

---

NORA  
MOSEINCO

SOLEDAD  
GONZÁLEZ

SEBASTIÁN  
BLUTRACH

---

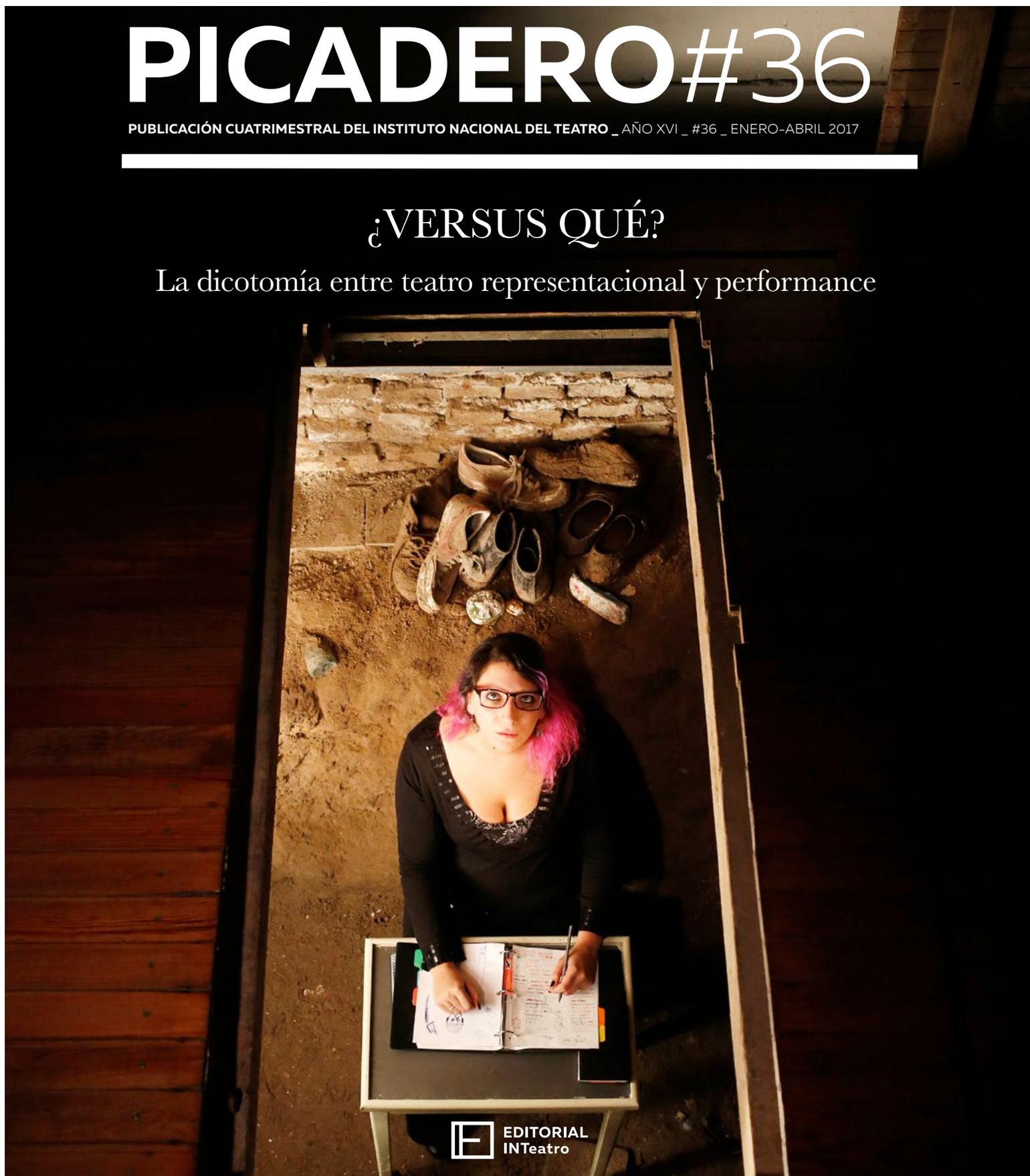
# PICADERO#36

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL DEL INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO \_ AÑO XVI \_ #36 \_ ENERO-ABRIL 2017

---

## ¿VERSUS QUÉ?

La dicotomía entre teatro representacional y performance



## EDITORIAL

Desde que logramos poner a la Editorial INTeatro nuevamente en marcha —luego de un largo tiempo de materiales a la espera de ser impresos y de circular por el país— nos propusimos repensar la forma y los contenidos de todas sus producciones: los libros, los Cuadernos Picadero y la Revista Picadero. Replanteamos el equipo de trabajo y sus modos de producción, manteniendo los aportes de periodistas, colaboradores y diseñadores históricos, para sumar nuevas voces y nuevas miradas. Nos propusimos abrir el juego para actualizar nuestra producción y redefinirla, fortalecer su carácter federal y hacer foco en las discusiones que tienen que ver con las problemáticas del teatro contemporáneo.

Este número es el resultado de ese gran trabajo. Tenemos una nueva revista que refleja los valores que propicia la nueva gestión: la transparencia, la eficiencia, el diálogo y la innovación. Pudimos hacerla gracias a un equipo de profesionales y artistas comprometidos y talentosos.

Celebramos que la revista del Instituto Nacional del Teatro encuentre una forma más actualizada para festejar los 20 años de la Ley Nacional del Teatro.

Es la Revista Picadero que queríamos. Esperamos que disfruten de su lectura tanto como nosotros disfrutamos creándola.

—*Marcelo Allasino*

DIRECTOR EJECUTIVO DEL INT

# STAFF

---

**AÑO XVI - # 36 - ENERO - ABRIL 2017**

**EDITOR RESPONSABLE**

Marcelo Allasino

**DIRECTOR PERIODÍSTICO**

Carlos Pacheco

**SECRETARIO DE REDACCIÓN**

David Jacobs

**PRODUCCIÓN EDITORIAL**

Graciela Holfeltz, Germán Frers

**DISEÑO DE MAQUETA**

Leonor Barreiro, Cecilia Kröpfel

**DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN**

Jorge Barnes

**CORRECCIÓN**

Daniel Caamaño

**FOTOGRAFÍAS**

Tapa y Contratapa: Maxi Amena.

Interior: Mauricio Cáceres, Carlos D. Montejó, Catalina Bartolomé, Festival Internacional de Cabaret, Sergio García Ramírez, Daniela Drayer, Gustavo Gorrini, Gastón Maglieri, Oscar Sarhan, Magdalena Viggiani, Mariano Villamarín, Festival Santiago a Mil, Equipo de Comunicación GAM/ agencia UNO Chile, Grupo La Piara.

**COLABORAN EN ESTE NÚMERO**

Mara Teit, Eberto García Abreu, Edith Scher, Mercedes Méndez, Juan Carlos Fontana, Alejandra Migliore, Ariel Gurevich, David Piccoto, Ariel Farace, Juan Garff, Oscar Sarhan, Ivana Sotto, Miguel Passarini, Patricia Espinosa.

**AGRADECIMIENTOS ESPECIALES**

Elefante Club de Teatro, Lisandro Rodríguez, Mariano Villamarín y Mara Teit.

**REDACCIÓN**

Av. Santa Fe 1235- Piso 1  
(1059) CABA  
República Argentina  
(54 11) 4815-6661- int. 100  
editorial@inteatro.gob.ar

**IMPRESIÓN**

Línea Gráfica. Grupo Impresor  
**Tucumán 3458 - CABA**

---

## AUTORIDADES NACIONALES

### **PRESIDENTE DE LA NACIÓN**

Mauricio Macri

### **VICEPRESIDENTE DE LA NACIÓN**

Gabriela Michetti

### **MINISTRO DE CULTURA**

Pablo Avelluto

### **SECRETARIO DE CULTURA Y CREATIVIDAD**

Enrique Avogadro

### **INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO**

#### CONSEJO DE DIRECCIÓN

#### **Director Ejecutivo**

Marcelo Allasino

#### **Representante Ministerio de Cultura**

Federico Irazábal

#### **Secretario General**

Miguel Ángel Palma

#### **Representantes Regionales**

**REGIÓN CENTRO:** Teresa Jackiw

**REGIÓN CENTRO- LITORAL:** Miguel Ángel Palma

**REGIÓN NORESTE:** Marcelo Padelín

**REGIÓN NOROESTE:** Jimena Sivila Soza

**REGIÓN NUEVO CUYO:** Gabriel Arias

**REGIÓN PATAGONIA:** Fernando Aragón

#### **Representantes**

#### **del Quehacer Teatral Nacional**

Nerina Dip, Jorge Onofri, Claudio Pansera,

Gustavo Uano



Instituto Nacional  
del Teatro



Ministerio de Cultura  
Presidencia de la Nación

# *Yo en el futuro*

DE FEDERICO LEÓN



FOTO: MAURICIO CÁCERES

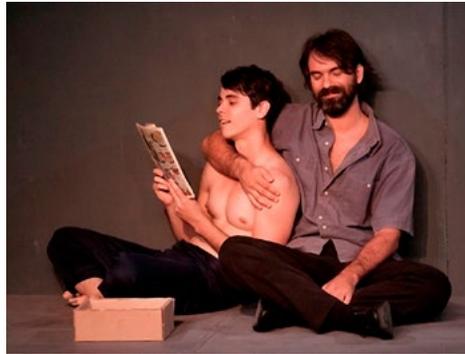
# SUMARIO#36



**P.8**

¿VERSUS QUÉ?

Entre teatro representacional y performances



**P.15**

PANORAMA  
LATINOAMERICANO

La nueva creación  
que se desarrolla en Cuba



**P.28**

INTEGRAL PAVLOVSKY

Intenso homenaje  
en el Teatro Cervantes



**P.42**

ENTREVISTA A  
NORA MOSEINCO

Una docente dedicada  
al mundo joven



**P.49**

FESTIVAL  
SANTIAGO A MIL

Reconocido encuentro  
internacional en Chile



**P.55**

ENTREVISTA  
A MATÍAS MARTÍNEZ

Una experiencia a partir del  
universo de Lamborghini



## P.34

ENTREVISTA  
A SOLEDAD GONZÁLEZ

A propósito de la edición  
de Obras reunidas



## P.59

ENTREVISTA  
A SEBASTIÁN BLUTRACH

Producir teatro  
en el circuito comercial

## ADEMÁS

- 
- P.20** – CAMINO A BAYAMO  
25° aniversario del Teatro Andante de Todos, Cuba.
- 
- P.22** – MÁGICOS MOMENTOS QUE REGRESAN A ESCENA  
Recuperación de momentos de un teatro nacional pasado muy significativo.
- 
- P.23** – EL CABARET, UN GÉNERO QUE BUSCA INSTALARSE  
Encuentro con artistas internacionales
- 
- P.24** – KADO KOSTZER:  
“En el Di Tella, los artistas tenían el deseo de no parecerse a nadie”
- 
- P.26** – SUTOTTOS  
“El humor se produce por acumulación”
- 
- P.38** – OTROS LIBROS  
– “Lo incapturable”, de Rubén Szuchmacher.  
– “Daniele Finzi Pasca. Teatro de la caricia”, de Facundo Ponce de León.
- 
- P.42** – UN CREADO\_UNA OBRA  
El nervio óptico.
- 
- P.43** – UN DIRECTOR\_TRES PREGUNTAS  
Daniela Martín. El teatro: belleza y resistencia.
- 
- P.46** – 16 EDICIÓN DEL FESTIVAL ESTIVAL  
En San Martín de los Andes
-



ESCENA DE  
*DUROS*  
DIRECCIÓN:  
LISANDRO  
RODRÍGUEZ



ESCENA DE  
*TITO ANDRÓNICO*  
*QUIERE DECIR*  
*HABEAS CORPUS*  
DIRECCIÓN: MA-  
TEO DE URQUIZA

TEATRO REPRESENTACIONAL / TEATRO PERFORMÁTICO

---

# ¿VERSUS QUÉ?

---

La dicotomía entre teatro representacional y performance no es un debate nuevo. Una de las máximas dificultades a la hora de consensuar un versus es el tiempo. Cada uno a su manera inscribe su trabajo por fuera de los cánones, incluso cuando esos cánones fueron, en algún momento, vanguardia.

TEXTO: MARA TEIT – FOTOS: MARIANO VILLAMARÍN,  
DANIELA DRAYER, COLECTIVO TRAFICANTE



**ESCENA DE**  
TITO ANDRÓNICO  
QUIERE DECIR  
HABEAS CORPUS.  
DIRECCIÓN: MA-  
TEO DE URQUIZA.

**En los textos** que han compartido los distintos creadores, algo que se repite es el carácter obsoleto de este versus. El dramaturgo y director Luis Cano me comenta en cuanto a lo revisado ya del tema: “coincido en lo remanido, pero creo que hoy no hay tal rivalidad. El texto posdramático domina la moda contemporánea y lo hace desde hace tanto que es canon y conservadurismo contemporáneo, tanto como antes pudo serlo la obra bien hecha. Tal es así que, en los últimos cuatro ó cinco años me dediqué más a las obras ‘redonditas’ que a los textos ‘estallados’ (como gustan llamarlos, a mí no)”. Según Marina Abramovic, abuela de la performance, en un teatro el cuchillo no es un cuchillo y la sangre es ketchup. En una performance, en cambio, la sangre es sangre y el cuchillo es real. En *El grado cero del insomnio*, el actor, dramaturgo y director Emilio García Wehbi pone a una actriz orinando sobre un diploma de asistencia al Workshop de Abramovic en la última Bial de Performance, planteando que si fuera representación el pis sería jugo de manzana, pero si fuese performance el diploma no sería una fotocopia color del mismo, lo que anularía el carácter repetitivo. Así con sorna, pone en la mesa de manera ridícula pero con una síntesis necesaria, los argumentos que se aparecen a la hora del debate, ubicando la representación del lado del naturalismo. Si se piensa lo representacional como ‘teatro de living’, como lo denomina García Wehbi (donde teatro independiente y comercial parecen perder su frontera), la problemática vira hacia

las formas que ha tomado el «off» a causa de la corrección política, donde los límites parecen estar dados por el nivel de tolerancia ante el confort del espectador. La misma Abramovic compara la experiencia de los ‘70, donde estaban Ulay y ella desnudos en los marcos de la puerta del museo, obligando al público a pasar entre ellos, decidiendo si enfrentarse a uno o a otro. “Era una idea muy romántica de la piel al desnudo, y de cómo los artistas eran la entrada a un mundo lleno de artistas. Cuando se reprodujo en el MOMA, había tantas restricciones, o tantos límites, ante tantos pruritos, que las personas podían pasar por aquí o por allá y la experiencia dejaba de tener el valor original.”

Más cercanos a la obra total de Groys, en *Hacia una definición de performance*, Diana Taylor dice: “las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas (...), incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc., que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de ‘evento’”. Pensar el versus, parece hoy anclarse en una lente académica que precisa sintetizarla para una comprensión técnica o metodológica como fenómeno de análisis. Incluso la performances más instalativas son descalificadas por su carácter snob, acusadas de dejar de lado las problemáticas sociales y culturales para revisar sólo su quehacer, en una especie de espiral vanidoso.



**ALEJANDRO GÉ-**  
NES RADAWSKI Y  
LA PERFORMER  
JULIETA BARCELÓ

## SEGÚN **ALEJANDRO GENES RADAWSKI**

Pienso que ese versus es obsoleto porque ambos requieren de actores y los límites de qué es qué cosa en el teatro están bastante difuminados, y creo que hoy tenemos un problema mayor que se llama «tecnología». Luego de haber participado como autor y actor en la obra multimedia *Vaticinios*, de Ana Alvarado, no dejo de pensar en la creciente inutilidad del actor. La obra contaba con varios proyectores y en principio la interacción del actor con la imagen era la clave principal de la escena. Lentamente la virtualidad se adueñaba de la obra, y yo era reemplazado por mi propia imagen, en esta aparente desmaterialización, en este «in crescendo» tecnológico, se iba suprimiendo al cuerpo vivo del actor hasta que desaparecía por completo. Esto me obligó a pensar en la obsolescencia del cuerpo vivo en la escena del Siglo XXI, a repensar un teatro sin actores, si es posible que las nuevas tecnologías reemplacen su cuerpo. Así fue que monté la obra *La clase viva (Entrevistando a Tadeusz Kantor)*, una instalación audiovisual donde uso solo la cabeza de una actriz que sale de una caja.

La idea de la desaparición del cuerpo humano en el teatro no es algo nuevo. En 2012 un robot de la compañía de teatro japonés «Seinendan» logró interpretar la obra *Las tres hermanas*, de Chejov. «Geminoid F», es un robot humanoide que consigue reproducir hasta en un ochenta por ciento las expresiones faciales del ser humano; parpadea e incluso parece que respira. También en el año 2014 Michael Jackson «revivió» en los premios Billboard: los espectadores creyeron estar viendo en vivo al icono del pop, nuevamente en el escenario bailando y cantando, pero en realidad era un holograma. O el actual caso de Hatsune Miku, una de las cantantes con más éxito de Japón, que no existe: es un holograma 3D unido a un programa de voz artificial. Creo que estamos atravesando un fenómeno hiper representativo de nuestro tiempo, donde día a día se diluyen las fronteras entre la realidad física y la realidad digital.

### **ALEJANDRO GENES RADAWSKI**

DRAMATURGO Y DIRECTOR TEATRAL. LICENCIADO EN ARTES ESCÉNICAS DE LA UNA. SUS OBRAS PUBLICADAS FUERON TRADUCIDAS AL POLACO, ITALIANO Y ARMENIO, Y FUERON ESTRENADAS POR DIVERSOS DIRECTORES TEATRALES. DE SU MÁS RECIENTE PRODUCCIÓN SE PUEDE DESTACAR: *FERDYDURKE*, *NUEVE COMA OCHO METROS SOBRE SEGUNDOS AL CUADRADO*, *LA CLASE VIVA* INSTALACIÓN MULTIMEDIAL SOBRE TADEUSZ KANTOR, O *LA PRIMERA VEZ*.



**ESCENA DE**  
*DUROS*. DIRECCIÓN: LISANDRO RODRÍGUEZ

## SEGÚN LISANDRO RODRÍGUEZ

El trabajo se me va desplegando o replegando cada vez más de un modo azaroso, accidental, entreverado. No puedo pensar en categorías. Pienso el mundo como un bodoque, una cosa ahí a la que uno le va arrancando cachos, haciendo intentos como puede para comprender, para comunicarse, para dialogar. En ese gesto quizás sí encuentre un versus: la pelea, la lucha, la posición dinámica que me siento obligado a adoptar como actor escénico, en ese arranque. Pienso la escena como un arte muy poco definible incluyendo lo performático, lo representacional, lo dinámico, lo deforme y mucho más; cada vez menos claro que el que generalmente buscamos definir. Y no porque sienta que todo pueda ser una expresión «artística o teatro o performance» o como se le llame; al contrario, creo en la profundización del trabajo, del lenguaje, de la investigación. Me parece que los límites se me vuelven difusos y uno va manoteando modos, formas, aliados, formatos, y en eso hay cierto alivio. Tengo la sensación de que cada vez más me importa la escena como soporte y no como otra cosa. Pensar el trabajo escénico más como una superficie barroca, porosa, menos clara, menos definida, cada vez más plástica y menos ensayada (y enyesada). En la pintura uno ve más claramente los soportes (aun en la pintura más clásica): papel, tela, aluminio, chapa, una pared, un cacho de cartón; y desde el trabajo con óleo hasta con epoxi. La pintura también, por supuesto tendrá sus luchas internas/externas. Creo que el teatro (me incluyo) se sigue preocupando demasiado por respetar los soportes y el modo

de ejecución y exhibición. Y no porque creo que deberíamos hacer algo «raro» sino porque muchas veces siento que nos quedamos atrapados sin poder abrir, chocar, explorar otras maneras. Ni siquiera nuevas, sino otras. Confiar más en los cruces. Creo en el cruce incluso adentro de la convención misma. Entonces lo que entendemos como representacional puede ser lo mismo que la performance. No le veo diferencias. No veo versus. Pueden contener por igual lo máspreciado y lo más estúpido cada una de esas categorías. Pueden ser tan singulares como obsoletas, aburridas y superficiales. Siento que cada obra en particular, que cada trabajo debería encontrar sus signos para poder revelarse a sí mismo, o sea redescubrirse cada vez, salirse o volverse dinámica en función de la misma convención que por sí misma genera. Ahí siento que está el reto. ¿Quién determina que así sea? No lo sé, pero la sospecha es grande cuando acontece.

