



## **EDITORIAL INTEATRO**

Martín Flores Cárdenas

## **INTERNACIONALES**

Jonas Hassen Khemiri

Gabriel Calderón

## **ENFOQUES**

Eduardo Rinesi

# **Discursos del teatro político**

Mariano Tenconi Blanco | Andrés Binetti | Mariano Saba | Lorena Verzera

**Circuito Nacional de Teatro**

**Encuentros en La Plata, Bariloche, Santa Fe y Tandil**

# SUMARIO

## AUTORIDADES NACIONALES

### PRESIDENTA DE LA NACIÓN

DRA. CRISTINA FERNÁNDEZ

### VICEPRESIDENTE DE LA NACIÓN

LIC. AMADO BOUDOU

### MINISTRA DE CULTURA DE LA NACIÓN

TERESA PARODI

### INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

#### CONSEJO DE DIRECCIÓN

#### DIRECTOR EJECUTIVO

GUILLERMO PARODI

#### SECRETARIO GENERAL

MIGUEL ÁNGEL PALMA

#### REPRESENTANTE DEL MINISTERIO DE CULTURA

MARTÍN GLATSMAN

#### REPRESENTANTES REGIONALES

REGIÓN CENTRO-LITORAL: MIGUEL ÁNGEL PALMA, REGIÓN

NORESTE: ARMANDO DIERINGER, REGIÓN NOROESTE: CRISTINA

IDIARTE, REGIÓN CENTRO: PAULA BRUSCA DE GIORGIO, REGIÓN

NUEVO CUYO: GABRIEL ARIAS, REGIÓN PATAGONIA: HÉCTOR

SEGURA

#### REPRESENTANTES DEL QUEHACER TEATRAL NACIONAL

YANINA PORCHETTO, GRACIELA RODRÍGUEZ, JOSÉ KAIRUZ,

JUAN CARLOS MUZZIN, CARMEN SABA, ALEJANDRO CONTE

AÑO XIV - Nº 33 SEPTIEMBRE/DICIEMBRE 2014

## REVISTA PICADERO

EDITOR RESPONSABLE: GUILLERMO PARODI

DIRECTOR PERIODÍSTICO: CARLOS PACHECO

SECRETARÍA DE REDACCIÓN: DAVID JACOBS

PRODUCCIÓN EDITORIAL: RAQUEL WEKSLER, GRACIELA HOLFELTZ

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN: JORGE BARNES / SUJETO TÁCITO

CORRECCIÓN: ELENA DEL YERRO

FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VIGGIANI, UNIVERSIDAD DE BARILOCHE,

UNIVERSIDAD DEL CENTRO, EL CULTURAL SAN MARTÍN, EXPERIMEN-

TA TEATRO, FESTIVAL DE RAFAELA, MAILÉN ALSINA, MATÍAS SEN-

DÓN. NORA LEZANO, MARÍA BELÉN COBAS, PAOLA EVELINA

ILUSTRACIÓN DE TAPA Y DIBUJOS: OSCAR "GRILLO" ORTIZ

DISTRIBUCIÓN: TERESA CALERO

### COLABORAN EN ESTE NÚMERO

MARA TEIT, NARA MANSUR, ALEJANDRO CRUZ, MARIELA ANASTASIO,

DIEGO DE MIGUEL, VIVIANA DIEZ, ÁNGELES SMART, HÉCTOR

PUYO, LUCRECIA ETCHECOIN, BEATRIZ LÁBATTE, MATÍAS UMPIERREZ,

FEDERICO IRAZÁBAL, PAULA SABATÉS, GABRIEL PERALTA, JUAN IGNA-

CIO CRESPO, GABRIELA BORGNA, VERÓNICA PAGÉS, HALIMA TAHAM

Y ALBERTO CATENA.

### REDACCIÓN

AVDA. SANTA FE 1235 - PISO 1

(1059) CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES

REPÚBLICA ARGENTINA

TEL. (54) 11 4815-6661 INTERNO 122

### CORREO ELECTRÓNICO

PRENSA@INTEATRO.GOV.AR

EDITORIAL@INTEATRO.GOV.AR

### IMPRESIÓN

ARTES GRÁFICAS PAPIROS SACI

CASTRO BARROS 1395/7

CIUDAD DE BUENOS AIRES

TEL. (011) 4921-0986

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente.

Registro de Propiedad Intelectual en trámite.

## TEMA DE TAPA

MARIANO TENCONI BLANCO

"DUDO DE QUE HAYA ALGO MÁS POLÍTICO QUE EL TEATRO COMERCIAL"

3

MARIANO SABA Y ANDRÉS BINETTI

EN EL LUGAR DONDE TAN BIEN SE ESTÁ

6

ENTREVISTA CON LA INVESTIGADORA LORENA VERZERO

EL TEATRO MILITANTE EN TIEMPOS DEL CORDOBAZO Y LA TRIPLE A

10

## ENCUENTROS

HABLAR DE DRAMATURGIA

12

ENCUENTROS DE REFLEXIÓN Y PRÁCTICA TEATRAL EN BARILOCHE

UN ESPACIO DE CONVERGENCIA ENTRE LA TEORÍA Y LA ACCIÓN

14

CHARLA CON LOS PROGRAMADORES DEL ARGENTINO DE ARTES ESCÉNICAS

NUEVOS HORIZONTES

16

LA DÉCIMA EDICIÓN DEL FESTIVAL DE TEATRO DE RAFAELA

CON EL 10 EN LA CAMISETA

18

JUAN ANTONIO HORMIGÓN

UN CABALLERO ESPAÑOL QUE DESLUMBRÓ CON SUS CONOCIMIENTOS

DURANTE EL EXPERIMENTA 15

20

EXITOSA NUEVA EDICIÓN DEL CIRCUITO NACIONAL DE TEATRO

22

LA ESCENOGRAFÍA EN EL CENTRO DE LA ESCENA

24

## UN CREADOR / UNA OBRA

BEATRIZ LÁBATTE / DIEGO Y ULISES

29

## EXPERIENCIAS

LA DRAMATURGIA COMO UN NUEVO CRUCE ENTRE AMÉRICA Y EUROPA

30

MERCEDES HALFON

CUANDO SE TRATA DE DESARROLLAR UN MATERIAL CRÍTICO CON OTRO FORMATO

33

## EDITORIAL

FLAMANTE EDICIÓN DE INTEATRO

A PROPÓSITO DE "MUJER ARMADA HOMBRE DORMIDO"

36

## FOMENTO AL TEATRO

PARA AGITAR EL TEATRO PAMPEANO

38

EDITH GAZZANIGA

"NUNCA HE DEJADO DE PROBAR COSAS"

40

## TEATRO-DANZA

UN POYO ROJO

CUERPOS QUE IMPORTAN

44

## ESPACIOS

LOS JUJEÑOS TÍTERES DEL QUITUPÍ

EL BICHO FEO SIGUE CANTANDO

46

## DIRECTORES

LISANDRO RODRÍGUEZ

"TRABAJO CONTRA ALGO MÁS VINCULADO A LA BRONCA QUE A LA ALEGRÍA DE HACER"

48

## INTERNACIONALES

EN LOS ESCENARIOS DE SUECIA

JUEGOS VERBALES Y DRAMAS DE IDENTIDAD

51

GABRIEL CALDERÓN

UN ARTISTA PROVOCADOR, UN GESTOR MUY INQUIETO

54

## ENFOQUES

EDUARDO RINESI

HAMLET Y SHYLOCK YA LO SABÍAN

58

## MARIANO TENCONI BLANCO



“Dudo de que haya algo más político que el teatro comercial”

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VEGGIANI

MARA TEIT/ desde CABA

Desde los años '60, en nuestro país, el término *político* se adhirió al teatro transformándolo en un género que permitía modificar la actitud del espectador frente a sucesos sociales y volverlo activamente pensante. En la actualidad, el hecho teatral es inherente a la idea de política, en cuanto es ese “entre” desde la escena al espectador y viceversa, y de cómo se desarrolla ese vínculo. Hemos sido atravesados por un sinfín de discusiones y concepciones acerca de esta idea, incluso durante los 90, donde el teatro pareció (solo pareció) atravesar una etapa de despolitización y descompromiso. Por eso, con la llegada del nuevo siglo y cierto cambio paradigmático en torno a la noción que se tenía acerca de lo *endemoniado* de anclar la mirada desde un lugar *militante*, la escena se permitió volver a coparse de cierto teatro donde “lo político” se encuentra no solo en la temática, sino también en la estética, en los modos de representación, en los modos de producción, en la lectura de la época.

En la escena porteña, es clara la necesidad de leer y releer la historia nacional desde una plataforma teatral, pero ante la importancia *per se* de ciertos acontecimientos cuyos hechos ganan la

partida al arte, el realismo ha salido siempre victorioso a la hora de “contar el cuento”, de posicionarse como vocero de una única verdad. Y si “la historia la escriben los que ganan”, este sistema representativo de lo real, resulta ser un atraso, simplificando de manera peligrosa, ya que reducen la idea de revolución a una bajada de línea, al desafío de enunciar los hechos y transmitir un mensaje inerte. El arte, como generador de ficciones micropolíticas, pierde entonces su característica transformadora.

Afortunadamente, en los últimos años, nos hemos encontrado con obras donde el arte atraviesa de maneras más descaradas estas relecturas, funcionando como desestabilizadoras, donde los mecanismos poetizantes permiten reírse de cierta gravedad con la que es leído el pasado, sin caer en banalizaciones ni frivolidades, movilizándolo al espectador, sacudiendo el discurso que aceptó por no tener más opción. Bajo la pauta *agambeniana* de que “la profanación de lo improfanable es la tarea política de la generación que viene”, Mariano Tenconi Blanco, presenta *Las lágrimas* donde indaga sobre la identidad perdida en el genocidio de los '70.



• Elenco de "Las lágrimas".

Nacido en 1982, su generación (la nuestra) se relacionó con las circunstancias de aquella época desde la visión de quien crece con una idea corrida y apurada de "respeto". Pero fiel a la búsqueda constante, de moverse siempre en tierras nuevas, que viene realizando en sus obras anteriores y hacia cada una de ellas (*Montevideo es mi futuro eterno*, *Lima Japón Bonsai*, *Quiero decir te amo* y *La fiera*), *Las lágrimas*, en un híbrido de géneros, escapa al sentido hegemónico de lo que llamamos "teatro político", y lo hace directamente en una de los espacios planteados desde un posicionamiento claro, por excelencia, el Centro Cultural de la Cooperación.

Leía en una nota, que Kartun decía que "la solemnidad es la manera más vulgar de quitarle profundidad" al hecho artístico. Desde el humor, la obra libera al ente-espectador de la solemnidad con la que se ha robotizado la reacción y recepción de los discursos "realistas" y abre una puerta a una reflexión totalmente nueva, que sorprende al público por el brete en el que lo pone, al obligarlo a reencontrarse con su pasado desde un lugar distanciado de cualquier terreno cómodo pre-establecido para repensar el futuro. Como dice el mismo Tenconi Blanco en la gacetilla: "Fundar el territorio mítico sobre una estética que niegue el realismo es el primer gesto profanatorio de *Las lágrimas*. El segundo es que nuestra obra no es sobre el pasado, sino sobre el futuro".

**-¿Qué concepción tenés del teatro político? ¿*Las lágrimas* se inscribe dentro de esta denominación?**

-Creo que, en sentido amplio, todo teatro es político. De hecho, dudo de que haya algo más político que el teatro comercial. En el ejemplo más extremo, el teatro de revista, está claro el modelo de sociedad: misógino, homófobo, basado en el dinero y la ostentación. Dudo de que haya un teatro más manifiestamente político que ese. *Las lágrimas* tiene a la política como tema, digamos. O eso parecería ser, porque nos vamos enterando de que la identidad de los personajes está relacionada al genocidio cometido por la dictadura en los 70. Pero creo que todas mis obras son políticas. No creo que *Quiero decir te amo* (un romance epistolar entre dos mujeres) lo sea menos que *Las lágrimas*.

**-¿Qué define tu pensamiento acerca de "lo político"?**

-No sé si mi operación es escribir una obra para expresar un pensamiento que tengo sobre lo político. En verdad, lo que yo hago es escribir teatro y en la obra está expresado mi pensamiento. Escribo sin certezas, escribo para entender. En *Las lágrimas* está claro que el eje de la obra no es "lo que pasó" en los 70 con la apropiación de bebés y asesinatos, sino las posibilidades estéticas de contar ese sufrimiento, y de repensarlo.

**-¿Como en tus obras anteriores, el amor es siempre el eje?**

-No es siempre el eje. Creo que en *La fiera* o en *Las lágrimas* hay otras cosas que traccionan los acontecimientos, más que el amor. En *La fiera* es el afán de justicia (o la sed de venganza), y en *Las lágrimas* el avance de los acontecimientos es más caprichoso, porque el concepto de personaje se difumina y entonces no hay algo como "un sentimiento" que los haga actuar. En *Las lágrimas*, si hubiera un eje, es entender quiénes son: la búsqueda de la identidad. Pero, de nuevo, la idea de que el personaje es una persona me parece más anticuada que la Atari. No trabajo en esos términos. Me resulta ingenuo, o sencillamente me aburre.

