por otro lado. Entonces me ubico en ese plano sensorial del personaje. Y ahí comienza la novela, se empieza a armar el cuento.

–Y luego de ese clima necesario con el que se configura el personaje está el lenguaje.

–En este punto, en el plano del lenguaje, hay que aproximarse lo máximo posible a un decir acorde con la época sin transgredir el oído de la contemporaneidad. Es un equilibrio. Dejar que el personaje que te habla también sea dueño de cómo lo dice. Escribir no es fácil. Es apasionante. Porque la pasión del personaje se apodera de tu propio cuerpo. Los datos de los que hablábamos pasan a ser tus datos, y esos puntos suspensivos también se te trasladan a tu propia sangre. El personaje hace que vos sientas, por ejemplo, ese hartazgo de Encarnación sobre ciertos personajes del entorno, y los puntos suspensivos se traducen en rabia, impotencia, vulnerabilidad. El personaje te habla, tu cuerpo se transforma y la escritura fluye. Y nada en forma lineal. Sos una especie de psicoanalista del personaje, dado que se confiesa contigo. Y, finalmente, se instala un no tiempo entre el personaje y vos. Y esa locura que es el lenguaje que por momentos decís, “pero ¿quién escribió esto?”.

–La impotencia de Encarnación parecería que surge de la falta de atención que le presta Rosas a sus reclamos.

–Claro. Y cuando ella le insinúa en una carta que quisiera estar con él, formar parte de la contienda, ser parte del desahogo sexual que los soldados encontraban en las chinas cuarteleras que los acompañaban. ¿Qué está mostrando allí? Que lo quería a su lado, no tenerlo lejos. Ahí se trasluce una sensualidad oculta, tal vez no satisfecha. Hay bronca. Y si sos una novelera, la intuición te lleva hacia allí. ¿Por qué no pensar que una mujer potente, con pensamiento fuerte y capaz de diseñar las estrategias del miedo del poder puede ser, a la vez, una persona sensual? Solo un prejuicio tonto impediría pensarlo así, una de esas configuraciones superficiales y dicotómicas. Siendo así, yo voy a elegir la sensualidad del personaje. Porque el dato-testimonio me lo dice, y el olfato, la intuición y la sensibilidad también.

–Sensualidad que no excluía la fiereza.

–En ella había un rasgo importante de fiereza. Cuando tiene este episodio con el llamado Carancho del Monte, eso queda patente. Y remitiéndome a este último personaje, que se presentaba de verdad como Conde de la Calavera y Majestad Caranchísima de la Guardia del Monte, Don Vicente, para resumir su nombre. Cuando uno se encuentra con un personaje así, no puede dejar de pensar: “esto me lo regalaron”. Ahí déjalo hablar al personaje, porque te lo sirvieron en bandeja. Este sujeto era un personaje de averías, realmente. Y para la televisión me daba perfecto. Una suerte de sicario sin escrúpulos. Acá hay dos o tres cosas para señalar del encuentro con este personaje. Una es el impacto que le causa a ella, porque el Carancho tiene que ejecutar una orden de amedrentamiento, pero como él era un alcahuete superior, para ganarse aún más los favores de la federala, viene con una carretilla llena de cabezas degolladas de opositores y se las muestra. Ella lo echa: “He dicho amedrentar, no asesinar”.

–Es interesante esa reflexión sobre el horror

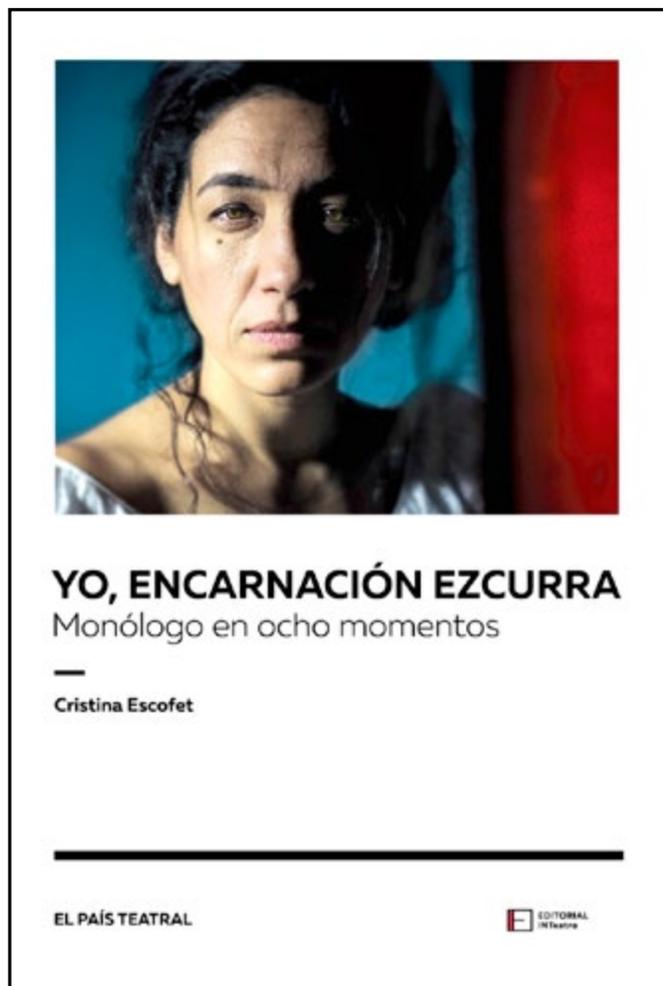
–Cuando ella se encuentra con el horror, ahí comienza a percibir la decadencia del régimen, el anuncio de su ocaso. Y fíjate que esta reflexión del horror la hace de manera muy inteligente y sagaz: utiliza lo epistolar, que es el medio que tiene a mano. No iba a sacar una nota en un diario porque lo derrocarían a Rosas y primero la matarían a ella. Ni tampoco lo iba a decir a nadie. Salvo a su par, a través de las cartas. Pero esta reflexión sobre el horror también la podríamos encontrar saltando el océano, en el Marqués de Sade, cuando a él lo nombran Jefe de Picas en la Revolución Francesa y hace toda esa declaración contra la pena de muerte diciendo que el horror convoca al horror. Cuando vi todos esos elementos en Encarnación Ezcurra, me rendí a sus pies y me entregué a ella. Es un personaje que me llevó de las narices, una mujer inteligente, capaz de ser el brazo ejecutor de una revolución que le va a permitir a Rosas el ejercicio pleno del poder político en un plan de defensa de la soberanía como nación. Pero, además, ella reflexiona sobre los alcances de las medidas llamémosle victimizantes o sanguinarias. A mí eso me está diciendo mucho, que es un personaje grandioso de la historia, porque está dialogando con las contradicciones del poder. Eso es lo que me fascinó en Encarnación. Y, desde luego, esa carta a su amiga, asumiéndose como “la otra excluida”, vulnerable y echa a un lado. Encarnación, vaya nombre: como si dijéramos que encarna la osadía de formar parte del poder central de la política, y, a la vez, muestra la carne viva de esa orfandad del final de sus días.

–Hay, además, hacia el final un pasaje muy lírico ligado a Facundo Quiroga y su caballo Moro.

–Hay allí una figura que en la obra cobra dimensión y hacia la cual te va llevando la intuición. Hay un dato real y es que a su gran amigo, Facundo Quiroga, el general Aráoz de Lamadrid le roba el caballo en la derrota de La Tablada. Y Quiroga estaba muy mal, se sentía muy triste porque decía que le habían robado a su mejor amigo. Y, al enterarme, me di cuenta de la belleza de ese dato. Si podemos leer que la pérdida del poder empieza en la no lectura de las contradicciones, también la pérdida del poder empieza cuando te roban aquello que más te duele y que ya no lo vas a recuperar. Ese dato lo encontré leyendo, como le pasa a todos los curiosos que leen y leen y en algún momento se encuentran con una perla. Y apareció el Moro, este caballo que le robaron a Quiroga y que está lleno de significación mitológica. Es, podríamos decir, un Pegaso, un caballo alado, algo que ella está esperando. Aquello que le habían robado a su amigo será finalmente su ángel. Y a eso te lleva la intuición.

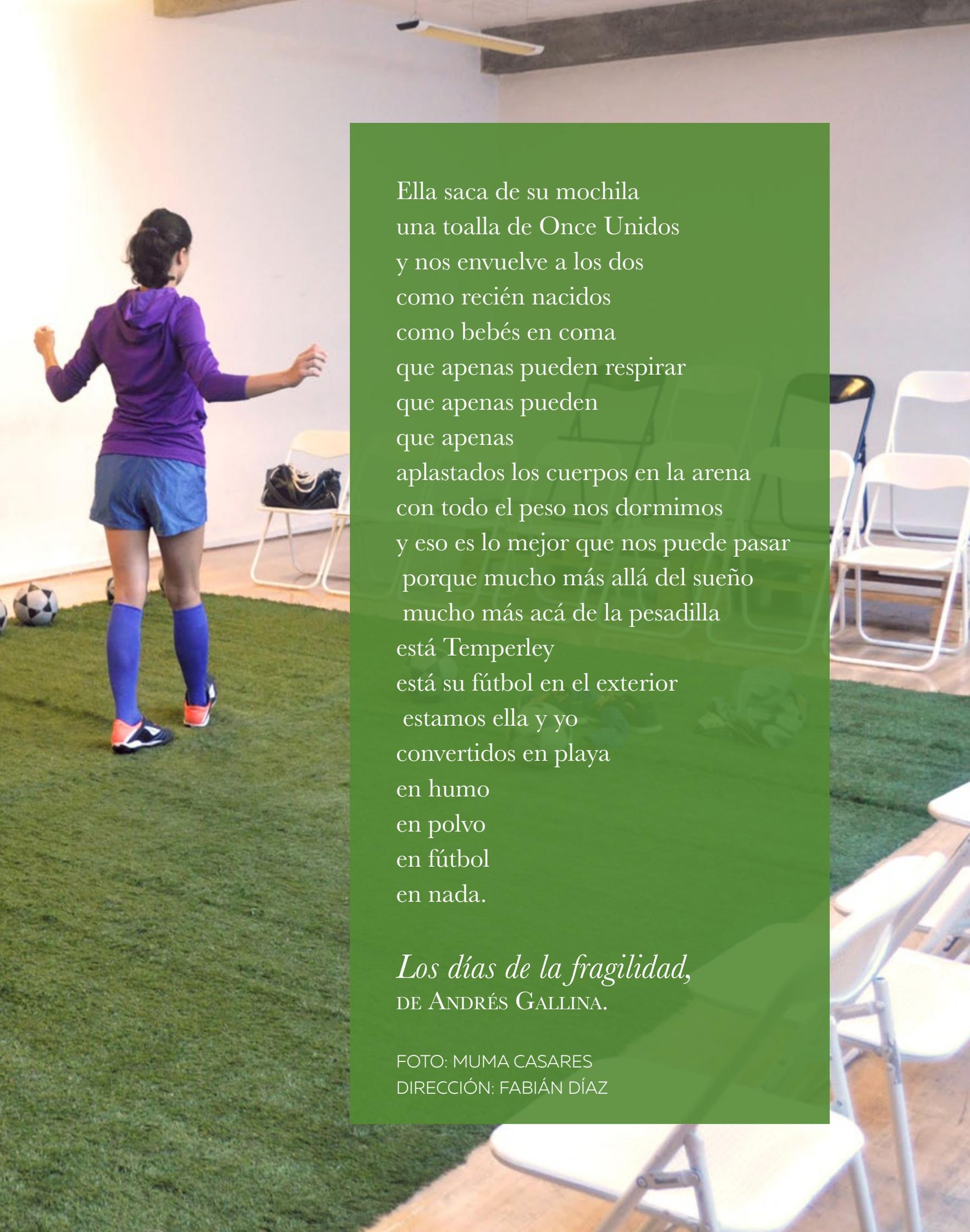
–Una intuición que, además de ser psicológica, es poética.

–¿Se podría vivir sin esa intuición? Creo que no se puede vivir sin ella, y creo que Encarnación tampoco podía vivir sin ella. Fundamentalmente porque fue una persona capaz de intuirse a sí misma. Y estamos hablando de un siglo complicado, el



XIX. Fue una mujer con dos características fantásticas. Por un lado, se anima a ejecutar la política desde un lugar central cuando la política no les estaba permitida a las mujeres. Ella es la inteligencia de Rosas y actúa como brazo ejecutor de su política desde la centralidad. Y lo hace sin venir de un cenáculo privilegiado desde donde ella hubiera podido ejercer el dominio de sus aptitudes, como lo hizo Mariquita Sánchez de Thompson. Y, por otro lado, fue una mujer que se intuye a sí misma y puede descubrir cuál es su vulnerabilidad, alguien que supo leer en sus fortalezas y en sus debilidades. Por lo tanto, traza un camino hacia la identidad. Y el camino de la identidad es el del género, el de poder situarse en esa diferencia. Y esto, en sí, configura una poética, la del yo soy, yo puedo, yo lloro, yo tengo rabia, yo tengo miedo, yo quisiera construir poder para mí y no para otros. La poética tiene forma de mariposa, pero también de araña, o de piedras o de abismos. Y ahí el que manda es el inconsciente. Intuición, poética e inconsciente van de la mano.





Ella saca de su mochila
una toalla de Once Unidos
y nos envuelve a los dos
como recién nacidos
como bebés en coma
que apenas pueden respirar
que apenas pueden
que apenas
aplastados los cuerpos en la arena
con todo el peso nos dormimos
y eso es lo mejor que nos puede pasar
porque mucho más allá del sueño
mucho más acá de la pesadilla
está Temperley
está su fútbol en el exterior
estamos ella y yo
convertidos en playa
en humo
en polvo
en fútbol
en nada.

Los días de la fragilidad,
DE ANDRÉS GALLINA.