### **LISANDRO RODRÍGUEZ**

DRAMATURGO, DIRECTOR, ACTOR Y MÚSICO. EN EL AÑO 2004 CREA SU PROPIO ESTUDIO DE INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN ESCÉNICA LLAMADO ELEFANTE CLUB DE TEATRO, PLATAFORMA DONDE DESARROLLA Y PRODUCE GRAN PARTE DE SU OBRA ADEMÁS DE COORDINAR LABORATORIOS/TALLERES DE DIRECCIÓN, PUESTA EN ESCENA, ACTUACIÓN Y ESCRITURA PARA ACTORES.

---

## SEGÚN\_MATEO DE URQUIZA

Es legítimo suponer que la performance es ya un nuevo candidato al arte tradicional. Al menos a una nueva tradición. Si el oxímoron es permisible: una tradición postmoderna, es decir, una tradición instaurada en la era del desarraigo de las tradiciones.

Si esta aseveración es correcta, si es verdad que el arte performático está legitimado incluso por sus propios detractores, el siguiente paso silogístico bien podría implicar que la discusión sobre el teatro tradicional versus la performance también cuenta con algunas décadas. Ambos cuentan con sumos éxitos y con cuantiosas estafas; producto, probablemente, de sus edades y su buena salud.

La obsolescencia de esta discusión (que da lugar a una más interesante, que es aquella que toma el problema de la teatralidad) habilita un nuevo espacio de trabajo: el mío.

Hay dos inteligencias muy propias de cada uno de los dos tipos de intérpretes: el actor tradicional debe «resolver» en lo imprevisto; el performer debe reencontrarse con los puntos firmes del sistema que lo rige.

El intérprete ideal, el actor con el que elijo trabajar siempre, es el que fue capaz de ocupar estos dos territorios, y un tercero, que es el de la toma de conciencia de esta sutil polémica.

Suelo poner en evidencia los tropos que uso, la realidad del protocolo teatral. También suelo cambiar, de función a función, algunos procedimientos por otros. Intento mantenernos (a mí y a todo nuestro equipo) en un «estar entre»: no caer en la garantía del drama burgués ni en el esnobismo que intoxicó el potencial diferencial de la performance.

En adelante, el espectador dirá: «esto es teatro performático» o «esto es una performance con ensayos». En el peor de los casos, dirá (me ha pasado ya): «esto no es arte». Estas acusaciones suelen llegarme por comentarios. De lo contrario, tendría la ocasión (aunque es seguro que no la valentía) de responder: «¿y a quién le importa?».

---

### MATEO DE URQUIZA

DRAMATURGO, DIRECTOR Y ACTOR. HA TRABAJADO CON EMILIO GARCÍA WEHBI DESDE *CUANDO EL BUFÓN SE CANSE DE REÍR* HASTA HOY. DIRIGIÓ *OFELIA O LAS SIRENAS Y LA NOCHE JUSTO ANTES DE LOS BOSQUES* DE BERNARD MARIE KOLTÉS. SU ÚLTIMA OBRA *TITO ANDRÓNICO QUIERE DECIR HABEAS CORPUS* PARTICIPÓ EN MARZO DE 2016 DE LA FIESTA NACIONAL DEL TEATRO.

---

---

## SEGÚN\_ROSARIO ALFARO

Más allá de creer que los actores no somos meras herramientas que damos cuerpo a emociones, relatos e imágenes, sino que somos cuerpos pensantes generadores de narrativas, relatos y poéticas particulares; para el actor nunca hay representación. Entrar en contacto directo con el dispositivo implica creer en esos instantes efímeros, con una intensidad incluso mayor que en situaciones que la realidad (por ciertos marcos o cuestiones socioculturales o morales) no nos permitiría. Ahí es donde me pregunto si hay mucha distancia. No creo que lo performativo como concepto, o lo biodramático, tenga un valor en sí. Es un territorio dado de poéticas y generador de estímulos para poder abordar distintos temas en los cuales uno puede apoyarse para dar saltos emotivos, poéticos e intensos de actuación, entendiendo que la actuación es pura pulsión, puro erotismo. El actor despliega en una situación ficcional un vínculo franco y real con ese tema, conciente que está siendo visto. La performance es un hecho vivo con conciencia de estar siendo montado y siendo observado. Entonces, es ahí donde se me hacen indivisibles ambas actividades. Ninguna tiene valor si no está habitada por la actuación. Soy una militante de la actuación como energía de pulsión, porque tiene que ver con lo artesanal no solo en la escena, sino en el desarrollo de proyecto en sí, ya que es una de las pocas actividades con tracción a sangre. Creo que tanto rótulo y tanta normalización o adjetivación sobre la actividad que se desarrolla simplemente suma cierto volumen. Ojalá que el teatro nunca se distancie de la idea de lo particular o artesanal, si no se convierte en mercado que produce y reproduce. Más que la dualidad entre performance y teatro representativo, el gran enemigo es la repetición, en cualquier nivel o en cualquier rol de la disciplina; ser predecible para uno mismo y para el espectador, ya que la escena es muy botona. El actor no está mintiendo ni fingiendo, en ese momento lo vive de verdad. En lugar de dividirlo, deberíamos estar unidos en no repetirnos. Todo el tiempo estar en la búsqueda, no encontrar respuestas, todo el tiempo conversar e intercambiar.

---

### ROSARIO ALFARO

ACTRIZ, DOCENTE, GESTORA CULTURAL Y PRODUCTORA. ES LICENCIADA EN ARTE DRAMÁTICO Y EN 2015 REALIZÓ UN WORKSHOP DEL MÉTODO ABRAMOVIC CON LYNSEY PEINSINGER DENTRO DEL MARCO DE LA BIENAL DE PERFORMANCE. ES ASISTENTE ARTÍSTICA Y DE PRODUCCIÓN EN LOS SEMINARIOS DE ACTUACIÓN Y ENTRENAMIENTO FÍSICO DICTADOS POR MARICEL ÁLVAREZ.

---

---

 SEGÚN\_COLECTIVO TRAFICANTES

## ¿Teatro o performance?

**Mercedes Halfon:** Pienso en algo relacionado a las dicotomías falsas. No hay una real dicotomía entre teatro y performance. En realidad hay guerras civiles en cada uno de los campos: teatro de texto versus dramaturgia del actor; o performance (más ligada a las artes visuales) versus performance (más ligada a las artes escénicas). Es decir: Creo que hay terreno fértil en ambas. La idea de que una es la superación a la otra es casi positivista y sigue siendo un pensamiento viejo. Creo que hoy todo convive en un territorio en perpetua expansión.

**Jorge Tadeo:** Son dos experiencias, vivencias y «con-vivencias». Ambas utilizan el cuerpo como medio para comunicar.

**Diego Alejandro Garzón:** La cuestión es la comunicación. El teatro tradicional comulga con eso y la performance solo comulga, se encarga de ser más íntimo y autobiográfico, tan íntimo que pienso que en ocasiones no necesita del espectador. Aunque hoy en día vemos cosas que llaman performances y es teatro o viceversa, es asunto de actitud, pienso, de gesto. Performance es follar y teatro es representar la follada.

**Leonor Courtoisie:** Hablar de pensar el teatro representacional versus la performance es solo pensar. Ahí radica el problema. Cualquiera de los dos debe hacerse. Pensarlos es representar el recuerdo de una idea. Presenciarlos es percibir, vivir en cualquiera de las dos denominaciones un hecho que pretende realizarse para sentirnos por unos segundos más vivos. En ese sentido no hay diferencias, en el sentido de los que seguimos luchando para estar un poco más vivos cada día, y menos muertos, o automatizados, como nos quieren desde arriba. En vez de pensar las diferencias, atravesarse la carne y seguir apostando por quienes, de una u otra manera, encuentran en estas disímiles manifestaciones, un modo posible de arraigarse a la vida, de generar redes afectivas y continuar la lucha.

**Adriana Fernández:** Para mi es una cuestión de certezas. En el teatro las hay: las comunica. La performance, las busca.

**Laura Liz Gil Echenique:** Creo que no se trata de versus sino de puntos de encuentro, cada uno intenta desde sus estrategias propiciar un instante de cercanía.



PERFORMER  
DEL COLECTIVO  
TRAFICANTES

---

### COLECTIVO TRAFICANTES

ESTÁ FORMADO POR ARTISTAS LATINOAMERICANOS QUE SE CONOCIERON EN BOGOTÁ EN 2016, COMO BECARIOS DE EXPERIMENTA SUR. A PARTIR DE JUNIO DE ESE AÑO DESARROLLAN EL PRESENTE PROYECTO PROCESUAL CORRESPONDENCIA.

---



# IDEAS, IMÁGENES Y OBSESIONES REITERADAS EN UN CAMBIANTE MODELO TEATRAL

El teatro cubano vive hoy una nueva transición de sus modelos creativos y, en consecuencia, la reconfiguración de sus mapas y rutas habituales.

TEXTO: EBERTO GARCÍA ABREU - FOTOS: GRUPOS ARGOS, EL PORTAZO, TEATRO EL PÚBLICO

**En los escenarios cubanos** convergen variantes de las poéticas consolidadas y representaciones que aún no han alcanzado un camino creador definitivo. Entre unas y otras alternativas emergen disímiles intercambios, desencuentros o interacciones que revelan el cruce de saberes y las artesanías de los discursos, los estilos y los modos de hacer crecer las prácticas teatrales entre los nuevos públicos.

Ante las contradicciones que revela la vida contemporánea, los artistas y pensadores que participan de la creación escénica inventan nuevos escenarios y relatos para dinamizar el diálogo y las transformaciones estéticas, culturales, sociales y políticas que los espectadores reclaman al teatro y a la sociedad cubana actual con singular insistencia.

Se trata de un complejo proceso de modificación de los procedimientos artísticos y los discursos poéticos confluyentes en los amplios márgenes de la teatralidad que hoy compartimos. El teatro reafirma el sentido histórico de intervención en los problemas del individuo y la realidad como ejes esenciales de una transformación de mayor alcance estético, cultural y social. Renovación y realidad, cambio y teatralidad, o las teatralidades en pos del cambio social, a pesar de la diáspora, las migraciones y la reconfiguración de nuestros escenarios teatrales, resultan puntos cardinales que orientan el nuevo mapa del teatro cubano.

#### UNA PRODUCCIÓN RENOVADA

En este rumbo resalta la reformulación de los conceptos y las prácticas de los grupos como laboratorios de investigación, creación y formación, lo cual refiere a cambios de los paradigmas creativos y productivos en nuestro teatro. Los creadores que gestaron la fundación del teatro nacional correspondiente con el proyecto cultural instaurado por de la revolución triunfante en 1959, por varias razones históricas ya no aparecen en las carteleras o en las publicaciones con la frecuencia y el impacto de otras épocas. Sin embargo, sus memorias y problemáticas creativas perduran en la obra de los profesionales que ocupan en la actualidad los escenarios, las editoriales, los proyectos formativos y la organización de la actividad teatral. Los nuevos modos de producción que alternan la subvención estatal con la autogestión de fondos y los financiamientos de instituciones diversas, no resultan condicionantes para diferenciar cualitativamente las variantes artísticas que hemos compartido en los últimos años. Las propuestas emergentes han potenciado el reordenamiento de los procesos creativos y la búsqueda de soluciones inmediatas frente a la estrechez de recursos materiales, financieros y de otras índoles que han debido encarar creadores e instituciones.

Por ello la práctica teatral cubana de hoy configura una geografía creativa, de producción y de gestión distinta respecto a los modelos operantes en los años 80, en los cuales arribó la generación de teatristas que protagonizan ahora los principales caminos de nuestro teatro y que son los herederos o

discípulos más cercanos de los grandes maestros renovadores de la escena cubana del siglo XX, entre quienes vale recordar a Virgilio Piñera, José Triana, Vicente Revuelta, Berta Martínez, Roberto Blanco y Abelardo Estorino.

En pleno siglo XXI persiste la concurrencia de las poéticas consolidadas y las nuevas creaciones en el muestrario de nuestras carteleras, sin que ello revele confrontaciones generacionales con implicaciones poéticas, estéticas, técnicas e ideológicas demasiado punzantes y distanciadoras. En nuestro campo teatral se desarrolla una suerte de convivencia indiferente e inmutable entre los artistas y sus poéticas, lo que disimula las urgencias de los procesos creativos y sus consecuentes jerarquías sociales, surgidas de diferentes alianzas construidas para la producción y la creación. Pactos que, desde sus especificidades técnicas, estéticas e ideológicas, definen su efectividad artística y cultural al incentivar el debate social que potencian (o deberían potenciar) los nuevos relatos para los escenarios cubanos.

#### NUEVOS ÁMBITOS CREATIVOS

Como un mapa posible de las prácticas dramatúrgicas y escénicas cubanas contemporáneas, me aventuro a proponer cuatro zonas o territorios creativos en los cuales participan, interactúan y se integran diversas agrupaciones y artistas. Revisadas en conjunto durante el taller *Dramaturgias/Puentes*<sup>1</sup>, realizado por Traspasos Escénicos en mayo de 2015, estas zonas creativas pueden reconocerse (entre otros elementos) por las siguientes caracterizaciones temáticas y técnicas.

1.- Con Argos Teatro como referente fundamental, se desarrolla la confrontación de la realidad, los realismos y las nuevas poéticas teatrales, en virtud de los relatos urgentes y el debate ético y social que necesita la sociedad cubana actual.

2.- Teatro Buendía, Teatro El Público y Teatro El Portazo refieren las textualidades y teatralidades en cruce, como fun-

---

1 **Traspasos Escénicos. Laboratorio de prácticas Creativas** celebró como parte de su programa de investigación, creación y formación, el **Taller Dramaturgias/Puentes** en la ciudad de Matanzas del 4 al 7 de mayo de 2015. El eje central del encuentro fue el desarrollo de un intercambio de reflexiones y experiencias en torno a las diversas prácticas de la dramaturgia, tomando como inspiración para el diálogo el tema: **Cuba: Relatos, escenarios y poéticas teatrales contemporáneas**. El objetivo principal del Taller fue crear otro espacio de diálogo entre los teatristas cubanos a partir de sus prácticas creativas y el desmontaje de los diversos procesos de creación que articulan hoy nuestra escena, para indagar y reflexionar en torno a las disímiles maneras de comprender y ejercer la dramaturgia, tanto a nivel de las escrituras teatrales, como de las creaciones escénicas y sus impactos en el ejercicio de la crítica, la investigación, la circulación y los procesos de formación.

damentos de las dramaturgias y performances que intervienen, revisan y reescriben los procesos históricos y culturales desde una perspectiva crítica y contemporánea.

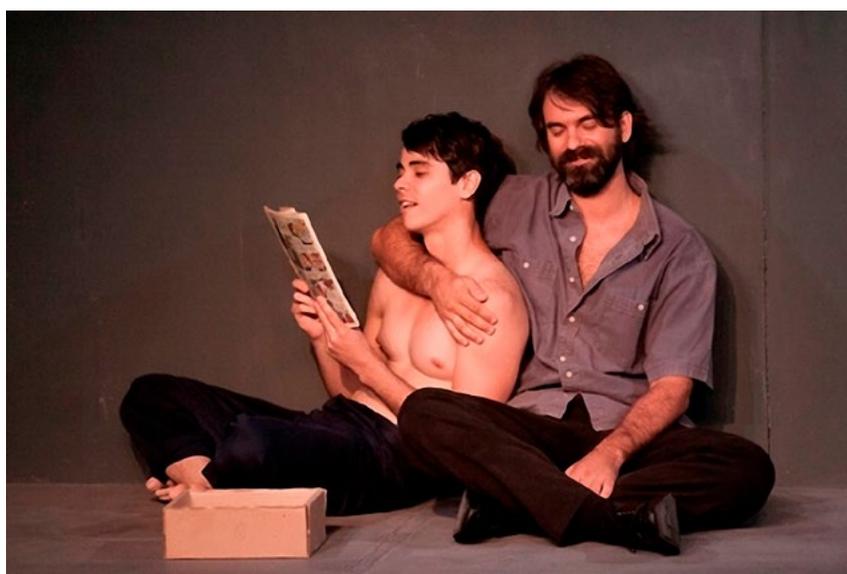
3.- Por su parte El Ciervo Encantado, el Estudio Teatral de Santa Clara, La Isla Secreta, y el Estudio Teatral Vivarta; junto a Gigantería, Teatro de los Elementos, Teatro La Fortaleza, El Mirón Cubano, Teatro del Viento y Osikán Plataforma Escénica Experimental, entre otros grupos, señalan al cuerpo como imagen, espacio, provocación y arsenal de los relatos dispuestos para las dramaturgias múltiples y los rituales integradores de materiales, fuentes y técnicas diversas, entre las cuales se tejen singulares relaciones entre la teatralidad, la performatividad y otras prácticas de acentos menos *dramáticos*.

4.- Teatro de las Estaciones, Teatro La Proa y Teatro Tuyo, en compañía de varios colectivos dedicados al teatro para niños y de títeres, evidencian las prácticas dramáticas vinculadas con retablos, títeres y animaciones, desde los cuales construyen renovadas dramaturgias y teatralidades dinámicas para los nuevos públicos, a partir de lo cual establecen sólidos fundamentos en esta zona de nuestro teatro.

Si tomamos como eje orientador las prácticas dramáticas «para, en y desde» la escena que han modelado el funcionamiento básico de nuestros procesos de creación, tenemos que reconocer una coyuntura particularmente fértil en el ámbito de las escrituras textuales, de las exploraciones en la funcionalidad del discurso dramático y la subversión de los planos compositivos del relato, el trabajo con el plano lingüístico, la organización y subversión de los conflictos y el desarrollo consecuente de la acción o sus variaciones performativas. Estos procedimientos se expresan en la transformación de los roles y personajes que habitan en los espacios de la ficción dramática o en sus alternancias postdramáticas. Desde el texto, o desde sus múltiples formulaciones contemporáneas, las fábulas desdibujan sus perfiles convencionales en un reiterado juego de fragmentaciones dispuestas a expandir las nociones de la teatralidad al uso o contraponerse a ella, al tiempo que las más sólidas indagaciones en el generoso territorio del realismo y sus apropiaciones de lo real, aseguran la perdurabilidad y la urgencia de estos discursos para articular nuevos diálogos éticos, estéticos, sociales y culturales —al cabo, políticos— entre los escenarios y los espectadores.

#### OTRAS DRAMATURGIAS

La evidencia de una creación dramática en permanente reinención, registrada en la escritura de numerosos y muy diversos textos, señala las apropiaciones, reinterpretaciones y mutaciones de la herencia de los mejores exponentes de la dramaturgia cubana contemporánea, sobre todo de autores que, como Piñera o Estorino, mantuvieron abiertos los cami-



**ESCENA DE**  
ANTIGONÓN, DEL  
GRUPO TEATRO  
EL PÚBLICO.  
(ARRIBA)

**ESCENA DE**  
10 MILLONES,  
DEL GRUPO  
ARGOS TEATRO  
(ABAJO).

ESCENA DE  
CUBAN COFEE  
BY PORTAZO  
COOPERATIVE,  
DEL GRUPO EL  
PORTAZO



nos de la invención del texto y sus tránsitos hacia el escenario o las publicaciones.

Las propuestas dramaturgicas de mayor provocación en estos años del siglo XXI se relacionan entre sí por el intercambio de estrategias, métodos y recursos estilísticos que integran los ecos “posmodernos”, las lecturas y apropiaciones postdramáticas y el trabajo con las dilataciones performativas del texto o las textualidades para la escena. Así se tensa el rejuego con los referentes históricos, ideológicos y estéticos, el disfrute de la intertextualidad y la exposición cuestionadora de modelos de comportamiento social e individual. Ello se revierte en el cambio de roles y misiones de los personajes y en el levantamiento de las fábulas y teatralidades perturbadoras y fragmentarias; desbordadas de las estructuras dramáticas y los escenarios demasiado cerrados o alejados de las contingencias sociales.

En tan variopinto campo creativo, la valoración crítica de la realidad y las prácticas sociales no resulta un gesto compulsivo o exagerado o deliberadamente festinado. Teatralizar por vías distintas las circunstancias históricas para confrontar a los individuos consigo mismos y su ámbito familiar y social inmediatos (revelando el desafío al orden establecido como tradición y deber ser impuestos por la historia y los discursos oficiales) es un proceder creativo que expone una irrenunciable voluntad cuestionadora, arraigada en la tradición teatral y cultural cubanas.