En una entrevista anterior Mariano Tenconi Blanco aclara que *Las lágrimas* es, antes que nada, una comedia, un enorme ejercicio de libertad, y que entonces, el humor puede ser verdaderamente profundo y conmovedor.

**-¿Cómo trenzás esta necesidad de poner en escena un hecho histórico que aun late en el dolor de quienes lo atravesaron, con la noción de entretenimiento?**

-No creo que lo que yo haga sea un entretenimiento. Me parece que el teatro siempre está en tensión entre el arte y el entretenimiento, a mitad de camino entre la performance y que no les caiga mal la pizza después de la función. A mí no me interesa entretener. Hago teatro porque creo que es el motor para producir un pensamiento más profundo. Para entretener está la tele, o el teatro comercial. Respecto del dolor, allí hay otra vieja concepción a seguir pensando. La idea de que el arte habla de algo que está fuera del arte. La obra no da cuenta del dolor del genocidio, no podría, no tendría sentido. Eso sí sería banal. La obra busca dar cuenta de los procedimientos ficcionales que ha utilizado quien ganó (el gobierno militar y sus políticas) desde los 70 y que siguen operando ahora. La obra habla de la política de las ficciones. Para trabajar sobre el dolor están las agrupaciones de derechos humanos, los abogados, hubo juicios y muchos torturadores y genocidas estuvieron y estarán en cárcel común hasta su último día de vida. No hay que confundir los movimientos que puede hacer el arte. Yo trato de tenerlo claro.

Recuerdo, entonces, lo que sucedió con *Decadencia* dirigida por Rubén Szuchmacher o *Bizarra* de Rafael Spregelburg que tuvieron revueltas entre el público, fundamentalistas a favor y en contra. El terreno teatral actual no habilita tan desbordantemente ese tipo de expresiones de adhesión y rechazo. Hay una especie de espectador siempre complaciente (y complacido), reticente a entregarse a ver cierto tipo de espectáculo corrido del realismo. Pienso en aquellos espectadores que vivieron en los '70, entre la dictadura y sus consecuencias.

**-¿Hubo una réplica por parte de quienes transitaron la época?**

-En general, la gente que más cerca estuvo del horror es la que más entendió el movimiento que hace la obra. En una de las últimas funciones, una hija de desaparecidos nos agradeció a todos y nos escribió. Creo que la gente que estuvo más alejada es la que piensa que puede ofender, y lo que explicita eso son las propias inhibiciones, un pensamiento horizontalista que sería bueno repensar.

**-La Sala y su significación también tiene contenido político ¿Al ponerla en el Centro Cultural de la Cooperación, tenías en cuenta el público hacia el que te dirigías?**

-Me parecía muy importante estrenar esta obra en el CCC, un lugar con una ideología tan clara. Estuvo buenísimo que ellos programaran la obra de alguien que nació casi sin dictadura, y



• Elenco de "Las lágrimas".

que me permitieran ofrecer mi mirada. Fue un placer trabajar allí. La recepción del público fue muy buena.

**-Hay una pregunta que leí una vez que se hacía Spregelburg y paso la posta: "¿Puede el teatro modificar la realidad o apenas la escenifica para que dudemos de eso que nos venden como real?" ¿Al Teatro se le demanda más de lo que puede hacer?"**

-Es exactamente lo que trataba de expresar en la pregunta anterior. No se puede demandar al teatro cosas que no son inherentes al teatro. Y muchas veces esa demanda cae sobre las obras de un corte político más claro antes que sobre las otras. Creo que el teatro, la ficción en general, puede modificar los presupuestos sobre los que construimos nuestro pensamiento político, amoroso, erótico, etc. Pero el teatro particularmente lucha contra la publicidad y la televisión, que construyen sentidos tendientes, grosso modo, a la mercantilización de las relaciones. Creo que lo que puede demandársele al teatro es tratar de amplificar mundos, construir lenguajes propios, generar cierta expansión de la sensibilidad y aventurarse siempre a lo nuevo, aún no sabiendo qué sería eso.

**-¿Qué te llevó a trabajar la historia o ciertos recortes históricos?**

-Trabajé una serie de textos que titulé como **Canciones de amor para hacer la revolución**. Todos tienen esa característica, que parten de algún hecho histórico puntual. Pero no hay, en absoluto, afán documentalista. Lo que me interesa, respecto de la historia, es ver cómo la ficción y la historia (que es la ficción pretendida como verdad) generan una fricción.

**-¿Cómo nace el texto? ¿Qué lugar tiene, siendo dramaturgo y director, el texto en todo el proceso creativo?**

-Es el primer texto que comencé a escribir cuando entré al taller de Alejandro Tantanian, mi maestro. Sufrió miles de reescrituras, con el correr de los casi seis años. Verdaderamente, ya no recuerdo cómo nace. Sé de la idea de dos chicas, y de que una era una estrella de la televisión. Eso estaba desde el principio. A mí me gusta mucho escribir, y siempre el texto me da la sensación de que organiza el proceso. Tenemos el texto, tenemos un camino. ¿Qué camino? Nadie lo sabe. De hecho, en obras como **La fiera** el texto se modificó apenas y en el caso de **Las lágrimas** estuve cambiando escenas a quince días de estrenar. Cada proyecto termina determinando su propio rumbo.

**-¿Cómo vivís la realidad política nacional, y sobre todo con respecto al campo teatral actual, y en cuanto a lo que deseás encontrar en escena?**

-No sé si tengo algo interesante para decir sobre la realidad política nacional. No sé si tengo algo interesante para decir sobre la realidad. No sé qué es lo que deseo encontrar en escena. Me parece más verdadero hablar de una búsqueda, porque es eso lo que se inicia con cada nuevo proyecto. No sé qué quiero encontrar, quizás nada. Lo que me interesa es el proceso, el trabajo. Trabajar para construir un lenguaje propio, con intensidad, con complejidad, poniéndonos en riesgo, buscando algo nuevo. Pero no sé de fórmulas más que trabajar y trabajar.

**-¿Cómo aparece *Las lágrimas* en el contexto de tus obras y de la producción local?**

-En general de las mil ideas que tengo sobre obras que me encantaría escribir, termino escri-



• Escena de "Las lágrimas".

biendo las que de alguna u otra manera me interpelan. Lo político suele ser uno de los factores que me hace sentir que un proyecto es más interesante que otro, y por eso lo escribo y luego lo ensayamos. En ese sentido, **Las lágrimas** es una obra en la que lo político es central. O lo estético como político. Y al tratar un tema como el que trata, casi sagrado, sucede que se ha generado un alboroto inesperado, e innecesario. Algunos la han catalogado como un golpe de timón en mi obra, pero yo no creo eso. Yo siento que fueron tan distintas **Lima Japón bonsai** de **Quiero decir te amo** y de **La fiera**, como todas estas lo son de **Las lágrimas**. Yo busco siempre lo nuevo, aunque no sepa qué es eso. Pero si cuando empiezo a trabajar siento que estoy haciendo algo que ya sé, es un indicativo para creer que algo no funciona y cambiar.

Respecto de la producción local, les dejo a los críticos ese tipo de análisis.

**-¿Qué tipo de pronunciamiento artístico sentís que falta en el campo teatral?**

-Lo mismo. Les dejo a los críticos las formulaciones sobre lo que falta y lo que sobra en el campo teatral porteño o argentino. Yo hago obras de teatro, y ese es mi pronunciamiento.

MARIANO SABA Y ANDRÉS BINETTI

# En el lugar donde tan bien se está



NARA MANSUR / desde CABA

A partir de **Basavilbaso** (2010) Mariano Saba y Andrés Binetti comienzan a trabajar juntos y en estos pocos años han pasado a convertirse en una de las duplas más creativas y reconocidas del teatro independiente. Con la **Trilogía argentina amateur** –estrenada entre 2011 y 2013 e integrada por **La patria fría**, **Después del aire** y **Al servicio de la comunidad**–, relacionan hitos políticos y expresiones del amateurismo artístico criollo en una constante dicotomía que habla de la identidad nacional tomada por “una especie de polaridad constante”: circo y peronismo, radio-teatro y radicalismo proscrito, por ejemplo... ¿Es accesible la idea de un origen nacional a través de las obras? Saba y Binetti se desplazan de la zona más visitada del realismo para producir un teatro más cercano al grotesco ambulante, el sainete oral y la epopeya isabelina pero no desde la instancia de reconstrucción arqueológica o histórica de los “géneros” sino en la de su actualización. En 2011 **La patria fría** gana el Concurso de Proyectos Teatrales organizado por el FIBA y el Instituto Nacional del Teatro y Mariano Saba obtiene el Premio Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia por **Madrijo**.

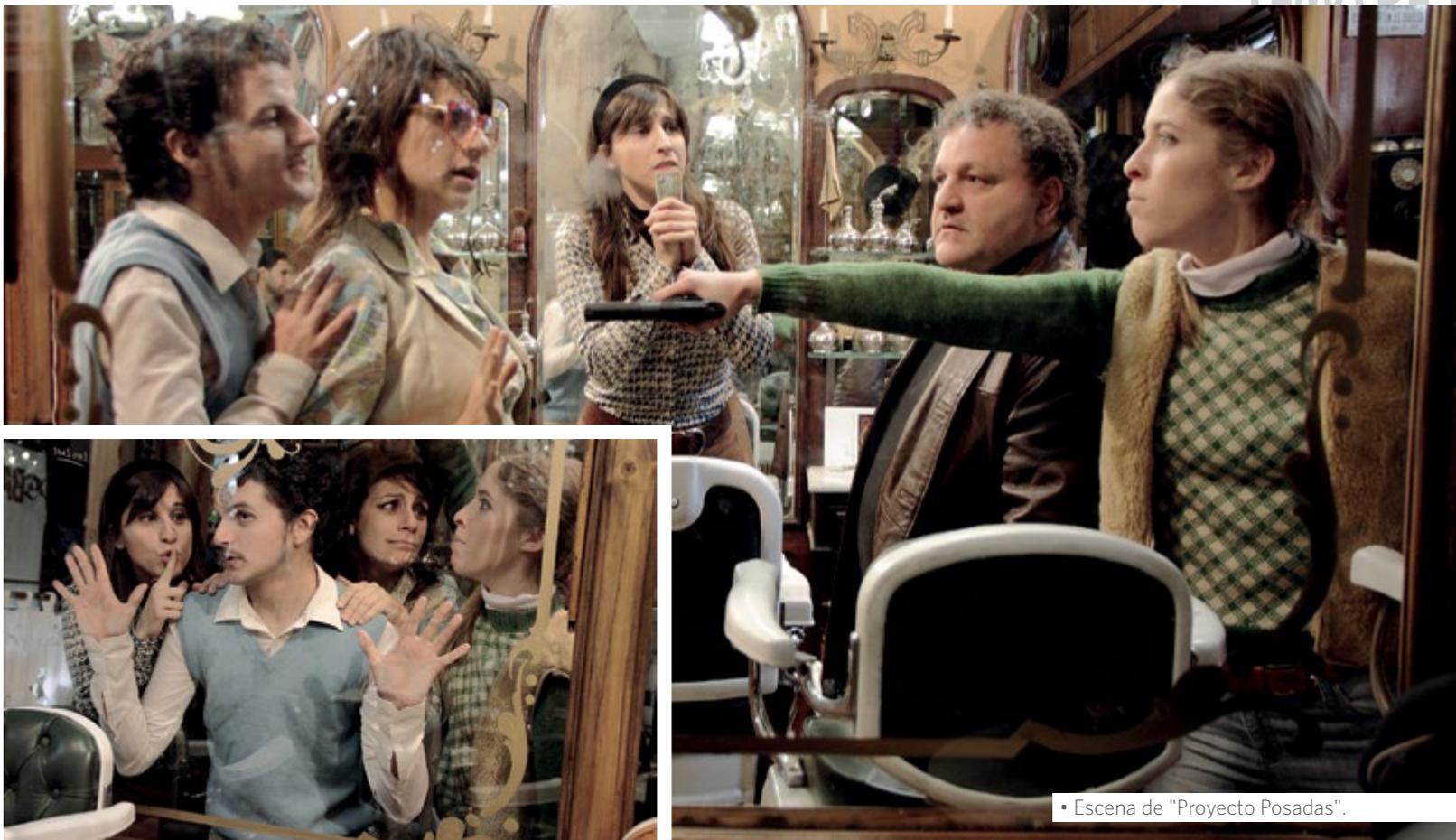
En 2014 llevan a escena **Esto también pasará** en el Teatro del Pueblo, Premio ARTEI a la Producción Teatral Independiente, y Michele Wejcman estrena en la barbería La Época en Caballito, **Proyecto Posadas**, texto de Binetti que revisita los años 70 a través del posadismo, una

corriente minoritaria marxista, de las tantas que protagonizara la militancia en aquellos años.