FOTO: MUMA CASARES
DIRECCIÓN: FABIÁN DÍAZ

OTROS LIBROS

OBRAS DE TEATRO

MAQUINITA DE MATAR VOL. 1 DE RODRIGO CUESTA

El libro reúne cinco piezas del dramaturgo y director Rodrigo Cuesta, salteño de nacimiento y cordobés por adopción. Un material muy esperado por la comunidad teatral de la región, ya que el autor es uno de los artistas más vitales que tiene hoy el teatro argentino. Lleva estrenadas más de treinta obras de su autoría. TEXTO: GONZALO MARULL

El teatro de Rodrigo Cuesta habla de la fragilidad de los seres humanos, pero sobre todas las cosas habla del dolor. El dolor que era desgarrador en los griegos, metafísico en el teatro isabelino y el del Siglo de Oro español, pasional en Racine, político en Corneille, amoroso en Moliere, Marivaux y Goldoni, psicológico en Strindberg, sociológico en Ibsen, cotidiano y anodino en Chéjov, inexplicable en Beckett, hiperrealista en Koltès... el dolor en la obra de Rodrigo Cuesta es ironía, porque al dolor hay que ocultarlo, es el misterio que va por detrás, de allí que la acción en sus obras nunca pare, o que se digan muchas cosas para no tener que decir lo más importante. Se podría plantear la siguiente ecuación: entre Eros y Thanatos la vida es un trayecto de dolor, y el teatro de Rodrigo narra ese dolor, ocultándolo.

Y lo hace tan, pero tan bien, que hasta se atreve a hacerlo con humor. Pero con ese humor que mantiene una relación estrecha con la poesía, con la creatividad. El humor que produce la risa como un acto de crítica, esta risa posee profundidad filosófica y de sentido extraordinario. La risa es el único señalador físico que tenemos los seres humanos del descubrimiento de la creatividad. Y la risa estalla

cuando leemos las obras de Rodrigo, esa risa que celebra lo nuevo, que celebra que en el mundo algo ha sido cambiado.

Desde una reunión familiar con el cáncer como invitado de honor, pasando por una muerte cada día en cada piso, en un edificio de siete pisos; hasta llegar a dos hermanos abandonados por su madre que se encuentran con una valija repleta de cocaína; parece que todo cabe en su teatro porque Rodrigo Cuesta encuentra el modo de hacer de ello una experiencia poética para el espectador.

Amo el teatro de Rodrigo, la forma en que mira el mundo. Su desfachatez mezclada con responsabilidad y “prepotencia de trabajo”. Su incorrección política. Su capacidad para jugar a fondo y para entretenernos. Antes de proclamar la libertad, la defiende ejerciéndola. Siempre me invita a vivir una experiencia única.

Rodrigo Cuesta es un militante del amor al teatro, a un teatro que entiende que la imaginación es el verdadero nervio de la vida y que espera siempre algo del espectador. Todo lo contrario a lo que propone la televisión. Y he allí donde Rodrigo exprime maravillosamente esa “esponja absorbadora” de contradicciones que es el teatro y que somos los seres humanos,



MAQUINITA DE MATAR VOL. 1
RODRIGO CUESTA

Editorial Pasto

ya que a Rodrigo le fascina la televisión. Esperábamos con ansiedad este libro con las obras de Rodrigo, que fueron escritas para ser dirigidas por él, y que ahora estarán en otras manos, nada más político y vital que ese encuentro de muchas miradas. Creo que estas breves palabras nunca podrán dar cuenta de la inmensidad de su arte. La edición está conformada por las obras Matar al otro, Por capricho, N/Narco, La calderilla, Funeral.- O época de cáncer.

ENSAYO

GROTOWSKI & COMPAÑÍA, FUENTES Y VARIACIONES DE LUDWIK FLASZEN

“De ningún modo quisiera que este libro fuera leído como el testamento del autor. Sino que solo sea la huella visible del diálogo que mantenía con Grotowski durante toda su vida, e incluso después de ella”.

—Ludwik Flaszen

TEXTO: AUGUSTO MORENO

El destacado grupo El Baldío Teatro que desde hace muchos años produce en la localidad de El Palomar, provincia de Buenos Aires, editó *Grotowski & Compañía, fuentes y variaciones* del escritor, ensayista, crítico, participante y testigo de una gran época del teatro desarrollado en Polonia, Ludwik Flaszen. Se trata de un material que resulta de lectura obligada para los investigadores y hacedores de la actividad teatral. Flaszen trabajó junto al reconocido maestro Jerzy Grotowski durante mucho tiempo y en esta publicación, editada en 2010, y por primera vez traducida al castellano, despliega sus conocimientos y profundas reflexiones sobre el quehacer que desarrolló el Teatro Laboratorium de Grotowski. A través de sus páginas se puede tomar contacto con análisis de algunas de las puestas más emblemáticas del grupo como *Akropolis* o *El príncipe constante*. Sobre el autor y esta obra escribió el reconocido director y maestro Eugenio Barba: “El autor de este clásico libro de visión teatral es un hombre de exilio. No solo porque es judío y polaco, sino porque es minero. Vive en las minas del teatro, en las galerías y cavernas en donde se origina la materia cruda de la efectividad del actor y del escenario. Ludwik Flaszen envía su regalo a la superficie desde el profundo sótano, donde brillan las luces

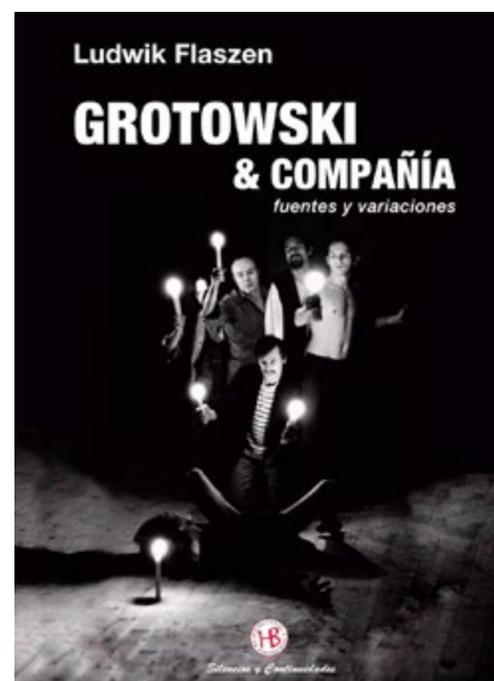
minerales y perduran los gases venenosos. Estos no son mensajes, son solo ásperas cajas de madera que no despiertan la codicia de nadie, pero que contienen manojos de diamantes cortados, tallados con sumo cuidado”.

EL AUTOR

LUDWIK FLASZEN

Polonia, 1930

Es cofundador y coanimador del Teatr Laboratorium de Jerzy Grotowski, entre 1959 y 1984. Durante los años 80 fue su director artístico. Partenaire de Grotowski se convirtió en un conductor práctico de actividades para-teatrales y de talleres actorales en muchos países. Es autor de trabajos como *La cabeza y el muro* (1958), *Cyrograf* (1971), *Un teatro condenado a la magia* (1983). *Grotowski & Compañía*, fue traducido al inglés, portugués e italiano. Actualmente el autor reside en París.



**GROTOWSKI&COMPAÑÍA,
FUENTES Y VARIACIONES**
LUDWIK FLASZEN

Horizontes Baldío Editorial

GAMBETEANDO A FOUCAULT CON LA FICCIÓN



PUNDONOR

Actúan

Andrea Garrote

Puesta en escena y dirección

Rafael Spregelburd, Andrea Garrote

Dramaturgia

Andrea Garrote.

Vestuario

Lara Sol Gaudini.

Escenografía e iluminación

Santiago Badillo.

Viajé a ver *Pundonor* el fin de semana de su estreno y desde entonces me acompañan su texto y sus imágenes. No paro de recomendarla y sé que volveré a verla cada vez que pueda y que saldré conmovida, emocionada, inquieta, agradecida... Eso no me pasa muchas veces.

La extraordinaria actuación de Andrea Garrote (que es la autora de la obra y codirectora junto con Rafael Spregelburd) atraviesa la sensibilidad de los que hemos asistido a ese ritual, lo hace filosamente y, a la vez, con ternura. Se produce la magia de reír y llorar al mismo tiempo. Y nada tiene pretensión de verdad (ni siquiera los citados textos académicos). Uno sale de la función con preguntas y ambigüedades, celebrando el desconcierto.

El texto es brillante. Una dramaturgia impecable que tiene el desparpajo de dar una clase magistral de Foucault al tiempo que zapatea sobre los conceptos del posestructuralista (saber - poder - sexualidad - locura - control social...) con los tacos de Claudia Pérez Espinoza, el personaje trágico que se expone con hidalguía a la mirada y juicio de los alumnos, que somos el público, que es la sociedad. Pasa de la pollera (no la falda)

a la jaula, y de las prisiones simbólicas a la fragilidad de quien no se resigna a que las cosas sean como son.

Ideológicamente, es valiente e impostergable. Hace crujir la cáscara y la rompe, con la ilusión en el vuelo. Trasgredir no es liberarse, advierte, pero no abandona la creencia de que la humanidad pueda encontrar la hendija.

“Yo trabajo para la desesperanza”, dice el personaje consciente de que el saber suele ser la trampa que nos deja en la impotencia y en el gozoso regodeo de la inacción. Inquietud que la autora nos comparte en esta y en otras obras anteriores (en *Niños del limbo* citaba del Diccionario del diablo: “CÍNICO: Ser miserable cuya defectuosa vista le hace ver las cosas como son y no como debieran ser”).

Uno escucha esos textos y, al mismo tiempo, ve la gambeta, la pelota rueda en el terreno de la ficción. La ficción podría ser un “intersticio”, la posibilidad de jugar, al menos por un rato, con el discurso, hacerlo decir otra cosa, quebrar su voz normalizadora. Entonces, una vez más, lo esperanzador es que nos queda el TEATRO, y que hay una creadora y defensora del teatro que le hace HONOR. Gracias, Andrea Garrote.



CLÁSICO PRESENTE

“CADA VEZ CONFIRMO MÁS
QUE EL QUE COMPONE
PERSONAJES ES EL
ESPECTADOR”

El director y puestista Gustavo Guirado estrenó en Rosario *Fausto, o la pasión según Margarita*, un material en el que dialogan lo poético con lo político entre los recodos de la leyenda clásica alemana que dio origen al personaje y los de cualquier tragedia cotidiana del presente.

TEXTO: MIGUEL PASSARINI / FOTOS: GUILLERMO TURIN BOOTELLO. – COMUNICACIÓN: SEC. CULT.

“Me espera un insomnio de la largura de los astros, y un bostezo inútil de la extensión del mundo”, escribió el poeta portugués Fernando Pessoa en *Insomnio*. Esas palabras, como un destello en medio de las sombras, parecieran instalar a Fausto, ese mismo que volviendo a Pessoa reniega del “opio de ser otra persona cualquiera”, entre los recodos de la leyenda clásica alemana que dio origen al personaje y los de cualquier tragedia cotidiana del presente. Fausto reaparece para dejar en claro que con su alquimia y desmesurado conocimiento no alcanza, y tampoco con intentar venderle su alma al diablo, más allá de que al final no firme el contrato.

Quién es Fausto, dónde está hoy ese hombre dispuesto a venderle su alma al diablo con tal de recuperar la juventud y el deseo frente a un mundo donde la oferta de almas está a la orden del día, son las coordenadas que transita *Fausto, o la pasión según Margarita*. El mito y la leyenda, pero también la tradición y la experimentación, el folclore y lo cotidiano aparecen fuertemente reflejados en esta producción teatral del talentoso creador y docente rosarino Gustavo Guirado, un artista que, con su vasta producción, confirmó un camino trazado hace años y del que no se ha corrido: el teatro es para Guirado un ejercicio poético y político, una vocación y un deseo que se vuelven una pulsión irrefrenable, algo que confirman otros trabajos como su versión de *Medea*, *La quema* o la más reciente *Carne de juguete*, en casi tres décadas de producción artística. “Fausto, viejo y enfermo, se enfrenta a Dios que lo ha olvidado. Lo que natura no da, Salamanca sí que provee. El diablo le restituye la juventud perdida y le provee una mujer bella y joven: Margarita. Pero al momento de acordar la entrega del alma, Fausto no firma el contrato”, escribe el director a modo de presentación de *Fausto, o la pasión según Margarita*, trabajo estrenado en octubre de 2018 en la que actúan Edgardo Molinelli, Paula García Jurado y Anahí González Gras.

“Este es un trabajo que tiene un largo tiempo de ensayo y es sobre el mito de Fausto, más allá de que la gente, cuando piensa en Fausto, piensa en Goethe o en Marlowe o quizás en alguna película; hemos leído muchos de esos textos y vimos unas diez películas sobre el tema, también repasamos *El Fausto criollo*, de Estanislao del Campo, pero más allá de todo eso, tomamos la leyenda original alemana, que es anónima, y trabajamos acerca de eso que está en el imaginario de cualquier persona que es el pacto de un hombre con el diablo, algo tan antiguo y, a la vez, tan vigente en tantas culturas, no solamente en la europea”, dijo Guirado acerca de este trabajo que cuenta con la dirección de arte del artista plástico Mauro Guzmán, vestuario de Ramiro Sorrequieta, sonidos grabados de Corcho Corts y entrenamiento vocal de Angie Cámpora.

ALEJADO DE LA REPRESENTACIÓN

Como suele hacer este creador que juega con destreza a dos puntas entre un teatro clásico y otro deliberadamente experimental, en su singular versión de *Fausto*, la fábula se vuelve una excusa para hablar de otros temas. De hecho, se pregunta

con énfasis, más allá de la presencia del diablo que viene por el alma de Fausto a cambio de juventud y sangre en ebullición, hasta dónde está dispuesto a ir ese hombre viejo y en caída libre, atormentado por sus fantasmas, insatisfecho y en rotunda soledad. Pero también toma la fábula para hablar, casi en un tono borgiano, de la decrepitud, el inevitable paso del tiempo, la decadencia, el desgaste y el dolor, la soledad, el abandono y la muerte.