Pero el acto desacralizador, reflexivo, analítico y manifiesto de las distintas aproximaciones a los problemas más acuciantes de la actualidad, aparece como el ejercicio de una fe personal —con mayor o menor grado de lucidez— despojada de irrelevantes optimismos, de pretensiones aglutinadoras o de acercamientos igualitaristas al entramado social y político actual. Como sustancias temáticas o motivos de inspiración, la Historia y la memoria personal y colectiva, en francas disonancias, han devenido materiales para la creación y el desarrollo de diversos procesos culturales. Sus abordajes han movido importantes debates desde la cultura hacia otras prácticas sociales y en especial el diálogo con el poder político. Se trata, sin embargo, de un territorio de irregulares aproximaciones y enfoques, sobre el cual se proyectan las condicionantes históricas y las urgencias que la inmediatez de los problemas abordados impone con su insoslayable carga de subjetividad y compromiso personal. Entre las imágenes y los discursos fragmentados, emerge en ese territorio creativo una visión mucho más real, problematizadora y transparente de la sociedad que hemos construido en estos tiempos.

Los relatos teatrales que Norge Espinosa, Abel González Melo, Ulises Rodríguez Febles, Roberto M. D. Yeras, Yerandy Fleites, Yúnior García Aguilera, Rogelio Orizondo, Agnieszka Hernández y Lilianne Lugo han propuesto recientemente a través de las creaciones de varios colectivos, junto a nuevas obras de Roberto Viña, Maikel Rodríguez de la Cruz, Laura

Liz Echenique —por señalar los más jóvenes autores—, confirman un cruzamiento productivo de procederes e intenciones creadoras, cercanas o necesariamente incongruentes con el transcurrir de los discursos dramáticos precedentes; con los discursos de Nara Mansur, Joel Cano, Ricardo Muñoz, Raúl Alfonso, Salvador Lemis, Carmen Duarte, Amado del Pino, Abilio Estévez, Alberto Pedro, Reinaldo Montero, Rafael González, Abelardo Estorino y Virgilio Piñera; o los de otros autores que aún hacen valer sus magisterios como Triana, Quintero, Brene, Artiles, Espinosa, Fullea, Dorr y Milián. Discursos y propuestas perdurables en sus intentos por revelar las incertidumbres que hemos compartido en cada hora, atravesando los complejos escenarios sociales en los que lo colectivo ha entrado en disidencia con los reclamos del individuo. A la apertura estratégica de los modos de producción en consonancia con las transformaciones discursivas, se corresponde una apertura en los enfoques y prácticas de los estudios teatrales sobre los cambiantes escenarios cubanos contemporáneos. Ello referencia las variaciones de las relaciones

entre teatro, sociedad y política, así como el (re)conocimiento del teatro como ejercicio político en un país donde todo, o casi todo, se vive de un modo intensamente político. En la confrontación de creadores y espectadores, el teatro cubano, a partir de sus procedimientos y contenidos singulares, hoy discute cuestionamientos esenciales respecto al desarrollo histórico de la sociedad, del proceso revolucionario y del futuro de una nación que luego de más de 50 años de construcción y defensa de un modelo social signado por la igualdad y la justicia social, se ve abocada a profundas transformaciones estructurales en lo económico, lo social, así como en las políticas que han de expresar y configurar las nuevas relaciones sociales y los destinos del país.

En esos destinos en permanente construcción, el teatro cubano pulsa por mantener y conquistar nuevos espacios y otros modos operativos de intervenir en los procesos sociales, para garantizar la renovación de sus lenguajes y alientos poéticos; como un gesto revelador, sutil y estremecedor, de sus capacidades y voluntades de acción y transformación.

## TRES REFERENTES GENERACIONALES

### Virgilio Piñera

Nació en 1912 y falleció en 1979 en Cuba. Fue poeta, narrador y dramaturgo. Vivió en Buenos Aires entre 1946 y 1958. Entre sus piezas teatrales se destacan: *Electra Garrigó*, *Falsa alarma*, *Aire frío*, *Dos viejos pánicos* (una de sus obras más divulgadas), *La niña querida*, *Una caja de zapatos vacía*, *Teatro inconcluso*, *Teatro inédito*, *El no*. Sus primeras producciones muestran un interés por el teatro del absurdo, mucho antes que este se impusiera en Europa.



### Abel González Melo

Nació en La Habana en 1980. Es Licenciado en Teatología en el Instituto Superior de Arte de Cuba. Completó su formación en el Royal Court Theatre de Londres, el Maxim Gorki Theater de Berlín y el Odin Teatret de Holstebro. Posee una docena de textos teatrales, traducidos a diversas lenguas, publicados y estrenados en España, Italia, Francia, Estados Unidos, Argentina, México, Turquía y Cuba.



### Maikel Rodríguez de la Cruz

Licenciado en Dramaturgia por el Instituto Superior del Arte (ISA). Se ha desempeñado como asesor dramático en Teatro Escambray y como profesor de Análisis Teatral y Dramaturgia en el ISA. Sus poemas han aparecido en las antologías *Los parques* (Cienfuegos, 2000) y *Mirando al Sur* (Sanctus Spiritus, 2006). Su obra *Medea reloaded* se publicó en la revista *Tablas*. Con *Daniel y los leones* obtuvo Mención Honorífica del Royal Court Theatre de Londres en 2008. Forma parte del proyecto de títeres El Arca.





EDITH SCHER  
JUNTO DE UN  
GRUPO DE VECI-  
NOS DISPUESTOS  
A HACER TEATRO.

# CAMINO A BAYAMO

En diciembre de 2016 la autora de esta nota participó del cierre de los festejos por el 25° aniversario del Teatro Andante de Todos, de la ciudad de Bayamo, Cuba. En ese marco dio un taller de teatro comunitario en el que participaron vecinos de varios barrios de esa ciudad y de poblaciones cercanas.

TEXTO: EDITH SCHER – FOTOS: CARLOS D. MONTEJO

**Había conocido** en 2015 al director de Andante, Juan González Fiffe, y al escenógrafo, Félix Viamonte, en Medellín, Colombia, adonde había sido invitada por la Corporación Cultural Nuestra Gente, de esa ciudad, en el marco de un proyecto que el Museo de Antioquia denominó MD15, para dirigir una experiencia con vecinos del barrio Santa Cruz, territorio de esa corporación; un equipo que desde hace 30 años desarrolla un importantísimo proyecto de arte y transformación social en ese lugar. Ellos, los cubanos, habían sido convocados al mismo tiempo que yo para realizar la escenografía de una puesta en escena de Galileo Galilei, dirigida por Jorge Blandón allí, en Casa Amarilla, sede de Nuestra Gente. De aquella maravillosa experiencia en Colombia surgió ésta. “Los Andantes” quisieron que yo diera un taller en su ciudad, en el marco del cuarto de siglo que el grupo cumpliría en 2016. Fue así como, subsidio para pasajes mediante, viajé a Bayamo, al oriente de Cuba.

Llegué a Cuba (llegamos, pues hice esta experiencia acompañada del músico Daniel Mir, con quien armé las canciones del taller) un día después de que finalizaran las exequias de Fidel Castro. Y dado que el teatro comunitario de vecinos para vecinos indaga en la memoria colectiva, en los rituales, en las costumbres y en las celebraciones, arribar en esa fecha y comenzar a generar material para construir escenas y canciones, argamasa de esta práctica, fue muy movilizador. Cabe destacar, también, que Bayamo no es en absoluto una ciudad turística, y que por ende se diluye bastante la sensación de ser un mero observador y comprador de souvenirs. Aquella tarde del arranque unas 30 personas nos esperaban en la calle, más específicamente en un lugar llamado «El retablo de los héroes». Niños, jóvenes instructores de teatro y algunas personas de entre 40 y 60 años se avinieron a armar una ronda para jugar. Es notable cómo, en cualquier lugar del mundo, esa táctica resulta infalible. Pueden estar de brazos cruzados, pueden mirar con desconfianza, pueden temer al ridículo, pero cuando empieza el juego los miedos comienzan a disiparse y aparece una realidad tapada, oculta, deseada sin saber que se la desea, y por un rato asoma algo cercano a la felicidad. Así fue también en este caso y, de este modo, generamos la confianza para que aparecieran las historias, las melodías, las lágrimas.

Bayamo es cuna de la patria cubana. De allí el himno, *La Bayamesa*, con letra de Perucho Figueredo. Cuenta la historia que Cuba tuvo una independencia tardía (1868) y que Bayamo fue la primera ciudad que se levantó contra los españoles, una insurrección cuya cabeza fue Carlos Manuel de Céspedes. Unos meses después la ciudad fue incendiada por los bayameses (con Figueredo al frente de la quema) para evitar la ocupación española, que había avanzado hasta el río Cauto. Bravíos, bravísimos, capaces de defenderse poniendo cuerpo. Esa sensación respiramos en aquellos días. No hay idealismo alguno en esta afirmación. Una y otra vez —a pesar



de las inevitables controversias que se presentan hoy en aquel país acerca de lo que está bien y lo que no, lo que funciona y lo que debe cambiar—, en Bayamo, en su memoria, en su deseo de futuro se respiró aquello de poner el cuerpo para defender lo conseguido. Las escenas y canciones que en esos pocos días de taller pudimos armar iban hacia el pasado del siglo XIX (el incendio, el éxodo de la ciudad en llamas) pero permanentemente resonaban en el presente, un presente con una incertidumbre cuyos componentes más relevantes son la muerte del líder histórico, el inminente final del gobierno de su sucesor hasta hoy, y la siempre presente (y ahora mucho más) amenaza del norte.

Cada tarde, al finalizar el taller escuchábamos reflexiones tales como “en este rato se me va el estrés”, o manifestaciones de deseo de algunas personas de armar un grupo de teatro comunitario, de que volviéramos, de que prácticas como la que les transmitimos en esos días “hacen falta”. Dimos y nos dieron. Tuve la sensación de una gran entrega por parte de los asistentes y de una avidez enorme. Hay en ese lugar un gran deseo de, como diría el director Ricardo Talento, “autocontarse”. Es una tarea que hay que continuar, para que allí florezca un primer grupo y luego más. Teatro Andante de Todos, es desde hace 25 años, un reconocido grupo profesional de teatro callejero. Ellos son actores, zanquistas, titiriteros y músicos. Esta pata, esta vertiente comunitaria, en la que los protagonistas son los vecinos, es una necesidad que buscan satisfacer.

Volvimos llenos de imágenes, de canciones, de pedidos de promesas de retorno para seguir, para construir. Una vez más el teatro comunitario me confirmó su condición de generador de poéticas territoriales y motor de transformaciones.

**VECINOS**  
DE BAYAMO  
DISPUESTOS A  
“CONTACTARSE”.



EL PERSONAJE  
DE CONCHA DEL  
RÍO CONDUCE  
EL CIERRE DEL  
FESTIVAL DE  
CABARET.

# MÁGICOS MOMENTOS QUE REGRESAN A ESCENA

Durante 2016 algunos proyectos posibilitaron a los espectadores porteños recuperar algunos instantes de un teatro nacional pasado que fue muy significativo para la escena argentina del siglo xx. El Festival Internacional de Cabaret que se realizó en El Picadero nos retrotrajo a las décadas del 20 y el 30; la edición de *La generación Di Tella y Otras intoxicaciones* de Kado Kostzer nos propuso recordar a los transgresores artistas de los 60 y la puesta en escena de *Inestable*, del dúo Sutottos, rescató la ingenuidad de grupos emblemáticos de los 80 y 90 como Los Melli o Las Ricuritas.

# EL CABARET, UN GÉNERO QUE BUSCA INSTALARSE

TEXTO: MERCEDES MÉNDEZ – FOTOS: FIC

**Lo prohibido y lo popular.** Parece una combinación destinada a perdurar. Cada vez que una expresión artística busque traspasar un límite social o sumar más y nuevas miradas, será inevitable prestarle atención. El género del cabaret tiene estas dos cualidades. Desde su origen, en la segunda mitad del siglo XIX, fue transformándose y expandiéndose. Resistió a la censura, los cierres y la represión. En Argentina, llegó con la forma de «café concert». En las décadas del 20 y el 30 eran reductos intimistas solo para hombres, con shows de bailarinas y algunos cantantes. Una de las primeras presentaciones de Carlos Gardel fue en un espacio como estos. Después, el cabaret emergió de experiencias claves del teatro argentino como fue el Parakultural y los movimientos de resistencia artísticos. Pero siempre le quedó un prejuicio: el asociarlo con el trabajo sexual y no con el arte.

Reivindicarlo es un trabajo de los artistas y el año pasado tuvo su primera experiencia exitosa. A fin de 2016 se realizó el primer Festival Internacional de Cabaret. Nunca antes se habían juntado en nuestro país artistas de este género de distintos países del mundo, para mostrarse, conocerse y decir en un escenario, entre alcohol, música y cigarrillos, lo que piensan del mundo. Durante nueve noches, entre el 3 y el 11 de diciembre, participaron en el teatro El Picadero de la ciudad de Buenos Aires 95 artistas nacionales e internacionales. Noralih Gago, creadora e intérprete del personaje Concha del Río, una diva del varieté local, fue impulsora de este festival, que reunió 13 propuestas locales a cargo de Florencia Peña, Carlos Casella, Melania Lenoir y la misma Gago, entre otras figuras, más 6 espectáculos extranjeros, talleres y conferencias.

Entre los invitados internacionales, se destacaron Las Reinas Chulas, una compañía de cuatro actrices mexicanas (Cecilia Sotres, Ana Francis Mor, Nora Huerta y Marisol Gasé), que son las creadoras en México de este mismo festival, conocido como FICA, que allá lleva 14 años. Sotres además es una investigadora del género, que lo define así: “El cabaret utiliza la farsa y hace una crítica social a través del humor. Pero fundamentalmente es popular, se hace para la gente, para el pueblo”.



En francés, la palabra cabaret significa «taberna», pero enseñada se instaló para definir a las salas de espectáculos nocturnos que combinan música, baile y humor, en el contexto de un bar. Fue en los cabarés donde aparecieron los primeros travestis en un escenario y también donde se presentaron las primeras actuaciones que hacían referencias explícitas a la homosexualidad. Una de las más famosas fue la pantomima lésbica («pantomime lesbienne») *Rêve d'Égypte* (Sueño de Egipto), protagonizada por la actriz Colette, que luego llegaría a ser una novelista reconocida.

Si en la época de esplendor del cabaret nadie podría imaginar entrar al Moulin Rouge sin un vaso de whisky en la mano y varias provisiones de cigarrillos para pasar la noche, en estos tiempos posmodernos de vida sana y mayor conciencia sobre el bienestar, permitir que en un teatro se pueda beber y fumar,

**DETALLES EN**  
EL CAMARÍN.  
LA HORA DE LA  
TRANSFORMA-  
CIÓN

requiere una serie de habilitaciones, permisos y adaptaciones de salas, que hacen del objetivo una excepción. Para recordar tiempos en los que el público descorchaba botellas de vino e interpela a los artistas, habrá que volver a las películas. Esa es una de las razones por las que el cabaret se fue perdiendo en Buenos Aires.

“El cabaret es nuevo para la Argentina, pero el café concert dejó de suceder creo que por una distracción de los artistas, que no ocuparon espacios y se dedicaron a otras cosas. De todos modos, después de la tragedia de Cromañón se hizo muy difícil habilitar un lugar, son demasiadas las condiciones y requieren mucho dinero. Un cabaret nunca es un gran negocio, entonces estoy convencida que esa es la razón por la que no hay lugares para este tipo de espectáculos”, explica Noralih Gago.

La experiencia de este primer festival comenzó a instalar la cultura del género. “Artísticamente fue impresionante. Desde la intervención artística que se hizo en la calle el día de la apertura, creo que el público empezó a entender de qué trata

el cabaret, que no es un negocio de trabajo sexual, sino que es un género artístico. De a poco, se fue sumando gente, muchos veían varios espectáculos. Se dio una hermosa convivencia entre los artistas, además”, recuerda Gago. Para la edición 2017, ya está confirmada la participación de nuevos y más artistas que la edición pasada, de América latina y Europa.

Para poder recuperar la mística de los cabarets, las butacas del Teatro El Picadero se adaptaron con posavasos para que el público pudiera entrar a la sala con su bebida. Además, todas las noches en el bar del teatro se hacían las “zapadas cabareteras”, un show de canciones y monólogos. Esa cuestión de pertenencia era algo propio de la esencia del cabaret, que se puso trasladar a las noches de diciembre en El Picadero. La gente podía salir de una función en la sala principal del teatro, pedirse un trago y ver un nuevo show, más informal, con improvisaciones y música en vivo. Como si no quisieran que la noche terminara, tratando de creer que no hay horario de cierre y que el arte, la música, las charlas se pueden extender durante toda la noche y, así, frenar el afuera lo más que se pueda.

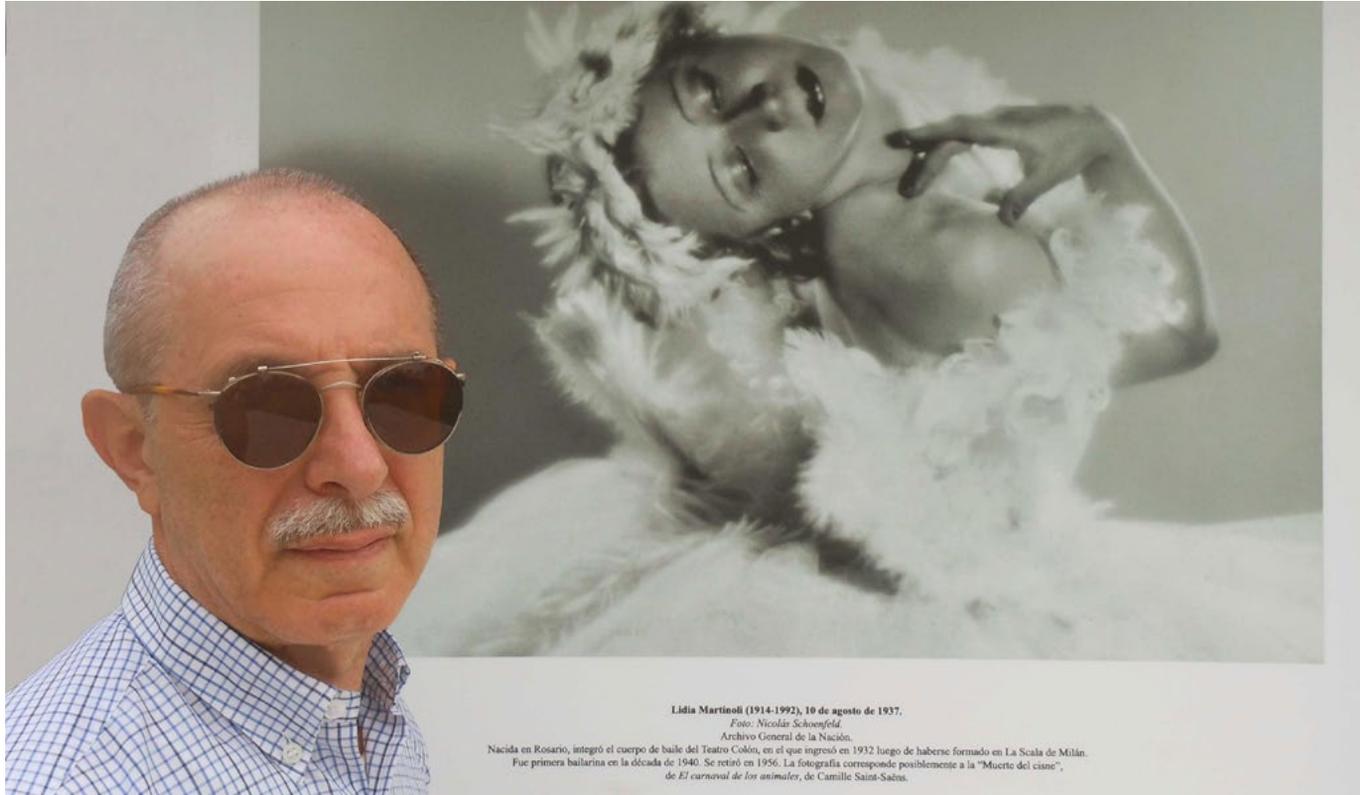
# KADO KOSTZER: “EN EL DI TELLA, LOS ARTISTAS TENÍAN EL DESEO DE NO PARECERSE A NADIE”

TEXTO: JUAN CARLOS FONTANA – FOTO: SERGIO GARCÍA RAMÍREZ

**En la llamada** «manzana loca» que comprendía las calles Florida, Marcelo T. de Alvear, Maipú y Paraguay, en los '60, funcionaba el Instituto Di Tella. Kado Kostzer, que tenía menos de veinte años, fue un testigo privilegiado de ese espacio que a partir de 1965 se llamó Centro de Experimentación Audiovisual. Funcionaba en Florida 946 e inauguró su espacio teatral con *Lutero*, de John Osborne.