**-Ustedes han expresado que se reconocen en el grotesco como lenguaje y como mundo de contrastes; que el grotesco les habilita una sinceridad que otros códigos más refinados no les brindan.**

**-Mariano Saba (M. S.):** Hay algo de eso que nos acompaña hasta hoy. Cuando hablábamos de grotesco haciendo **La patria fría** y **Después del aire** lo relacionábamos más directamente con un género particular, con el grotesco criollo o con sainetes criollos como **Babilonia**, para poner un ejemplo fronterizo entre sainete y grotesco; pensábamos en un grotesco mucho más acotado a eso. Me doy cuenta con el paso del tiempo que quizá no nos acompañe tanto ese género en particular sino una idea de lo grotesco en general; algo que puede atravesar dramaturgias que nos interesan desde Discépolo hasta las farsas de Chéjov, Pirandello o incluso del cine.

La idea de lo grotesco como algo muy argentino, muy polar –esa idea de polaridad insalvable que tiene que ver con la identidad argentina, siempre oscilando entre dos extremos un poco arriesgados–, y con una especie de vaivén que a la gente le causa gracia. A mí me causa un poco de gracia la polaridad argentina, como elemento grotesco, excesivo; estar en el submundo o ser lo más grande de la Tierra: tenemos al Papa, tenemos a Máxima, tenemos a Maradona, y al mis-



• Escena de "Proyecto Posadas".

mo tiempo: somos horribles, no anda el subte, tenemos basura en las calles, no tenemos respeto por nada. Es una oscilación constante, es River-Boca, es Peronismo-Radicalismo, es una estructura bipolar pero en el sentido menos atacable, quiero decir: nosotros lo pensamos como procedimiento teatral, no como algo imputable ("che, qué mal la idiosincrasia argentina"). Me gusta también pensar a veces que alguna gente tiene la necesidad de pensar que no somos tan así: (*Levanta la voz. Risas*) de que podemos cambiar, de que somos menos polares que antes... porque ese juicio de valor ya está denotando que también tenemos una polaridad constante entre el futuro y el pasado. Por ejemplo, la **Trilogía argentina amateur** y **Esto también pasará** tienen una referencia directa a eso: la polaridad que más ataca la estructura argentina es la distancia insalvable entre pasado y futuro ("Qué bien que estábamos / A dónde vamos a parar / Vamos a estar mejor"). Asocio mucho el grotesco con eso, con una constante palinodia.

-**Andrés Binetti (A. B.):** Y en términos estéticos propone una grieta metafórica, un lugar corrido del realismo; a esta trampa del realismo que es la identificación plena, que el espectador piense: "Este que está arriba del escenario es igual a mí y a mi tío Raúl, que se droga y le pega a la mujer". A nosotros no nos interesa eso como búsqueda de lenguaje, si bien es más exitosa que lo que hacemos y lo va a seguir siendo, indudablemente,

está muy bien discutir desde el plano estético con esos materiales.

-**Reconocen en el teatro un lenguaje –en primer lugar a través de la palabra– que está reñido con la banalidad de los medios. ¿Cómo piensan el teatro que quieren hacer y el vínculo con el lector/espectador?**

-**A. B.:** Lo que se entiende ahora por realismo y algunas obras exitosas que uno ve son perfectamente tranquilizadoras para el público, no pasa mucho, lo que pasa es prolijo, el conflicto es que se le rompió la heladera al pibe y la novia lo dejó y uno dice "el teatro puede hablar de otras cosas". De alguna manera discutimos con ese tipo de dramaturgia, yo la veo muy en Palermo: vas al teatro con tu novia, te subís al auto, vas a comer comida peruana allí (no vas a ir a comer comida peruana al Abasto, es medio peligroso); hay algo que funciona y que nosotros tratamos de discutir sabiendo que vamos a fracasar, asumimos el fracaso desde la primera palabra de las obras; queremos proponer algo que intranquilece, que confronte, que produzca preguntas.

-**M. S.:** A mí me cuesta creer que la realidad sea un modelo dramático. Me gusta esa idea bartisiana de que la realidad es fea, de que los contornos de la realidad son poco poéticos. Un actor que trabaja en una obra de raigambre ligada a esa estética más "naturalista" de la que nosotros podemos hacer (como dice Kartun "uno es el

poeta que puede"), me llamó después de ver **Esto también pasará** y me dijo: "Mirá, sinceramente, yo me pregunto si nosotros somos eso...". Ahí ya me empecé a preocupar: no sabía quién era para él "nosotros" ni qué era "eso". "¡Y ese humor! ¿Te parece que entre nosotros no hay héroes?", me dijo. También le preocupaba mucho el títere:<sup>2</sup> no le resultaba verosímil como extraterrestre. Yo me preguntaba si él había visto un marciano alguna vez: estaba algo ofendido porque el títere parecía de un espectáculo infantil de Panam (*Risas*). ¿No podía pensar que hay una voluntad de que el títere no se pareciera a Alien? Hay una apuesta en esa desprolijidad nuestra que es una voluntad estética y un riesgo. Abundan mucho las preguntas del tipo: ¿Qué me querés decir? ¿De qué lado estás? También ese colega me decía: "Los primeros diez minutos no sabía si nos teníamos que reír".

-**A. B.:** Ahí tenés un signo de realismo...

-**M. S.:** El espectador se pregunta: "¿La obra es de llorar o me trajiste hasta acá para reír? Si me trajiste hasta acá para ver lo que yo quiero hacer con lo tuyo, es un problema". Me parece que esto es sintomático e interesante; hay una tensión ahí que tiene que ver con una voluntad política de torcer el modelo que se considera estético. Lo repito: hay algo de lo real que no me parece bueno importar a la escena más allá de que sea aburrido porque creo que no termina siendo un modelo estético intenso. La distancia histórica en la **Trilogía...** es algo que nos permitía esa volun-



• Escenas de "Esto también pasará".

tad de torsión, como ahora la ciencia ficción o el género grotesco en algunas obras que escribimos juntos, como **Levantar fierro** (que participó del ciclo Nuestro Teatro) o **Los pasantes**, con cosas más distorsivas. La mesa, el living, los roles identificables o el conflicto familiar a mí me achatan el imaginario.

-**A. B.**: La idea de “te creo o no te creo” tracciona sobre eso: una dramaturgia que puede producir una actuación que tiene que ser creíble y eso empieza a ser pobre porque si solamente te creo habilita lugares donde no estaría pasando nada más que una lógica del verosímil. No sé si es importante que me crean o no me crean; es importante lo que está pasando en la escena. Hay un pulso, un movimiento que es pregnante, que conmociona, eso es lo que interesa, hay algo de toda esa línea de pensamiento que tratamos de discutir.

-**Han manifestado que “no descienden” del Caraja-jí sino de autores muy anteriores como Arlt, González Tuñón y Discépolo; también que Kartun les parece el más contemporáneo de los dramaturgos argentinos. En este sentido, ¿cómo describen sus influencias?**

-**A. B.**: Claramente Kartun es el dramaturgo más contemporáneo y arriesgado. Basta ver **Terrenal** para comprobarlo, además del éxito extraordinario que tiene, lo cual habla de que sucede algo ahí

que es interesante y es alentador para la gente que está investigando más allá de querer hacer la obra de la calle Corrientes como el modelo de lo que funciona como teatro comercial.

Creo que el Caraja-jí es muy complejo porque es una agrupación donde los dramaturgos escriben de modo muy distinto, es más generacional que estético. Tenemos mucha lectura de los orígenes, de Discépolo sobre todo. A **Stéfano** y **Babilonia** no hay con qué darles, es lo mejor que se ha escrito acá y nos sigue hablando de forma más cercana a formatos que fueron eficaces en los 80 y los 90, inspirados en estéticas europeas. Lo que interviene o influye en el teatro de Buenos Aires no es el teatro peruano ni el boliviano sino el teatro alemán y el francés, y a veces se ha tratado de replicar esos modelos. Se vuelve complejo cuando ves a un autor de Boedo tratando de escribir como Heiner Müller. Pero no, nuestras influencias tienen mucho que ver con esos autores históricos, Florencio Sánchez, por ejemplo.

-**M. S.**: Leí hace muy poco un artículo sobre Vacarezza y me pareció tan interesante él, las maneras de producir, su ironía. Entiendo que Müller es un modelo hegemónico a nivel imperial, es una marca. Pero hay que ponerse a estudiar a Müller si lo tomás como modelo; nosotros no lo descartamos porque sea alemán sino porque cuando ves los procedimientos que genera y

el contexto histórico en el que surge, su relación con la poética brechtiana, que esa prosa poética le está hablando a una sociedad que en ese momento acaba de asumir el proyecto brechtiano como un proyecto fallido, cuando entendés todo eso... Ir a tomarle la forma poética porque simplemente la textura te parece novedosa es ignorar casi cien años de recepción dramática, es ingenuo. Es como leer a Pizarnik y querer escribir como ella. En ese sentido me parece que es rechazable.

Lo otro es más lógico que te genere una influencia no forzada ni de pose ni interesada porque sigue conviviendo con la cotidianidad que atravesamos. Con lo otro me refiero a las velocidades rítmicas de lo asainetado, las temáticas grotescas que siguen vigentes y que son actuales. Me parece que no se puede escapar a la influencia de cierta tradición más popular y local, una tradición poética tremenda a la que no se recurre porque no está de moda, desde Tuñón a Bocanera y Zelarrayán. No es que uno desprecie la profundidad poética de Müller: yo no sé alemán, es probable que tenga algo muy pregnante en su idioma y que de conocerlo podría modificar mi estructura en relación al entramado de mi lengua poética, pero es obvio que determinados poetas sí me hablan directamente y tienen una búsqueda en castellano probablemente hasta superior a esos modelos extranjeros.



• Escena de "La patria fría".



• Mariano Saba y Andrés Binetti.

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VEGRANI

-¿Les parece que Müller es una influencia en la dramaturgia local?

-A. B.: Lo fue en los 90, lo que pasa es que el público se retiró y esa es una discusión interesante: qué pasa en el público con este tipo de textos.

M. S.: Ahora hay otros autores que vienen a actualizar este enfoque en la relación con lo "bueno" europeo. Hace unos años eran Lagarce, Sarah Kane o Jon Fosse.

-En la *Trilogía argentina amateur* observan detenidamente los modos de producción de grupos artísticos amateurs en tres momentos políticos paradigmáticos del país. ¿Cómo ven las relaciones entre el mundo artístico aficionado y el profesional, y entre estos y la política?

-A. B.: Son tres obras en las que en tres momentos históricos precisos y de mucha condensación política como el evitismo, el día de la muerte de Yrigoyen y los festejos por el Centenario, grupos de aficionados tienen un entretenero con la política. Lo del amateurismo nos representa, uno se siente amateur y está bueno eso; siempre pienso en el director cordobés Paco Giménez que se autodefine así y sus obras son de lo mejor que he visto en el teatro. Lo profesional en el teatro nos queda lejos (siento que me viene a buscar un remise, me lleva al teatro, me deja ahí, hago mi monería, voy a Argentores a cobrar); trabajamos con gente de todo tipo:

desde un abogado que tiene un BMW 0 km. hasta otro que se le pincha la bicicleta y no tiene para emparcharla, trabajamos en cooperativa, repartimos en partes iguales, hay una vocación que viene de la época del teatro independiente en muchos aspectos, no solo en el económico. Hay un posicionamiento que siento que es el lugar donde quiero estar, no me preocupa mucho llegar a las marquesinas de la calle Corrientes donde los autores no importan prácticamente y los directores menos, y todo gira alrededor de las "figuras" de la tele.

Pero hay un lugar de pertenencia y también de resistencia en el ámbito cultural, y un espíritu de resistencia incluso en el esfuerzo, en el trabajo que uno pone haciendo teatro. Por ejemplo, la escenografía de **Esto también pasará** la construimos nosotros en mi casa junto a Magalí Acha, yendo a comprar al Cotolengo. Pusimos las butacas que usaba Barletta en sus obras, las encontré limpiando en el Teatro del Pueblo. Hay algo de ese espíritu entre artesanal, pobre –en el sentido de una reivindicación de la pobreza y de lo amateur–, y lúdico que es lo que a nosotros nos convoca. Yo no quiero que un escenógrafo llegue y arme la escenografía, que venga un iluminador con toda su tecnología... prefiero poner un televisor viejo y ver qué pasa con eso, qué luz da, y así con todo el proceso creativo.

-En sus obras es muy claro el deseo porque el teatro sea un modo de pertenencia a la tradición teatral nacional, y también de posicionamiento político. ¿Cómo lo ven ustedes?

-M. S.: Un poco en la línea de lo que venimos señalando, es claro que todo teatro habla de su contexto y que es político, incluso aquel que desea no serlo. El teatro es político por tratarse de un código destinado a sacudir las formas y los temas de lo público. Puede haber estéticas que rechacen esta idea y piensen que pueden evadirse de lo político por medio de referencias a lo privado, a la temática sentimental, familiar, etc. Y sin embargo, es inevitable, como la tragedia. De hecho, ahí está **Edipo rey**: no hay nada más político que Sófocles, con un relato que en definitiva es el paradigma épico de lo privado.