“El teatro que me interesa y que vengo trabajando los últimos veinte años es justamente una idea de lenguaje que va en contra o se aparta de la idea de representación, entendiéndola a la representación como aquella forma de actuación que ilustra las ideas de un autor o, al menos, las de un texto; esa especie de actuación ilustrativa no me interesa para nada, incluso me aburre”, expresó el creador.

“Y el mito de Fausto es algo que siempre me interesó: son esos temas que uno siempre está pensando. Tenía algunas ideas y, como pasa siempre con mi trabajo, arranqué con algunas pulsiones que luego en el proceso de ensayo con los actores se fueron para otro lado; rápidamente abandonamos la estructura narrativa de lo que proponen los clásicos acerca del personaje original: están Fausto, Mefisto y Margarita, pero pasan otras cosas que llevan a un final muy diferente y sorprendente en relación con la historia primaria”, detalló el director acerca de su singular manera de producir ficción a partir del trabajo con los actores.

Más allá de Goethe, en esta versión personalísima, con un humor irresistible y con desenlace inesperado, como suele hacer Guirado, sirve para preguntarse una vez más qué es actuar y qué es el teatro con unos momentos finales antológicos donde arrecian otros autores y versiones como la de Christopher Marlowe, algunas impresiones de Estanislao del Campo e incluso las palabras incandescentes del propio Pessoa.

Entre muchas lecturas posibles que dispara el material, el director expone de antemano una feroz crítica a las contradicciones de la Iglesia, a partir de ese hijo desterrado que es el diablo que tan bien le ha venido a Dios y a sus seguidores para poner en él la idea del mal, y lo mismo hace con los otros personajes, utilizando la “bipolaridad” de ese diablo para endilgarle muchos de esos otros demonios que inquietan en la cotidianeidad burguesa de las sociedades contemporáneas, porque ese mismo diablo puede ser madre, padre, amante, objeto sexual y todo lo que se proponga.

“En todas las obras que he estado dirigiendo en los últimos años no sé cómo va a ser esa obra; justamente la hago para saber cuál es, y entonces los actores tienen que estar predispuestos a eso, a volverse muy permeables; obviamente que hay un idea previa, pero dentro de esa idea hay cosas de las que incluso yo no estoy seguro. Puede haber fragmentos escritos que suelen ser la invitación a los actores para que entiendan de algún modo de qué va lo que vamos a encarar, también hay ideas, imágenes, ‘cierta intuición sin forma’, como dice Peter Brook”, expresó Guirado en relación con su modo de trabajo.

Y completó: “Después de una aventura, un largo año de ensayo, es donde aparece esa forma con la que finalmente vamos a ir al encuentro de los espectadores. Y esa etapa final es realmente la de un encuentro porque enfrentamos a los espectadores y les decimos: ‘Miren lo que encontramos’. Previo a eso está el hecho de pulsar en el imaginario de los actores, encontrar con ellos una serie de asociaciones que de lo singular y personal disparan en el imaginario colectivo: las actuaciones, en mis obras, siempre van a remitir a una geografía particular, por lo general a Rosario, Santa Fe, Argentina, y a una época que es esta, contextualizada por cuestiones políticas, filosóficas y, obviamente, estéticas”.

UN ACTOR PRESENTE

En escena está Fausto al que Edgardo Molinelli le aporta su profundidad, locura, disparate, melancolía e incertidumbre, hasta que la “magia” hace que aparezca el diablo, un Mefisto Queer, “macho y hembra”, al que Paula García Jurado construye desde los parlamentos, pero particularmente desde un gran trabajo físico que no admite un solo momento donde no produzca ficción. Es así como la lucha se desata hasta que en algún tiempo, el objeto de deseo, la joven Margarita, también irrumpe en escena para detonar en esta especie de triángulo con algo vinculado a lo iniciático, donde Anahí González Gras, quien debuta de este modo bajo la dirección de Guirado, coquetea todo el tiempo entre una candidez adolescente y la locura y el empoderamiento femenino inevitables.

“Cada vez confirmo más que el que compone personajes es el espectador y no el actor; el que compone un personaje es el que le da un sentido, genera una direccionalidad y hace una serie de interpretaciones. Y hago teatro para eso: me gusta esa escena post función, donde todo estuvo bien y los familiares, los amigos, las parejas, los afectos, se acercan a los actores tímidamente, tocándolos despacio, como poniendo en duda si ese que vieron en escena era realmente esa persona; es como ver a ese o a esa que ven todo los días, pero de una manera que nunca lo habían visto; saben que son ellos, pero en un lugar inaccesible en lo cotidiano”, expresó Guirado acerca de esa idea de actor presente y en inmanente búsqueda. Y profundizó: “Me interesa esa capacidad de la actuación de poder ir a las fronteras más lejanas de cada uno, volver y contar lo que encontró allí”.

“Este tipo de actores y de actrices no abundan: tienen que tener una disposición singular para la escena, por eso es tan difícil pensar en un reemplazo, porque esta, como otras, son obras construidas sobre estos actores. En este caso sobre Paula, Anahí y Edgardo; si hubiese hecho esta obra con otros actores, hubiese sido muy distinta y no exagero, porque claramente sería otra. Hace unos años dirigí en Santa Fe *El rey, la reina, el médico y ellas* y un tiempo después la monté en Barcelona con otro elenco, eran todos actores catalanes y la obra fue muy distinta a la original. No es una ocurrencia mía: son otras historias, otra geografía, otra idiosincrasia, otras resonancias, otro imaginario”.



GUSTAVO
GUIRADO

GESTO DE INEXORABILIDAD

Los personajes de *Fausto, o la pasión según Margarita* aparecen instalados como dentro de un cuadro de Botticelli en su más pura evocación renacentista y quizás como homenaje a Marlowe (también como un eco a Shakespeare), y se vuelven adictos a una sinergia en la que todo produce sentido, independientemente del texto y de las actuaciones.

“Yo me doy cuenta que estoy haciendo la obra que quiero hacer cuando voy viendo en las actuaciones algo que podríamos llamar el gesto de inexorabilidad; es esa cosa en cada actor y en cada actriz donde los ves actuar y confirmás que son ellos los que tienen que estar haciendo eso; quizás haya mejores, pero como él o ella que están en escena, ninguno. Esa singularidad, esos gestos y ritmos y sonoridades que encontramos allí son únicos”, expresó.



TEATRO DE JUJUY

EL IMAGINERO DE LA PUNA, HOMENAJE A DAMIÁN GUERRA

Hace veinte años, el director Damián "Tito" Guerra estrenaba en una sola función esta propuesta de teatro popular andino que recupera una vez más la vida de Hermógenes Cayo, un tallista religioso quebradeño. Repuesto por su actriz original Silvia Gallegos, gira por el NOA luego de que el Grupo de Teatro Jujeño recibió el Premio Regional a la Trayectoria.

TEXTO: GABRIELA BORGNA / FOTOS: ARCHIVO.

Dos décadas después de aquella única función en la universidad, Silvia Gallegos, la actriz inicial del Grupo de Teatro Jujeño, devino en directora repositora de dos de las puestas emblemáticas de Guerra –*Manta de plumas*, primero y *El imaginero de la Puna* en la actualidad– para lo que parecían apenas un par de funciones en el marco del X Encuentro de Teatro Popular (Entepola) que en su edición de 2016 homenajeaba a Tito Guerra. Esta última entró en el circuito de gira regional. Guerra fue parte de la generación del 60 de su provincia, junto con Edmundo Asfora del Teatro Universitario Jujeño –TUJ– y Juan Carlos Estopiñan del grupo La Escena. Su impronta fue de tal peso que la Escuela Provincial de Teatro lleva su nombre. Director, maestro de actores y dramaturgo, según contó alguna vez Jorge Accame entrevistado por Gabriela Tijman, Guerra fue uno de sus primeros interlocutores cuando el autor de *Venecia* se afincó en “la tacita de plata”, el apelativo que supo tener Jujuy.

Relata Accame que, por los años 80, Guerra se entusiasmaba con un filme de culto japonés, *La grulla crepuscular*, de Kinoshita, basada en la fábula folklórica *El manto de plumas*, que habla de la codicia que producen aquellos objetos físicos que simbolizan lo único. La fábula es también parte de la tradición *hagoromo* (obras para ser representadas por varones travestidos de mujeres) del teatro No. Guerra acababa de descubrir las similitudes entre la tradición nipona y la cultura ancestral colla. Según rememora ahora Silvia Gallegos, lo que movió al Grupo de Teatro Jujeño a reunirse tanto tiempo después fue el ya mencionado homenaje y a que la obra se mantenía aún en la memoria de teatristas y espectadores como un momento único del teatro provincial. Así emprendió la segunda reposición de *El imaginero de la Puna*, una propuesta única de antropología teatral que trae una vez más a escena la vida de Hermógenes Cayo, el tallista religioso puneño que se conoció primero gracias al mediotraje homónimo.

Filmado en 1968 por Jorge Prelorán, el gran maestro argentino del documental antropológico, *Hermógenes Cayo* talló imágenes religiosas e integró el Malón de la Paz, como se conoce al episodio histórico de columnas de pueblos originarios de toda la nación marchando sobre la Plaza de Mayo en 1946. El filme se estrenó al año siguiente, pero Prelorán no alcanzó a verlo. Ya instalada como directora, Silvia Gallegos, que actúa con Miguel Chauqui y Martín Reynaga, repuso *El imaginero de la Puna* en 2017 para una temporada en la sala Galán del Teatro Mitre de la capital jujeña, participó de la fiesta provincial de teatro y accedió a la gira regional que los llevó dos veces a los escenarios catamarqueños.

Entrevistada para Picadero, la actriz recuerda a su maestro Tito Guerra y la experiencia con el Grupo de Teatro Jujeño: “... sin que lo supiéramos, fuimos recorriendo de su mano una línea teatral que empezaba en el sainete e iba hacia el grotesco del teatro rioplatense...” para llevarlos luego hacia “lo nuestro –como decía él– a que hablemos con nuestra lengua”. El salto no fue sencillo en aquel momento en el que hablar del universo colla no contaba con el beneplácito de los espectadores que forman opinión y prestigio, mucho menos en una provincia tan poco afecta a que las comunidades ancestrales ocupen un lugar central en el gran teatro del mundo.

Dramaturgia armada como un retablo hecho de luces y sombras que se va desplegando con la misma parsimonia con la que el protagonista exhibe la vida de los suyos, organizada alrededor de las imágenes de la Virgen de Luján, como el vuelo coreografiado de los cóndores que remiten al azoramiento de Tito Guerra por el tiempo narrativo oriental, siempre tan moroso, en el que parece que nada sucede aunque suceda todo con un simple cambio de luz.

Esta propuesta jujeña, que recupera la contemporaneidad estética de un maestro como Guerra, es también la posibilidad de poner en debate lo antropológico en el teatro desde la perspectiva de la recepción del mero público que se hace presente. Cuando se conoció en agosto pasado por primera vez en Catamarca, la platea se conformaba con escasos espectadores de edad avanzada y teatristas también escasos y también de edad avanzada, aún dispuestos a sorprenderse con lo que la escena regional ofreciera. Este abril, el grupo volvió en pos de esos espectadores que aún puedan sorprenderse.

Año tras año, la articulación de las giras regionales del Instituto Nacional de Teatro permite verificar cuánto se desconocía –y aún se desconoce– de las diversas tradiciones teatrales del NOA, de las diferencias que subsisten al interior mismo de la región donde lo urbanita no siempre se siente interpelado por la belleza de la otredad sin *marketing*.

En *La nación y sus otros - Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Política de la Identidad* (2007 - Prometeo Editorial), la antropóloga argentina Rita Segato sostiene en la introducción *Políticas de la identidad, diferencia y formaciones nacionales de identidad* que en sus tesis propone una diferencia “que aquí entiendo y defino no con referencia a contenidos sustantivos en términos de costumbres supuestamente tradicionales, cristalizadas, inmóviles e impasibles frente al devenir histórico, sino como diferencia de meta y perspectiva por parte de una comunidad o un pueblo”. Afortunadamente, *El imaginero de la Puna* viene a demostrar que ese devenir no es más que la pura vida.

EL SUEÑO DE LA SALA PROPIA

En los últimos tres años, más de 60 salas de teatro independiente del país fueron alcanzadas por el Plan Nacional de Infraestructura para Teatros Independientes. De qué trata este proyecto del Instituto Nacional del Teatro que permitió que 25 gestores de salas teatrales de todo el país sean dueños de sus propios espacios.

TEXTO: MAGALÍ RODRIGUES PIRES / FOTOS:

ARCHIVO INT

El Plan Nacional de Infraestructura para Teatros Independientes, aprobado en junio de 2017 por el Consejo de Dirección del Instituto Nacional del Teatro, permitió la apertura de cuatro líneas de subsidio orientadas a gestores de salas de teatro independiente de todo el país que aspiraban a tener un espacio propio, o necesitaban remodelar los espacios escénicos en los que trabajaban. Y también contempló la participación de salas que recibían apoyo del Instituto en el Programa de Reingeniería para el Mejoramiento Técnico, Energético y Artístico de Salas y Espacios de Teatros Independientes, promovido por el Ministerio de Cultura de la Nación. En los últimos tres años, el Plan de Infraestructura alcanzó a más de 60 espacios de teatro independiente de todas las regiones de Argentina.

“Por primera vez en la historia del organismo se abrió la posibilidad de comprar espacios escénicos independientes a través de una convocatoria pública y abierta. A lo largo de su historia, el INT ha colaborado con aportes para la compra de distintas salas independientes, pero siempre había sido a través de decisiones que tomaba directamente el Consejo de Dirección evaluando algunos casos. Lo que hizo el Plan de Infraestructura fue democratizar las posibilidades para que todo el país tuviera la oportunidad de presentarse”, contó Marcelo Allasino, director ejecutivo del Instituto.

Con el lanzamiento del plan, los gestores de salas de teatro independiente que soñaban con una sala propia tuvieron tres opciones: solicitar el subsidio para Compra de Sala de Teatro Independiente (línea que en la mayoría de los casos benefició a espacios alquilados que ya funcionaban como salas de teatro independiente), optar por el subsidio de Compra de Inmueble para Acondicionar como Sala o elegir la línea de subsidio para Construcción de Sala o Espacio de Teatro Independiente.