Como si fuera un río imparable de recuerdos, en su libro *La generación Di Tella y otras intoxicaciones*, editado por Eude-

ba, Kostzer alza su voz, para reseñar, comentar y aportar su mirada nada complaciente a un inventario de títulos de obras y artistas (hoy consagrados), en el que coincidieron en querer, casi atropelladamente, dar a conocer sus creaciones. Roberto Villanueva –director del área teatro- Marilú Marini, Iris Scaccheri, Alfredo Arias, Les Luthiers, Marta Minujin, Roberto Plate, Lorenzo Quinteros, formaron parte de aquella cofradía, qué, como reconoce Kado, “el Di Tella albergó lo más ecléctico de esos años. Los artistas tenían un deseo: no



**KADO KOSTZER,**  
AUTOR DE LA  
GENERACIÓN DI  
TELLA Y OTRAS  
INTOXICACIONES.

querer parecerse a nadie, y todos aspiraban a abrir nuevos caminos. Muchos lo lograron”.

En su casa de Callao y Viamonte, Kado cuenta que se subió al escenario del Di Tella en espectáculos como *Libertad y otras intoxicaciones*, *Ubú encadenado* y *Timón de Atenas*, “pero nunca me vi como actor, soy un autodidacta”. Hijo de uno de los más prestigiosos libreros de la ciudad y formado en arquitectura, confiesa que devoraba libros y piezas de la cartelera local. Autor de obras de éxito como *Trío*, *Familia de artistas*, entre tantas otras estrenadas y premiadas en nuestro país y en Francia, Kostzer también fue periodista de *La Opinión*, *Primera Plana* y *Panorama*.

“Como hoy, en el Di Tella se hacía teatro alternativo. Se buscaba crear nuevas formas de expresión para un arte que parecía congelado. El ámbito era insólito porque la sala tenía 19 metros de boca y un escenario que carecía de profundidad. Las obras centrales iban de jueves a domingos”.

El origen del Di Tella detalla Kado, parte de la iniciativa de esa familia que poseía una colección extraordinaria de pintura, desde el siglo xv, hasta Jackson Pollock y decidieron construir un edificio para albergarla. Eso fue a principios de los '60. Ahí surgió la idea de hacer un teatro y éste no podía ser convencional. Con esa condición nace el Centro de Experimentación Audiovisual, durante el gobierno de Arturo Illia. Luego de

*Lutero* aparece una autora como Griselda Gambaro con *El desatino*, una pieza de ruptura, con influencias de Samuel Beckett, que provocó tremendas polémicas con Roberto “Tito” Cossa, porque, además de ser mujer, Griselda no hablaba del «ser nacional». Con los años se hicieron muy amigos, porque vino la dictadura y poco después llegó Teatro Abierto.

Para grupos como La Máscara (con Alezzo, Fernández, Cossa, Halac), fundado unos años antes, Kado cuenta que el Di Tella significaba “un basurero y te descalificaban. Años después por recomendación de Griselda hice un papel en una puesta de Fernández, de *El campo* y el resto del equipo. Nos miraban con cierto desprecio”.

“Del Di Tella hoy perdura la búsqueda y la urgencia, la locura de querer hacer teatro”. El Di Tella se cerró en 1970. “En lo personal siento que había perdido su objetivo, porque ya había nombres consagrados, como Nacha, Alfredo Arias ya residía en París, Marilú Marini comenzó a trabajar para el teatro comercial. El detonante del cierre durante el gobierno de Onganía fue un grafiti que habían escrito en una instalación sobre los baños creada por Roberto Plate. A su vez la institución tenía dificultades económicas, recibía aportes de la Fundación Rockefeller y a éstos no les interesaban los proyectos artísticos, sino los estudios en ciencias sociales”.

# SUTOTTOS: “EL HUMOR SE PRODUCE POR ACUMULACIÓN”

TEXTO: DAVID JACOBS – FOTOS: MAGDALENA VIGGIANI



**ANDRÉS**

CAMINOS Y  
GADIEL SZTRIK

**Producido para** la Bienal de Arte Joven de Buenos Aires, *Inestable*, el espectáculo escrito, dirigido y protagonizado por Andrés Caminos y Gadiel Sztrik, viene recibiendo, desde su estreno en 2015, un merecido reconocimiento por parte del público y la prensa (y su inevitable legitimación dentro del campo teatral alternativo). *Inestable* está compuesto de mínimos elementos: un baúl repleto de objetos, un oso de peluche gigante, una sábana blanca sostenida por un perchero y una aparente mancha de humedad en la pared, que nunca vemos pero a la que la actuación nos enfrenta con ella, como se enfrentan sus dos personajes. Personajes adultos que juegan a ser

niños (o viceversa) y que sufren las fobias y los miedos de la sociedad contemporánea. A una sola voz, el dúo Sutottos conversó vía mail con *Picadero* (al momento de la entrevista estaban en Barcelona) sobre el “fenómeno” *Inestable*, y algunas otras cosas más.

**–Durante la obra, mientras los dos personajes la pasan mal el público ríe a carcajadas. Algo muy característico del público de la ciudad de Buenos Aires. ¿Tienen alguna certeza de por qué pasa esto?**

–Los personajes de la obra tienen todos los miedos juntos, creemos que el humor se produce por la acumulación, por una exageración de lo cotidiano. César y León tienen todos los miedos juntos, y ese extremo produce, al tiempo que una identificación, un espejo en donde verse reflejado pero a su vez magnificado.

**–Llevan muchos años juntos y varias obras realizadas. ¿Cuáles consideran que son las características del teatro que hacen?**

–Buscamos hacer un teatro popular de calidad, que nuestras obras las pueda ver cualquier persona. Nos importa que cada momento de la obra valga por sí mismo, más allá de la totalidad. Hacemos un trabajo minucioso en las intensidades de la actuación y prestamos mucha atención a las variables rítmicas que se producen. Los ensayos tienen que ver con una búsqueda sincera en donde nos per-

mitimos probar cualquier cosa con libertad y sin prejuicios. Creemos que ese tiempo de creación es fundamental en la construcción de nuestro lenguaje. Eso es lo que a su vez, sienta las bases de una comunicación fluida a la hora de actuar los espectáculos.

**–¿Qué entienden por humor?**

–El humor nos sirve como vehículo para expresar con nuestro lenguaje las cosas que nos movilizan. Es una forma de rebelarse contra lo establecido. La risa es una emoción, y como tal, moviliza. Reírse de los miedos es exorcizarlos, sacarlos afuera, compartirlos con otros, hacerlos más maleables, menos rígidos, por lo tanto menos peligrosos.

**–La obra remite a cierta estética de los 80', al Parakultural. Especialmente, a grupos como Los Melli y a cierto desparpajo delirante, existencialista, propio de la época. ¿Comparten esta visión?**

–Varias personas que vivieron esa época nos dicen que tenemos una estética parecida. Nacimos a finales de los ochenta así que no tuvimos la oportunidad de vivir el fenómeno. Hemos visto vídeos de Los Melli y nos sorprendieron las similitudes. Es un honor y un placer que nos comparen con artistas a quienes admiramos tanto.

**–Con mínimos elementos, *Inestable* alcanza una densidad dramática, una vitalidad teatral que, a mi entender, cuesta cada vez más encontrar en Buenos Aires. ¿Cómo concibieron el espectáculo?**

–Nos interesa hacer un teatro apoyado principalmente en la actuación. La construcción de nuestras obras surge de una primera búsqueda un tanto caótica, nos encerramos a improvisar sobre la temática que nos interesa sin poner ninguna regla. Luego el material es ordenado para que tenga curso en una estructura. Una vez que la obra se estrena, el espíritu caótico con que se constituyen los primeros ensayos se hace presente en la sala durante las funciones, eso lo vuelve algo vivo, refresca la actuación y desolemniza. La esencia del espectáculo nace en esos primeros ensayos caóticos.

**–En este sentido, ¿en cada función hay espacio para la improvisación? ¿Dejan lugar a lo imprevisto?**



ESCENA DE  
*INESTABLE*, DEL  
DÚO SUTOTTOS.

–Cada vez menos. El hecho de mantener viva la actuación no debe depender de agregar un texto nuevo o algo demasiado grande. Un simple gesto distinto, un silencio apenas más largo o más corto alcanza para actualizarse en escena. Tenemos mucho cuidado de no perder el ritmo de la obra, cada momento debe ayudar a la totalidad y a su vez valer por sí mismo.

**–El universo infantil está muy presente en el material. ¿Qué les interesa de eso?**

–Antes de ser lo que es, *Inestable* iba a ser un espectáculo que hablara sobre la muerte. No está tan lejos si reconocemos que la muerte es el origen de todos los miedos. En ese sentido, el temor infantil a quedarse sólo, a lo desconocido y en definitiva a morir estaba muy presente en los ensayos. Por otro lado, la melancolía, ese placer por lo que ya no es, o por lo que no será, hace que los personajes estén permanentemente recordando, rememorando: “voy a pensar que podría haber hecho todo mucho mejor que lo que lo hice y que todas las decisiones que fui tomando a lo largo de mi vida fueron errores”, dice uno de ellos.

EN 2017

El dúo Sutottos arrancó su temporada en el Teatro Auditorium de Mar del Plata, donde se presentaron todos los martes y miércoles de enero, y además recibieron una nominación a los premios Estrella de Mar, como mejor espectáculo de humor. En febrero y marzo giraron por España, donde fueron muy bien recibidos. A mediados de abril, iniciaron su tercera temporada en la sala Beckett de la ciudad de Buenos Aires, con entradas agotadas.



## LA OBRA DE EDUARDO PAVLOVSKY INVADIÓ EL TEATRO CERVANTES

---

La temporada 2017 del teatro oficial abrió con una experiencia que denominó *Integral Pavlovsky*. Durante doce horas, aproximadamente ochenta actores leyeron la obra completa del reconocido dramaturgo fallecido en 2015. Algunos creadores que participaron aportan su mirada sobre el proyecto.

FOTOS: GUSTAVO GORRINI

## IDEAS QUE SE VUELVEN OPERATIVAS

Recibo una invitación para participar de la lectura de la obra completa de Tato Pavlovsky como acción inaugural de la temporada 2017 del Teatro Cervantes. La idea tiene de por sí una fuerza enorme. Y además, me entero que no se ha presentado texto alguno de Pavlovsky en el Cervantes. Dato que asombra y confirma la primera apreciación: es sin duda una idea extraordinaria.

Sin embargo a veces no alcanza la enunciación de una idea potente para producir un hecho extraordinario. Hace falta, pienso, que esa idea dialogue con otras condiciones más inestables, más volátiles, subjetivas, relacionadas con algo así como núcleos de afectividades –que incluyen una historia en común, aspiraciones, proyecciones, etc.– y creo en ese sentido que este nuevo ciclo del Teatro Cervantes como la acción misma elegida, promovieron ese encuentro, estimularon esa área de correspondencia, consiguiendo articularse de tal modo que, una idea justa produjo un hecho extraordinario.

La alegría de volver a ver a muchos con quienes se han compartido clases, proyectos, cenas, cafés, charlas –como leer junto a Luis Cano, reencontrarme con Gabriela Massuh, o ver y escuchar a los siempre maestros, Ricardo Bartis y Rubén Szuchmacher–, podría ser parte de un registro propio, de una sensación personal; sin embargo este acontecimiento excede lo individual. Es parte de una alegría en común, de una fiesta de todos, entre todos. Los cuerpos cada vez más numerosos atravesando los pasillos y los espacios de lectura, las voces de todos resonando en las salas y en cada uno de los sitios pensados para leer, la arquitectura y los interiores del Teatro tomados por el entusiasmo general, y la presencia de Pavlovsky sobrevolándonos.

Y por supuesto, una organización atenta a los detalles que hacen que las ideas se vuelvan operativas y de verdad transformadoras ¡Bravo!

---

**BEATRIZ CATANI**



## UNA RAVE CON ÁNIMO FESTIVALERO

Fue una enorme experiencia la de tomar un espacio de manera colectiva para poner –una vez más– en funcionamiento la literatura dramática de Pavlovsky, y a la vez, un primer gran gesto de la gestión de Alejandro Tantanián y su equipo en el Cervantes. Creo que esto se asocia a un nuevo modelo de intervención del espacio público en un teatro nacional, vinculado a la idea de producir un renovado encuentro con los espectadores y entre los artistas. Con iniciativa de Pipi Onetto, y Ariel Farace, nos juntamos actores, autores, directores y músicos de muchas generaciones, trayectorias, algunos históricos del teatro, otros que no habíamos trabajado nunca para leer la obra completa de Pavlovsky durante doce horas corridas, lo que produjo una suerte de maratón, una rave con ánimo festivalero que se replicó en el público que desde muy temprano iba llenando el teatro, y disfrutaba con mucho fanatismo cómo la escritura de Tato iba produciendo nuevos ecos, nuevas significaciones, y hasta en casos, un primer acercamiento a parte de su obra.

A la vez, fue la oportunidad de abrir el teatro a espacios que sólo los que trabajan ahí habían conocido hasta ahora, como los talleres de escenografía, las salas de lectura o los camarines. Esta apertura, que coincide con el inicio de la temporada del teatro, pareciera prometer una prueba no sólo en términos de experimento, sino en la decisión clara de encontrar el modo en que el Teatro Nacional pueda estar cada vez más cerca del público y que el público pueda encontrar en él una referencia precisa de lo que está pasando en el teatro de estos días.

---

**ALFREDO STAFFOLANI**

**JAVIER MARGULIS, LUIS HERRERA, RICARDO HOLCER, JIMENA ANGANUZZI, ROMINA RICCI Y MARCELO MELINGO.**

LUIS CANO,  
BEATRIZ  
CATANI, JULIO  
MOLINA Y JAVIER  
PEDERSOLI



## ESA TÍMIDA LECTURA

Muy poca gente sabe que cuando estaba en quinto grado del colegio primario mi maestra y varios de mis compañeros se dieron cuenta de que tenía un inusual problema con la lectura en voz alta. A la psicopedagoga le costó mucho dar con el diagnóstico. Lo primero que descartó fue legastenia o algo así, porque, aunque tenía este inconveniente para leer y me atrasaba en los dictados, tenía buena ortografía y me esmeraba al momento de escribir narraciones. Pensaron que quizá era disléxico. Y que podía escribir mejor de lo que leía porque podía darle uso a mi imaginación y tiempo para pensar cómo disponer las palabras. Pero ese diagnóstico también fue desechado porque no leía tan mal ni tan despacio. La preocupación era que tenía tendencia a leer demasiado rápido y en ese frenesí la pifiaba. A tal punto que por momentos era imposible entender lo que decía. Y como además no modulaba muy bien, escucharme asustaba. Tan extraña era mi manera de leer que la psicopedagoga invitó a la directora a ser testigo del fenómeno. Me acuerdo que se agachó al lado mío y corrió el perfil derecho de su corte carre dejando al descubierto su oreja mullida. Con la palma de la misma mano hacía una parabólica para captar con mayor fidelidad el sonido de mi voz. La escuché mencionar que mi forma de leer era taquiléxica y que suponía que yo simulaba leer al mismo tiempo que inventaba la mayoría de lo que decía. Pero que no había podido entender nada de lo leído por lo tanto le resultaba imposible comprobar su teoría.

Como Pavlovsky, mi papá fue o es médico psiquiatra. Y quizá por eso mi mamá "olvidó" contarle que la psicopedagoga del colegio la había citado para ponerla al tanto de mi dificultad. Luego de ser advertido papá me sentó en el sillón verde de su consultorio, ese en el que sentaba a sus pacientes y eligió un libro de su interminable biblioteca; buscó entre las páginas algún capítulo en particular y me hizo leer varias hojas en voz alta. En esos párrafos, el autor describía cómo se las habían ingeniado él y su hermano para volver divertido un ancestral juego de fútbol de fichas. En la tapa del libro, sobre un dibujo blanco y negro decía *Espacios y Creatividad* de E. Pavlovsky y H. Kesselman. Promediando la cuarta página papá me pidió que me detuviera y me hizo algunas preguntas sobre el contenido. Mis respuestas fueron más o menos satisfactorias y sentí que despejaba con eso cualquier fantasma de locura o problema neurológico. Al rato escuché a mi padre al teléfono intentando convencer a la psicopedagoga de que yo era un niño extremadamente tímido, nada más.

Algo así como veinticinco años después, el Teatro Nacional Cervantes me invita a formar parte de la jornada homenaje a Eduardo Pavlovsky, leyendo en público dos obras de él. A diferencia de aquella primera leída hoy siento una profunda admiración y cariño por la obra de Tato que conozco casi en su totalidad. Lo que no cambió mucho es mi forma de lectura tímida, la taquicardia ante la mirada del público, la dicción acelerada y la transpiración súbita ante cada titubeo.

MARTÍN FLORES CÁRDENAS



**RUBÉN SZUCHMACHER**  
(IZQUIERDA).  
**PARTE DE LA**  
CONCURRENCIA  
QUE ASISTIÓ AL  
ENCUENTRO  
(DERECHA).  
**CRISTINA BANE-  
GAS Y ALEJAN-  
DRO TANTANIÁN**  
EN LA APERTURA  
DEL CICLO  
(ABAJO)  
**UNA LECTURA**  
EN LA SALA DE  
ENSAYOS DEL  
TEATRO (ABAJO).

## DEVENIR PAVLOVSKY

Pavlovsky no ingresó en vida a los teatros oficiales, ni al Cervantes, ni al San Martín. Cuando Eduardo Rovner, durante el menemismo, le ofreció estrenar su última obra le dijo que no. No quería entrar a la cultura oficial, ni participar del gobierno mafioso. Cierta autopertenencia marcó sus devenires de psicoanalista, de actor, de escritor, de intelectual. Se consideraba así mismo una máquina de guerra y una máquina deseante, al modo Deleuze/Guattari. Desarmar una estructura y crear tierras nuevas de vida.

Hay una ambivalencia en el hecho de que Pavlovsky recién haya llegado al Teatro Nacional Cervantes como cadáver, y fuera revivido por más de 70 artistas escénicos y un público multitudinario. Fue una jornada iniciática de una nueva y diferencial política en el Cervantes en el contexto de un gobierno policial y empresarial. Sin embargo, nos reunimos en torno a un espectro integral del autonomismo político y artístico.

Mientras la policía reprime, tortura y mata en los barrios a la juventud y nuestras vidas neoliberales se precarizan, se atemorizan, se entristecen, y nos vamos cayendo del mapa, nos queda rehacer los espacios comunes de reuniones minoritarias y masivas. No sabemos aún si al gobierno nacional se le escapó el nuevo Cervantes como espacio de resistencia inventiva, o planea un dispositivo de captura de las máquinas de guerra. Hay que estar atentos.

**SILVIO LANG**



## EL BESO

En la pantalla la imagen está congelada en el beso que se dieron el nene y la nena, en una habitación, en los años 50.

*En escena vemos a una pareja de ancianos. Más apartados, una pareja de nenes y una pareja de jóvenes.*

—ANCIANO (*a la nena*): ¿A vos no te molesta que él te de el beso?

*Silencio.*

—ANCIANA: Estarán pensando.

*Tiempo.*

—ANCIANA: ¿Y?

—NENA: No, no me molesta.

—ANCIANO: Ah, no?

—ANCIANA: ¡Qué bien! A ella no le molesta (*Al nene*) ¿Y a vos Federico?

—NENE: No quiero.

—ANCIANA: ¿Cómo no querés darle un beso a esta nena tan buena y tan linda? ¿Qué pasa?

—ANCIANO (*Al nene*): Dale el beso así, ¿ves?