-A. B.: Creo que es un lugar de pertenencia y se vuelve claramente político sobre todo en el lugar de la enunciación; y cualquiera que vaya a ver nuestras obras puede entender que estamos hablando desde un lugar de pertenencia, que es asumido, y que es político.

#### NOTAS

1. *La Trilogía...* fue recientemente editada por la Colección Papeles Teatrales de la Universidad Nacional de Córdoba.
2. En *Esto también pasará* aparece un títere que representa a un marciano que sale de un artefacto espacial que es un inodoro reciclado.

ENTREVISTA CON LA INVESTIGADORA LORENA VERZERO

# El teatro militante en tiempos del Cordobazo y la Triple A



Lorena Verzero es doctora en Historia y Teoría de las Artes. Es también investigadora del Conicet. Tiene más títulos, pero puede resultar tediosa la enumeración. Lo que no resulta tedioso es su libro. Se llama "Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70" (Editorial Biblos). Se trata de una apasionante investigación que tiene la virtud de alumbrar una época oscura, el don de derribar mitos y el poner palabras a un tiempo silenciado.

ALEJANDRO CRUZ / desde CABA

A Lorena Verzero, el largo proceso de escritura la obligó a revisar su propia historia de vida, a ponerle nombres a recuerdos silenciados. Esto último ella lo explica mucho mejor: "Así como la primera novela tiene (estoy citando a Beatriz Sarlo, nobleza obliga) mucho de autobiográfico, el tema de tesis necesariamente te cala los huesos. Obviamente, esto ocurre a un nivel no siempre claro y contundente, sino que puede que te des cuenta durante la investigación, después o, incluso, nunca. En mi caso, me di cuenta de mi relación con el tema durante el mismo proceso de investigación. Yo nací en el '76. En mi casa nunca 'se supo nada'. Era una familia de clase media tirando a baja que podríamos incluir en las 'clases medias silenciosas' que presenta Sebastián Carassai en su trabajo".

En este contexto de vida, un hecho fortuito le permitió establecer puentes con otros hechos no tan fortuitos. En algún momento le regalaron el libro *De Octubre a Brazo Largo. Treinta años de teatro popular en Argentina*, de Norman Briski. El mismo incluye el listado completo de los integrantes del grupo Octubre (1970-1974). Nadie repararía en la lista. Ella, sí. Ahí aparecía mencionado un tal Thono Báez. Cuando tenía 16 años, ella había conocido a un tal Thono. Si bien no era actor, no dudó de que era la misma persona. Fue a buscarlo. Lo encontró. En verdad, no solo lo encontró sino que, ese (re)encuentro le dio cuerpo a la investigación. "Thono hacía unas peñas en su pianería en el barrio de Floresta, es un folklorista de la hostia y un ser muy particular. Defendía las armas como modo de defender las ideas, las armas que se meten allí donde el arte no entra. Yo era una *niñata*, dirían en Galicia, cuando comencé con las entrevistas. Después me fui curtiendo y, tal vez, otros me contaron historias más truculentas; pero las de Thono me marcaron. Tanto que me hizo definir el tema de tesis. El tipo hablaba y yo pensaba: 'Menos mal que no me tocó vivir en ese momento, porque hubiera cometido los mismos errores y, capaz, no la estaría contando...'. Ese talante es el que me llevó a seguir tirando de ese hilo. Sumado a un proceso social que, sospecho, tiene que ver con lo que analiza Cecilia Sosa en su tesis. Ella, a grosso modo, trabaja cómo la herencia biológica es la marca para poder apropiarse de la historia reciente y cómo la legitimidad de la palabra se va

diseminando en otros sectores sociales. Digamos, observa que los primeros que pueden hablar, por ejemplo, de los desaparecidos son sus familiares. Recién después de ellos, se articula el relato de 'los otros'. En el caso del libro, yo soy 'los otros'. En ese sentido, hay evidentemente algo de clima de época que me convocó a investigar sobre las relaciones que el teatro (o, más bien, las prácticas teatrales) entablaron con los modos de acción política en los primeros '70", explica.

En el libro, escribe: "Entiendo el teatro militante como expresión de un clima de época, por lo que he considerado su estudio en la compleja trama de relaciones que entabló con otros sectores del campo teatral, con otras disciplinas artísticas y con la esfera política". Toma como punto de inflexión el Cordobazo (mayo de 1969) y como hecho conclusivo el golpe militar de 1976. O sea, una época en la que conviven el Mayo Francés con la revolución cubana, Vietnam, la Teología de la Revolución, el retorno de Perón, la radicalización de las izquierdas latinoamericanas, el asesinato del Che, la Triple A. En ese período, Verzero centra su investigación en algunos colectivos teatrales militantes (Octubre, Libre Teatro Libre, Once al Sur o las experiencias de Augusto Boal en Buenos Aires) que demuestran su organicidad y sistematicidad.

*Teatro militante* salió publicado a fin de 2013 en pleno proceso político que viene reparando en los paradigmas que expuso esa década. De todos modos, las entrevistas habían sido realizadas entre 2004 y 2006 cuando ese discurso oficial en torno a la militancia recién se estaba construyendo. "De hecho –reconoce–, obtuve varios rechazos a mis llamados cuando les decía la temática del encuentro. Muchos de los que entrevisté me decían que era la primera vez que hablaban del tema. Entre ellos, el mismo Thono, Briski (él lo había hablado, pero nadie le había ido a preguntar) y Juan Carlos Gené. La entrevista con Gené fue muy movilizante. Él no paró de mover unas llaves sobre la mesa y las miraba y pensaba. Casi que pensaba más de lo que hablaba. Armé algunas entrevistas con dos o más entrevistados y allí, en charlas entre ellos, salían cosas superfuertes, de militancia y también del ámbito de lo privado. Los relatos de uno completando los huecos que deja la memoria del otro generaban unas

miradas que te trasportaban. Unos silencios que ¡mamita...!".

A lo largo de 400 páginas, el trabajo de Lorena Verzero se encarga de hablar de casos de censura en el Teatro San Martín (ya en manos de Kive Staiff), de desmenuzar las vinculaciones orgánicas con los partidos o movimientos políticos del momento y de anunciar la diáspora que produjo el golpe de 1976. De paso, se saca de encima ese concepto de teatro político vinculado con fórmulas realistas de representación y poner a algunas de esas indagaciones en el contexto del legado que había dejado el Instituto Di Tella. "Ana Longoni hablaba ya hace unos años de 'vanguardia artística' y 'vanguardia política', pero para la esfera de las artes visuales. Los propios artistas, algunos de ellos, al menos ahora son un poco conscientes de eso y en sus relatos aparece que ese era el motor de su laburo. Pienso en un caso concreto: Lindor Bressán. Él me decía que para ellos en Libre Teatro Libre (LTL) no era posible pensar en una acción política de vanguardia sin una exploración en términos estéticos. Es cierto que el LTL es un caso particular y, también es cierto, que tienen algunos textos un tanto panfletarios. Pero tenían otro horizonte en términos actorales y escénicos e, incluso, de producción".

Si el LTL fue un caso particular, las generales de la ley transitaban otras búsquedas estéticas. De hecho, la investigadora cree que la transmisión de un mensaje político a través de formas de representación realistas tiene una tradición que va, por lo menos, hasta el realismo soviético. "Todo el siglo XX ha sido deudor de los rusos. Se han buscado otros procedimientos, nuevos gestos; pero siempre en el terreno de la mimesis. Esto es tan así que casi es difícil pensar que se puede bajar una línea política en la escena por fuera de ese modo de representación –sostiene–. A fin de la dictadura, en Teatro Abierto vino a coagular todo eso. Digamos que no es Teatro Abierto, con su potencia arrasadora en términos de legitimación, lo que marcó en nosotros las lecturas de las relaciones entre realismo y política, sino que Teatro Abierto mismo ha sido presa de eso. Es decir, para 1981 el realismo, echando mano a herramientas de lo más diversas, era la estética dominante. Los creadores que ocupaban los lugares centrales del campo teatral venían de allí, hacían



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VGGIANI

• Lorena Verzero.

eso y consideraban que esa era la manera de bajar una línea política. ¿Les gusta mirarse en el espejo? Puede ser... Si bien Teatro Abierto no tuvo grandes aportes en términos estéticos, su eficacia tuvo más que ver con su repercusión y con su capacidad de visibilizarse que, incluso, con su acción política. De hecho, como dos meses antes de Teatro Abierto un grupito de actores surrealistas iban a montar una obra sobre el texto de Genet, **Pompas fúnebres**, en El Picadero. Llamadito de por medio, se levantó el estreno. Entonces, salieron a cortar la avenida Corrientes con un graffitti de la obra que decía: AQUÍ CAYÓ UN JOVEN. Era el 24 de marzo de 1981".

**–¿Sirve la definición operacional de teatro militante que desarrollás en el libro para analizar a la producción actual?**

-No sé si sirve... En algún momento creo que el teatro comunitario ha funcionado como un tipo de militancia. Hoy ese teatro, entiendo, está en otro proceso en el que mi definición de teatro militante de los '70 no aplicaría. Después, el teatro en villas, en fábricas recuperadas, en cárceles o psiquiátricos creo que "militan" en un sentido similar al que trabajé en el libro. Es decir, el teatro es la herramienta para algo por fuera de él.

# Hablar de dramaturgia

Del 16 al 19 de octubre, se llevó a cabo en la ciudad de La Plata, el Primer Congreso Platense de Dramaturgia -evento inédito- que reunió a dramaturgos, investigadores y público, para dar discusión sobre temas del teatro contemporáneo.

MARIELA ANASTASIO y DIEGO de MIGUEL / desde La Plata

La Plata es un territorio en permanente florecimiento cultural, y el teatro tiene allí un importante papel. La proliferación de grupos independientes y elencos concertados, colman las salas locales, que en ocasiones no alcanzan a programar todo lo que se produce. Una gran parte de las obras que se estrenan, son de dramaturgos platenses, que muchas veces participan además de manera activa, dirigiendo o asesorando durante el proceso creativo.

Estas características, que enmarcan la actividad teatral de la ciudad, han puesto de manifiesto la necesidad de que se generen espacios para pensar y conceptualizar dicha producción. Así es que en el año 2011, nace el Grupo de Dramaturgia Platense: un colectivo que reúne dramaturgos de la región con el objetivo de generar actividades en torno a la dramaturgia, para difundirla, visibilizarla y reflexionar sobre ella. Es en función de estas ideas que en el año 2012, el grupo organizó el primer Festival de Dramaturgia Platense, que durante tres días se desarrolló en 3 salas de la ciudad, con 9 obras, desmontajes y charlas. Al festival acudieron cerca de 800 espectadores, que participaron activamente en los espacios de discusión, y tuvo un impacto muy positivo en la prensa y el público. En 2013, la experiencia volvió a repetirse con la segunda edición, otra vez con 9 obras en 3 salas muy concurridas.

En ambos festivales se presentaron espectáculos de dramaturgias muy diversas, y se hizo especial hincapié en las charlas posteriores a las funciones entre los hacedores y el público. Los encuentros fueron muy enriquecedores, y en ellos se vislumbró que tal vez se necesitaba am-

pliar el espacio de discusión teórica. Es por esto que en 2014 se tomó la decisión de realizar un Congreso en reemplazo de la tercera edición del Festival. Se trabajó en este proyecto durante varios arduos meses, y en octubre se llevó a cabo el evento, con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, la Universidad Nacional de La Plata y la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, entre otras instituciones.

## EL CONGRESO

El Congreso se desarrolló durante cuatro días, en jornadas muy productivas. Las actividades estuvieron distribuidas en varias sedes de la ciudad, con la intención de la circulación del público, y de que se posibilitara una vinculación estrecha entre instituciones relacionadas al teatro. La sede central para este caso fue el Taller de Teatro de la UNLP, en donde se centralizó toda la información, se dieron charlas, un taller y el desarrollo de Dramaturgia Express (ver aparte). También se desarrollaron actividades en el Rectorado de la UNLP, el Complejo Bibliotecario Francisco López Merino, y las salas independientes Viejo Almacén El Obrero y Espacio 44.

Paralelamente, se realizó un convenio con la Escuela de Teatro de La Plata, en donde se ofreció un Seminario de Iniciación a la Dramaturgia para los estudiantes, asignatura lamentablemente ausente en su diseño curricular. Es nuestra expectativa que esta experiencia pueda persuadir de la factibilidad y el beneficio de una carrera o postítulo de Dramaturgia.

El evento se desarrolló con mucho éxito. Participaron dramaturgos e investigadores de la



región, de CABA, de Córdoba, de Mar del Plata y también de Chile y Brasil. Hubo mesas y conferencias con acceso libre y gratuito para el público, y talleres específicos de formación, que fueron arancelados y con cupos limitados.

## LOS EJES

Todas las actividades propuestas se erigieron en torno a los siguientes ejes:

- Dramaturgia e identidad local: micropoéticas escénicas.
- Teatro posdramático: territorializaciones y deconstrucciones escénicas.
- Relatos y narrativas dramáticas contemporáneas: reescritura, apropiación y cita escénica.
- Nuevos modelos de producción dramática: dramaturgia escénica (de grupo, de director, de actor, etc.)
- Diversidad poética: micropoéticas circulantes en el ámbito teatral local.