Estas tres líneas permitieron que los responsables de espacios escénicos de CABA, provincia de Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba, Entre Ríos, Salta, Chaco, Jujuy, Formosa, Santiago del Estero, San Juan, San Luis, Mendoza, La Rioja, La Pampa, Santa Cruz, Neuquén y Chubut sean propietarios de 25 nuevas salas teatrales.

Dos de los requisitos principales que deben cumplir quienes accedieron a estas líneas de subsidio son, por un lado, asegurar que el nuevo espacio funcione como sala de teatro independiente durante 20 años, y, por el otro lado, permitir que los espectáculos que allí se presenten participen como mínimo del 70 por ciento de los ingresos netos de la boletería.

Otro de los subsidios que formó parte del plan fue el que estuvo orientado a la Ampliación, Remodelación y/o Refacción de Salas de Teatro Independiente. Gracias a esta línea, 18 espacios de distintas regiones del país (entre los que se encuentran, por ejemplo, Teatro El Extranjero de CABA, Teatro La Cochera de Córdoba, Teatro del Rayo de Santa Fe y el Galpón de la Murga del Monte de Misiones) pudieron realizar mejoras en su infraestructura.

El Plan de Infraestructura también contempló la participación del Instituto en el Programa de Reingeniería para el Mejoramiento Técnico, Energético y Artístico de Salas y Espacios de Teatro Independiente, que llevó adelante el Ministerio de Cultura de la Nación en 2017. Este programa consistió en el relevamiento y evaluación de salas y espacios teatrales con el fin de realizar mejoras tecnológicas y enriquecer los procesos y herramientas técnico-artísticas a fin de reducir el consumo eléctrico, disminuir tiempos de montaje y alcanzar las condiciones de seguridad óptimas. La participación del INT consistió en la elección de seis salas o espacios de teatro independiente (una por cada región del país) que hayan recibido el subsidio de Funcionamiento de Sala que otorga el Instituto para que formen parte del Programa. Las salas seleccionadas fueron el CELCIT - Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Región Centro), el Teatro La Luna (Región Centro Litoral), el Galpón de la Murga del Monte (Región NEA), La Sodería Casa del Teatro (Región NOA), Las Sillas (Nuevo Cuyo) y Select y Teatrino (Región Patagonia).

Resulta importante aclarar que la evaluación de todas las solicitudes de los gestores de espacios escénicos que aspiraron a algunas de las líneas de subsidio del Plan Nacional de Infraestructura estuvo a cargo del Jurado Nacional de Calificación de Proyectos del Instituto Nacional del Teatro, y se complementó con el trabajo de los peritos que fueron elegidos a través de convocatoria pública y conforman el Registro Nacional de Peritos de Espacios Escénicos.



ESPACIO TES

(SAN JUAN)

-ARRIBA

SALA

LA COCHERA

(CÓRDOBA)

-ABAJO

“El objetivo principal del plan fue fortalecer la infraestructura teatral de un entramado que se extiende por todas las provincias argentinas y garantizar la posibilidad de una gestión teatral proyectada hacia el futuro”, sostuvo el director ejecutivo del INT. “Los procesos realmente transformadores son el resultado de un trabajo sostenido en el tiempo. Y este plan garantiza la existencia de espacios teatrales en distintos territorios que van a perdurar por veinte años como mínimo. Eso, sin duda, va a transformar las comunidades donde están insertas estas salas”. El Plan Nacional de Infraestructura para Teatros Independientes se articula con otro proyecto orientado al mejoramiento de las salas y espacios teatrales del país: la Reasignación de Equipamientos de los “Teatros de la Independencia”. Lanzado en 2016, surgió con el objetivo de dar utilidad a los equipamientos de luz y sonido adquiridos por el Instituto en 2014

para equipar las salas teatrales que el organismo planeaba construir en aquel momento bajo la denominación de “Teatros de la Independencia”. Como estos teatros finalmente no se construyeron y los equipos técnicos se encontraban en depósitos sin un destino claro, se decidió reasignarlos a instituciones

públicas de gestión gubernamental o privada que estuvieran funcionando o comenzaran a hacerlo a la brevedad, y que manifestaran la necesidad de contar con equipamiento técnico. En junio de 2019, el total de equipamientos fue reasignado a 36 espacios teatrales distribuidos en el territorio nacional.



“Deseábamos que existiera un espacio para titiriteros en la provincia de San Juan”

El espacio **TES** - Títeres En Serio es una de las nuevas salas de teatro independiente con las que cuenta la provincia de San Juan. Ubicado en la localidad de Rivadavia, este espacio multifuncional gestionado por la compañía del titiritero sanjuanino David Gardiol, se construyó gracias al Plan Nacional de Infraestructura para Teatros Independientes y se inauguró el 21 de marzo de este año, el día internacional del titiritero. Conversamos con Gardiol sobre el deseo de tener una sala propia, las posibilidades que este nuevo espacio brinda a los elencos, y las actividades programadas actualmente en TES.

¿Cuándo surgió el deseo de construir este espacio?

En estos más de 34 años de profesión, muy temprano en la historia como titiritero, surgió el deseo de que existiera un espacio con una identidad en títeres en la provincia de San Juan. No es lo mismo para los titiriteros ir a cualquier teatro. Está bueno que la energía que uno junta para realizar un ciclo no se pierda, y eso es lo que nos pasaba siempre. Invertíamos un montón de energía en la difusión para hacer un ciclo en vacaciones, pero eso servía solamente para esa

semana, después no se aprovechaba nada de eso. Entonces, la existencia de un espacio que tenga una identidad definida en relación con nuestra actividad hace que todos esos esfuerzos no se pierdan, y fortalece la presencia de un lugar adonde ir a ver títeres en el imaginario del público.

¿De qué manera les fue útil la línea de subsidio del Plan de Infraestructura para Construcción de Espacio de Teatro Independiente?

Esta línea de subsidio ha sido muy útil porque es muy concreta, es el 75 por ciento de lo que sale el proyecto. Contar con ese dinero es un gran respaldo. Sin esa línea, nosotros no hubiéramos podido llevarlo adelante, porque solo contábamos con el equivalente al 25 por ciento. Cubrió los costos reales que tiene una obra de esta magnitud. Tenemos la certeza de que, sin ese subsidio, no hubiésemos podido materializar este proyecto.

¿Por qué es importante contar con una sala propia?

Es importante contar con una sala propia porque te permite decidir sobre las políticas culturales, las líneas de trabajo que uno siente que debe implementar. A su vez, es importante llevar adelante una sala porque representa un espacio distinto en la percepción de los artistas y de la comunidad. El teatro independiente tiene un perfil muy cálido, y es lo que buscamos que sientan los artistas y los espectadores que vienen a este lugar. Algo personalizado, flexible, abierto. Y, en el caso específico de los integrantes del movimiento del teatro independiente, algo accesible. Para los elencos, es la posibilidad de disponer de un espacio preparado especialmente para la actividad, sin tener que estar sacando dinero de su bolsillo, sino aportando el 30 por ciento de su trabajo. Creo que eso abre muchas posibilidades a muchos realizadores.

¿Qué tipo de actividades se desarrollan en TES – Títeres En Serio?

En el espacio teatral TES se lleva adelante, fundamentalmente, teatro independiente. Dentro del teatro independiente, hay producciones de teatro para adultos, danza teatro, títeres, y algunas propuestas de teatro experimental. También hay un taller anual de formación en teatro, taller de formación en canto y, en forma de seminario o talleres más esporádicos, ha habido talleres de formación en títeres para docentes, para trabajadores de la salud, y para el público en general.



ENCUENTRO DE FESTIVALES IBEROAMERICANOS DE ARTES ESCÉNICAS

UN EFÍBERO QUE APUNTA A PERDURAR

Este proyecto especial del Programa Iberescena surgió con el objetivo de producir conocimiento en torno a la gestión de festivales y eventos teatrales, a partir de la generación de un espacio de exposición, reflexión, análisis y debate sobre sus identidades, modelos de producción y financiamiento, experiencias y proyección a futuro. Contó con la presencia de representantes de 40 festivales de Iberoamérica y la participación especial de referentes internacionales como Faith Liddell (Escocia), Carmen Romero (Chile), Holger Schultze (Alemania), Mateo Feijóo (España) y Alberto Lignaluppi (Argentina).

TEXTO: MARIANO GARUTI. / FOTOS: SOL SCHILLER - ARCHIVO INT



SEMINARIO DE
FAITTH LIDDELL
(ESCOCIA).

- IZQUIERDA

CARMEN
ROMERO
(CHILE).

- DERECHA

Mesas redondas, espacios de intercambio y salas de proyección construyeron la escenografía de este encuentro transcurre en la Casa Victoria Ocampo entre el 1 y el 4 de julio, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La casa donde la reconocida escritora argentina fundó la revista Sur —actualmente sede del Fondo Nacional de las Artes— fue testigo del nacimiento del Encuentro de Festivales Iberoamericanos de Artes Escénicas —EFíbero, un proyecto especial del Programa Iberescena que surgió luego de un diagnóstico revelador de ciertas carencias en torno a las políticas dirigidas a los festivales escénicos.

Directores, productores, curadores, programadores, gestores, referentes internacionales, profesionales de la actividad teatral internacional dieron vida a esta primera edición.

EFíbero se presentó bajo tres modalidades: un encuentro en vivo, una plataforma digital y un proyecto editorial. El **encuentro en vivo** se desarrolló durante esas cuatro jornadas y se nutrió de diversas actividades. Los asistentes presentaron sus festivales en una plataforma de exhibición y participaron de mesas de discusión en las que se reflexionó acerca de diversos temas vinculados a modelos de gestión y financiamiento, criterios curatoriales, necesidades actuales y proyecciones de los festivales en la región iberoamericana. También se realizaron disertaciones a cargo de destacados referentes internacionales, quienes compartieron sus experiencias y puntos de vista y, por último, un espacio de formación donde se ofrecieron seminarios vinculados a los temas del encuentro. La plataforma digital www.efibero.org da cuenta de los festivales participantes y de la información compartida en el encuentro. Y, finalmente, el proyecto editorial contó con la participación

de profesionales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, cuya tarea fue sistematizar el conocimiento producido y generar las condiciones apropiadas para su circulación. De modo que EFíbero no emergió simplemente como una plataforma productora de conocimiento, sino también como una transmisora de saberes que van a contribuir al diseño de políticas públicas innovadoras.

La presencia de autoridades nacionales en el acto de apertura anunciaba la multiplicidad de aportes al flamante proyecto. Fueron oradores el secretario de Gobierno de Cultura de la Nación, Pablo Avelluto; el secretario de Cultura y Creatividad de la Secretaría de Gobierno de Cultura de la Nación, Andrés Gribnicow, el presidente del CII del Programa Iberescena y director ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro, Marcelo Allasino y el director general del Mercado GIRART de las Artes Escénicas y la Música de Argentina, Marcelo Castillo. Con muchas coincidencias en sus discursos, todos destacaron el valor de la sinergia producida entre las instituciones organizadoras y participantes, la importancia de generar espacios de intercambio y reflexión y el deseo de continuidad del proyecto. También estuvieron presentes algunos representantes de Iberescena: José Miguel Onaindia (Uruguay); Renán Fernández (Panamá); Graciela Britos (Paraguay); la Secretaria Técnica de la Unidad Técnica Iberescena (UTI), Zaida Rico, y el representante de El Salvador entre 2015 y 2019, Tito Murcia.

PLATAFORMA DE EXHIBICIÓN DE FESTIVALES

En un ambiente multicultural y de intercambio se presentaron, a lo largo de las cuatro jornadas del encuentro, los 40 festiva-



les de artes escénicas de la región iberoamericana. Festivales de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, El Salvador, España, México, Panamá, Paraguay, Uruguay y Venezuela, que en sus programaciones incluyen teatro, dramaturgia, cabaret, danza y circo, como así también festivales multidisciplinares del campo de las artes escénicas. Esta puesta en común permitió comprender los diversos modelos de gestión, producción y financiamiento, y los criterios artísticos y políticos de cada uno.

DISERTACIONES

Si bien la disposición de un/a disertante que habla frente a un auditorio que escucha remite a una situación más tradicional de transmisión de saberes, el modelo que atravesó todo el encuentro fue el de una construcción colectiva y colaborativa de conocimientos. Los asistentes indagaron a los disertantes y aportaron al contenido de las exposiciones poniendo en juego la diversidad de trayectorias y lugares de origen. El complemento con las otras instancias de discusión y reflexión del encuentro generaron las condiciones para un intercambio plural. Destacados referentes internacionales de las artes escénicas como Mateo Feijóo (España), Faith Liddell (Escocia), Alberto Ligaluppi (Argentina), Carmen Romero (Chile) y Holger Schultze (Alemania) compartieron sus experiencias y puntos de vista en sesiones que incluyeron preguntas de los participantes, robusteciendo la tesis de que en la diversidad de miradas y en la pluralidad de voces reside la riqueza de la construcción. “Hoy en día la realización artística se manifiesta como un terreno rico en experimentaciones sociales, y es ese el segmento en el

que me interesa centrarme”, comenzaba Mateo Feijóo, director de Naves Matadero - Centro Internacional de Artes Vivas de Madrid, quien desarrolló su disertación durante el primer día del encuentro. “Cuál es la responsabilidad inmediata de un espacio público dedicado a la creación en relación con la comunidad local, con la comunidad artística local, con su ciudad, con las relaciones que establece con sus espectadores, con las relaciones internacionales, con el material simbólico que genera”, fueron otros de los interrogantes que guiaron su exposición. “La historia de los festivales de Edimburgo como proyecto de colaboración que lleva 11 años de existencia y hoy es uno de los más grandes en términos de arte, además de ser de acceso abierto y reunir a más de 20 mil artistas en más de 250 ubicaciones”, adelantó en el inicio de su disertación Faith Liddell, directora fundadora de estos prestigiosos festivales que se realizan en la capital escocesa. Desentrañar el complejo proceso de colaboración a partir del cual los festivales de Edimburgo evolucionaron sus programas, asociaciones y modelos de negocios fue parte del camino recorrido en la exposición de esta reconocida productora, emprendedora y asesora cultural.