*El anciano le hace una seña a la pareja de jóvenes que se besa apasionadamente.*

—ANCIANA: No, mentira. Así, no, así.

*La anciana besa al anciano.*

—ANCIANA: Es un piquito, ¿ven? Es un beso chiquito.

—ANCIANO: Es un beso de ficción, ¿ves?

*El anciano besa a la joven.*

—ANCIANA: Claro, es ficción, a mí no me molesta. Querido.

*La anciana besa al joven.*

*Yo en el futuro*, DE FEDERICO LEÓN

FOTO: MAURICIO CÁCERES





---

## INT LIBROS

---



ENTREVISTA A SOLEDAD GONZÁLEZ

# “ESTAMOS EN EL MOMENTO DE RESCRIBIR EL PASADO Y EL FUTURO”

---

La Editorial INTeatro acaba de publicar *Obras reunidas (2010-2014)* de la dramaturga cordobesa Soledad González dentro de la Colección El País Teatral. Se trata de un grupo de obra muy diversas en cuanto a temáticas y estilos. TEXTO: ALEJANDRA MIGLIORE – FOTO: LILIAN MENDIZÁBAL

“**Me interesan las voces** que voy encontrando y me interesa la idea de «médium» –explica la autora sobre esta producción–. Voy hacia una forma que parte del ritmo, la puesta en página, la rugosidad de las voces y las acotaciones sonoras, trabajando desde la construcción de un archivo que parte cada vez más de lo testimonial. Lo que no cambia es el cambio como sensación. Me identifica un gusto por la confesión, el erotismo y la levedad; la acción de rememorar, la lengua musical y traer los sueños para que esa leve acción sensual, sonora, onírica, arrastre una ampliación de conciencia. Eso busco como un centro en la práctica de la escritura. Y me gustan los finales que terminan en un lugar donde la acción, el relato y los cuerpos se suspenden y punto. Cada vez más busco la acción de auto rememorar-se-confesarse y la voz hablada-cantada.”

–**La balsa de la medusa es como la partitura de una coreografía, es quizás la obra más espacial, con un gran componente de intervención. Sarco es una especie de policial desopilante, pero también tiene guiños fantásticos y hay un personaje clave que es El perro, quien encarna la lucidez en un mundo descuajeringado. El perro es tanguero, es filósofo, ¿Por qué, cómo es el perro en tu imaginario?**

–*La balsa de la Medusa*, del año 2000, es una escritura atravesada por la novela *Malone Muere* de Beckett; y Beckett es así, pictórico, con un espacio metaforizado que se anima y vuelve personaje. Escribir atravesada por Beckett es escribir desde el ritmo en el espacio. En *Sarco*, el perro se descubre filosofando; accidentalmente llega a la ruta, su nuevo hogar, y desde esa distancia arranca una reflexión sobre la domesticación. Es la escritura más compleja en cuanto a trama y temporalidad, me llevó años retomarla y reescribirla y en la puesta tuve un seguimiento del querido Rubén Szuchmacher. Hay cinco espacios y muchas capas temporales, lo que significó un desafío para el equipo de puesta con el que trabajo –intermitentemente– desde 2002, la artista visual Lilian Mendizábal y el músico Luis Obeid. La música ayudó a que el perro fuera leve, tenía rastas, anteojos, un tabaco armado; sin planearlo se había alejado de su amo, Sarco, que protagonizó Paco Gimenez. Esta obra la escribí pensando en Sarco–Paco y Marcelo Castillo–Gordo Luis y se estrenó en 2005 para los 25 años del teatro La Cochera. En San Juan, Adrián Rusovich hizo con el texto una ópera electroacústica donde trabaja la estructura del rondó y cada aparición del perro equivale musicalmente a un estribillo. *La luna y 74 días/1982* ficcionan hechos reales y los problematizan, en tanto desplazan la versión oficial.

–**¿Cómo es trabajar sobre un hecho “real”? ¿Qué pensás del teatro documental o el biodrama? ¿Crees que existe algo así como un teatro post–dramático?**

–*74 días/1982* cuyo primer título fue *Teatro de operaciones* es testimonial y autobiográfico. Tuve que construir un archivo



**OBRAS REUNIDAS  
2000 - 2014**  
SOLEDAD GONZÁLEZ

EDITORIAL INTEATRO

con material de prensa, testimonios encontrados en un sitio de intercambio experiencial de ex combatientes y mis recuerdos (yo tenía 12 años e iba a un colegio universitario con director militar). Los fragmentos/voces se organizan bajo los 4 elementos a modo de subtítulos: «Agua» es el testimonio de un soldado casi congelado y que bajo el efecto de la morfina ve el hundimiento del General Belgrano desde un bote salvavidas; «Tierra» es testimonio de un soldado tomado rehén por los ingleses. «Fuego» recrea voces de la Junta Militar argentina y de la Primer Ministra Margaret Thatcher a partir de relatos tomados de la prensa; y «Aire» son las cosas mudas, los símbolos históricos, los recuerdos, las cartas perdidas y las preguntas; yo soy la mujer que con 12 años tuvo que tejer una bufanda y escribir en la escuela una carta para un soldado. Nacida en los '70, en una familia atea, que no festejó ni el mundial 78 ni la guerra de Malvinas; que no sacó banderas y se apartó del júbilo popular, que lo vivió con silencio y fatalidad y eso, con 8 y 12 años, marcó mi mirada. Son hechos que resumen parte de mi infancia. Prefiero la levedad. Lo que es fundamental en esta obra es la música. De hecho la obra está escrita para dos voces masculinas, una voz femenina y un cantante. Y arranca con la canción del soldado caído en inglés y en español; la música que nos lanza en el tiempo a aquel momento donde se nos prohibía escuchar música en inglés, rock inglés en la radio. Para mis 12 años, fue una época de mucha hormona, tristeza. Y sigue siendo incomprensible. La obra la llevó a escena Mariana Díaz y un elenco formidable en el Teatro Nacional Cervantes y en el Museo de Malvinas. Estuve en el Cervantes, aprecié que señoras muy mayores y jóvenes de la edad de

# INT LIBROS



**ESCENA DE**  
LA OBRA AIRE LÍ-  
QUIDO (ARRIBA).  
**2. ESCENA DE**  
LA OBRA 74  
DÍAS/1982 -  
TEATRO DE  
OPERACIONES  
(ABAJO).

los soldados que fueron a Malvinas, estaban conmocionados. También supe que tuvo muy buena recepción en el Museo de Malvinas y que el vice director en ese momento, excombatiente, propiciaba que estuviera más tiempo en cartel para que la vean los estudiantes que visitan el museo.

*La luna*, es una obra que recrea la vuelta de los astronautas a la tierra, reemplazados mediáticamente por dobles. Ellos pasaron una cuarentena y se filtró que Neil Armstrong hablaba una lengua negra. Es genial como punto de partida para versionar y pervertir el relato oficial. Caen a esta isla donde los acompañan en sus faenas dos mujeres, Rosa y Luisa. Es

una obra nostálgica, Rosa le aclara a Ed que la URSS ya no existe. Es una obra que habla del siglo XX que va entrando en la leyenda y de una ampliación de conciencia otra. Ganó el premio versiones en el Rojas e hizo una puesta Santiago Gobernori. Las dos mujeres me interesaron mucho en su desarrollo, Luisa es utópica y decide dejar la isla para unirse a un movimiento de resistencia en el continente, Rosa ya decidió quedarse en la isla, dejarse llevar por los años y acompañar a un hombre que va quedando ciego, Ed (Edwin Aldrin). La escribí escuchando las *Cuatro estaciones* de Vivaldi y sólo puse en las didascalias violines y violoncelos en cabalgata pero en la puesta de Gobernori sonó el otoño de Vivaldi. Él me aclaró que sonó en la radio en un ensayo y quedó, y para mí fue reconfirmar que cada escritura tiene su clima y su música. Trabajar sobre hechos reales, como dice Juan Forn, tiene un plus de interés. Hoy me atrae más que la ficción que viene del reservorio inconsciente. Creo en lo pos-dramático, así como me defino por mi edad e intereses pos-feminista y pos-apocalíptica. También creo que no hay nada nuevo sino ciclos, repeticiones, versiones y perversiones. Ese concepto también lo uso en mis talleres y en la dirección de actores. La forma fragmentada, espectacular y testimonial para mí se parece al motete medieval donde coexisten varios relatos, diferentes niveles de lengua, lo culto y lo profano, diferentes idiomas incluso. En 2010, trabajamos con Diego López una performance con dos actrices octogenarias y textos de Bourgeois que eran disparadores para que ellas hablen de sus propias vidas y sus experiencias como mujeres artistas del siglo XX. En medio del proceso Louise murió, así que fue nuestro secreto homenaje *DO/SI Rojo médium* con Azucena Carmona y Sofía Waisbord.

**–En una entrevista de 2014 decías que el presente es un diálogo con el pasado, ésa es una constante de tu dramaturgia, ¿Cuál es la mecánica de la memoria?**

–Restituir huellas es un gesto del arte contemporáneo, la memoria hace de la fragilidad y la duda un motor impresionante. Cuando se unen las épicas íntimas con la memoria social el efecto es transformador de la realidad desde la performance poética. Viví esta práctica sanadora del archivo y la memoria individual y colectiva en Jujuy cuando animé el taller de dramaturgia sobre *La noche del apagón*, en 2013 y 2014. La continué con *Los hijos de... (un drama social)*, en 2015, donde los hijos miran el mundo del trabajo de los padres. El punto de partida fue la sensación de quedar afuera y la pregunta ¿qué es la «fucking» melancolía? resumía parte del sentido.

**–En los '90 vos estabas entre los “nuevos dramaturgos” que disputaban un espacio, hoy como dramaturga consagrada, ¿Cómo ves ese momento?**

–En realidad yo soy pos '90. Entre el 98 y 2005 viajé a Buenos Aires para formarme con Daniel Veronese, Alejandro Tantanian y Rubén Szuchmacher. Aparezco como dramaturga en el 2000, ya con 30 años, situación que influyó para quedarme en

Córdoba. Creé la posibilidad de adaptarme a la capital pero opté por la dualidad. Participé en 2002 en el Festival del Rojas en un ciclo titulado: Textos no dramáticos de dramaturgos, que fue por así decirlo un espacio consagradorio que compartí con Beatriz Catani, Lola Arias, Mariano Pensotti, Santiago Governori; Patricia Ríos de La Plata y yo éramos las mujeres off capital. De todos modos tengo la sensación que mi generación se disolvió en 2001. Me asimilan con el movimiento de la nueva dramaturgia de los '90 pero soy de la generación estallada en 2001. Fue muy intenso, para mí, el movimiento que generó el Rojas entre el 2000 y 2004. Rubén Szuchmacher y Alejandro Tantanián tuvieron mucho que ver. Después gané con *La luna* el concurso nacional Versiones, donde Mariana Oberstein y Luis Cano fueron jurados lo que explica que mi escritura, poética por llamarla de algún modo, fuera elegida por ese jurado. Fue una entrada al siglo XXI de mucho pensamiento y gran pluralidad. Quienes empezaron a escribir teatro más recientemente tienen el plus de las ediciones del Instituto Nacional del Teatro, de la labor de Carlos Pacheco, de Rodolfo Pacheco y, más recientemente, la de Federico Irazábal. Además, del trabajo de Jorge Dubatti y otros que lograron abrir y mantener colecciones de teatro. A partir del siglo XXI, se puede hablar de un antes y un después en el campo editorial teatral argentino. Para mí en el teatro y la poesía el objeto libro es necesario.

**–El nacimiento de tu hija o la maternidad, ¿Cambiaron tu relación con el teatro o con la teatralidad? Sospecho que a veces es ella quien te orienta en la sensibilidad de un proceso o en la intuición de un horizonte... ¿Qué pensás?**

–Maia, mi hija, llegó a mis 40. Me permitió una intermitencia necesaria que practico en la creación. Mi hija me detiene, me incita a abandonar ciertos espacios, me devuelve a lo doméstico, al mundo analógico y al monte. Yo soy una nostálgica proactiva que necesita que la llamen para no caer en la contemplación. Me volví más receptiva y todos los proyectos actuales surgen de instancias colaborativas a las cuales fui invitada. Tete Muñoz me invitó a hacer la dramaturgia y dirección de una obra sobre el hijo de Woyzeck, que terminó siendo una obra sobre el despido de su padre de la Perkins, *Los hijos de...* (un drama social). Liliana Angelini me invitó a traducir y luego a hacer la dirección de actrices de la obra de Jean-Luc Lagarce *Yo estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia*, que estrenamos en abril de este año; y Cristina Gómez Comini me invitó a hacer la dramaturgia de la obra que está preparando con Paco Giménez y los delincuentes, tomando textos poéticos que le mandé hace años.

**–Por último, ¿Cómo se comercia con lo real? ¿Cómo comercia el teatro con lo real?**

–El teatro que busco y práctico no va a salir de los grandes discursos sino de las voces, de la posibilidad de iluminar o retratar lo diferente. Chau grandes discursos, pero cuántas voces halladas. Estamos en el momento de rescribir el pasado y el

## MINIBIO

### Formación

Estudió teatro en Córdoba y Buenos Aires. Fue becaria de la Sociedad de Autores de México, Ministerio de Cultura de Francia, Instituto Nacional del Teatro y Fondo Nacional de las Artes, ambos de Argentina.

### Premios

Festival Latinidades, San Pablo, 2003; Concurso Solos y Solas, C.C. España - Córdoba, 2004; Concurso Versiones, Centro Cultural Rojas Buenos Aires, 2005; Bienal Premio Federal 2012; Mostra Teatre Barcelona v2.0, 2011.

### Actividad actual

Trabaja como dramaturga, directora, performer y traductora. Anima talleres de actuación y proyectos editoriales.

futuro. No soy una escéptica. Está todo por hacer y hay que hablar de lo que duele, pero sin bajar una línea o un discurso, hay que volverse permeable, volverse médium de una sensibilidad que está en la piel, en las voces y en las movidas del mundo del trabajo; en busca de un mundo más humanizado y menos mercantilizado y cuantitativo. También comercio con el mundo virtual, uso las redes y FB pero lo rechazo por su lógica cuantitativa. *Los hijos de...* (un drama social) es un drama actual, habla de la visión de los hijos cuyas madres vendieron tupper ware en los '90 para parar la olla porque los padres, varones, clase laburante, lo perdieron todo. La obra habla del presente y al terminar la función, siempre alguien se acerca a hablarme de su familia, la señora de traje azul de tafetán con lágrimas en los ojos que nombra al papá y al marido cesanteados de tal automotriz, el pibe de 30 que habla del papá cesanteadado de la IKA. La dimensión social del teatro estalla y para mí, ahí encuentra sentido. Busco que el público restituya y hable de su historia, de sus emociones a partir de lo que pudieron asistir. Su asistencia y participación es lo mejor que nos puede pasar. Eso resume una parte del mundo real. Con la poesía, al igual que con la música, como dice Borges en *La busca de Averroes*, puede suceder que dos términos multipliquen su sentido al infinito y sean todo para todos los hombres.

## OTROS LIBROS

### ENSAYO

# LO INCAPTURABLE, DE RUBÉN SZUCHMACHER

Rubén Szuchmacher pone en escena una obra única e indispensable: comprender e interpretar críticamente lo que se juega en una producción escénica. Tan sólido y reflexivo como provocador y polémico, invita a pensar las artes performáticas sin complacencia. TEXTO: ARIEL GUREVICH



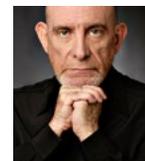
#### LO INCAPTURABLE RUBÉN SZUCHMACHER

Reservoir Books

Salvo el libro *Sacate la careta*, de Alberto Ure, es escasa la bibliografía argentina escrita por los directores sobre su tarea específica. En *Lo incapturable*, Rubén Szuchmacher desmiente esta premisa. Ni un tratado estético, ni un manual, el libro propone un conjunto de reflexiones elaboradas por Szuchmacher acerca de la puesta en escena y las artes que la constituyen, y una segunda parte dedicada al lugar del director. Quien lo lea no encontrará en él un conjunto de mandatos a

aplicar, sino un mapa para pensar el hacer y desde ese movimiento volver sobre el hacer propio, renovado. La arquitectura, las artes visuales, las artes sonoras, la literatura, las giras, la traducción, la voz de los actores, los equipos de trabajo. De lectura imprescindible para el aprendiz de director, los profesionales de la escena y sus espectadores. En un terreno difícil, que es conceptualizar desde la propia práctica, es un libro profundamente amoroso, porque no defiende una estética teatral, sino que ama el teatro en sus múltiples formas y propone acaso sí una ética: la de friccionar la cultura dominante. Creo que puede ser leído, también, como un largo ensayo sobre la relación entre la escena y el espectador. Y esa preocupación, que circula por todo el libro, se traduce en una escritura generosa con sus lectores, que van a volver a él como se consulta un oráculo, cuando se está perdido ●

#### EL AUTOR



**Rubén Szuchmacher**  
Buenos Aires - 1951

Actor, director, regisseur y docente teatral argentino de intensa actividad en las últimas décadas en el país y en el exterior.

En el campo profesional realizó tareas en las diferentes áreas del quehacer teatral, cinematográfico y televisivo. Por su labor en teatro recibió numerosas nominaciones y premios.

## ENSAYO

# DANIELE FINZI PASCA. TEATRO DE LA CARICIA, DE FACUNDO PONCE DE LEÓN

TEXTO: DAVID PICCOTTO

FOTOGRAFÍA: LA VERITÀ, DE DANIELE FINZI PASCA



**LO INCAPTURABLE**  
FACUNDO PONCE DE LEÓN

Ediciones FPH



Hay libros que llegan justo en el momento preciso y con la palabra perfecta. Párrafos que caen, aclaran, develan, cuestionan y (re) posicionan. Eso sí, hay que estar atentos y al acecho de lo que un libro te devuelve. De la duda que te carcome por dentro. Hay muchas respuestas que están escritas, pero no hay preguntas claras en ese lector que está ahí, frente a esos dichos, frente a esas palabras.

*...Si estás al mando de un barco buscas el viento e intuyes dónde lo vas a encontrar. Un director de teatro decide de la misma forma la ruta. Más pequeño es el barco, más ágil tomar decisiones y proceder a golpes de intuiciones. Más los veleros se hacen grandes, más se requiere de otro tipo de estrategia, virar, cambiar de ruta, pasa a ser una maniobra compleja que requiere el esfuerzo de mucha gente. Pero el viento, la soledad que vives mientras ahí con el timón entre tus manos buscando donde va a danzar el viento mañana, esa*

*extraña soledad es siempre la misma. Cambia la técnica, el viento es siempre el mismo. En el barco grande las rutas deben ser más precisas. No se puede gritar cada día "cambio de ruta" es una estrategia completamente diferente al pequeño barco aunque con el mismo viento...*

Esta metáfora está presente en *Daniele Finzi Pasca. Teatro de la caricia*, de Facundo Ponce de León. Este libro me habló sobre lo payaso, sobre la creación y sus diferentes formas y tipos de producciones de espectáculos, en la longevidad de una obra de teatro; en el hasta cuándo y cómo trabajar con el otro. Este libro está lleno de experiencias ricas y vitales para el lector.

En sus palabras hay teatros repletos, hay calle, hay soledad, hay vivencia. Hay simpleza y complejidad. Dice tanto como otros libros pero de una manera más humana, más poética, en definitiva, más payasa ●

## EL AUTOR



**Facundo Ponce de León**  
Montevideo - 1979

Doctor en Filosofía por la Universidad Carlos III de Madrid. Licenciado en Filosofía y en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de la República de Uruguay. Trabaja como periodista en prensa escrita y televisión. Docente de Antropología Filosófica en la Universidad Católica del Uruguay. Investigador de la Compañía artística Finzi Pasca.