Estos ejes fueron abordados en las distintas conferencias y mesas de debate, y se entrecruzaron con otras temáticas que los participantes del Congreso fueron proponiendo de manera espontánea.

## LAS MESAS

Estos ejes fueron abordados en mesas de debate, en las que cuatro realizadores cada jornada debatían sobre los temas propuestos en relación a su propia práctica. La primera mesa fue coordinada por Gustavo Rádice y Natalia Di Sarli, y contó con la participación de Mariela Anastasio, Roxana Aramburú, Diego de Miguel y Nelson Mallach, quienes encararon el tema de la drama-



▪ Encuentro de autores.



▪ Mesas de debate en el Congreso Platense de Dramaturgia.



turgia local y su especificidad, mencionándose como ejemplos de la posibilidad de una dramaturgia de temas y sustancia locales, los espectáculos producidos por Nelson Mallach en la casa del poeta Alfafuerte o en la casa Curutchet (en este último caso, junto a Roxana Aramburú), o el espectáculo **Mirapampa**, de Diego de Miguel, que abordaba el último viaje del Ferrocarril Provincial, en 1961, que partía de nuestra ciudad.

La segunda mesa, contó con la presencia de Beatriz Catani, Ariel Dávila (Córdoba), Matías Feldman (CABA) y Guillermo Yanicola (Mar del Plata), y fue coordinada por Cecilia Pérez-Pradal. En este caso se expusieron las apropiaciones del espacio urbano en los últimos espectáculos de Catani y Dávila, y tanto Feldman como Yanicola desarrollaron aspectos vinculados a sus métodos de trabajo.

En la tercera mesa, también coordinada por Rádice y Di Sarli, se debatieron conceptos vinculados a la dramaturgia de escena, con la participación de los directores José *Pollo* Canevaro, Carolina Donnantuoni, Alicia Durán y Omar Sánchez, quienes suelen trabajar la dramaturgia de actor y director. En este caso, se establecieron como ejes de debate la tensión entre texto y escena, el concepto de representación, la dramaturgia como campo elaborador del discurso teatral y los procedimientos escénicos con que se puede llevar adelante.

#### EL CIERRE

El domingo 19 de octubre se realizó el cierre del evento con un gran asado en un espacio cultural ubicado en el Parque Pereyra Iraola, con la pre-

sencia de varios participantes y organizadores. Fueron días de mucho debate e intercambio y el saldo resultó muy positivo, pues se afianzaron lazos de confianza e intercambio entre los dramaturgos platenses, se visibilizó la producción de escritura teatral entre los teatristas de la región, se establecieron talleres y otras instancias de capacitación, se realizaron convenios con instituciones legitimantes de la práctica teatral y cultural, y en síntesis, se fortaleció la actividad teatral en su conjunto.

#### DRAMATURGIA EXPRESS

En el marco del Congreso se realizó un laboratorio de escritura, en el que siete dramaturgos especialmente convocados debían producir, cada uno, una escena de pequeño formato sobre un tema común. El tema elegido fue la inundación que asoló a nuestra ciudad el 2 de abril de 2013. Los dramaturgos Diana Amiama, Mariela Anastasio, Roxana Aramburú, Diego Biancotto, Diego de Miguel, Patricia Ríos y Casper Uncal (quien también coordinó la actividad), se juntaron a escribir durante dos horas estrictas y luego se leyeron las escenas producidas. La actividad fue muy estimulante; en primer lugar, porque permitió compartir el acto de escritura, que suele realizarse en soledad; y en segundo lugar, porque los materiales producidos resultaron inte-

resantes y diversos. En este sentido, los autores convocados han decidido volver a juntarse y se está trabajando en la publicación y montaje de los materiales.

#### LOS EJES PENDIENTES

La realización del Congreso permitió identificar ejes a trabajar en el futuro para fortalecer la dramaturgia de la región. En primer lugar, se planteó la necesidad de procurar que la Escuela de Teatro de La Plata, ámbito natural de formación teatral de la región, incorpore la enseñanza de dramaturgia en su oferta académica. Esto fortalecería las instancias locales de capacitación, además de vincular naturalmente a actores y dramaturgos desde su período formativo. En segundo lugar, se evidenció la necesidad de establecer espacios para la publicación y difusión de la dramaturgia local. En este sentido, se publicaron textos de dramaturgos locales en el blog del grupo ([dramaturgiaplatense.blogspot.com.ar](http://dramaturgiaplatense.blogspot.com.ar)) que pueden ser descargados por cualquier teatrista del país y se está trabajando en la publicación en formato libro de algunas obras. Finalmente, se planteó la necesidad de que la dramaturgia local sea reconocida en las instituciones oficiales, propiciando instancias de estímulo a la producción (por ejemplo, a través de cursos), la circulación de sus textos y el montaje de esas obras.

# Un espacio de convergencia entre la teoría y la acción

En el mes de octubre, San Carlos de Bariloche volvió ser un punto de encuentro para realizadores e investigadores del quehacer teatral de todo el país. Como en años anteriores, tuvo lugar en esa ciudad el Encuentro de Reflexión y Práctica Teatral, organizado en forma conjunta por las carreras de Licenciatura en Arte Dramático y Profesorado en Teatro de la Universidad Nacional de Río Negro y el Instituto Nacional del Teatro.

VIVIANA DIEZ Y ÁNGELES SMART /desde Bariloche

En esta cuarta edición, el eje que se propuso como disparador del intercambio y la reflexión fue la Dramaturgia, concebida como una práctica creativa plural de particular dinamismo, cuyo abordaje presenta desafíos específicos a las instituciones académicas. Este encuadre temático permitió articular diversas actividades que estuvieron a cargo de especialistas de reconocida trayectoria y contaron con una significativa participación de docentes y estudiantes de las carreras de Teatro de la Universidad y de miembros de la comunidad local.

A partir de la convicción de la riqueza de articular teoría y práctica en instancias que permitan interpelar núcleos problemáticos del hacer y generar perspectivas novedosas a partir del diálogo, el Encuentro ofreció a lo largo de tres días un programa variado en el que el intercambio fue protagonista. Se presentaron cinco ponencias, que estuvieron a cargo de Alejandro Finzi (dramaturgo y profesor de la Universidad Nacional del Comahue), José Luis Valenzuela (director, pedagogo e investigador teatral), Carlos Pacheco (crítico teatral y editor del INT), Cipriano Argüello Pitt (director y profesor de la Universidad Nacional de Córdoba) y Mauricio Tossi (profesor e investigador de la Universidad Nacional de Río Negro y de la Universidad Nacional de Tucumán). Además, el INT organizó una mesa acerca de las políticas editoriales del Instituto que estuvo coordinada por Héctor Segura, representante regional de la Patagonia del organismo, Yanina Porchetto y Carlos Pacheco. Otra actividad formativa fueron dos seminarios teórico-prácticos “Escribir con actores. La escuela de Michel Vinaver” y

“Dirección”, dictados por José Luis Valenzuela y Cipriano Argüello Pitt respectivamente.

La presentación de espectáculos no podía estar ausente y la programación del Encuentro se completó con dos obras, una local y otra proveniente de Córdoba. La primera fue **Bodas de sangre**, con la dirección de Paula Tabachnik y un elenco formado por estudiantes avanzados de las carreras de Arte Dramático de la Universidad. La segunda, presentada en el marco de la 2ª Fiesta Municipal de la Palabra, fue **Kassandra**, dirigida por Argüello Pitt. En ambas oportunidades, los espectadores locales completaron la capacidad de las salas mostrando que la sostenida labor de los representantes regionales del INT, de las áreas de Teatro de la UNRN y de la comunidad artística de la ciudad ha logrado consolidar un público receptivo, participativo y entusiasta en esta ciudad.

### UN POCO DE HISTORIA

El Encuentro de Bariloche ya cuenta con una trayectoria, marcada por la variedad temática, los abordajes novedosos, la presencia de teatristas y teatrólogos del país y Latinoamérica y la voluntad de que cada edición plantee desafíos que impulsen nuevos modos del hacer.

En 2011 se realizó el 1º Encuentro Internacional de Reflexión, Pensamiento y Práctica Teatral a partir del tema “Formación, captación y fortalecimiento de espectadores” y contó con el apoyo del INT e Iberescena. Participaron como invitados Javier Ibacache (Chile), Octavio Arbeláez (Colombia), Alberto Rivero (Uruguay), Flavio Desgranges (Brasil), Jorge Dubatti (Argentina)

y Ana Durán (Argentina). Además de estos expositores, el Instituto Nacional del Teatro estuvo presente a través de su director ejecutivo, Raúl Brambilla, el representante provincial de Mendoza, Gustavo Uano y el representante provincial de Río Negro, Héctor Segura. Los invitados abordaron temas como “El conocimiento de los públicos”, “Creación de demanda y captación de nuevos públicos” y “Papel de creadores, productores y exhibidores en el desarrollo de los públicos”. En forma complementaria, el INT disertó sobre las políticas de estado en relación con el tema convocante, es decir la formación de espectadores. Durante la última jornada se desarrolló un espacio de laboratorio donde se discutieron distintas problemáticas patagónicas en relación al público. Además de estas instancias teórico-prácticas, el encuentro contó con dos espectáculos: **Cardenal**, del grupo Trampolín y **Un simio oscuro** del grupo Araca La Barda.

El 2º Encuentro Internacional de Reflexión, Pensamiento y Práctica Teatral, realizado en 2012, abordó la cuestión de la administración y gestión de salas independientes y nuevamente el INT e Iberescena participaron en la organización. En el mismo intervinieron como invitados Graciela Escuder (teatro El Galpón, Montevideo, Uruguay), William López (Rajatablas, Venezuela), Víctor Arrojo (Cajamarca, Mendoza, Argentina), Carlos Massolo (La Hormiga Circular, Villa Regina, Argentina), Jorge Vidoletti (El Cubo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina), Gabriela Otero (El Brote, Bariloche, Argentina), Carlos Gatti (Araucanía, Bariloche, Argentina), Silvio Gressani (El Parateatral, Bariloche,



• Yanina Porchetto, Héctor Segura, Carlos Pacheco, Adrián Porcel de Peralta.

Argentina), Alfonsina Stivelman (Buenos Aires, Argentina), Cinthia Liberzuk (Universidad de Río Negro, Argentina), Freddy Araya (teatro El Puente, Santiago de Chile, Chile) y David Maya (Asociación Civil Cajamarca, Argentina). La presencia de disertantes de varias ciudades del país y el continente permitió el conocimiento de diferentes realidades y experiencias que resultaron muy enriquecedoras para todos los asistentes. La modalidad del evento, organizado a partir de la conformación de mesas de debate, facilitó el intercambio y la generación de alternativas en los siguientes temas considerados: “Producción, programación y red de salas”, “Financiación y gestión corporativa” y “Equipamiento y seguridad en salas”. Todas estas actividades fueron coordinadas por docentes pertenecientes a las carreras de Profesorado y Licenciatura de Arte Dramático de la Sede Andina UNRN. A la par de estas instancias de intercambio, el encuentro contó con espectáculos provenientes de distintas geografías: **No está loco quien pelea** del grupo El Brote, con dirección de Gabriela Otero de Bariloche, **Or, tal vez la vida sea ridícula** de Ramiro Perdomo y Gabriel Calderón de la compañía Complot de Uruguay y **Pan de cada día** del grupo La Compasiva con Mario Marino y Gabriela Pages de Buenos Aires.

La danza-teatro tuvo su lugar en 2013 en el 3<sup>er</sup> Encuentro Internacional de Reflexión y Práctica Teatral: “¿De qué hablamos cuando hablamos de danza-teatro?”. Los invitados en esta ocasión fueron Vicky Cortés (Costa Rica), Djahel Vinaver (México), Susana Tambutti (Buenos Aires) y Graciela Rodríguez, representante del quehacer teatral Nacional. La dinámica predominante de este Encuentro fueron los talleres: “Fronteras expresivas. ¿Danza para actores o expresión para

bailarines?” dictado por Vicky Cortés, “Nuevas dramaturgias en el teatro-danza” a cargo de Susana Tambutti y “Odissi (danza clásica de la India)” facilitado por Djahel Vinaver. También se proyectaron los siguientes videos que permitieron plantear instancias de debate: **Alaska** con idea y dirección de Diana Szeinblum y **Ristorante Immortale (1998-2013) o: de lo provisorio de la vida** con producción de Familie Flöz. Durante los tres días se presentaron diversos espectáculos, entre ellos: **La floresta** (idea y dirección de Marina Gubbay), **Todo mi sano cuerpo te ofrezco** (dramaturgia y dirección de María Robin e interpretación de Soledad González y Laura Raiteri), **La dama de verde** (de Djahel Vinaver), **En maceta** (de Vicky Cortés), **Es tiempo de amar** (Grupo Alas de Colibrí), **Frágil ya es el gesto** (de Soledad Pérez Tranmar) y **Mastica, saborea y traga: común silencio** con la dirección de Paula Tabachnik.