El creador y director artístico del Festival de Teatro Iberoamericano ¡Adelante!, Holger Schultze es, además, el director del Teatro y Orquesta de Heidelberg (Alemania). Su disertación también destacó la importancia de la colaboración y las acciones interculturales. “La fuerza social de la cultura internacional” fue el título bajo el cual desplegó su exposición durante la tercera jornada del encuentro. Por su parte, la directora de Fundación Teatro a Mil y del Fes-

NATEO FEIJÓO
(ESPAÑA).

- IZQUIERDA

HOLGER
SCHULTZE
(ALEMANIA).

- DERECHA

**RAFAEL**

STEINHAUSER

(BRASIL).

- DERECHA

tival Internacional Santiago a Mil, Carmen Romero, trazó el recorrido de este reconocido festival desde la recuperación de la democracia en Chile y el surgimiento de un colectivo teatral de creaciones contemporáneas hasta el presente. Las historias de colaboración, pasión y compromiso que dieron forma a una red que convierte a este festival en una plataforma esencial para el desarrollo y la visibilización de las artes escénicas de la región en este cuarto de siglo de existencia. Finalmente, el asesor académico y gestor cultural argentino, Alberto Ligaluppi, disertó en la última jornada del encuentro bajo el título “Festivales: la cocina de las utopías”. A través de un recorrido histórico, ofreció un acercamiento global que comienza con el surgimiento de festivales en la década del 80, a partir de la recuperación democrática en muchos países de la región. Desde el sentido de comunidad y de pertenencia que atravesó los festivales de aquellos inicios, impulsados por un espíritu de encuentro que no perseguía el rédito económico, hasta el viraje que en el nuevo siglo redirigió hacia la lógica de la producción económica e instaló otras formas de curar, representar y vincular.

SEMINARIOS

Durante las dos primeras jornadas se desarrollaron estas instancias pedagógicas de las que también participaron gestores inscriptos previamente, y que estuvieron a cargo de Faith Liddell y Linna Duque Fonseca.

Linna Duque Fonseca (Colombia), especialista en Ciencias de la Gestión, expuso en torno de los “Modelos de Gestión y Financiación de Festivales de las Artes Escénicas”. Considerando que es necesario para todo sector que durante el desarrollo de cada labor se reflexione, analice y reconozca el resultado de las actividades, lo cuantitativo y cualitativo toma valor al

momento de la gestión. Pensar y dialogar desde la experiencia y trayectoria y poner estas deliberaciones al servicio de todos fue uno de los objetivos de este encuentro. Por su parte, el seminario a cargo de la directora fundadora de los Festivales de Edimburgo, Faith Liddell, tuvo como disparador el análisis de los Festivales de Edimburgo y del ecosistema creativo de la ciudad. A partir de allí, y del conocimiento y la experiencia de otros festivales en la sala, se exploraron las posibilidades de los líderes del festival para mapear y definir sus relaciones estratégicas y asociaciones a nivel local, nacional e internacional.

MESAS DE DISCUSIÓN

Durante la tercera y cuarta jornada del encuentro, tuvieron lugar las mesas de discusión **encabezadas por** Linna Duque Fonseca, especialista en Ciencias de la Gestión; Marcelo Allasino, presidente del CII del Programa Iberescena, y Patricia Sapkus, secretaria académica de la Carrera de Artes y de la Maestría y Carrera de Especialización en Gestión Cultural en la UBA.

Linna Duque Fonseca expuso sobre el papel del sector privado y público en el nuevo contexto social y económico de los festivales. Asimismo, aludió a las medidas estructurales y estratégicas que deben adoptar los modelos de gestión de festivales. Por su parte, Marcelo Allasino **abrió el espacio con el objetivo de pensar las formas en que los Estados apoyan a los festivales en la región** y de explicar el rol de Iberescena a través de sus ayudas para la programación de espectáculos iberoamericanos. Asimismo, se refirió a la importancia de la evaluación de las políticas públicas: planificación estratégica, generación de indicadores y resultados de desarrollo. Finalmente, Patricia Sapkus abordó el festival como objeto de estudio y su redefinición conceptual en relación con las



tensiones contemporáneas en el campo de las artes escénicas. También expuso sobre los festivales y su relación con el pasado político-cultural y como espacios de reconfiguración y proyección de políticas-estéticas.

COGESTIONES Y APORTES

En EFíbero confluyeron esfuerzos de diversas instituciones, programas y organismos que promueven las artes escénicas. Se realizó con la cogestión de la Asociación Teatro La Coche-
ra de Córdoba, organizadora de GIRART, Mercado de las Artes Escénicas y la Música de Argentina y la Secretaría de Gobierno de Cultura del Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la República Argentina, organizadora del MICA, Mercado de Industrias Creativas de Argentina. La sinergia producida por estas instituciones se complementó con el aporte de diversas instituciones gubernamentales y privadas, como el Goethe-Institut y el British Council. Además, contó con los aportes de organismos oficiales de países latinoamericanos como el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile, el Ministerio de Cultura del Gobierno de Colombia, el Ministerio de Cultura y Juventud del Gobierno de Costa Rica y la Secretaría Nacional de Cultura del Gobierno de Paraguay. El Fondo Nacional de las Artes, por su parte, contribuyó con el aporte de la Casa Victoria Ocampo que fue sede del encuentro durante los cuatro días. Asimismo, el campo académico también formó parte de esta construcción colaborativa a través de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

UN CIERRE CON DESEOS DE CONTINUIDAD

Sobre el epílogo del encuentro fueron resumidas algunas de las conclusiones de las mesas de discusión y puestas en común

Más información sobre EFíbero en:

- www.efibero.org
- www.facebook.com/efibero
- www.twitter.com/efibero
- www.instagram.com/efiberooficial

Todas las presentaciones de los festivales y las disertaciones se encuentran disponibles en www.efibero.org y en el canal de YouTube de EFíbero.

PEPE BABLE
(ESPAÑA).

- IZQUIERDA

por el presidente del CII del Programa Iberescena, Marcelo Allasino, quien resaltó “el valor de la construcción colectiva, posibilitado por un espacio que permitió compartir realidades diversas de 40 festivales provenientes de países con situaciones heterogéneas”. La primera edición de EFíbero concluyó, pero solo en su etapa presencial, el encuentro en vivo. Quedará disponible para el futuro el conocimiento elaborado durante estas intensas jornadas de reflexión, discusión y debate. Tal vez el clima celebratorio del final y el deseo compartido de que estos hayan sido solo los primeros pasos andados en un largo camino, sea la síntesis más precisa de lo que representó EFíbero en quienes participaron de su primera edición. Mientras el proyector se apagaba, en el primer piso de la Casa Victoria Ocampo aún resonaban los distintos dialectos del español que se mezclaban con el portugués, el inglés y el alemán, pero siempre pronunciados sobre el telón de fondo de un idioma común a todos: el de las artes escénicas.



ENTREVISTA A EVA HALAC

“TRABAJO CON LAS VOCES DE INFANCIA”

TEXTO: CECILIA HOPKINS / FOTOS: MARÍA LUJÁN SÁNCHEZ

Hija de madre titiritera y padre dramaturgo, Eva Halac creció en un entorno familiar en el cual el teatro estuvo presente en sus múltiples formas. Es por esto que aun para realizar una breve referencia a su trayectoria artística hay que presentarla como titiritera, actriz, directora y dramaturga. Desde sus primeros estrenos en el campo del teatro de títeres a comienzos de los 90 (con las premiadas *Sonata de otoño*, de Ramón del Valle Inclán y *La invención de Morel*, sobre la novela de Adolfo Bioy Casares), Eva Halac decidió asumir las tareas de escribir, actuar, dirigir y producir. (“El director independiente es un productor encubierto”, afirma). Pero para definir al que toma a su cargo la dirección de la escena dice: “es quien establece un punto de vista y toma las decisiones, pero es un proceso experimental; en el teatro el punto de vista es una línea de fuga”. Eva Halac lleva dirigidos gran número de espectáculos, entre teatro de títeres (junto con Valeria Kleinbort, su colaboradora en el rubro), obras propias y versiones de obras, en gran parte clásicos argentinos. Entre su producción hay espectáculos concebidos para sala y para intervenciones urbanas, espectáculos con bailarines y teatro lírico. Entre las obras que Halac versionó, se pueden mencionar *Las de Barranco*, de Gregorio de Laferrere (2019); *En familia*, de Florencio Sánchez (2012); *Las descentradas*, de Salvadora Medina Onrubia (2012) y *El reñidero*, de Sergio de Cecco (2009). Por otra parte, en formato de intervención urbana, la directora estrenó *Juan Moreira* (2006); *Un guapo del 900* (2007) y en 2015 realizó, dentro de la misma concepción estética, el montaje de *Julio César*, de Shakespeare, en las calles del conurbano bonaerense. “Es como un set de filmación en vivo, con tribunas para miles de personas, donde una farmacia en la esquina puede convertirse en un coliseo romano porque el espacio es transformado por el actor que lleva el mundo de su personaje adonde vaya”.

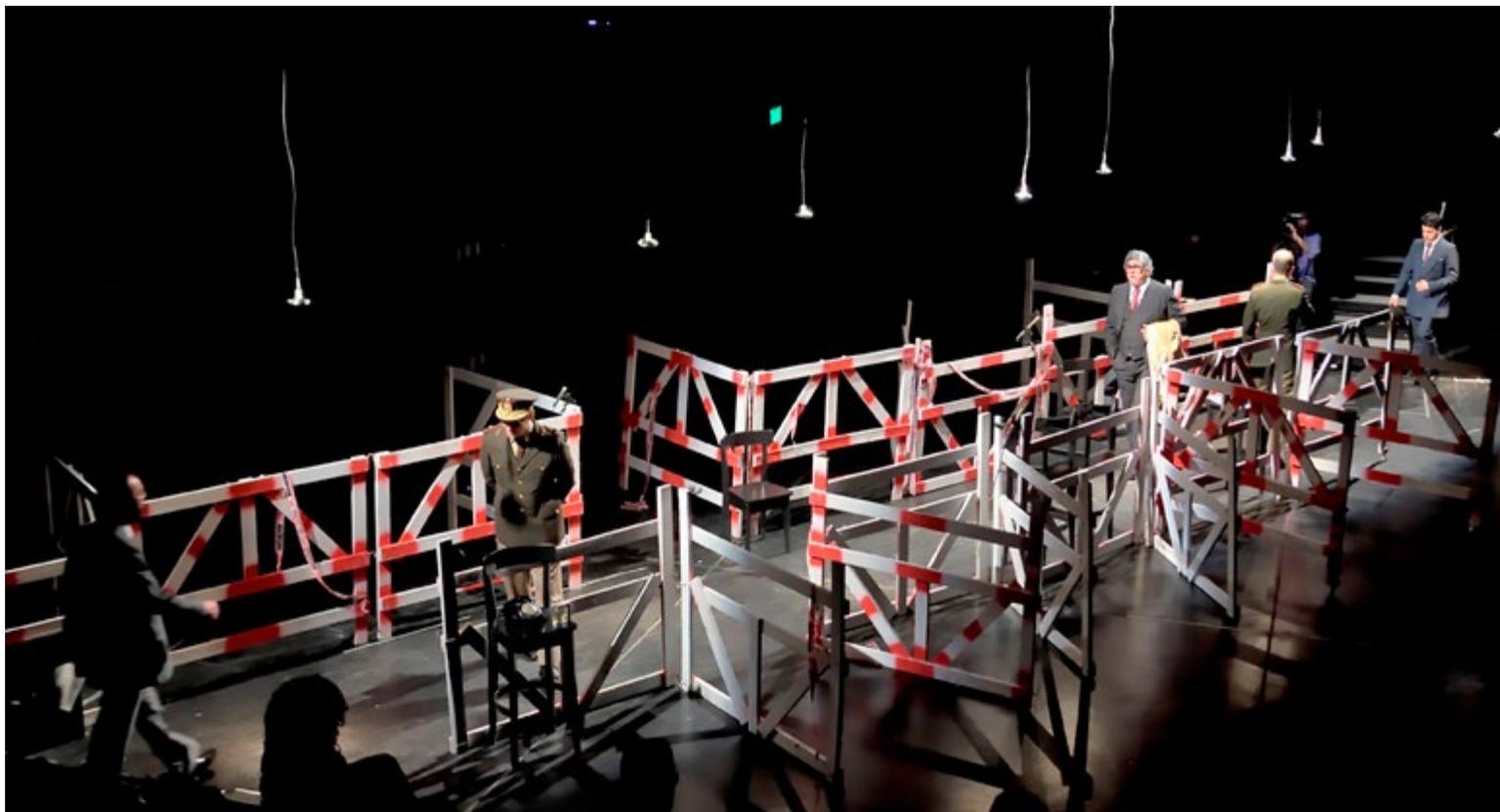
El espacio es, en efecto, otro de los aspectos que privilegia la directora: “Pienso y discuto las imágenes con mi socia estética, la escenógrafa Micaela Sleigh. Antes de comenzar los ensayos se establece un dispositivo escénico, un dibujo espacial que por su rigor permite que los actores sientan la libertad, el vértigo de crear códigos nuevos. Es un lenguaje visual que permite una cosmogonía propia”. Un ejemplo para comprender este tema es la extensa diagonal, la zona de tránsito que define la puesta de *J. Timerman*, obra de su autoría y dirección que resultó ganadora de la Fiesta CABA 2019.