# UN CREADOR\_UNA OBRA

**ARIEL FARACE** ES DRAMATURGO, DIRECTOR, ACTOR, DOCENTE EN DRAMATURGIA

**ESCENA DE**  
EL NERVIO ÓPTICO, DIRECCIÓN DE ANALÍA COUCEYRO



**VERSIÓN TEATRAL DE MARÍA GAINZA Y ANALÍA COUCEYRO**

## EL NERVIO ÓPTICO

Me puse un pantalón muy corto que me recuerda al que viste Samuel Beckett en unas fotos en la playa. Era finales de diciembre, Buenos Aires hervía y fui a la última función de *El nervio óptico*, el paseo escénico por el Museo Nacional de Bellas Artes que Analía Couceyro creó con María Gainza, autora del libro homónimo. La experiencia fue fascinante. Sin otros visitantes que los asistentes a la función, una Analía enérgica e impaciente invita a iniciar el periplo por el museo. Mediante los cuerpos de las intérpretes, con sus diferencias de tono, dicción, magnetismo, piel y pulso, la actuación se exhibe, en sus trazos y colores, como un arte vivo, presente, una obra que actualiza la presencia y la vitalidad de los cuadros con los que dialoga. La habitual atemporalidad del museo se transforma, creando un encuentro en presente con las artistas, sus vidas y sus obras. Los textos acercan aquellas experiencias de creación y expectación a las nuestras, otorgándoles existencia y un sitio en el que contemplarlas en toda su polisemia y emotividad. Son

inolvidables las contorsiones de Anabella Bacigaluppo frente a la ondulación del mar y del deseo; la inteligencia y punzante emoción de Juliana Muras; el temblor de la mano derecha de Luciana Mastromauro al ir y venir entre la batalla y la gravidez. Ver actuar a Julieta Vallina es un éxtasis sagrado, su estar se vuelve sacro, misterioso, alucinado. Es tan tierno el cuadro que ofrecen Florencia Bergallo y su valija junto a una diminuta pintura de Rousseau, como desopilante el contraste entre Laura Lopez Moyano y un Rothko. Si los textos maridan arte y vida, el abordaje de Couceyro magnifica ese gesto. En su cuadro, el final, *La Niña Sentada* de Schiavoni la hipnotiza y subyuga. “¡Soy igual!”, dice. Y su actuación emociona porque no imposta nada. Su ofrendarse es precioso y certero mientras pregunta: “¿Acaso una buena obra no transforma la pregunta “qué está pasando” en “qué me está pasando”? ¿No es toda teoría también autobiografía?” ●

### EL NERVIO ÓPTICO

#### Actúan

Anabella Bacigalupo,  
Florencia Bergallo,  
Analía Couceyro,  
Laura López Moyano,  
Luciana Mastromauro,  
Juliana Muras y Julieta Vallina.

#### Vestuario

Lara Sol Gaudini.

#### Fotografía

Rosana Schoijett.

#### Asistencia de dirección

Julieta Marcovich

#### Dirección

Analía Couceyro

# UN DIRECTOR\_TRES PREGUNTAS

DANIELA MARTÍN ES DRAMATURGA Y DIRECTORA, DE LA PROVINCIA DE CÓRDOBA

DANIELA MARTÍN

## EL TEATRO: BELLEZA Y RESISTENCIA

Nació en Córdoba. Es dramaturga y directora. Entre sus trabajos se destacan *Bilis negra* y *Mapa del tiempo*.

TEXTO: DAVID JACOBS – FOTO: GASTÓN MALGIERI



### 1 ¿Qué cosas te han marcado o influido en tu vida para que te dedicaras al teatro?

–Hago recurrentes ejercicios de memoria, y nunca puedo encontrar aquello que me llevó a anotarme en mi primer taller de teatro, o qué me produjeron las primeras obras que vi. Nunca logro tener claridad sobre esos recuerdos, pero algo se mantiene en el tiempo: la fascinación que moviliza la percepción. Coleridge dice que la ficción es “la suspensión de la incredulidad”. Ver teatro, hacer teatro, es suspender la incredulidad, pero también el tiempo, detenerse en el detalle, en la observación y fascinación del cuerpo cuando se transforma en poesía. No tengo, entonces, recuerdos claros para compartir, pero sí el rastro de esa fascinación en la percepción, que es lo que me mueve, me altera, me decide y me planta acá.

### 2 Sos joven aún. ¿Crees que el teatro te acompañara el resto de tu vida? ¿Por qué?

–Desplazo la pregunta del campo de la creencia o hipótesis, al campo del deseo. Sí, me gustaría que el teatro me acompañe, siempre. Pero siempre que sea, para mí y quienes lo hacen conmigo, una provocación, un espacio de resistencia creativa, zona de imaginación y encuentro colectivo, potencia emancipadora de libertades y afectos. No quisiera que el quehacer teatral se convierta, en mi vida, en obligación, presión por estrenar, para “hacer trayectoria”, o pavadas por el estilo. Como dice un lema muy querido del EZLN, el teatro, desde mi lugar, es “un mundo donde quepan muchos mundos”. Desde ese lugar quiero hacerlo, habitarlo, co-crearlo. Así, siempre, toda la vida.

### 3 Tres aspectos positivos y tres aspectos negativos de dedicarte al teatro

–Separar en positivo y negativo, es seguir una lógica binaria que aplasta los acontecimientos. Propongo entonces contar qué me produce este quehacer: sentir que trabajando colectivamente nos corremos de una lógica individualista, y eso te hace crecer. Saber que a veces el teatro es para pocos/as, en salas pequeñas y que a veces nadie conoce, pero esa es su belleza y su resistencia. Su costado experiencial y artesanal, diría Walter Benjamín. Es hacer cosas que a veces no querés hacer (difusión, producción) pero que se hace para un otro, otra, que está del otro lado (valga la redundancia) y al final de ese recorrido se genera un nosotros/as, que vale como experiencia superadora de todo lo difícil, cansador, que es hacer teatro. Como el amor, como la vida.



ENTREVISTA A NORA MOSEINCO

# EL ACTOR Y LA ACTUACIÓN

---

Una creadora teatral multifacética. Trabajó como directora en la serie televisiva Magazine For Fai, de alto impacto en los 90, donde un grupo de chicos generaba una lúcida parodia del mundo adulto en torno al personaje de Mex Urtizberea. Hoy está abocada exclusivamente a la docencia.

TEXTO: JUAN GARFF - FOTOS: MAGDALENA VIGGIANI

**Como directora** algunos de sus aciertos fueron *Glorias Porteñas*, el musical con Soledad Villamil, y *Todos contentos* de El Descueve. Fue coach actoral de niños en varias películas, como *El Faro*, de Eduardo Mignona. Sin embargo, es muy reconocida como maestra de actores. Se incorpora a la tarea de formación en el espacio de Hugo Midón, pero sin abandonar su propia escuela creada hace casi veinte años. De allí salieron Violeta Urtizberea, Julieta Zylberberg, Martín Pirojansky, Mariana Chaud, Martín Slipak y Alan Sabagh, en otros. Muchos de ellos vuelven a sus clases para seguir entrenando un método que, según sus palabras, considera “poco eficiente”.

– **¿Hace tiempo que no dirigís?**

– Me llamaron de la TV para hacer cosas con chicos parecidas a *FOR EAI*, o puestas con jóvenes. Pero hará unos nueve años, más o menos, sentí el compromiso de dedicarle toda mi energía a la formación. Para mí, la escuela (en la que también formo docentes) es un espacio de pensamiento, y me vi en la necesidad de que, aquello que en los inicios desarrollé muy intuitivamente, tomara forma teórica y de transmisión. Por eso dejé de dirigir. Comprendí que había perdido las ganas. Lógicamente, este tipo de tarea no atrae mucho a la prensa.

– **En tus experiencias de dirección está ese germen. Te preocupa más el actor que la puesta de una obra. O sea, no decís “quiero poner un Shakespeare y busco los actores...”**

– Siempre me encendió mucho más la actuación que la obra. Y lo que más me inspira en este momento, son los actores en situación colectiva, más que el actor solo. Lo que pasa en ese entramado grupal, mientras la gente aprende. No es entrenar la puesta o el armado del personaje. Es entrenar esta propuesta de estar con los otros en alta escucha, con alto desarrollo creativo. No tiene que ver con el resultado. No hay nada en relación a la estructura, la obra, el personaje. Es otra cosa.

– **¿Tenés referentes en esto?**

– Yo soy tremendamente intuitiva, trabajo sin parar dando clases desde mis 18 años. Estudié hasta los veintitantos y aprendí en su momento de cada uno. Pero no fui discípula de nadie. Seguí investigando con esa gran fuente que es el trabajo y la reflexión sobre el trabajo.

– **¿Te encontraste con experiencias parecidas?**

– Veo trabajos como los de Guillermo Cacace, gente que investiga en otra dirección pero que ven al actor, no en el terreno de lo intelectual, sino en el de apertura. Me identifica el alto juego que expresan las puestas de Ciro Zorzoli. O miro *Manchester junto al mar*, la película, y siento que el director (Kenneth Lonergan) se está divirtiendo con sus decisiones. No le importa lo que debe contar: está en una cosa de presente absoluto y no en la cosa textual. Veo a ese director y me parece extraordinario lo que decidió hacer, no importa si es

## MINIBIO

### Estudios

Se formó con los maestros Hugo Midón, Cristina Banegas y Ricardo Bartis.

### Teatro

Dirigió, entre otros, los espectáculos *Glorias porteñas* (1999), *Cosa de varios* (1998), *Todos contentos* (2000), *Marea* (2000).

### Coaching actoral

En cine: *El faro* de Eduardo Mignona (1990), *Whisky Romeo Zulu* (2004) de Enrique Piñeiro.

En TV: *Quién es el jefe* (2004), *Patito feo* (2006).

drama o no. Al igual que *Rita*, la serie danesa en Netflix. Me identifica el nivel de decisiones que toman, que se dejan llevar por algo que no es lo mental.

– **Trabajás mucho con niños y adolescentes, ¿pensás que es una edad especialmente sensible para entrar en la actuación?**

– Algunos dicen que los niños y los adolescentes son categorías aparte, y que después están el teatro y los adultos, que recién ahí empieza algo. Considero todo lo contrario. En julio y en diciembre hago intercambios: alumnos adultos que tienen cinco años de formación conmigo, se juntan con otros de doce, catorce años, que también tienen cinco, seis años de entrenamiento, porque entraron a los nueve a la escuela. Entonces ves gente que tiene la misma información, la misma cantidad de entrenamiento y con el mismo sistema, porque aquí no es que el niño juega, el adolescente improvisa y el adulto hace texto; el trabajo es el mismo. Y entonces, los adultos, al entrar en ese intercambio, se estremecen, se conmueven y hasta lloran, porque sienten la entrega de los chicos. Hay algo altamente emocional en los adolescentes, que no está en el «deber ser», sino en lo que les produce estar ahí abriendo puertas. Ese intercambio produce algo muy nutritivo. El adulto tiene la posibilidad de pensar o traer algo más pensante sobre el trabajo, pero el niño y el adolescente tienen otro nivel de entrega que el adulto no lo puede creer, está en el aire. El adulto está pensando mucho más en su resultado. Y el adolescente y el niño celebran estar en algo vivo.

“La experiencia de la actuación está basada en la alegría más ceremonial y bella del juego más verdadero. No es un acto intelectual, es un lugar de pasión y alegría y no de expectativa”.

– *A tu espacio vienen chicos que simplemente buscan hacer una actividad más, y otros que van a un casting y tal vez después llegan a ser Julieta Zylberberg. ¿Esa fluidez entre unos y otros aporta algo?*

– Sí, no tengo la menor duda, porque el deseo de ser actor es un problema. La experiencia de la actuación está basada en la alegría más ceremonial y bella del juego más verdadero. No es un acto intelectual, es un lugar de pasión y alegría y no de expectativa. Entonces cuando se mezclan y alguno termina siendo actor, es extraordinario: resulta que soy actor. Te queda en la piel la experiencia del goce y no de hacerlo bien, que eso claudica mucho. En esa entrega van a encontrar su singularidad, sin querer lograrlo. Eso es lo que más me diferencia de otros procedimientos. La intención de querer lograrlo para mí tensa mucho. Si yo ahora sólo pensara qué te voy a decir en esta entrevista, no te podría escuchar.

– *FOR FAI fue bueno y, además, un éxito, ¿por qué no aparecen otras experiencias así?*

– FOR FAI nació porque Mex (Urtizbera) vio una muestra mía y dijo “esto es genial, es lo que yo hago con la música, vamos a hacer algo con esto”. Le contesté que sí, por corazonada total. No dijimos “esto funciona, esto es comercial”. Me mataba para que esa energía que es tan difícil de lograr no se perdiera con el éxito del resultado. Y lo logramos. Es muy difícil hacer esa cosa presente, de posibilidad. Actualmente no hay tantos equipos, hay más directores. Lo de FOR FAI fue un equipo.

– *O hay otro tipo de equipos. Disney tiene uno para hacer Soy Luna...*

– Que es formidable, pero son equipos pensados para lo comercial. Y lo digo sin ningún tipo de prejuicio. Lo que no hay es equipo de esto, que piense no comercialmente, como hicimos nosotros.

– *Porque ahí está el producto pensado antes y después buscas cómo hacerlo.*

– Exactamente, y esto es al revés. Trabajo igual en las clases. Nunca sé qué va a pasar en una clase. Y así era el FOR FAI. Ensayábamos, aparecía tal cosa, entonces se escribía. Y creo que

esa es la manera. Este procedimiento tiene mucho caos, mucho material residual, pero es la única manera de que aparezcan cosas así. No tiene que ver con la eficiencia. Es un entrenamiento que no genera un actor eficiente. Genera un actor altamente libre, pero no eficiente, puede sentir que no sabe cómo volver a hacer lo que acaba de hacer.

– *Sin embargo, tuviste alumnos que resultaron siendo actores muy eficientes.*

– Pero después de haber trabajado mucho. La veo a Violeta (Urtizbera), a Julieta (Zylberberg), a Marina Belatti, a muchos ex alumnos divirtiéndose mucho haciendo sitcoms. Me muero de risa y lo celebro. Pero para entrar en un formato ya dado y divertirse tenés que tener muchas horas de oficio real. No va a salir tan rápido cuando venís de este tipo de formación.

– *Con los chicos existe frecuentemente una enorme presión de los padres que quieren que sean estrellas, como los que quieren que sus hijos sean futbolistas. ¿Logras mantener a los padres a raya o son otros padres con los que lidiás?*

– Son otros padres. No hago muestras, ese es un dato enorme. En un momento me di cuenta que causaban un gran estrés en muchos chicos. Hay procesos que son felices, pero a la vez muy lentos. La mayoría de los alumnos son muy felices acá, pero todavía no están para que el trabajo sea visible. No fomentamos esa idea de la visibilidad, de mostrar enseguida un personaje. Los padres están muy agradecidos porque sus hijos dicen que son felices. Y eso que no saben muy bien qué hacen ni cómo trabajan; pero confían en el trabajo.

– *¿La escritura forma parte de la formación? ¿Tiene presencia en tu escuela?*

– Tiene presencia cuando ves lo que ocurre con la palabra de un alumno que tiene un caudal dramático. Hay actores que, con palabras de otro, los ves intérpretes; o sea, que necesitan la palabra de otro, la pasan e interpretan. Y otros que decís, es una exquisitez, esto quiero seguir escuchándolo, tienen un texto propio. Éste es un trabajo que habilita eso, que escuches tu singularidad y no te pelees con la del otro. Un chico de doce años



**NORA MOSEINCO**  
EN SU ESPACIO  
DE TEATRO.

me preguntó quién era el autor del ejercicio, “¿el actor o vos?”. Y yo le dije: “¿A vos qué te parece?”. “Los dos”, me contestó. Y es así, es algo que está ahí entre los dos, no es de nadie; yo «estoy estando» mientras que el actor «está estando», me escucha y algo aparece. ¿De quién es? Es una pregunta extraordinaria. Y es hermoso que alguien de doce años se la haga. Creo profundamente en el actor que se ofrece al director y el director que se ofrece al actor sin saber qué va a ocurrir. Eso es lo que yo trabajo. No el director que pide al actor y el actor que le da lo que el director pide.

– *¿Hacia dónde querés llevar al actor?*

– A ser un actor con una enorme disponibilidad. Disponibilidad no tiene que ver con la versatilidad, no me interesa que un actor sepa hacer muchas cosas, sino que esté altamente libre mientras trabaja dando lo mejor de sí en ese momento. Te doy un ejemplo muy obvio: Francella ahora hace cosas súper dramáticas, pero no tuvo ningún prejuicio en hacer antes lo contrario. Creo mucho en el actor que se permite estar donde se siente libre. Trabajo con actores que les encanta cantar canciones de su infancia, aunque no tengan ninguna calidad. Como en la puesta de (Alejandro) Tantanián, *Todas las canciones de amor*, cuando vi que dejó que Marilú Marini cantara. Nada es bueno, nada es malo. Almodóvar te conmueve, él no piensa si hace algo que parece una telenovela. Hecha con amor y entrega se convierte

en un acto totalmente expresivo. Un alumno que canta sus canciones, cuando termina se pone a llorar; amplió enormemente su emocionalidad permitiéndose cantar eso, no pensando “soy cantante”. Para mí un actor no es tal porque explica, porque representa, porque implica algo para la obra, sino que escucha lo que se habilita en uno y tiene esa fuerza de que le está pasando algo, no que es útil. No es el actor útil.

## EPÍLOGO

Whatsapp de Nora, dos horas después de la entrevista: “Después de encontrarnos llamé a un productor que me había ofrecido hacer algo para chicos y le dije que estuvimos hablando, le propuse juntarnos en un cruce con otros dos o tres directores y un músico, podría estar bueno. Tomé el impulso, te quería agradecer, ya que el cruce de pensar con otros te organiza”.

## SAN MARTÍN DE LOS ANDES

# 16 EDICIÓN DEL FESTIVAL ESTIVAL

Cientos de espectadores acompañaron este encuentro que ya entró en la grilla de los eventos nacionales que se mantiene en pie gracias a la organización del grupo de teatro independiente Humo Negro.

TEXTO – FOTOS: OSCAR SARHAN

**Pasaron ciento tres años** para que San Martín de los Andes tuviera un Festival Estival, y que a estas alturas ya no sólo se remite a un programa compuesto por obras teatrales, sino que incluye la danza, las intervenciones performativas, las presentaciones de video danza, las intervenciones de artistas visuales, los talleres de formación, las charlas y los debates.

Lo que parece tanto (¡todo un siglo!) no lo es para el milenario territorio patagónico en el que aún hoy los ciervos reinan desde la montaña, y los chimangos sobrevuelan las puestas en escena al aire libre cada febrero del año. El Festival contó con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, el Ministerio de Cultura de la Nación, la Municipalidad de San Martín de los Andes, la Secretaría de Cultura, municipal y provincial, el Centro Cultural Cotesma, y la Legislatura del Neuquén. Adhieren también los comercios y empresas sanmartinenses, quienes comprenden que la propuesta artística se suma durante once días, a las actividades que habitualmente la ciudad ofrece a los turistas.

La diversidad en su programación de este año hizo que el espectro de público se amplíe.

A las presentaciones en las salas convencionales se agregaron las de las plazas, a orillas del lago Lácar, en las escuelas, en los paseos urbanos y en los bosques, como sucedió con la obra *Todo lo que está a mi lado*, del director y dramaturgo Fernando Rubio, que se desarrolló entre inmensos robles del Parque Nacional Lanín.

Diecinueve obras subieron a escena. La modalidad de entrada “a la gorra” por momentos quitó dinamismo al acceso a las salas, pero bien sabido es que en el teatro “mejor es que quede gente afuera y no que falte”. Aquí eso ocurrió.

**EL HUMO NEGRO QUE ANUNCIA**

Sandra Monteagudo y Jorgelina Balsa, actrices de Humo Negro, son, además, las programadoras del Festival Estival. Como sucede desde años anteriores, nada quedó librado al azar en lo que a la organización se refiere. Intervinieron la ciudad a partir de programar cinco talleres de formación, dos producciones de obras y piezas para chicos y adultos. Lograron así que fuera posible el encuentro entre el entorno majestuoso con la naturaleza humana en sus expresiones artísticas. Actriz,



TODO LO QUE  
ESTÁ A MI LADO,  
EN EL PARQUE  
NACIONAL LANÍN  
(CAPTURA DE  
YOUTUBE)

directora y gestora cultural, Sandra Monteagudo llegó a San Martín hace veinte años. “Siempre sentí aquí que la actividad teatral es rica, que la gente busca nuevas formas de expresión, que hay un movimiento constante y también un afianzamiento determinado no sólo por la cantidad de compañías locales, que a decir verdad no son muchas, sino que también por el público que todos los años crece y acompaña el esfuerzo de organizar un festival de estas características”.