#### PRESENTE Y FUTURO

Este año, realizadores, estudiantes, docentes, investigadores y críticos volvieron a darse cita en Bariloche en este espacio que, apoyado en las riquezas locales y regionales, se abre a la incorporación de otras perspectivas y modos de acción y busca profundizar en las cuestiones concretas con las que los distintos hacedores del teatro se enfrentan desde sus lugares de trabajo y gestión.

Tanto los docentes organizadores del Encuentro como la comunidad teatral evaluaron los resultados del Encuentro de este año como altamente positivos y remarcaron la importancia de la continuidad de esta experiencia, inaugurada hace ya tres años. Este es un camino en el que las instituciones, la comunidad artística y la académica convergen y se orientan al crecimiento y la consolidación de la actividad dramática de la Patagonia.



• Alejandro Finzi.



• Mauricio Tossi.

# NUEVOS HORIZONTES

Desde hace poco más de una década la Universidad Nacional del Litoral (UNL) viene desarrollando en la ciudad de Santa Fe dos prestigiosos encuentros, uno de danza y otro de teatro, que han alcanzado un lugar de privilegio en el panorama de las artes escénicas de la Argentina. A partir de una decisión estratégica diferente a la desarrollada en los últimos años, la Universidad decidió unir ambos eventos y fusionarlos bajo la denominación Argentino de Artes escénicas. Esta primera experiencia, que contó con el apoyo del INT y que se extendió durante la primera semana de noviembre pasado, mostró (salvo en casos aislados) la mejor producción del teatro y de la danza de nuestro país. Precisamente, sobre el criterio curatorial, la implicancia que tienen las Instituciones de apoyo, la relación con los espectadores, en definitiva, sobre el presente y el futuro del Argentino, **Picadero** conversó con sus tres destacados programadores, Claudia Correa, Jorge Ricci y Paulo Ricci, quienes desplegaron lúcidas opiniones sobre estos temas.

DAVID JACOBS / desde Santa Fe

-¿Qué es conceptualmente El Argentino para ustedes?

-**Claudia Correa (C. C.):** El Argentino de Artes Escénicas abriga la inmensa posibilidad de acercar y mostrar el trabajo artístico-escénico llevado a cabo en nuestro país. Llega a Santa Fe, a sus artistas y a su público, tratando de brindar lo mejor, un panorama del teatro y la danza a nivel nacional, el cual pretende ser amplio y completo.

-**Jorge Ricci (J. R.):** Lo que su nombre viene indicando desde hace 10 años: “Argentino de Teatro”, es decir, que abarca todas las manifestaciones valiosas de un país extenso y cambiante. Por eso, poco a poco, hemos tratado de mostrar lo que se hace (con buena poética) “de Ushuaia a la Quiaca”. Y gracias a las fiestas Nacionales del INT y a otros eventos y encuentros, lo estamos logrando.

-**Paulo Ricci (P. R.):** En términos conceptuales busca ser un panorama de lo mejor y más representativo de lo que está sucediendo en las artes escénicas en gran parte del país. Siempre atentos a lograr una combinación equilibrada entre riesgo y calidad, entre propuestas que son representativas de lo que se está haciendo en términos escénicos en diferentes puntos del país. La búsqueda conceptual es que la programación constituya una especie de diálogo, de recorrido diverso, que sucede durante ocho días ante el público santafesino, que por otra parte tiene el hábito y el entrenamiento suficiente como parte muy activa de la escena teatral durante el resto del año.



-¿Qué evaluación hacen de esta nueva experiencia de cruzar el teatro y la danza?

-**C. C.:** En la actualidad, tanto el teatro como la danza, naturalmente proporcionan y facilitan el cruce de lenguajes, donde todo tiene su grado de importancia para la construcción del hecho escénico. Se han producido, a lo largo de los años, una sucesión de cambios cualitativos, donde los gestos del cuerpo y las palabras se funden, se penetran. No existen contornos precisos y definitivos. Creo que es vital, es real, es trascendente y es enriquecedor que esto suceda.

-**J. R.:** El teatro y la danza se cruzaron solos. Es un romance ineludible y nuestro rol es ser buenos “celestinos” de esa pasión incontenible.

-**P. R.:** En primer lugar la de abolir las cada vez menos definidas barreras o límites entre los géneros y las disciplinas, pero fundamentalmente, puesto que lo anterior es casi una obviedad, la posibilidad de que en el tiempo que dura el festival e incluso en un mismo día, se observe el cruce, la proximidad, que hay entre palabra y movimiento.

### RELACIONES QUE IMPLICAN

-¿Cómo es la relación del Argentino con sus espectadores?

-**C. C.:** El Argentino de Teatro y el Argentino de Danza, hoy Argentino de Artes Escénicas interesa al espectador, es esperado por el público, por los actores y los bailarines. Esta vez se logró cap-



• Jorge Ricci, Claudia Correa y Paulo Ricci.

tar la concurrencia de esa sumatoria de interesados. Todos viendo todo, un convite a la apertura de los sentidos, un despertar de nuestro mundo imaginario.

**-J. R.:** Hay un público que lo espera y lo disfruta desde sus múltiples miradas.

**-P. R.:** La misma que en cada experiencia escénica: dinámica, impredecible, arriesgada, pero en definitiva con una alta dosis de fidelidad que a lo largo de esta década de vida ha sabido también colaborar en la formación de un público cada vez más lúcido.

**-¿Cuáles son los criterios curatoriales al momento de seleccionar una obra?**

**-C. C.:** Es muy desafiante la tarea de elegir y hacerlo con fundamento, respeto y convicción. Fue muy grato e interesante haberme sumado a la exigente experiencia de selección junto a Jorge y Paulo. Lo principal e impostergable es ver, sentir, compartir y presenciar las obras, hechos todos relacionados con lo puramente artístico. Luego, enfrentarse a la otra cara de la moneda, la de resolver disponibilidades y exigencias económicas de cada director, elenco o compañía en función de las condiciones previamente pautadas dentro de la organización del Argentino de Artes Escénicas.

**-J. R.:** Esta pregunta se responde en la primera respuesta: tratar de ver todo lo posible para solucionar en equipo aquello que puede importar a nuestro público y a nuestro teatro de la región.

**-P. R.:** Belleza, profundidad, riesgo, originalidad. Todos los factores que puedan incidir en la buena recepción y apreciación que una propuesta escénica encuentre en el público santafesino. En otras ocasiones y ediciones hemos buscado actualizar la obra (casi) completa de directores y directores. Pero al revisar la todavía breve historia del Festival, también podemos reconocer que hemos visto crecer y madurar obras hoy consagradas (como la de Romina Paula, Claudio Tolcachir, Luciano del Prato, Gustavo Guirado, Ciro Zorzoli o Mauricio Kartun) al tiempo que convocar acontecimientos teatrales que luego desaparecieron

silenciosamente del firmamento teatral, aunque en su momento la crítica y los programadores nos dejamos encandilar por su estridencia. Ese riesgo es necesario correrlo, aunque el tiempo luego ofrece otras perspectivas.

**-¿Qué incidencia tienen el Instituto Nacional del Teatro y el Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia en el armado del Argentino?**

**-C. C.:** La Universidad Nacional del Litoral, a través de su Secretaría de Cultura es la organizadora y productora del Argentino de Artes Escénicas. Recibe el apoyo del Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe, de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la ciudad de Santa Fe, del Instituto Nacional del Teatro y de CRITEA. Estos organismos no inciden en la programación del evento.

**-J. R.:** En el armado, ninguna; en el apoyo, mucho. Sobre todo la Representación Santa Fe del INT y también del Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia y de la Municipalidad de Santa Fe. Pero no olvidemos que esto, como muchas otras actividades estéticas durante el año, es producto de un gran esfuerzo de la UNL que viene apostando a la cultura desde el retorno a la democracia.

**-P. R.:** El Instituto Nacional del Teatro apoya con la presencia de algunas de las obras que conforman su catálogo, el cual en general también ofrece un panorama muy inquietante de lo que viene sucediendo o ha sucedido (puesto que en muchos casos se trata de obras desmontadas) en el mapa teatral argentino. El Ministerio de Innovación y Cultura con la generosa cesión de uno de los espacios que es sede del Festival, como también lo hace la Secretaría de Cultura de Santa Fe.

**-¿Cómo piensan o qué espacio consideran que ocupa el Argentino en el mapa de eventos teatrales de la Argentina?**

**-C. C.:** El Argentino de Artes Escénicas ha forjado su lugar a lo largo de años de trabajo. Una década al servicio de generar su espacio de importancia en el ámbito teatral y dancístico. La idea es

continuar nutriendo el encuentro y el cruce de las artes. Abrir el debate y la formación proporcionando escenarios de charlas y talleres para el público e incentivando la creatividad y participación de los artistas.

**-J. R.:** Creemos que (antes como Argentino de Teatro por un lado y Argentino de Danza por el otro; y hoy como Argentino de Artes Escénicas) ocupamos un lugar en ese mapa tan rico. Y eso es bastante.

**-P. R.:** Puesto que el objetivo del festival es permanecer en un formato que no se vuelva monstruoso y que hemos optado por la selección de un número acotado de obras que nos interesa programar, creo que se ha constituido como un festival de mediano porte pero de buen criterio curatorial y de programación. Por otro lado desde el inicio apostamos a que esa dimensión también sea una escala humana, en la que los artistas y los miembros de los equipos de trabajo convivan con nuestro equipo de producción y programación de una forma lo más próxima y amable posible.

**-¿Qué proyectan de aquí en adelante para El Argentino?**

**-C. C.:** El Argentino de Artes Escénicas debe seguir creciendo, desarrollando pautas que permitan sumar al encuentro todas las expresiones artísticas. Es un gran acto de amor brindado a la comunidad y a nosotros mismos.

**-J. R.:** No lo sé y creo que lo sabremos cuando, con cierta distancia, hagamos un balance de esta nueva etapa.

**-P. R.:** En lo personal me gustaría apostar al desarrollo de líneas o secciones internas de programación que expliciten la intención de mostrar qué fenómenos escénicos nuevos pueden ser acompañados desde una muestra teatral como es El Argentino. También creo que aunque nuestro nombre pueda funcionar como límite, la incorporación de algunas producciones internacionales, o tal vez de creadores argentinos dispersos por el mundo, sería una apuesta tan inquietante como original.

## LA DÉCIMA EDICIÓN DEL FESTIVAL DE TEATRO DE RAFAELA

# CON EL 10 EN LA CAMISETA

Tras el espaldarazo que significó la Fiesta Nacional del Teatro en 2004, el Festival de Teatro de Rafaela se convirtió, a lo largo de toda una década, en el encuentro de las artes escénicas más trascendente de la Argentina. En cogestión con el Instituto Nacional del Teatro y el Gobierno de Santa fe, el Festival es organizado íntegramente por la Secretaría de Cultura de la ciudad, a cargo de Marcelo Allasino, quien además tiene a su cargo la dirección artística. En esta décima edición, un total de 22.000 espectadores se acercaron a las funciones programadas en la ciudad y sus siete subsedes. Todo un récord para este Festival.

DAVID JACOBS / desde Rafaela

Que un Festival de Teatro cumpla diez años ininterrumpidos es un acontecimiento más que saludable en cualquier parte del mundo. Pero en un país como la Argentina el festejo es mucho mayor; nos involucra a todos y constituye un buen momento para que expresemos los mejores deseos para las ediciones venideras, deseos que involucren un balance mucho más amplio y abran la posibilidad de continuar construyendo caminos auténticamente alternativos.

Hay una fórmula para estos casos en los que se logra una meta cabalística como el número 10 de un festival. La retórica obliga a admitir que la empresa es perfectible y que las cosas podrían ser siempre mejores de lo que son. Pero los aniversarios son asuntos más voluntaristas que sinceros, más entusiastas que lúcidos. Y además, se sabe también que los números redondos son un azar del sistema decimal, por lo que llegar al número 10 no tiene nada de singular, si en el horizonte de este Festival no estuviera inscrita su continuidad, tan imprescindible para la salud de nuestro teatro alternativo.

De todas maneras, si hacemos un repaso por estos 10 años, podemos afirmar casi caprichosamente

que Rafaela nunca fue un festival *underground* y de bajo presupuesto. Quizás sea un festival masivo. De lo que estamos seguros es que este Festival ha conquistado un prestigio y una influencia como pocos en la actualidad. Inevitablemente, esta décima edición lo encuentra mucho más cerca del centro que de la periferia teatral y sus criterios curatoriales no sorprenden como antes. Un rasgo ineludible en el marco de una escena alternativa cada vez más atomizada que no hace más que repetir viejas formulas ya probadas.

Más allá de esta circunstancia, parece haber un principio que acompaña desde siempre al Festival: la búsqueda del placer. Tanto de quienes están al frente de la organización, como de todos aquellos que estamos "del otro lado". El placer por el teatro, el placer por el cruce con los artistas, el placer por el roce permanente con el público, en definitiva, el placer del encuentro es ya la marca distintiva de este festival. Un hecho más que significativo en estos tiempos de desencuentros y crispaciones.