“Dirijo dentro de la escena, junto con el actor”, define Eva Halac y enumera: “Busco actuaciones multidimensionales. Actores que se diviertan pensando en escena, con pensamientos simultáneos. Que aborden y desborden el personaje, con no-

bleza, libres de prejuicios, con lógica de sentido. Que puedan componer con espesor, sin clichés y que dejen lugar para el misterio y la duda. Que sus contradicciones sean verdaderas. Que encuentren esa voz y esa mirada dentro de sí. Estoy, como directora, atenta a que el actor haga ese clic necesario para que su personaje tenga vida en escena. Esto es lo que hace que el espectador esté atento y entretenido”, concluye la directora. Asimismo, Eva Halac asegura que no encuentra diferencia entre el teatro de títeres y el teatro de actores, “porque detrás de un muñeco hay un actor, todo es teatro”. En relación con el tono interpretativo, Eva Halac no elude la palabra naturalismo, si bien aclara: “Mi visión del naturalismo es desbordado: nunca pienso en un diálogo anodino y sin proyección. Como si en la vida hubiera personas comunes que hablan sobre cosas comunes y no hicieran reflexiones filosóficas. Quizá se debe a que se reaccionó contra ciertas obras de los 60 y 70 que buscaban aleccionar sobre temas importantes. Yo creo que hubo un malentendido: el problema estaba en el tono y no en los temas”. Es por este motivo que las puestas de las obras que elige versionar o decide escribir contienen ese corrimiento estético respecto del naturalismo convencional y presentan reflexiones que resultan cruciales para sus personajes, en permanente contradicción.

“Uso el teatro como una manera de comunicarme”, define Halac. “Un diálogo con el espectador, que se renueva en cada función”. Respecto de otras modalidades que asume el teatro y que son considerados géneros, afirma: “No creo en un teatro para niños, sino un teatro que puedan ver los niños. Ni en el teatro temático ‘a priori’”. Sostiene y analiza: “Un teatro que se presenta como feminista es como un caballo de Troya al que se le ven todos los soldados”. “Prefiero buscar la verdad detrás de las consignas”, afirma y explica: “Es cierto que una consigna otorga identidad, pero es también una buena coartada para cuando no hay nada para decir”.

A la hora de distanciarse un poco de los quehaceres artísticos de sus padres, Eva Halac buscó otros rumbos y estudió Ciencias Políticas en la UBA, carrera que, si bien no terminó, le brindó herramientas para su labor artística. “Me quise escapar del teatro, pero terminé volviendo”, reflexiona hoy. De todos modos, sostiene que a todos les recomendaría que se alejen un tiempo de la actividad teatral, porque “para encontrar la propia voz es preferible vivir la vida por fuera del teatro”. Eva Halac sostiene que cuando crea sigue escuchando las voces de la atmósfera que había en las tertulias de su casa habitada por el teatro de títeres de su madre (Silvia G. Gherghi), una cultora de lo que Eva define como “las malas



ESCENA DE

J. TIMMERMAN.

artes”, recordando el nombre que Sergio De Cecco le daba a su teatro, en su época de titiritero. En contraposición a estas artes del campo de lo popular, estaba el teatro de su padre (Ricardo Halac), perteneciente al llamado “mundo de la cultura”. “Al final siempre estoy escribiendo sobre esa confrontación cultural, una suerte de civilización y barbarie personal, doméstica, de bolsillo”, afirma la dramaturga autora de *Sánchez Bulevar* (2015); *Café irlandés* (2014); *Español para extranjeros* (2007), obras estrenadas bajo su propia dirección, en tanto que *La voluntad, teatro a distancia* fue estrenada en Rosario por Ignacio Amione, en Tucumán por el Elenco Estable, con dirección de Daniela Villalba y la autora, y en CABA por Hernán Márquez.

Y sobre los personajes femeninos que suelen poblar los escenarios de Buenos Aires reflexiona: “Veo pocos roles de mujer que hablen de igual a igual con un personaje masculino, sin ser víctimas, o tontas, o señoras fascistas. Cuando monté *Las descentradas*, encontré la lucidez de Salvadora. Ella hablaba de eso. Recuerdo un crítico que se ensañó porque no veía en escena a la anarquista histórica. Pienso que si la mujer es un personaje desquiciado, se transforma en inofensivo porque no puede entrar en el establishment. Queda fuera de competencia, inimputable. Pero hay mucho miedo a no ser políticamente correcto”.

Para analizar su posición al respecto, aquí van algunos ejemplos de interacción entre personajes femeninos y masculinos en su dramaturgia. La acción de *La voluntad, teatro a distancia* está ubicada en tiempos de la Campaña del Desierto. Se trata de una obra que discurre sobre emprendimientos civilizadores, cruces y choques culturales. Los personajes son un comandante a cargo de un ejército desmoralizado y enfermo y una actriz europea y su compañía que, a pesar del hambre y el frío, intenta representar un fragmento de *Hamlet* en ocasión de la visita al fortín del presidente Roca, el 25 de mayo. Pero un hecho imprevisto trastorna todos los planes y deja al descubierto las contradicciones de uno y otro. El personaje de la actriz batalla a favor de una cultura que los personajes criollos no pueden entender más que como “un bien lejano y extranjero”, como adjetivó Halac en una entrevista con *Página/12*, lo cual convierte a la cultura en “un espacio sagrado e inamovible, incapaz de comprender lo humano”. De allí el desajuste cultural que se produce entre las partes.

Eva Halac analiza: “Tanto el comandante como la actriz tienen autoridad sobre otras personas y suponen cargar con una misión civilizadora que de pronto desbarranca en mesianismo y autoglorificación. Mi material es ese híbrido, el espacio que media entre las consignas y los hechos. Esa distancia. Elegí la

Campaña del Desierto porque es nuestro *Apocalipsis Now*. Pero pienso en el dinamismo de la vida y creo que los hombres están antes que las ideas. Por eso me gusta ver al ser humano en cada personaje. No creo en un teatro que redime, en ese teatro parroquial donde hay buenos y hay malos”.

Otro ejemplo lo ofrecen los personajes de *Sánchez Bulevar*, reescritura de Eva Halac de *Los muertos*, de Florencio Sánchez, más algunas citas a otros materiales no dramáticos del autor de *Barranca abajo*. Estrenada en 1905, *Los muertos* tiene la originalidad de presentar un caso de determinación femenina: cansada de soportar las borracheras de su marido, Amelia echa a Lisandro de su casa y busca consuelo en Julián. Pero nadie puede evitar la tragedia que finalmente sucede. En su versión, Halac enmarca los sucesos de la pieza original en un encuentro imaginario entre el propio Sánchez —quien se encuentra escribiendo *Los muertos*— y Julián Álvarez, jurista y político uruguayo que inspiró al autor el personaje del amante de Amelia. “Ella tiene una vida miserable y fantasea con ser feliz. Tiene el suficiente carácter para echar a su marido borracho de la casa y mostrarse con Julián. Pero el sometimiento continúa: no es libre porque su identidad está siempre ligada a un hombre. Julián es encantador, pero también es un competidor nato y necesita ver al marido de Amelia arrastrado, humillado. Para ser un ganador necesita que exista un perdedor. Es el verdadero juego que interesa a estos hombres. Es por esto que Amelia se descubre a sí misma como un trofeo insignificante”, sostiene la autora.

Halac analiza: “En *Sánchez Bulevar* hay un recorrido por las obsesiones de Florencio, pero también hay temas míos que regresan. Florencio era un escritor, periodista y militante político, y se halla en ese instante donde siente que debe tomar decisiones, establecer prioridades. Un tema que aparece con Rodolfo Walsh en *Café irlandés* (obra de su autoría, donde confluyen Walsh y Tomás Eloy Martínez). Esos interrogantes de cómo vivir los siento contemporáneos.

Finalmente, en *J. Timerman* hay un personaje femenino que sorprende al espectador porque no hay ninguna actriz en el programa de mano. Pero como sobre su intervención no conviene revelar detalles, bastará con hacer una breve referencia a las contradicciones de los personajes de esta obra que podrá verse en la próxima Fiesta Nacional. En este “western romántico habitado por un héroe trágico”, el mítico creador de *La Opinión* y el general Alejandro Agustín Lanusse miden sus fuerzas en medio de un país atravesado por la guerrilla, las promesas de elecciones y un peronismo que acaba de salir



ESCENA DE LAS
DESCENTRADAS.

de la proscripción. El personaje de Timerman da cuenta de la personalidad de un periodista temido y venerado al mismo tiempo, conocido por la arrogancia de sus desplantes, sus ideas innovadoras y sus deseos de formar parte de las esferas del poder. Sobre esta obra la autora destacó: “Me interesa revelar comportamientos, ver cómo las personas se encuentran en la necesidad de tomar decisiones poniendo en juego sus creencias, sus afectos, sus aspiraciones. Todo el tiempo vivimos negociando con nosotros mismos”. Y al finalizar esta entrevista Eva Halac resume: “Trabajo con las voces de infancia, de vivencias propias y ajenas, pero que siento mías, una fantasmagoría que busca condensar el tiempo, como una remasterización de imágenes y sonidos en una frecuencia extraña, con poca definición. Tengo pretensiones de médium”.



ENTREVISTA A IGNACIO SÁNCHEZ MESTRE

“PIENSO MUCHO EN LOS INTÉRPRETES CUANDO ESCRIBO”

TEXTO: GISELLA FERRARO / FOTOS: MAGDALENA VIGGIANI - TEATRO CERVANTES - COMPLEJO TEATRAL DE BUENOS AIRES

Aunque sanjuanino, sus textos tienen más mar que viñas. Pasa que con Sánchez Mestre nada es del todo referencial, todo es absolutamente relativo, inquietante y con ganas de fantástico. Son casi las cuatro y media de la tarde y estoy en el café acordado en Villa Crespo, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Saco el cuaderno donde tengo más o menos pautada esta entrevista, reviso y siento que algo falta. Rápido, mientras juego a adivinar que esos pies que descienden la escalera son los de él, *stalkeo* su muro en Facebook y encuentro un *flyer* que me llama la atención. Llega hasta la mesa, me saluda amable y se sienta. Yo cierro mis apuntes y abro la charla desde eso que apareció así sin más, tal y como después él me contará que le sucede con ciertos hallazgos azarosos.

–Me dan ganas de empezar por el final. ¿Cómo es esto de tu última obra junto a Mex Urtizberea? ¿Es una creación colectiva?

–Todo empezó en un asado en su casa. Mex, que venía muy copado con mi obra *Despierto*, me comentó de sus ganas de escribir algo para que yo lo dirigiera. Lo cierto es que yo le tengo un poco de miedo a dirigir textos de otros, pero acá me divertía la idea del proceso de escritura y el armado con él, con Marcelo Chirino y en su principio también con Pedro Saborido. Nos empezamos a juntar hace más de un año y fueron ensayos muy tranquilos y graciosos, era pasarla muy bien sin saber qué estábamos armando, hasta que se armó una obra de humor con Mex y Marcelo en escena, bastante diferente a la idea inicial. La obra habla de Mex y deja abierta la posibilidad de que mucho de lo que se dice no sea tan cierto. Fue un proyecto al que me entregué medio como un ejercicio para dirigir textos de otros, que, a su vez, partieron de improvisaciones y de un trabajo bastante conjunto que se fue bajando al texto desde la mirada de Gerardo Delelisi, nuestro asistente de dirección.

–Me da a conectar un poco con la autoficción y pienso que vos, si bien asegurás que tus obras llevan dentro los contextos donde las produjiste, nunca usás esa palabra. ¿Cuáles son tus límites en la creación de ficción en relación con tus materiales biográficos?

–Yo creo que lo que pasa con mis materiales es que terminan haciendo preguntas sobre el momento en el que estoy escribiendo. Estoy con ganas de cuestionarme algo particular sobre la vida y es desde ahí que la ficción roza ese aspecto de la realidad. En el caso de *La savia*, creo que fue mucho más claro que había cosas que se correspondían con la historia de mi vieja, pero también porque tuve ganas de hacer algo con eso, con los recuerdos. Fue un momento donde estaba con muchos recuerdos dando vueltas que tenían que ver con mi infancia y con mi historia en San Juan, entonces me pregunté si se podía hacer algo con eso. Quizá quedó una obra que no se entiende muy bien dónde transcurre, si es en la cabeza de la protagonista Elsa, si es en un jardín real. Eso me gustó, pero lo fui descubriendo a medida que lo iba escribiendo.

–Cuando el impulso llega desde lugares bien personales, como en este caso los recuerdos: ¿cuáles son las técnicas, los procedimientos? ¿Qué es lo que a vos te organiza?

–Empiezo con una escena y si esa escena me moviliza y me dan ganas de seguir investigando, continúo. Junto mucho material y después hago un proceso de poda y selección para encontrar lo inexorable de ese material. Asumo que, por ahí, necesité escribir todo lo anterior para que eso apareciera. Se me viene como un ejercicio muy de edición que saca diálogos y escenas que no me parecen para empezar a descubrir de qué estoy hablando. Cuando creo que lo tengo, se me hace más fácil investigar en el arco de la obra y ver hacia dónde va. En *Para partir* fue muy distinto el caso, como que estaba muy obsesionado con el suicidio y decidí investigar el tema sin saber que iba a terminar escribiendo una ficción. De todos modos, como había leído tanto sobre suicidio, medio que me cansó y no me dieron ganas de que la obra tomara una postura con eso, sino que decidí que el hecho sucediera antes de que la historia comience.

–En tu momento de creación, ¿sos más vos en relación con los universos que vas abriendo o vas escribiendo pensando ya en determinados actores y actrices para tus personajes?

–Sí, pienso mucho en los intérpretes mientras escribo. Por ahí empiezo y me digo, esto es para trabajarlo con tal o cual. A veces se lo digo mientras lo estoy desarrollando y otras me la juego a terminar y ofrecerlo ya cerrado. Me pasó que tenía ganas de trabajar con Paula Grinszpan, con Mariel Fernández, con Mónica Raiola y dije, “bueno, en la próxima obra van a estar, voy a ver de qué manera”. Cuando apareció el texto, me ayudó mucho tenerlas en la cabeza porque sé qué cosas les puede venir bien. Así como también me gusta ponerme a investigar y correrlos de sus lugares fuertes y seguros. Por ejemplo, Paula es una claro ejemplo de una actriz que puede hacer muy bien de *loser*, a la que le va mal en todo y que vos la vas a querer, y acá, en *Para partir*, yo le propuse todo lo contrario: ser la hermana a la que le fue bien en todo, que todo lo hizo bien: hijos, pareja, encima con la seguridad de la belleza. Me gusta correrlos del lugar donde ya los conozco.