En la Fiesta Nacional del Teatro que se realizó en Córdoba en 1999, nació para los sanmartinenses la idea de crear este festival que contemplara la diversidad y la calidad de sus obras. Sólo una vez el festival no logró hacerse. Año tras año la propuesta fue creciendo. Lo que nació como una idea de pocos hoy es una realidad que incluye a toda una ciudad y a sus visitantes.

Tanto Sandra Monteagudo como Jorgelina Balsa, co-directoras, dijeron que es intención de ambas que la variedad y la calidad de las

obras que eligen sean un faro dentro de las propuestas del país. “Esta riqueza variopinta sobre la escena es fundamental, y eso hace que el interés de la gente siga creciendo. A lo largo de estos años trajimos propuestas artísticas de muy buen nivel y eso se ve reflejado en las salas colmadas por un público ávido de ver más. La confluencia de diecinueve obras, como sucedió este año, fue un pantallazo de lo que está sucediendo en la escena nacional”. Consideran estar contribuyendo en su sociedad a la formación teatral de los espectadores. “Más allá de que hay obras que les puede gustar más que otras, aportamos desde el arte a la formación de un espectador que no sólo tiene una devolución crítica de lo que ve sino que se acerca con inquietudes respecto a lo que podríamos tener en cuenta para festivales venideros. Todo esto nos alimenta, nos nutre para seguir en la búsqueda de lo mejor para la programación”, dijeron.

Los criterios de selección residen básicamente en buscar obras variadas, auténticas, singula-

res desde su planteamiento, no sólo desde lo escénico sino de su grupo en sí. “Puede que el producto final no guste al público, pero sí hacemos hincapié en elegir a aquellas compañías que están convencidas de lo que hacen, que su propuesta es sólida desde el trabajo en equipo, en la elección de su director y de su autor. Sin eso es imposible que el espectador forme también una opinión crítica y válida de lo que ve. Cuando esto sucede la gente lo agradece porque estamos ante nuevas movilizaciones que contribuyen a que todos abramos más nuestra cabeza”.

Para el 16 Festival Estival la programación incluyó puestas en distintos ámbitos de la ciudad y sus alrededores. El teatro performático de Fernando Rubio, eligió a su tercer elenco para Argentina. A los dos existentes, en Buenos Aires y en Mendoza, para esta ocasión se sumó un grupo de siete actrices patagónicas.

Siete camas fueron ubicadas en el medio del bosque de robles del Parque Nacional Lanín. Tras haber sido presentada en catorce países, *Todo lo que está a mi lado*, respetó su modalidad de presentación cada quince minutos, atrayendo espectadores todas las tardes.

Desde su estreno en 2012, la obra no paró de cosechar premios y distinciones. Rubio, quien además brindó un seminario sobre teatro performático, acompañó todos los días el trabajo de sus actrices. Se mostró feliz de poder participar en el festival, de hacerlo en un marco natural extraordinario en el que una vez más los espectadores son constructores de la situación. En medio del bosque de robles nadie se sintió distante.

Humo Negro es el grupo que convoca todos los años desde San Martín de los Andes. Su nombre, referencia de la ceremonia papal, también es un signo, es un anuncio de la mutación. El Festival Estival en el sudoeste neuquino, es una de las provocaciones más bonitas de esta ciudad todavía llamada “aldea cordillerana”. Oscila entre la imponencia de lo “natural”, y el desafío de su ruptura desde la intervención del arte. Reinventa con diversidad y calidad, las líneas estéticas de su programación.

**SANDRA MONTEAGUDO** Y **JORGELINA BALSAS**, DIRECTORAS DEL FESTIVAL (ARRIBA).

**FERNANDO RUBIO**, UNO DE LOS INVITADOS ESPECIALES AL ENCUENTRO (ABAJO).





ESCENA DE  
SIN FRONTERAS  
DE MARTÍN ERA-  
ZOS Y EL GRUPO  
LA PATOGALLINA

FESTIVAL INTERNACIONAL SANTIAGO A MIL

# MIGRAR JUNTOS HACIA OTRO FUTURO

Como el resto de América, Chile nació mestizo y la 24<sup>o</sup> edición del Festival Internacional Santiago a Mil hizo honor a esos orígenes. Bajo el lema #SinFronteras, el eje temático fue el nuevo Chile, con sus inmigrantes actuales, que en vías de su integración extienden sus culturas y amalgaman identidades. Por eso, el Festival comenzó en plena calle, en un viraje histórico y simbólico, con colores, fuego, música, baile, una banda de rock y nuevas lecturas de la historia del país. TEXTO: IVANNA SOTO - FOTOS: FUNDACIÓN TEATRO A MIL

## ESCENA DE

SPEAK LOW IF  
YOU SPEAK LOVE,  
DEL COREÓGRA-  
FO WIM VANDER-  
KEYBUS.



**El migrante fue la figura central** de esta edición que, del 3 al 22 de enero pasado, concentró todo su fervor en diversas jornadas de teatro, danza, performance, música y artes visuales. Fueron en total 81 espectáculos —44 nacionales y 37 internacionales— en salas, centros culturales y espacios públicos, visitados por más de 332 mil personas. “El teatro en Chile es tremendamente político y pone los temas de la actualidad: injusticia, desigualdad, procesos sociales, Memoria, Pinochet, las migraciones, los temas pendientes. Más que dudas existenciales, nuestro teatro toca cuestiones concretas acerca de hacia dónde vamos como sociedad”, aseguró Carmen Romero, creadora y directora de este encuentro teatral, uno de los más importantes y atractivos de la región, que responde a una búsqueda y reafirmación de esa fusión que es la identidad de un país, con sus procesos y transformaciones. Y eso, claro, se trasluce en la programación que se exhibe año tras año. De las calles, directo a las salas, a dejarse tentar por el teatro.

**SIN FRONTERAS**

El lema se vio reflejado en *Sin Fronteras*, la propuesta de Martín Erazo y de la Compañía La Patogallina. Allí, cuadros fundamentales de la identidad colectiva de los chilenos, como la fundación de Santiago y el Abrazo de Maipú, fueron aggiornados con los colores y cultura de Ecuador, Haití, Colombia y Perú, cuyas costumbres son parte del Chile de hoy. Fue quizá la apertura más política hasta el momento que tuvo el Festival, en la que el clásico abrazo de O’Higgins con San Martín recorrió la ciudad en cuadros vivos, pero, en

esta oportunidad, entre un colombiano y un peruano. “La edición 2017 del Festival Santiago a Mil tiene como objetivo revisar las implicancias que hoy en día tiene migrar hacia nuevos territorios y enfrentar los cercos que dificultan el encuentro”, señaló Romero. Por eso también estuvo entre las propuestas *Todos somos migrantes*, de la compañía Teatro Container y el colectivo Museo Temporal, sobre la experiencia de irse a otro país desde lo más tangible: los objetos, los pasaportes; vestigios físicos de una memoria dividida entre tierra y tierra; pero también en La cocina pública, una instalación de comida nómada al paso, para compartir recetas caseras de países vecinos; para conocer al otro a través de la cultura que trae, y no a partir de su desarraigo.

Pero las migraciones no fueron tematizadas sólo con los nuevos integrantes de Chile, sino que también llegaron, por primera vez, creadores del Congo, Senegal, Palestina, Líbano, Siria, Hungría y Haití, con sus propios conflictos políticos y sociales manifestados en sus creaciones. De Palestina, llegó *Another place* (Otro lugar), de la periodista Doha Hassan, una investigación sobre los refugiados de Siria. Una caminata con audio y performances para transportar al espectador al interior de la experiencia de tránsito de los inmigrantes y exiliados entre Beirut, Damasco, Londres y Berlín, desde el inmenso shopping Costanera Center hasta la Embajada de Siria. También, la instalación interactiva *As long as my fingertips take me*, una investigación urbana de la artista Tania El Khoury que propone una escucha directa a través de un paredón de los testimonios de refugiados palestinos. Con un

“Más que dudas existenciales, el teatro chileno hoy toca cuestiones concretas acerca de hacia dónde vamos como sociedad.” —*CARMEN ROMERO*

abordaje diferente de la tragedia, llegó desde El Líbano *Death comes through the eyes* (La muerte a través de los ojos), un festín irónico e incisivo sobre la guerra, con la exhibición de lo que los medios muestran acerca de los horrores del mundo. Como las máscaras teatrales de felicidad y tristeza, hay en la obra dos actrices cuyas emociones son sencillamente eso: máscaras que no reflejan ni toda la felicidad ni toda la tristeza de este mundo. La pieza es de la compañía Zoukak, cuyo trabajo cuestiona desde hace diez años el uso del cuerpo en la sociedad actual y las posibilidades de realmente sentir el dolor cuando no nos atraviesa directamente.

#### LA DICTADURA, PRESENTE EN CADA ESQUINA

Hay dos edificios idénticos en Santiago, con una placa naranja de metal que corona el final de ambos. Uno es la torre del ex Ministerio de Defensa, pegado al imponente Centro Cultural Gabriela Mistral. Y, si se sigue hacia la calle Portugal, asoma el edificio de la Universidad de Chile, con exactamente la misma terminación. La leyenda cuenta que en medio de la dictadura, cuando Chile iba a estar en guerra con Argentina a fines de los 70, el Gobierno construyó la torre de la Universidad igual a la primera para que, si venían los aviones argentinos, no supieran a cuál edificio bombardear. Que pensaran que estaban bombardeando el Ministerio de Defensa cuando en realidad estaban destruyendo la Universidad. Estas dos torres en el medio de la ciudad son simbólicamente un monumento a los planes macabros que durante 17 años cavaron una herida profunda en los habitantes chilenos. Allí, las dos coronas naranjas para dejar exhibida la barbarie; un recordatorio diario para que nunca más vuelva a ocurrir algo igual. La sociedad chilena en su intento constante de migrar juntos hacia otro futuro.

La anécdota la cuenta el director teatral Guillermo Calderón (presente en varias ediciones del FIBA), el más internacional de los directores chilenos, cuya trayectoria en teatro político es bien extensa. Es el autor y director de *Mateluna*, obra fundamental de esta edición del Festival. Se trata de una continuación de *Escuela* (2013), que coquetea con los límites entre realidad y ficción, y vuelve una vez más sobre la renuncia a la violencia. El título es una referencia directa a Jorge Mateluna, ex integrante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, preso desde 2013, acusado de asaltar un banco

y condenado a 16 años en la cárcel. La obra asume que se trata de un preso político. Pero el revuelo traspasó las fronteras de la sala de teatro para pronunciarse en las calles, con banderas que exigían “Libertad a Jorge Mateluna”, libros y volantes, acciones y propuestas en conjunto.

Así es buena parte de las artes escénicas en la capital chilena, cuya mirada hacia esa época sigue presente de mil modos, con un teatro que ha sido siempre un ejercicio político. Calderón explica que la latencia del tema se debe a que cada generación quiere elaborar el trauma de una forma distinta: primero desde la experiencia de ser víctima y luego desde el punto de vista de cómo se hereda un conflicto de una “época dolorosa pero también heroica”.

Siguiendo esa teoría, fueron parte de la programación dos obras creadas en esos tiempos revulsivos. Una fue *99-La Morgue*, escrita y dirigida por Ramón Griffero, director de la compañía Teatro Fin de Siglo, estrenada en 1986 en El Trolley, espacio de resistencia cultural durante la dictadura. La obra imagina un futuro no dictatorial con la morgue como metáfora de la situación del país de entonces, siendo una de las primeras en hablar sobre los desaparecidos. La Historia no se olvida: esos cuerpos torturados ante la perversidad siguen teniendo vigencia y pertinencia en este Chile no dictatorial, sin el fantasma de la censura y sus peligros pero sí desde el retrato directo de una época que todavía se padece. Con otra mirada futurista, esta vez desde quienes mandan, *Pinochet*, la obra censurada en dictadura, es otra obra escrita en los 80 por el dramaturgo Rolando Vargas, pero que nunca antes había podido ver la luz y ahora fue reconstruida por la compañía Teatro Perro Muerto. A través de un cuestionamiento a los conceptos de justicia, verdad y democracia, muestra a cuatro personajes influyentes del régimen: Jaime Guzmán, Raúl Hasbún, Lucía Hiriart y Manuel Contreras, que barajan posibilidades para el futuro de Chile. El poder por quienes lo detentan para seguir conservándolo.

La mirada desde el presente se vio, entre otros espectáculos, en *La Victoria*, escrita en 2014 por Gerardo Oettinger y situada en el Chile de los 80. A través de la puesta en escena de una olla común, busca una respuesta para la marginali-

dad económica que produjo, entre otras cosas, la dictadura. E incluso en *AppRecuerdos*, una aplicación para el celular de Sonido Ciudad (Santiago) y Rimini Protokoll (Berlín), que invitó a recorrer la ciudad con otros ojos. Según la localización, un audio cuenta una historia en relación a una fachada, un espacio, una esquina, un recuerdo: de Plaza Italia a La Moneda, del Mercado Central al Parque Almagro, más de 129 puntos del paisaje urbano narrados por personas que invocan su recuerdo.

Pero también la Historia apareció revisitada desde otros hechos: la violencia y la integración, la desaparecida cultura mapuche y los orígenes del país. Una de ellas fue *Xuárez*,

escrita por Luis Barrales con dirección de Manuela Infante, una de las directoras chilenas más originales de su generación (de quien también se vieron durante el Festival Realismo y el work-in-progress de *Aparato radical*, sobre el rol de las cosas en la sociedad actual, contra el antropocentrismo). A partir de una puesta en escena no lineal, la obra revisa la fundación de Chile a través de la figura de Inés de Suárez, en clave femenina.

### FIGURAS INTERNACIONALES

El Festival no sólo hizo eco de los temas de agenda política con las más diversas manifestaciones artísticas, sino que también trajo grandes figuras internacionales. Es el caso de *Speak*

## El INT presente en Chile



MARCELO ALLASINO, DIRECTOR EJECUTIVO DEL INT Y FELIPE MELLA MORALES, DIRECTOR EJECUTIVO DEL GAM

En enero y marzo pasado, Marcelo Allasino –director ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro– visitó Santiago de Chile en el marco de su agenda internacional de trabajo. Entre otras actividades, firmó dos convenios marco de cooperación, continuando con la política de afianzamiento de las relaciones institucionales que se propuso desde su nueva gestión. El primero de estos convenios se concretó con la Fundación Festival Teatro

a Mil, dentro de las acciones de los festivales Santiago a Mil y Santiago Off.

Al firmar con la Fundación, Marcelo Allasino expresó: “En un escenario internacional tan complejo como incierto, darle espacio al encuentro y la suma de esfuerzos no solo es bienvenido, sino que se impone como necesario y vital”. En referencia al Festival, Allasino destacó su “poder transformador” y

su reconocido “prestigio a nivel internacional”. El segundo de estos convenios, se firmó con el Centro Cultural Gabriela Mistral (el GAM), luego de la visita de Marcelo Allasino a Chile para participar de la XXII Reunión del Consejo Intergubernamental IBERESCENA, en el cual el INT representa a Argentina.

En esta oportunidad, la primera acción promovida por el Instituto fue la donación a la Biblioteca del GAM, de 115 libros, 30 *Cuadernos de Picadero* y 35 revistas *Picadero*, de su editorial INTeatro. El volumen del material donado incluyó obras de las Colecciones Historia teatral, Premios, Estudios teatrales y El país teatral. Los títulos cedidos abarcan la totalidad de la producción editada por INTeatro, desde sus inicios en 2002 hasta la actualidad.

En ambos casos, las instituciones se comprometieron a organizar actividades en conjunto, y a desarrollar Planes, Programas y Proyectos teatrales, que benefician la promoción de las artes escénicas de Argentina y Chile. La Firma de estos dos acuerdos continúa y profundiza la línea de cooperación internacional, inaugurada en 2016 con el Instituto Nacional de las Artes Escénicas (INAE), de Uruguay.



ESCENA DE  
EL MATRIMONIO DE MARÍA  
BRAUN, DIRECCIÓN DE THOMAS  
OSTERMEIER

*low if you speak love*, el trabajo del coreógrafo y cineasta belga Wim Vandekeybus, creador de la compañía Última vez. Un enjambre intenso y radical de lenguajes y emociones donde la música en vivo tiene el mismo valor que los movimientos, con un juego escénico tejido entre una cantante fenomenal (la sudafricana Tutu Puoane) y los intérpretes y músicos, en una historias de amor y descontrol de parejas que se articulan y desarticulan de infinitas formas para experimentar aquello tan inexplicable e intransferible como el trance amoroso. Por otra parte, el alemán Thomas Ostermeier, director desde 1999 del Schaubühne de Berlín, presentó dos obras críticas: *Die Ehe der Maria Braun* (El matrimonio de Maria Braun), basado en el filme de Rainer Werner Fassbinder, en la que bajo su mirada la mujer es una víctima explícita del capitalismo y cuyas relaciones humanas están mediadas por valores económicos. Y *Ein Volksfeind* (Un enemigo del pueblo) –en nuestro país se vio en el FIBA de 2011–, en la que usa el argumento de la obra de Henrik Ibsen sobre la corrupción política y social para armar un debate público con partici-

## EN NÚMEROS

# 24

### EDICIONES

que han logrado captar la atención del público y de numerosos programadores internacionales.

# 332

### MIL

Espectadores pudieron ver 44 espectáculos nacionales y 37 experiencias internacionales

**ESCENA DE**

*DUNDU, LUZ DE VIDA*, DE TOBIÁS HUSEMANN Y STEFAN CHARISIUS - ALEMANIA (ARRIBA).

**ESCENA DE**

*ARKTIKA*, CON DIRECCIÓN DE PAKITO GUTIÉRREZ - ESPAÑA Y CHILE (ABAJO).



pación de la platea. Y, como otros años, Argentina tuvo un lugar importante en la programación. En esta oportunidad, se vio la potencia de tres trabajos magistrales y bien disímiles nacidos de este lado de la Cordillera: *Tarascones*, de Ciro Zorzoli, *Terrenal*, de Mauricio Kartun y *Campo minado*, de Lola Arias, que también impartieron talleres de dirección y clases magistrales para el público chileno.

Desde hace 24 temporadas, el festival marca la vida cultural del verano chileno. Y esta última edición demostró una vez más la vigencia e importancia fundamental del teatro. El encuentro creado en 1994 luego del silenciamiento cultural en ese país que tiene a un lado el mar y al otro la Cordillera, fue primero una muestra, pero con el paso de los años y el peso de la iniciativa, logró que los chilenos se apropiaran de él como una referencia ineludible. Un festival que fue creciendo de a poco, con apoyo privado pero también estatal (aunque el presupuesto en Cultura sea cada vez menor), a través de un catálogo que año a año tiene como misión fundamental hacer hablar al país entero desde el presente, con humor y reflexión política.

Con mucho, mucho teatro.





MATÍAS MARTÍ-  
NEZ, MARTÍN FU-  
MIATO Y MATÍAS  
TAMBURRI EN LA  
ESCENOGRAFÍA  
DE FEDERICO  
FERNÁNDEZ  
SALAFÍA

# UNA PIEZA PARA PEQUEÑO TEATRO, CASI UN RETABLO BARROCO

Matías Martínez actúa y dirige *Representación Nocturna del Marqués de Sebregondi*, un ensayo despiadado y fangoso sobre el universo literario del escritor y poeta Osvaldo Lamborghini. TEXTO: MIGUEL PASSARINI – FOTOS: ANDRÉS MASERA

EL DIRECTOR  
Y ACTOR MATÍAS  
MARTÍNEZ



**La sordidez, el espanto** y eso que no se nombra porque su inmoralidad extrema distancia hasta el más avezado y perverso de los voyeurs. Una pieza para “pequeño teatro”, casi un retablo barroco, una especie de mueca fatal (una representación en medio de la noche) que acontece a puertas cerradas (hacerlo público sería aberrante); un estado de belleza compuesto y descompuesto a la altura de un autor para muchos “maldito”, el fugaz y siempre extremo Osvaldo Lamborghini, que renace y se esfuma como un rayo en *Representación nocturna del Marqués de Sebregondi*, como si estuviese espiando detrás del pesado telón y, a intervalos, dejara oír su risa socarrona. Con este proyecto, un híbrido de género y de estilo, el grupo teatral rosarino La Piara está de regreso, en realidad la mayoría de sus integrantes, que volvieron a juntarse, luego de 15 años, a comienzos de 2015. Son aquellos mismos que en los primeros 90 entraron por la puerta grande de la escena rosarina con *Pelo de grasa*, una versión de *Decir sí*, de Griselda Gambaro, donde ya la representación dentro de la representación y la ruptura de un supuesto canon teatral imperante apelando a la complicidad con el público, se dejaba entrever. Ahora como Sociedad Secreta de Actuación, los mismos muchachos de La Piara (por entonces autodenominados Junta Parateatral), rupturistas y responsables de llevar al teatro rosarino hasta la puerta de una nueva generación de público con el que supieron dialogar desde su estética, su contradicción y su osadía, capitalizaron los años que pasaron, transita-

ron diferentes caminos, estéticas y poéticas, y confluyeron en un espectáculo amargo, de gran hostilidad pero de incuestionable belleza, un montaje que se distancia de la escena rosarina reinante y que, precisamente, rompe nuevamente con el canon por su inusitada provocación, por su deslumbrante puesta en escena, por su jugado, abierto y decidido salto al vacío y al riesgo. Pero además, porque se vale de una lógica pirandelliana que estima que, con el tiempo, el teatro sólo podrá (o elegirá) hablar de sí mismo, apelando a una forma narrativa metateatral que tiñe todo el recorrido del montaje, aunque aquí la aclaración de que “esto es teatro” y no sólo la “representación” de un mundo o un hecho posible, quizás tenga que ver con poder contar lo que en ciernes pareciera ser inefable, indecible.