Otro de los hechos importantes de esta edición fue la gran cantidad de obras programadas en las salas de la ciudad y sus siete subsedes. Una grilla



de espectáculos claramente diversos y tanto más expandida que la de otros años. Pero lo relevante, como diferencia sustancial, no estuvo en lo cuantitativo sino en lo cualitativo: propuestas de teatro, de títeres, teatro de objetos, teatro callejero, intervenciones urbanas, circo, *clown*, danza, junto a una gran variedad de géneros, reflejaron las múltiples opciones que ofrecen las artes escénicas en la actualidad, y este Festival no fue ajeno a esta tendencia.

### EL FESTIVAL Y NOSOTROS

Esta revista tiene una relación histórica con el Festival. Cubrió casi todas sus ediciones, y construyó una relación íntima y afectiva con su gente. En este sentido, cabría hacerse la siguiente pregunta: ¿cómo hacer una nueva cobertura de un festival tan cercano a nuestro corazón sin que suene a autobombo? El punto más afín entre nuestra revista y el Festival es algo menos con-



• Desfile de apertura del Festival de Teatro Rafaela 2014.



• Marcelo Allasino junto a otros integrantes de la comisión organizadora.

creto que la selección de obras pero mucho más importante: la idea de democracia, de pluralidad y compromiso con una idea.

Uno de los hechos más notorios de esta décima edición fue que la cantidad de espectáculos e invitados fue superior a la de años anteriores. Pero esto no es más que una estimación numérica. Lo trascendente estuvo en otro lado. Es decir, lo que se hizo con cada una de esas obras y esos invitados se asocia fuertemente con la idea de democracia, de pluralidad y compromiso con una idea.

Opinar detenidamente de la programación es solo una parte importante del Festival, pero no lo más estimulante. La oferta fue tan variada y generosa que dejó pocas cosas afuera, siempre del lado de esa vaga y compleja etiqueta "independiente o alternativa" que intenta expresar el Festival. En este sentido, hay una gran afinidad con algunas decisiones verdaderamente arriesgadas, tanto para el público de Rafaela como para espíritus más conservadores. Dos líneas temáticas y formales pudieron advertirse claramente a lo largo del Festival. Por una lado, la cuestión de género con sus variantes estéticas y políticas, por el otro, el de la interpelación directa al público por parte de quienes están en escena. Ambas cuestiones fueron muy bien acompañadas y celebradas por el público local.

Tanto esta revista como el Festival son dos intentos de ampliar los horizontes culturales de nuestro país. Ambos tratan de hacerlo incluyendo a todas las voces y opiniones, más que excluyendo. La definitiva voluntad de crear y la capacidad de hacerlo están demostradas a lo largo de todos estos años. Con eficiente voluntad política, apreciando el capital simbólico que construyen ambos emprendimientos, se decide que ambos proyectos continúen siendo una posibilidad real o una quimera. Porque creo, en definitiva, que ambos proyectos apuntan a lo mismo: demostrar una cierta vitalidad y convertirse no solo en un espacio donde simplemente se presenten obras



• Mesa de Devoluciones.

o se impriman notas periodísticas sino en algo vital, creativo y responsable.

#### CONFIRMACIONES

Año tras año, la Mesa de Devoluciones con prestigiosos críticos del país va consolidando su lugar entre los artistas, programadores y público en general. Durante la mañana, en el reciclado Museo Histórico Municipal, instalarse allí durante poco más de dos horas, café mediante, para debatir, cruzar opiniones y, en el mejor de casos, coincidir revitaliza el ánimo y gratifica. El interés principal de estos encuentros matutinos está dirigido a ahondar y acercarse al significado de las obras programadas la jornada anterior. Pero sobre todo, la intervención de los propios artistas convierte a este espacio en un lugar de gran incentivo y profunda reflexión.

El conjunto de obras de teatro en las que se mezcló lo consagrado con lo menos conocido, invitados prestigiosos, actividades paralelas es-

timulantes, un colorido clima de apertura y de cierre y una organización siempre dispuesta, bastaron nuevamente para generar un clima distendido y placentero. Pero en verdad, esto es lo menos que puede ofrecer un festival de esta calidad. Transformarse en un acontecimiento perdurable y significativo, como viene haciendo, es sin duda uno de sus mayores desafíos. Porque un festival como este no debe repetirse, debe reinventarse en cada edición.

Desde este balance, realizado desde el lugar de aquellos de quienes disfrutamos plenamente asistir a esta ciudad, nos permitimos celebrar el éxito de esta nueva edición y abrazar a todos sus hacedores por estos 10 excitantes años a puro teatro. En una Argentina cargada de contradicciones (a veces indispensable para el intento colectivo de construcción nacional) que exista un festival como este, que apostó a crecer al lado de su gente, es un hecho tan singular que nos obliga a cuidarlo como si una parte de él fuera nuestra.

JUAN ANTONIO HORMIGÓN

# Un caballero español que deslumbró con sus conocimientos durante el Experimenta 15



• Clase magistral de Juan Antonio Hormigón. • Juan Antonio Hormigón con la Orden del Guerrero Teatral.

HÉCTOR PUYO / desde CABA

Juan Antonio Hormigón es miembro del Consejo de las Artes Escénicas y Musicales del Ministerio de Cultura de España y del Consejo de Cultura de la Comunidad de Madrid, secretario general de la Asociación de Directores de Escena de España, cuya revista dirige, integra el Consejo de redacción de la publicación *Cuadrante* y hasta 2008 fue catedrático de Dirección de Escena de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

“Yo creo que los actores argentinos en general, que tienen una escuela que viene desde lejos, son excelentes en el terreno de la verbalización y la técnica, como yo lo percibo también en España, aunque quizás no tengan ese dominio tan amplio que veo en otros teatros –manifestó en diálogo con *Picadero*–. Acerca de lo que he visto en El Rayo, imagino que debe haber en la Argentina elencos similares, aunque en El Rayo tenemos

siempre la palabra pasada por una distorsión: que es ‘grotesca’ o bien hiperbólica, pero aquello que quieren contar a través del ejercicio corporal es sencillamente magnífico”.

**-¿Qué diferencias encuentra entre el teatro argentino y el de otros países?**

-Es una pregunta perversamente sutil, si me permite. Es difícil evaluar, hay actores de escuelas o de acervos interpretativos como los alemanes, los rusos, los británicos, que son excelentes; fundamentalmente en el teatro, porque quizás en el cine tendríamos que decir otras cosas. He visto grandes actores con una solvencia extraordinaria y con un dominio técnico admirable y puedo poner como ejemplo a los actores de El Rayo, que tienen una identidad muy particular y una gran preparación; no es fácil encontrar actores con esa preparación. Pero debo confesar que vi un espectáculo en San Petersburgo de una compañía

islandesa de la que todavía no me he recuperado en cuanto a dominio técnico. Trabajaban sobre una red tendida sobre el público y también en escena, hacían un *Fausto* y era prodigioso lo que esos actores hacían, porque exhibían un gran dominio de técnicas diversas, en lo acrobático y lo gimnástico, y además de que hablaban muy bien. Sobre el teatro argentino que vi en viajes anteriores conocí cosas excelentes y otras deficientes, como pasa en todas partes, sobre todo en la escena comercial; pero he visto cosas buenas en el teatro independiente, obras de Daniel Veronese o Ricardo Bartís, en esas casas que han transformado en espacios teatrales. En cuanto a esas cosas que no me interesaron demasiado no me sorprende, creo que el teatro argentino es muy solvente, trabaja con criterios similares pero estéticas distintas. Y, lógicamente, con una tradición tan grande y esa cantidad de escenificaciones y de géneros es normal que haya esa diversidad. Los

El médico, crítico, teórico teatral y dramaturgo español Juan Antonio Hormigón fue una figura contundente en el Experimenta 15 Teatro, Encuentro Internacional de Grupos, que organizó El Rayo Misterioso, en Rosario, durante diciembre. Allí recibió la Orden del Guerrero Teatral y dio un par de clases magistrales sobre Vsévolod Meyerhold, además de destacarse por la jocunda erudición que desplegó sin alharacas sobre la escena de su país y del mundo, y una simpatía castellana que conquistó las sobremesas.

argentinos son excelentes en el terreno de la verbalización, pero extraño el dominio tan técnico que veo en otros teatros. Por eso me sorprende tanto lo que descubro en El Rayo; seguro que hay en la Argentina elencos similares.

**-¿Qué particularidades encuentra en el elenco de El Rayo y de su director Aldo El-Jatib?**

-Aquí tenemos siempre la palabra pasada por una distorsión, pero el dominio corporal, aquello que quieren contar a través de ello, es magnífico, además de un gran control y una gran precisión. Lo cual hace que no sea simplemente una exhibición gimnástica, sino un intento narrativo. Ayer justamente vimos una muestra técnica, un ejercicio físico, a cargo de El-Jatib y de la actriz María Oliver, una aplicación de algo que podría hacerse como un ejercicio físico que a través del control y de la voluntad expresiva se convertía en algo que tenía una expresividad manifiesta. Otra cosa es que eso fuera tan captable como la actriz lo quería hacer, pero eso es un camino y por supuesto es admirable en ese sentido.

**-Usted tiene mucha experiencia en la crítica teatral. ¿La crítica sirve para algo?**

-Se sabe que hay muchas formas de crítica, desde la crítica meramente informativa e individual, donde el que escribe que “ayer a las cinco había mucha gente y llovía, pero a pesar de todo llegaron los esforzados espectadores”, esa crítica inane e inservible que es una gacetilla prolongada. Pasando por la crítica del gusto y la crítica impresionista y la crítica del juicio. Y la crítica analítica e inductiva, que es la que a mí me interesa más y es la que menos abunda, claro. Yo soy un defensor de la crítica, que no nació por casualidad, y es un componente ineludible del hecho escénico porque debe despejar el camino que conduce desde el espectáculo o la escenifi-

cación que se muestra hasta el contacto con sus receptores. Y además orientar a esos receptores y debatir, establecer un debate respecto de lo que se está mostrando. En dos palabras yo esto no lo puedo explicar pero el problema que ha habido en la medida en que la crítica perdió parte de su identidad y ha perdido mecanismo de poder como fue antaño –ahora no lo tiene–, hasta en las películas se veía que lo primero que hacían los elencos era juntarse en un café y esperar a lo que decían los periódicos, y según lo que se dijera ya pensaban en seguir o cerrar el espectáculo; eso es poder, y eso ha hecho que a veces la crítica haya distorsionado sus objetivos. Creo que hay que reivindicar a la crítica en el sentido que decía, concebida como un componente del espectáculo, pero que no está en contra ni es un mecanismo de ataque, de deterioro, de insulto hacia quienes hacen el teatro, pero sí plantearse libres de inteligencia y sobre todo de interrogarse. “Ustedes querían contar esto, usando estos elementos y no lo han conseguido, o sí lo han conseguido”. Ese es el debate y también descubrir lo que se ha querido contar, porque quizás “han contado algo que ustedes no querían contar y han hecho lo contrario de lo que querían contar”. Por eso, ahí está el gran campo de la recepción crítica y que supone reconocer al crítico como un profesional explícito, conecedor, de gran cultura y que tiene las herramientas de su oficio. Lo que ocurre es que muchas veces no tenemos críticos así y tenemos gente que no está suficientemente cultivada ni tiene las herramientas de su oficio. Y esa es mi preocupación a veces, cuando la crítica pierde su objetivo central y se convierte solo en un instrumento de poder. Y ahora estamos además viendo cómo se desmorona un cierto sentido de la crítica porque se desmorona en los medios donde antes aparecía en forma inmediata.



• Juan Antonio Hormigón.