–¿Y cuáles son tus métodos, cuál es tu rutina de escritura?

–Me ayuda mucho compartir el material, más si tengo una fecha medio límite. Si no tengo posibilidad de que alguien me escuche y me lea, estoy en el horno porque me empiezo a enroscar con mis propias ideas e inseguridad. Soy bastante fanático del taller y cuando tengo los tiempos más acotados, busco seguimientos más personalizados y eso me tranquiliza muchísimo porque me va marcando la agenda de lo que tengo que ir llevando a cada encuentro. Siempre mi escritura está mezclada con la lectura o con el cine.



ESCENA DE
LA SAVIA.

—¿Qué hay de los otros géneros en los que también indagás? ¿Decanta algo de tu escritura para televisión o para series web en tu dramaturgia?

—Cuando pienso la escritura en términos teatrales, pienso en una escritura bastante solitaria, por más que la comparto durante el proceso, escribo solo. Y en los otros proyectos audiovisuales, como series o películas, es bastante de a dos. La serie web *El galán de Venecia*, que escribí con Martín Piroyansky, fue un trabajo muy armado en dupla. Ahora, en la nueva película que estamos armando, nos propusimos escribir una escena cada uno y después corregirnos. Creo que es muy distinto escribir series y escribir teatro. Con el teatro me hago más preguntas, me meto más en un tema. La escritura de series web la disfruto más porque no me meto tanto con cosas que me movilizan profundamente. Es un poco más relajado.

—¿Qué te genera leer tus primeras obras? Por ejemplo, *Demo*: ¿reconocés lo que te estaba pasando en ese momento, las preguntas que te estabas haciendo?

—Me acuerdo perfecto el momento en el que estaba cuando escribí *Demo*. Con esa obra me comí un poco el personaje del escritor triste y borracho, como que tomaba vino y escribía para tratar de hacer algo con la angustia que tenía por una separación. También me pasa que cuando la leo, me asombra

un poco tanta entrega, me veo abierto. Puede ser porque yo estaba escribiendo como ejercicio, no sabía que la iba a dirigir. De hecho, no sabía que podía escribir una obra de teatro. Tenía una entrega medio adolescente, aunque no lo era para nada, ya tenía 29 años. Entonces desde esa prueba, desde ese experimento apareció algo bastante genuino.

—Bueno, vos decís 29 años, pero venías con un recorrido fuerte como actor. ¿Cuánto hay del cuerpo en tu escritura?

—La formación actoral con Nora Moseinco me marcó mucho. Durante el proceso creativo con ella, yo me largaba con textos larguísimos en mis improvisaciones y ella fue la que me motivó a bajarlos al papel. Después, buscando hacer algo con eso, encontré a Ariel Farace y me enamoré de sus talleres. Creo que es re importante estar en contacto con la actuación. No me gusta mostrarle a alguien que eso lo tiene que actuar de tal manera. Creo que todo está en descubrir nuevas formas de decir eso que ya está escrito para que se haga personal y se encarne en alguien. Estar en contacto con la formación actoral siempre es positivo. Incluso ahora voy a volver a dar clases para volver a relacionarme con la actuación desde un lugar como el de los talleres en el que siempre aparecen nuevas preguntas.



ESCENA DE
PARA PARTIR.

–Tus maestros: Nora Moseinco y Ariel Farace ¿Qué queda de ellos y qué se transforma? ¿Qué identificás como residual de esas miradas habiendo ya pasado por tu propio tamiz?

–Creo que recién en *Para partir* aparecí yo más fuerte y, a la vez, está tamizado. Alguien que me conoce puede decir “esto es del mundo de Ariel, esto del de Nora”, pero apareció una voz más mía, como que las otras obras las puedo relacionar más directamente con ellos. Ambos me enseñaron de alguna forma a encontrar mis propios mecanismos para trabajar. Con Ariel aprendí mucho de cómo surgen las propias leyes de un texto y cómo esas leyes empiezan a jugar y a decidir por qué lado tiene que ir la cosa. Con Nora, indagué en todo lo que tiene que ver con la libertad. En el proceso de ensayo de *Para Partir* intercambiamos muchísimo sobre los procedimientos, trabajé además con dos actores muy jóvenes que se habían formado con ella, justamente los que se enteran en escena del suicidio del padre. Nora me marcó que había que escaparle a la reacción, buscar ir por otro lado y me tiraba consignas que me ayudaron mucho, como probar que cuando uno de los personajes recibe la noticia, los ojos le dejan de funcionar. Esto de ir por lo físico y que luego el espectador complete desde esa imagen el sentido donde esa reacción física está puesta. Porque si el actor hace sentido desde la cabeza y cree que tiene que actuar eso, se va a ir a cualquier lugar. Esas son ideas bien de Nora y tienen que ver mucho con su método.

–Hablando de los temas que atraviesan tus obras, esto de los sueños, los recuerdos, episodios que enrarecen de alguna manera los ambientes por lo bajo. ¿Los vas construyendo entre obra y obra?

–El mundo de lo fantástico apareció con mi segunda obra, *Lunes abierto*, y tuvo que ver con agarrar mi obra anterior, leerla

MINIBIO

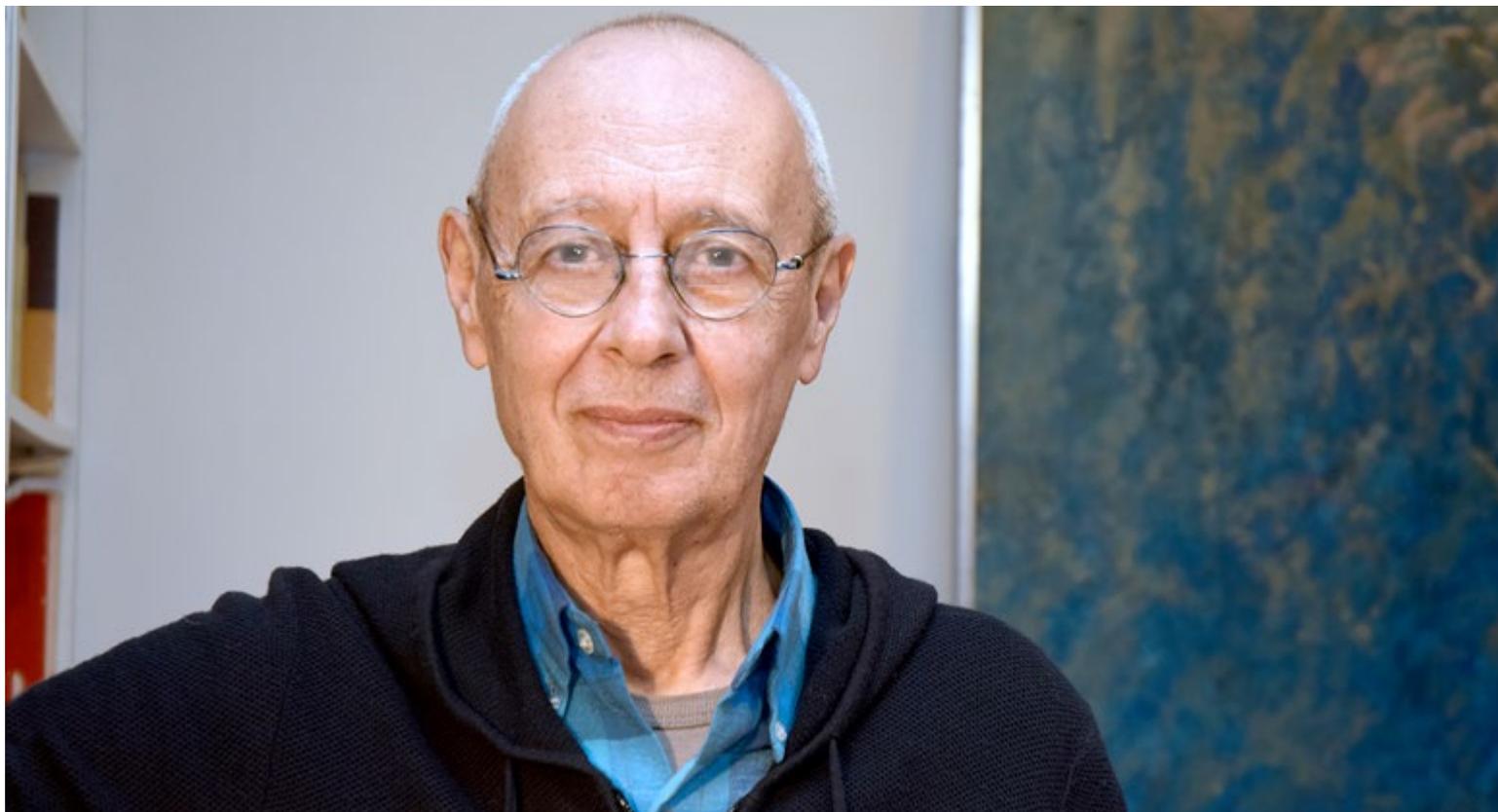
Ignacio Sánchez Mestre nació en San Juan en 1982. Es actor, dramaturgo, director de teatro y guionista de televisión. Se formó principalmente con Nora Moseinco en actuación y con Ariel Farace en dramaturgia. Actuó en el cortometraje *Soy tan feliz*, ganador del 13° BAFICI y representante argentino en la Competencia oficial del Festival de Cine de Cannes. Como guionista para televisión colaboró en la tira *Guapas*, emitida por Canal 13.

En 2012 estrenó su obra *Demo* y obtuvo el 2do premio del Concurso Teatro y Rock Nacional organizado por Argentores y la Rock and Pop. Al año siguiente, la obra participó de la Bienal de Arte Joven y ganó el Premio a la mejor Dramaturgia.

Escribió y dirigió el cortometraje *Una Parte*, seleccionado para el 15° BAFICI 2013. Escribió junto al actor Martín Piroyansky las series web *Tiempo libre* y *Bar San Miguel*, para el canal digital de la Universidad Tres de Febrero.

En 2019 estrenó *Para partir* en el Teatro Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires.

de nuevo para descubrir sus reglas y desde ahí proyectar las de la obra siguiente. Así, una obra me marca hacia dónde irá la otra. En *Demo* aparecen los sueños como relato y nada más, y desde ahí fue que me dieron ganas de investigar un poco más lo relacionado con los sueños y sus lógicas para hacer ficción con eso. Ahí es que me fui para el lado de las vidas pasadas, con esta inquietud de que cuando conocés a alguien y sentís que lo conocés de otro tiempo. Me empecé a hacer esas preguntas y apareció *Lunes abierto*, donde también me había puesto como consigna que no hubiera apagones, que fuera todo el mismo tiempo. Se fue todo medio al carajo y apareció lo fantástico muy fuerte. Y después con *Despierto* fue indagar todavía más, escribir algo donde todo estuviera teñido por esa lógica onírica. Luego, con *La savia* hay más una mezcla entre todo eso. Y con *Para partir*, mientras la escribía, sentí que en algún momento iba a aparecer lo fantástico porque ya había puesto al muerto ahí, de alguna manera era él quien había armado todo eso y cuando apareció el recurso de la voz, me enganché con el dispositivo. Creo que lo fantástico me atrae por las posibilidades que me da en esto de poder escaparme de la realidad, escaparme del uno a uno. Yo siento que todo el tiempo están sucediendo cosas más importantes de las que se ven, es más interesante entonces si la escritura se abre a esos lugares.



“LA DANZA ES UNA DE LAS ARTES MÁS FRÁGILES DE SOBREVIVIR A SU TIEMPO”

En su niñez encontró en el dibujo un espacio propio, y así como primero fue el papel el que recibió las formas que su imaginación le dictaba, luego estas se corporizaron en un escenario a través de sus más de cien coreografías, varias de ellas también llegaron al cine. Editorial INTeatro acaba de publicar su libro *Escrito en el aire*, donde Araiz repasa buena parte de su trayectoria.

TEXTO: JUAN CARLOS FONTANA / FOTOS: MAGDALENA VIGGIANI. ARCHIVO DEL CREADOR.

Oscar Araiz, que nació en Punta Alta, Bahía Blanca, en 1940, formó parte de los creadores de la danza moderna en la Argentina. Una de sus primeras maestras fue Elide Locardi, discípula de la estadounidense Miriam Winslow. La última fue la que creó la primera compañía de danza moderna en nuestro país. Las alemanas Dore Hoyer y Renate Schottelius, además de Locardi, fueron las que le dieron forma a su carrera, aunque también es *régie* de ópera. Dore Hoyer fue su asistente, además de integrar su grupo de creación en el Teatro Argentino de La Plata. Con Schottelius, formó algo así como un “matrimonio artístico”, y con ella –y junto con Doris Petroni– codirigió el Ballet Contemporáneo del San Martín (que el mismo Araiz había creado en 1968), entre 1990 y 1997.

Darle forma a su libro *Escrito en el aire*, que hereda el título de una coreografía suya de 2009, le demandó 10 años. Araiz se niega a definirlo como biográfico, prefiere aclarar que incluye recuerdos, reseñas de su vida, de sus maestros, de sus obras. En esta etapa de su trabajo creativo, el artista no olvidó incluir a colegas, biografías de maestros, conceptos de filósofos y fotos de sus obras. Sus últimos trabajos fueron, hasta el año pasado, con la compañía de danza de la Universidad de San Martín (Unsam), entidad que le otorgó el título de Doctor Honoris Causa, en 2016. El hoy, Oscar Araiz lo dedica a pensar y a disfrutar del silencio –aunque no evita escuchar música– de su departamento con vista al Jardín Botánico, desde el que se ve el río. También prepara la edición de un libro de poesías de su madre, Elvira Amado, y repuso en Paraguay *Apolo y sus tías*, que había creado para la compañía de Iñaki Urlezaga.