Matías Martínez, Martín Fumiato (actores), Matías Tamburri (actor, músico en escena) y Federico Fernández Salafia (escenografía y montaje), parte del icónico grupo La Piara, concretan *Representación nocturna del Marqués de Sebregondi*, un ensayo despiadado y fangoso sobre el universo poético de Osvaldo Lamborghini, en particular sobre el relato *El niño proletario*, que aparece en *Sebregondi retrocede*, obra publicada en 1973, y que aquí se revela diseccionado, roto, desarmado y vuelto a armar con lógica teatral. “Este es un espectáculo que deja al descubierto el proceder de la burguesía, donde la idea del cuerpo del otro, el del proletario, sólo sirve a los fines del uso, abuso y aniquila-

ción, cuando el cuerpo deja de ser útil para la explotación”, sostiene Matías Martínez, que agrega, a modo de hipótesis sobre cierta finalidad de la representación en su trabajo con el imaginario lamborghiniano: “El espectáculo aborda el complejo universo del autor, que es oscuro, sexuado, violento, escatológico; a mi criterio, hay algo muy interesante en toda su obra literaria porque se vuelve de una gran complejidad, casi inasible, a la hora de llevarla a escena. Al momento de pretender adaptarlo al teatro, más allá de que el lenguaje literario poco tiene que ver con el teatral, Lamborghini se vuelve siempre un desafío artístico y sobre todo ideológico, porque va por los bordes. Desde allí se comenzó con el proceso de transpolación que es reformular un sistema literario a un sistema teatral”.

De hecho, el trabajo, teñido de interrogantes por encima de certezas o afirmaciones, pone atención en todo aquello que, por intentar ejercer cierto estado de corrección, suele quedar afuera de la escena, un hecho que trasunta un aire propio de ensayo, volviendo “representable” aquello que parece no serlo, pero que, sin accionar violentamente sobre el imaginario del espectador, apela a una serie de multiplicidades en el campo de la recepción.

El Lamborghini militante peronista de comienzos de los 70 y hasta ese mismo que se reveló sobre su propia manera de ver y de pensar las cosas es el que brilla desde la oscuridad más absoluta en *El niño proletario*. Su obra es breve: consta de *El Fiord* (1969), *Sebregondi retrocede* (1973), y finalmente *Poemas* (1980). El espectáculo en cuestión desanda momentos de la vida del marqués que, de modo simbólico, sirven para poner en primer plano la posición de la derecha argentina: homosexual activo, cocainómano (“paciencia, culo y terror nunca me faltaron”, dice), Sebregondi, “huyente de sus ruinas, recala en estas costas”. En el relato de Lamborghini, el marqués toma su droga frente al espejo y después hace el chiste: “Soy Narciso, el del estanque; estancamiento y desastre”.

“Al relato de *El niño proletario*, de comienzos de los 70, hay que pensarlo en un contexto socio-político particular, el del movimiento Montoneros y la Primavera Camporista. Ese relato, al menos es lo que aparece en primer plano, lo lleva adelante un burgués que no le da posibilidad de la palabra al proletario; y desde allí, desde la literatura, es de una gran provocación”, sostiene Martínez sobre su obra que, tras su estreno en Rosario en 2015, pasó por el Festival de Rafaela, la Fiesta Nacional del Teatro realizada en Tucumán, el Ciclo de Teatro Transgénico de Rosario, el Circuito Nacional del INT, el Festival Arribos Nacionales del Centro Cultural Recoleta y la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO, de Madrid, donde Argentina fue el país invitado.

*El niño proletario* es, en cierta forma, la contracara, la reescritura, una mirada renovada pero igualmente compleja y explícita de *El matadero*, de Esteban Echeverría, en el que tres niños burgueses se encuentran en la calle con un niño proletario y no pueden contener el deseo aberrante de violarlo y asesinarlo.



narlo. Del mismo modo que en *El matadero*, en este cuento, se enfrentan mundos opuestos, el proletario y el burgués: el ámbito descrito como marginal resulta un “antro repulsivo”. Allí radica la primera clave del montaje de Martínez, que está en contar lo revulsivo en un campo estético de enorme belleza, donde el estado de “representación” y el contexto ficcional habilitan a decir lo que pareciera ser indecible.

Sostiene Martínez: “Lo que Lamborghini hace con su relato, es contar esa violación y asesinato de una manera tremendamente bella, aunque suene extraño o imposible. Un tema tan aberrante y atroz como ése..., y en ese punto radica lo genial del autor, porque se vuelve poético a través de sus palabras”. “Me congratulo de no ser obrero, de no haber nacido en un hogar proletario”, dice Sebregondi, en el montaje, un alter ego del mismísimo autor, que junto con sus acólitos Esteban y Gustavo, ya en el contexto de la “representación”, se dispone a transitar un texto literario-teatral que hace gala de la densidad lamborghiniana pero con sus propias reglas. Estos tres niños burgueses son aquí tres adultos que “exhuman” los hechos con clima de ceremonia. Son los mismos que remedan ese fatal encuentro en la calle con un niño proletario frente al cual no pueden resistir el deseo, claramente aberrante, de violarlo y asesinarlo, disparando un vendaval de metáforas y dejando al descubierto la lógica de la burguesía frente al oprimido. “Evidentemente, la sociedad burguesa se complace en torturar al niño proletario”, escribió Lamborghini, buscan-

**MATÍAS MARTÍNEZ EN EL CAMARÍN.**

MATÍAS MARTÍ-  
NEZ, MARTÍN FU-  
MIATO Y MATÍAS  
TAMBURRI.



do enrevesar al lector con su despiadada pero siempre original ironía que lleva todo al borde del borde.

Respecto del universo de esas palabras que se trasladan a la escena con el desencanto y la belleza que aporta el autor, y de las particularidades de Sebregondi como el protagonista del relato, Martínez sostiene: “Los personajes, los tres amigos que habitan en el universo de *El niño proletario*, son los que aparecen en la obra con las modificaciones pertinentes al lenguaje del teatro. También hubo algo previo a esta puesta, un trabajo anterior que, por lo perfecto de la estructura del relato de Lamborghini, fue un montaje en el que sólo se leía el texto. Se llamó *Lectura nocturna del Marqués de Sebregondi* y fue la antesala del proyecto teatral”, o como sostiene el creador, aquella circunstancia que lo “animó a la teatralidad”.

Martínez, al frente del equipo artístico, logra algo inusual, estar dentro y fuera del montaje: actúa, como los demás, pero lo hace desde la singularidad, apelando a cierta tristeza, al hastío como forma de narrar lo inenarrable, al punto de espantarse de sí mismo y del relato con una contundencia que se vuelve infranqueable, desconcertado frente a ese horror del que no puede dejar de ser protagonista.

Allí, un laberinto de texturas teatrales lo rodea, porque el espectáculo se vale de una acertada y extrema apuesta plástica, donde escenografía (a modo de telón como en el siglo XVIII), vestuario y objetos escénicos narran, dialogan entre sí, produciendo un metatexto que, más allá de su sobrecogedora presencia, en lugar de distraer, potencia la acción dramática. “La estética de nuestro trabajo —analiza el director—, está anclada en lo operístico. Internamente, la llamamos «Ópera del reviente». Trabajamos sobre una estructura clásica de telonearía, maquillaje y vestuario de ópera y luego lo deformamos, lo rompimos; es decir: lo desacralizamos para hacerlo estallar

en otra cosa que es lo que finalmente se ve en la puesta en escena. Utilizamos este recurso ya que creemos que la ópera es un género muy representativo de la clase social a la que este espectáculo critica”.

En ese bello y aterrador discurrir de flujo poético-dramático surgido a borbotones del texto de Lamborghini, dado que a nivel dramático la trama ofrece un orden y una lógica propios, también narra el lujoso y barroco vestuario, maquillaje y pelucas de Ramiro Sorrequieta, que con elocuencia responde a la estética de mediados del 1700, sumando al hedonista Sebregondi, como al resto de los personajes, los detalles que aportan a la crueldad del relato, consecuente con la opción por una poética de lo aberrante y al mismo tiempo, minuciosa y preciosista, donde conviven la inocencia y la crueldad de los juegos de niños con las deformidades de las eternas caperucitas y lobos.

Así, a mitad de camino entre el imaginario del Marqués de Sade (en particular, *La filosofía en el tocador*) y un video del herético Marilyn Manson, la puesta propone un viaje por el espanto y la tragedia, con un montaje de tono operístico donde, también, la música, jaqueada dentro de un sombrío universo sonoro, y las canciones que interpretan los mismos actores cuyas letras, en algunos casos, surgieron del mismo texto, tienen gran protagonismo.

Lo escatológico y lo obscuro y ese barroquismo discursivo tan propio de Lamborghini, de su lasciva ideología con forma de collage, se hacen presentes en este espectáculo, efectivamente, una jugada polémica pero valiosa que, como suele pasar con el teatro, aparece en el momento justo para abrir el debate, también, de una derecha que se asomó al campo de juego para matar a los que están indefensos, dejando fuera de la contienda a esos “otros” niños proletarios. **P**

ENTREVISTA A SEBASTIÁN BLUTRACH

# “LA HABILIDAD ESTÁ EN NO DESCARTAR PROYECTOS PARA UBICARLOS EN EL LUGAR ADECUADO”

---

Es un productor versátil que defiende las estrategias del circuito comercial sin desmerecer su íntima preferencia por el teatro de calidad.

TEXTO: PATRICIA ESPINOSA - FOTOS: MAGDALENA VIGGIANI



SEBASTIÁN BLU-  
TRACH DIRECTOR  
ARTISTICO DEL  
TEATRO EL PICA-  
DERO.

**SEBASTIÁN BLUTRACH** DIRECTOR ARTÍSTICO DEL TEATRO EL PICADERO.



**Además de ser dueño** y director artístico de la sala El Picadero, Blutrach preside la Asociación Argentina de Empresarios Teatrales (AADET) y está a cargo del área artes escénicas en el Fondo Nacional de las Artes. Entre otras, su trayectoria junto al director Daniel Veronese, resulta una experiencia que le ha permitido moverse con gran fluidez entre el circuito comercial, el teatro público y la escena alternativa.

**—Comencemos por un tema que preocupa a todos los sectores. ¿Cómo está afectando a la actividad teatral el aumento de tarifas y la fuerte caída del consumo?**

—Cuando cae el consumo, el teatro cae más que la media. Esto no tiene que ver con

ningún tipo de ideología, es una realidad histórica y la venimos padeciendo desde abril del año pasado. Lo que sí está claro es que estamos en la misma proporción de valor de entrada en dólares que en los '90, y hoy con un país caro en dólares. Durante el 1 a 1 la entrada valía 30 pesos y hoy vale 500 pesos. A mi entender, la entrada de teatro ahora está un poco por debajo del nivel de costos reales de la actividad.

**—¿Qué resolvió AADET con respecto al precio de localidades para esta temporada?**

—Es un tema de discusión constante entre nosotros. ¿Quién puede decirle a Gustavo Yankelevich el precio que tiene que poner en **Sugar** con la inversión que está haciendo?

Por otro lado, cuando hace dos años Susana Giménez salió a cobrar 700 pesos la entrada de *Piel de Judas*, la mayoría de los medios levantaron ese dato para luego comunicar que el teatro, en general, era caro. No dijeron que las demás comedias tenían entradas de 350 o 400 pesos. Este modo de comunicar perjudica mucho a la actividad. Hoy en día el precio de una comedia (del circuito comercial) es de unos 500 pesos, si bien el precio promedio estaría más cerca de 350 por la cantidad de promociones y alternativas de compra.

**—Hubo un momento en que el circuito comercial viró hacia obras de mayor calidad artística.**

—Sí. Pero eso se deterioró en los últimos años. Recuerdo que hace ocho años, había tres Miller y un Tennessee Williams en la cartelera comercial. Hoy ni loco ves eso. No voy a dar nombres, pero hoy tenés todos esos shows de las mujeres bastardeados de todas las maneras posibles o comedias tituladas *Como el culo* o como no sé qué...

**—¿Qué habilidad debe tener un productor, además de buen olfato, para detectar las preferencias del público?**

—La habilidad estaría en no descartar proyectos y en ubicar cada proyecto en su lugar adecuado. Por eso, muchas veces termino haciendo cosas con el teatro público y con el teatro off, porque son proyectos que me interesa sacar adelante. Muchas veces mi pensamiento principal no es desde lo económico. No es que no pretenda ganar plata con mi trabajo, pero creo que no hay que pedirle a un proyecto más de lo que te pueda dar. Y si lo pensás así, te podés llevar gratas sorpresas. Cuando hicimos *Espía a una mujer que se mata* (versión libre de *Tío Vania* de Chejov, estrenada en agosto de 2006 en el Camarín de las Musas) fue un espectáculo maravilloso y uno de los puntos más altos de Daniel (Veronese) en lo creativo, con un elenco de actores talentosos que más tarde fueron tomando lugares muy importantes dentro de la escena nacional. Pero, además esa obra nos dio mucho dinero a todos, en las giras. Terminó siendo una cooperativa sumamente rentable.

**—¿Qué opinás de las coproducciones con teatros públicos?**

—Es algo que acá no lo hemos sabido manejar y tiene muy mala prensa. Cada vez que lo privado se mezcla con lo público se habla de “privatización de los espacios públicos”. Ocurre que, en general, se termina haciendo uso del “Estado bobo” y no de un Estado que se sienta a co-gestionar con un privado un contenido que tiene que ver con una política cultural determinada. El productor privado le puede aportar cosas a ese proyecto y a la vez se puede generar una sinergia entre ambas partes. Pero si se construye desde el “Estado bobo” al que se le sacan los recursos para enriquecer al sector privado, es normal que aparezcan los carteles y las protestas de la comunidad teatral denunciando el vaciamiento cultural o la privatización de los teatros públicos.

**—Las salas municipales están atravesando la etapa más negra de su historia...**

—(Interrumpe) No hay nada para ver, está todo cerrado. Lo que sí me parece una gota de oxígeno super interesante, más allá de las críticas que se le puedan hacer, es la gestión de Alejandro Tantanián en el Teatro Cervantes. Creo que es una gran renovación y una mirada superadora de todas las gestiones de teatro público que hemos tenido desde Kive Staiff para acá. Me refiero a la gestión contemporánea de teatros públicos y en ese punto Alejandro tiene la visión de un estudio, de un creativo y tiene un grupo de gente con ganas de hacer las cosas bien. Me parece que el Cervantes es un lindo ejemplo para que el San Martín, en su nueva reapertura, pueda pensarse conjuntamente. También creo que se debería empezar a concursar los cargos de directores de teatro, siempre mediante proyectos, e intercalar cada gestión entre las dos elecciones municipales, para que la dirección de un teatro no esté teñida con el signo gubernamental.

**—¿Ejerciste algún cargo público anteriormente?**

—No. El primero es este cargo que ejerzo en el Fondo Nacional de las Artes. Soy la persona de consulta y referencia respecto a artes escénicas. El año pasado, por ejemplo, iniciamos un trabajo, a largo plazo, de relevamiento de los teatros independientes para hacer un master

“Muchas veces mi pensamiento principal no es desde lo económico. No es que no pretenda ganar plata con mi trabajo, pero creo que no hay que pedirle a un proyecto más de lo que te pueda dar”.

plan de reconversión energética. Ya que no va a haber subsidios y tampoco tiene lógica que haya un subsidio largoplacista a las tarifas, procuramos generarles a los teatros fondos y programas para que puedan maximizar su consumo de energía y bajar las tarifas per se.

**—¿No se pueden gestionar tarifas especiales para las salas de teatro?**

—Lo planteé y hubo un intento, pero no fue posible. Te cuento una anécdota al respecto. A mí me tocó ir a una reunión con Aranguren (el Ministro de Energía) donde había gente de cine y gente de una fábrica de copas de vidrio. Cuando los de la fábrica terminaron de exponer su problemática, a mí, la verdad, me dio mucho pudor plantear el problema de las salas de teatro. La crisis energética, inventada o no, y la decisión política de subvencionar o no, son cosas que me exceden totalmente. No hay duda de que es una decisión política y que está generando un nivel de destrucción industrial tremendo. Pero, frente a cuestiones tan básicas como la pérdida del empleo o la pobreza, se hace difícil salir a reclamar desde la cultura. Y además genera una percepción un poco animosa en la opinión pública. Desde luego, hay que seguir reclamando. Lo que digo es que no es fácil.

**—¿Armar elencos con figuras televisivas sigue siendo el mejor recurso para atraer público? Es algo que se vio, incluso, en varias salas oficiales.**

—Sí. Son épocas. ¿Te acordás cuando en el menemismo se hablaba de la pizza con champán? Bueno, yo creo que el macrismo terminó de hacer un cambio de época. Con la pérdida del poder adquisitivo perdimos a los espectadores más agudos. No lo puedo avalar estadísticamente, pero creo que a ese espectador progresista, profesional y que le encanta el teatro le está costando mucho pagar una entrada. En cambio, el que sí puede pagar la entrada está interesado en un teatro hiper popular.

**—¿Por eso convocó a la mujer de Marcelo Tinelli para el elenco de Invencibles?**

—La elección de Guillermina Valdez tiene que ver con que es una mina inteligente, muy laboradora y con un entusiasmo muy grande por el proyecto. Tiene un condimento de popularidad que no tiene el resto del elenco y a la vez se puede desempeñar muy bien dirigida por Veronese y rodeada de tres actores tan sólidos como Héctor Díaz, Valeria Lois y Carlos Portaluppi. Esta obra ya la hicimos en España, con Maribel Verdú en el elenco y le fue muy bien. No me gustaría que este espectáculo que puede ser maravilloso no alcance la media necesaria de público para mantenerse en cartel por no contar con una figura conocida. Yo produje muchas obras sin actores famosos, como por ejemplo *Toc Toc* o *Forever Young*. Me considero de los productores que más arriesga sobre la base del talento. Pero, creo que en esta época no es suficiente. **P**

---

# DE ARCHIVO

---

**CARLOS GOROSTIZA,**  
DRAMATURGO, NOVELISTA,  
DIRECTOR TEATRAL.



“A veces pienso cuánto tiempo perdí jugando al billar. No jugando al fútbol, porque a mí me encantaba, me fortalecía los músculos y corría mucho. Yo hice atletismo. Me levantaba a las 6 de la mañana para ir a correr, era un fanático. Eso no lo perdí. Pero, el billar es un modo de perder el tiempo. Y yo he perdido mucho tiempo, lo siento ahora. Fijate la gente joven. Siempre está apurada y atropellando lo que encuentra a su paso. Yo tenía 28 cuando hice *El puente* y, justamente, habla de esa cosa atropelladora que tiene el joven. Para mí, el tiempo tiene otro valor, otras pausas que necesito. Y, sin embargo, qué contradicción; siento que perdí mucho tiempo. Porque, respetando la filosofía de cada uno, es inevitable pensar en la muerte.”

---

CARLOS GOROSTIZA

(1920 – 2016)

---

KADO  
KOSTZER

MATÍAS  
MARTÍNEZ

DANIELA  
MARTÍN

---



 EDITORIAL  
INTeatro