“La danza es un arte tan efímero, solo queda la emoción de ese instante para el que la vio. Incluso para los bailarines que también tienen una vida pública corta, por eso en mi libro me preocupé por mencionar a todos y a cada uno. Esa emoción es la que intenté transmitir en esta faceta mía de escritor”, dice Oscar Araiz, cuya carrera es tan intensa y pródiga de reconocimientos, que le permitió no solo crear el Ballet Contemporáneo del San Martín, en 1968, también fue director del ballet del teatro Colón, del teatro Argentino de La Plata y del Gran Teatro de Ginebra, Suiza.

LOS COMIENZOS COMO DIBUJANTE
El libro es como una gran retrospectiva de su vida y de sus obras. Al terminarlo y publicarlo ¿cómo ve hoy a aquel niño que abandonó el dibujo para dedicarse a la danza?

Lo observo con mucha ternura y compasión. Fue un chico que padeció bastante. Pero ese dolor le permitió crear en sí mismo una búsqueda a través de la hoja de papel. Encontraba mi libertad en un papel y dibujaba, y nadie me molestaba, ni tampoco me decían lo que debía hacer. La libertad es eso. Los dibujos siempre estuvieron muy emparentados con un desarrollo musical sensible. Mi madre era concertista y poeta y hoy siento agradecimiento hacia ella por lo que me influyó y enseñó. Fue una persona revolucionaria en sus ideas. Ambos nacimos en Punta Alta. Se separó de mi padre cuando yo tenía cuatro años y a mis diez años llegamos a Buenos Aires para vivir con mis abuelos. Mi madre editó tres pequeños libros de poemas y dejó uno sin editar, del que estoy ocupándome ahora. En mi niñez veía sus poemas como muy oscuros, ahora tengo otra percepción. El apellido de su padre era Malpartida y eso le trajo muchos problemas. Por eso eligió el apellido Amado, que es otro apellido de mi familia, de origen árabe, sefaradí. Fue una rebelde. Estaba en contra de las normas sociales y quiso cambiar el mundo, fue discípula de Enrique Pichón Riviére.

¿La poesía de su madre influyó en la creación de sus coreografías?

Comparto con ella un mundo de imágenes, de palabras, de sonidos.

¿Por qué eligió el título de una coreografía de 2009 para su libro?

Esa obra también es una revisión. Está hecha con fragmentos de gran parte de mi repertorio. Es como una autobiografía de trabajos que hice. Hay ‘pedacitos’ de mis primeras coreografías, de Adagietto, pero en lugar de estar interpretada por una persona, bailan diez parejas. También cambié las velocidades y por instantes me cito a mí mismo. Fue una tarea de orfebrería, muy compleja. Además incluí otro contexto sonoro. Utilicé música de Alfred Schnittke y los movimientos o las situaciones sacadas de su contexto sonoro original

y temporal, con intérpretes determinados, permite que aparezcan otras significaciones. Fue como reactualizarme, o como se dice ahora, revisarme, pero con otra óptica. Es un juego. A lo largo del libro, hablo mucho de los conceptos de juego y de fiesta. El arte ocupa un tiempo de juego y de fiesta. No es un tiempo cronológico, es un tiempo que no se mide con segundos, como la música.

AQUELLOS MAESTROS

En el libro usted menciona a la estadounidense Doris Humphrey y ella expone ese mismo concepto de juego y también habla de que la inspiraba el movimiento de la gente caminando por la calle. ¿La conoció a Humphrey, trabajó con ella?

No la conocí (Doris Batcheller Humphrey falleció en Nueva York, en 1958). Al que conocí es a José Limón, que era como su ‘hijo’, fue su discípulo. Vi su compañía cuando actuaron en Buenos Aires y tuve un pequeño contacto con él que fue muy significativo para mí. Yo tenía quince años y él fue una de las personas que más admiré. Es un referente que heredé, en parte, de mi trabajo con Renate Schottelius. Para ella, Limón fue el creador del siglo XX. Cuando le pregunté por qué opinaba eso, me respondió que Limón fue el único que trabajó con la poesía. En sus obras es muy visible ese factor poético. Sus coreografías estaban muy bien construidas y eso es influencia de Doris Humphrey, la gran maestra de los coreógrafos que construían, no que deconstruían.

Usted también menciona que Humphrey define la danza como ‘un instante entre dos muertes’

Creo que esas palabras, en verdad, no le pertenecían a ella. Esas dos palabras son una definición de la existencia, del presente. Se refiere a que el presente no es algo aislado. Está relacionado con lo que lo antecede y produce un efecto. Y también está emparentado con ciertas expectativas. De modo que es un puente, sí; no un instante congelado. Es una pulsión que conduce a algo.

Cuando dice que el presente no es algo aislado, resulta muy interesante que usted al referirse a algunas de sus obras, las ubica en el contexto político en el que

fueron estrenadas. ¿Le pareció importante destacar esos hechos?

Eso se lo debo a Beatriz Labatte, que es la verdadera madre de este libro. Al decidirme a escribirlo, no quería algo autobiográfico, que resulta aburrido si no se es un genio de las palabras. De modo que escribí, revisé, pedí ayuda, lo simplifiqué, lo dividí. Me interesaba describir procesos de trabajo, en lugar de eso místico que surge de la inspiración. Hablo de la cocina de la danza, del proceso de laboratorio, que es lo más interesante. El estrenar, exponer, es un accidente. Cuento cómo fueron los principios del trabajo con Dore Hoyer, cuándo la conocí, de Renate Schottelius, de la importancia de la honestidad con uno mismo. Por eso pensé que era necesario hablar del contexto social en el que fueron creadas muchas obras, qué ocurría en nuestro país. Como por ejemplo, por qué en el año 1971 en el Ballet Contemporáneo del San Martín sus bailarines quedaron sin trabajo por falta de presupuesto, según destacó la, por entonces, directora del teatro, Iris Marga, a pesar de que se presentaba con gran éxito mi obra *Romeo y Julieta*. Son datos que les resultarán interesantes a quienes los lean.

Hábleme de Renate Schottelius, que tuvo que emigrar de su Alemania natal a la Argentina en 1936 por el nazismo, y la que fue su maestra y amiga. ¿Ella y Dore Hoyer representaron una gran influencia en sus creaciones?

En diferentes aspectos ambas fueron esenciales para mí. Renate fue una pedagoga maravillosa. Sus conocimientos eran fantásticos. Había estudiado con una discípula de Mary Wigman, impulsora de la danza expresionista y la gran creadora de la danza joven alemana, en la primera década de 1900. Esta escuela representó una protesta contra las formas cuadradas y cerradas del ballet clásico. Para revolucionar el arte, hay que ser radical y Renate supo tomar una posición. Renate había estudiado en la Ópera de Berlín y aprendió las bases de esa nueva forma de danza y nos la transmitió a nosotros. Era un estilo más acorde con los tiempos, la realidad, los sentimientos, que pasó a definirse como expresionismo. Ella llegó acá a los dieciséis años y se hospedaba en la casa de un tío, hermano de su padre que era arqueólogo, que

ESCENA DE
CANTARES.



se suponía que la iba a esperar en el puerto y no llegó, porque se confundió de lugar. Con los años, Renate se reía de la situación que vivió en 1936, pero, sin duda, representó un gran acto de valentía para ella. Yo guardo todavía esa valijita que ella traía y me la obsequió. A poco de llegar, hizo un recital de solos en el Consejo Nacional de Mujeres, que funciona en el teatro Del Globo. Luego, acá, estudió con Miriam Winslow, que era contemporánea de Martha Graham y Doris Humphrey, todas estadounidenses, y que formó la primera generación de danza moderna en la que estaba Renate, Ana Itelman, Luisa Grinberg, Paulina Ossona y Elide Locardi, mi otra maestra. Fueron ellas las que me abrieron el camino hacia la danza. La que practiqué de manera espontánea, como lo hacía en mi niñez sobre el papel, pero siempre tomando como referente la música, que para mí es fundamental. Ahora está de moda coreografiar sin música.

¿Qué diferencia existe entre la danza contemporánea y la moderna?

Nadie lo sabe. Diría que es contemporáneo a su tiempo. El modernismo es un estilo que está lo suficientemente alejado como para poder verlo y abarca el siglo XX, ahí se termina. No se relaciona con el siglo XXI.

CREAR EN TIEMPOS POLÍTICOS DIFÍCILES

Cuando usted habla en el libro de los cambios de gobierno, del peronismo, del Proceso, de las dificultades para los artistas, me quedé pensando cómo la imposibilidad a muchos creadores argentinos los ayudó a crear obras muy lúcidas, de amplia llegada al público. ¿Cree que le sucedió eso también?

Los condicionamientos a veces enriquecen, te tiran líneas, del mismo modo que te limitan. Te obligan a ir por cierta dirección y ver adónde llegarás. De pronto descubriste cosas que si no fuera por esos límites, quizás no las harías.

¿Fue un acto de valentía estrenar *Crash* en el Instituto Di Tella durante el gobier-



ESCENA DE
STELLE.

no de Onganía, con el que usted ya había tenido un problema por un ballet en el Colón, con música de Alberto Ginastera?

El acto de valentía no fue mío, sino de quienes dirigían el Di Tella, como el crítico Jorge Romero Brest, o Roberto Villanueva, que estaba en el área de teatro. El mismo Alberto Ginastera era muy conservador y estaba muy ligado a la vanguardia estadounidense y, a pesar de las circunstancias políticas, trajo a grandes maestros de Europa y los Estados Unidos.

En su esfuerzo por mantener unidos a los bailarines despedidos del San Martín, en 1973 crea una compañía privada y estrena Araiz on the rock, con música de Pink Floyd, Cat Stevens y Emerson, Lake & Palmer, en el desaparecido teatro Odeón. ¿Esa fue la primera vez que incluyó el humor en una pieza suya?

No, el humor ya estaba presente en *Crash*, en *Concierto de ébano* y otras piezas mías. Es algo que me encanta. Reírme con la danza me provoca un placer que me gusta compartir. Elide Locardi primero y Jaime Bauzá después, que era director del Argentino, de La Plata, músico y musicólogo, me ayudaron a investigar en eso. Utilicé elementos de la Comedia del arte. En *Crash*, cree un número en el que María Julia Bertotto, que por aquel entonces era bailarina, hacía “la violetera” cantada por Sarita Montiel, en un ritmo más acelerado, bajaba a la platea con una canastita y vestida con un traje de latón repartía tornillos al público. Eso creaba un clima muy divertido y la gente salía cantando de la sala. Yo hacía un dúo con Ana María Stekelman y nuestras imágenes se proyectaban en una pantalla de fondo, en forma simultánea o ralentizadas, eso le otorgaba un efecto multimedia a la propuesta, que se completaba

con juegos en el espacio, o con el sonido. El humor ha sido fundamental, por suerte no lo he perdido, porque es algo muy sanador.

EL UNIVERSO COREOGRÁFICO

Hablemos de algunas de sus coreografías. Tango, que trajo al Colón con el Ballet de Ginebra, le permitió trabajar una estilización muy original del tango. ¿Eso se debió a que contaba con un equipo muy heterogéneo de bailarines?

Tango fue un encargo del director del Gran Teatro, de Ginebra, cuya sala tenía fama de elitista, como la mayoría de los teatros de ópera de aquel entonces. Hay que ubicarse en 1981 y, además, Suiza es muy formal, no es un país en el que haya un temperamento latino. Me preguntaban si no me aburría en Ginebra, en la que todo era muy silencioso. A mí me ocurría lo contrario, me encantaba. Además, en la compañía había gente de todo el mundo, con muchos había trabajado, de manera que teníamos una sed, un enamoramiento por querer crear juntos que era fantástico. Había solo un bailarín suizo en el grupo. La obra se estrenó porque el director de la sala estaba preparando la programación de mi segundo año allí y le conté que había estado trabajando un proyecto, que incluía tangos y lo había preparado con Atilio Stampone para la Municipalidad de Buenos Aires y no se concretó. Y le interesó mucho. La primera parte estaba más ligada a lo histórico y la segunda era un show más abstracto, más contemporáneo. De manera que junto con la bailarina Raquel Rossetti y Stampone, que viajó especialmente, estuvimos ocho años haciéndolo. Hicimos giras por Italia, Francia, España, China, Rusia y Cuba.

No estoy contento con esa obra porque le faltaba el espíritu del tango, tampoco pretendí enseñarles tango a los bailarines, ni se me ocurrió, porque no hubiera tenido éxito. Por eso *Tango* fue como una estilización. Incluiré, entre otros contenidos, un homenaje al cine argentino de los años '40. Luego monté esa obra con Julio Bocca y ahí sí hice algunos cambios. Incluso llamé a un sobrino y a su novia que bailan brutalmente el tango y recuperé el origen del género. De acuerdo con la compañía con la que trabajo, hago cambios, modificaciones, pero la estructura coreográfica y el relato musical es el mismo.

DE ARCHIVO

BATATO BAREA,
PERFORMER, ARTISTA DE
VARIETÉ Y CLOWN.



“El teatro no me interesa para nada. Los actores están muy formados y prefiero trabajar con gente sin ninguna formación. El arte es efímero y no me gusta el actor que sigue viviendo como actor en la vida cotidiana. Me gustan los actores como La Pochocha, Claudia con K, Claudia Marival y las travestis de murga. Estuve con las murgas Los viciosos de Almagro y Los elegantes de Palermo, y quiero eso: que la diversión reemplace al teatro. No creo en los ensayos ni en los espectáculos demasiado planificados. En general no analizo lo que hago. Ensayamos una vez, o dos, nada más. Después, el que actúe que actúe como quiera, mal o bien, no me interesa. Quiero trabajar con algo que me conmueva y mezclar todo, ese es el secreto. A pesar de que hice varios cursos de teatro, el teatro me aburre totalmente”.

—
BATATO BAREA
(1961-1991)

CRISTINA
ESCOFET

GUSTAVO
GUIRADO

EFÍBERO