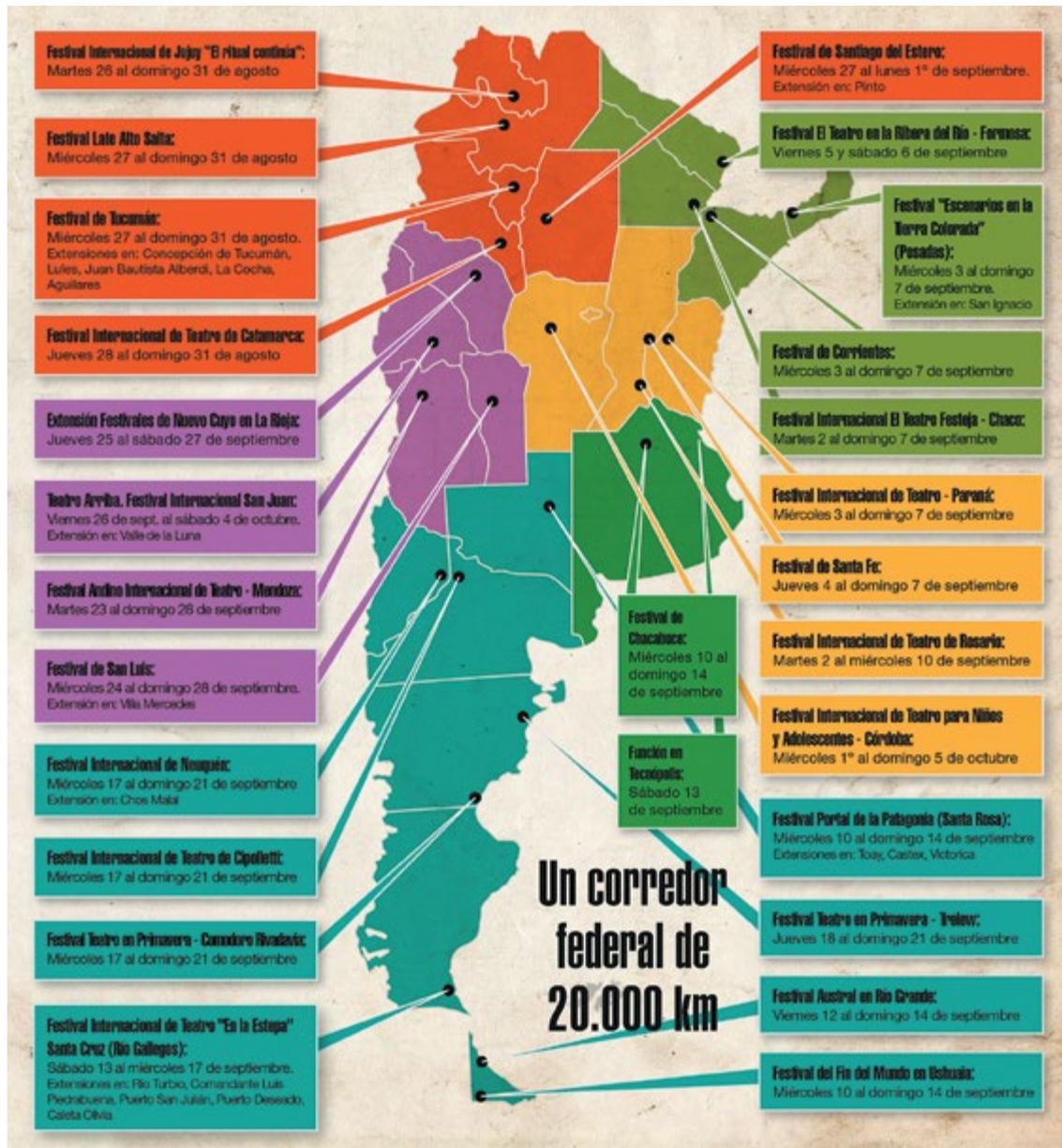
**-¿Es importante que la crítica sea académica, que tenga una base de grandes conocimientos universales?**

-Es importante que el crítico esté formado. Y la formación puede ser encontrada en una amplia variedad sin que quien ejerza la crítica haya pasado por los claustros; puede ser una especialidad ante lo que denominamos dramaturgia/dramaturgismo, donde el dramaturgista está comprometido con la producción del espectáculo, pero el crítico está comprometido con la apreciación del producto final, de cómo se ha concebido y de su conexión con los espectadores.

**-Del mismo modo que hay cuestiones de edad en la conformación de los grupos y de las obras que producen, ¿varía también la crítica de acuerdo a la edad de quienes la ejercen?**

-En España noto diferencias, porque los viejos críticos pertenecían a un mundo un poco sórdido, al punto de que hace poco vi una obra de Pedro Muñoz Seca (1879-1936) y de Azorín (1873-1967), una unión inaudita, donde aparecían unos críticos de teatro recibiendo dinero, lo mismo que los críticos de toros. Eso era antes de la Guerra Civil, lo cual era una venganza contra esos críticos y además se representó a tope. Yo conocí esa clase de críticos que ocupaban importantes sillones en la primera fila y no se hablaban entre sí, y ya han desaparecido. El crítico ahora es una persona mucho más accesible y hasta es posible dialogar con ellos.

# Exitosa nueva edición del Circuito Nacional de Teatro



Este año el Circuito, que recorrió 20.000 kilómetros, fue lanzado en la Casa del Bicentenario de la ciudad de Buenos Aires. Al acto asistieron, entre otros funcionarios, la ministra de Cultura de la Nación, Teresa Parodi; el director ejecutivo del INT Guillermo Parodi; el coordinador general de Producción de la señal Pakapaka, Marcelo Lirio; el coordinador del Programa Nacional de Educación, Arte y Cultura, Daniel Pico; el director del Teatro Nacional Cervantes, Rubens Correa; y el secretario general del Instituto Nacional del Teatro y coordinador general del Circuito, Miguel Ángel Palma.

Al referirse a la magnitud del proyecto la ministra Parodi señaló: *El Circuito es una experiencia concreta y conmovedora, donde los artistas comparten entre ellos y con los diferentes públicos de la Argentina su experiencia creativa. Una experiencia que llega hasta lugares alejados, donde antes era impensado que se podía llevar algo tan poderoso como el teatro. La cultura hablando de nosotros mismos, nosotros recibiendo ese mensaje de país, del país que somos.*

En relación a entender al Circuito en el marco de una sostenida política pública, Teresa Parodi reflexionó acerca del profundo trabajo de recuperación que se ha hecho en la Argentina. *Lo sé como ciudadana, artista, como cantora popular que recorrió el país de punta a punta. Conozco profundamente la llegada que tiene este proyecto de recuperación del Estado accionando, articulando desde todos los lugares posibles para generar estos espacios. Esta es la recuperación de los caminos naturales por donde el pueblo se busca a sí mismo y sale a buscar, a formar público. Eso habla de un modelo político, económico, que es fundamentalmente cultural y por eso es invencible, concluyó.*

La edición 2014 del Circuito fue organizada conjuntamente por el Instituto Nacional del Teatro, el Programa Nacional de Educación, Arte y Cultura del Ministerio de Cultura de la Nación, Aerolíneas Argentinas (transportadora oficial del evento), la Asociación Civil La Estación Rosario y ochenta organismos nacionales, provinciales y municipales.

## TODOS LOS PAISAJES, TODOS LOS PÚBLICOS

El director ejecutivo del INT, Guillermo Parodi escribió sobre el valor artístico de este proyecto. Extraemos algunos de los párrafos más destacados:

La novena edición del Circuito Nacional de Teatro "Hacia el Bicentenario de la Independencia" que anualmente organiza el Instituto Nacional del Teatro, se desarrolló a lo largo y ancho del país entre el 26 de agosto y el 14 de septiembre. Una vez más, se transformó en una de las experiencias más exitosas de la temporada teatral argentina. De él participaron 500 artistas en gira. Durante 30 días se concretaron 25 festivales y se realizaron 400 funciones en 44 ciudades.



• Marcelo Lirio, Teresa Parodi y Guillermo Parodi.

El Circuito Nacional de Teatro llega en esta temporada a su novena edición. En estos años ha ido ganando en espacios, en comunicación, en circulación, en logística. Se ha expandido en el territorio nacional. Yo he llegado a la gestión hace dos años y medio y he tratado y trato de sumarme a este proyecto buscando incorporar nuevas experiencias.

El Circuito se hizo con esa épica que tenemos los teatreros independientes: a pulmón, con buena voluntad, pero eso tiene un techo. Al Circuito le hacía falta dar un salto. Desde mi gestión estoy tratando, no solo de darle mayor visibilidad al Instituto Nacional del Teatro, sino a este Programa que es uno de los más fuertes que impulsa nuestro organismo. Quiero que el Circuito forme parte de la agenda de actividades culturales del Estado, del Gobierno Nacional. Así es que salimos a articular con el Ministerio de Educación, a través de su Programa Educación, Arte y Cultura y con el Canal Pakapaka. Este año nos arriesgamos a realizar un corredor infantil y aspiramos a llegar a 50.000 chicos.

El Circuito intenta llevar una disciplina artística, el teatro, a lugares recónditos y que gente que nunca participó de una experiencia escénica pueda encontrarse con ese maravilloso espacio de comunicación, de creación, de imaginación. El teatro es construcción colectiva y este Circuito apunta a eso.

Dentro de esta idea de ampliar los alcances del Circuito hemos logrado por ejemplo, darles más posibilidades a los grupos teatrales. Hemos hecho un intercambio con Brasil y un ciclo de teatro independiente argentino se presentará en el Festival Em Cena de Porto Alegre. También hemos realizado intercambio con México y algunos espectáculos nuestros participarán de la Muestra Nacional de Unipersonales que se realiza allí anualmente. Parte de la programación internacional que forma parte del Circuito la concretamos en cogestión con el Teatro Nacional Cervantes. Ellos organizan un Festival Latinoamericano de Teatro y esas experiencias recorren el país junto a nosotros. Seguimos redoblando la apuesta.

Desde hace cuatro años el Circuito lleva el slogan "Hacia el Bicentenario de la Independencia". De alguna forma, los caminos y las ciudades que conectamos hablan de un entramado que va construyendo historia. Para nosotros, los teatreros, esto es como batallar en la cultura argentina, en la construcción de la identidad, de esto que somos.

Estamos recuperando la argentinidad, la palabra Patria. Esto implica recuperación de nosotros, de mi-

rarnos, de pensarnos. El crecimiento que ha tenido el teatro en los últimos años ha sido muy importante. Ese crecimiento fue acompañado por una política de Estado, en un proyecto institucional diseñado por el Instituto Nacional del Teatro.

Esta idea de recuperación, mirándonos y dando espacio para el desarrollo de la discusión, el diálogo, entre estéticas distintas, es lo que nos hace más fuertes. Y sobre todo yendo de un lado al otro, probando nuestro trabajo en todos los paisajes, con todos los públicos.

Recuerdo una escena de la película *Molière* de Ariane Mnouchkine. La gente está viendo un espectáculo en la calle, que se desarrolla dentro de un carromato. En un momento se levanta mucho viento y ese carromato comienza a desplazarse y los espectadores lo siguen, hasta corren detrás de él porque no quieren perderse la acción de la obra. En un momento ese escenario llega a un precipicio y allí se detiene. Termina la función y el público aplaude agradecido. Para mí esa es una maravillosa metáfora del teatro, de lo que nosotros hacemos.

Siempre el teatro está al borde del abismo, tanto en la gestión como en la creación. Ese abismo es inherente a nuestro trabajo cotidiano, esa sensación nos acompaña, también, en la labor como artistas. Y el público está ahí porque lo necesita y lo va a buscar.

Y nosotros, los argentinos, salimos a buscar el teatro y sabemos que vamos a encontrarnos con propuestas que nos alimentarán.

#### EL TEATRO ENCIENDE

Por su parte, el coordinador general del Circuito y secretario general del INT escribió:

Desde el año pasado acompaña nuestros pensamientos y deseos esta frase constituyente, consistente, emergente. Creo que sintetiza varias cuestiones al mismo tiempo: habla de la pasión que nos convoca, pero también de la intención que nos provoca... habla de la actitud que queremos tener, pero también de la fortaleza que las artes escénicas tienen... habla de la vocación manifiesta de compartir, pero también del volumen de cosas que podemos compartir...

En estos próximos días el Circuito Nacional, el ya reconocido Circuito Nacional de Teatro que el INT ha instalado para todos los argentinos a lo largo y a lo ancho de la extensa patria, se enciende... SE ENCIENDE...

¿Qué tiene este Circuito para destacar en esta edición 2014, la novena...? Aparte de recorrer las 24 provincias, que ya lo conseguimos; de montar más de 25 Festivales Internacionales concatenados, que ya están instalados; de convocar a más de 60 espectáculos nacionales, que ya es periódico; de compartir casi 20 espectáculos internacionales, que lo hacemos desde que comenzó en el 2006... Tiene un entusiasmo nuevo, una entidad como el Teatro Nacional Cervantes que desembarca a elencos de toda Latinoamérica para presentarle a la ciudad de Buenos Aires un Festival Latinoamericano. Un evento extraordinario, que viene a asociarse, como lo hizo históricamente el Festival del Mercosur de Córdoba, al Circuito Nacional de Teatro "Hacia el Bicentenario de la Independencia".

Es trascendente, porque se trata nada más y nada menos que de incluir a los pueblos que hace dos siglos fueron haciendo suyo el grito libertario que desde 1809 comenzó a recorrer el continente en las voces de aquellos patriotas y héroes que reunidos en Chuquisaca reclamaron independencia para los hombres libres de estas tierras... Hace 200 años se encendieron nuestros patriotas, como hoy se enciende nuestro Circuito...

Es trascendente porque se enciende a la hora señalada... cuando nuestro país se cobija en los hombros sensibles de todas las latitudes para reclamar con justicia que ningún especulador se quede con el bienestar de nuestros padres, ni con los sueños de nuestros hijos, ni con el trabajo de nuestros hermanos...

Casi todos nuestros invitados de este año provienen de países latinoamericanos: hablan nuestra lengua, producen en situaciones similares a las nuestras, cuentan historias que nos pertenecen y se emocionan con nuestra fraternidad... Ecuador, El Salvador, Brasil, Chile, Uruguay, Venezuela, Bolivia, Colombia, Guatemala, México se encienden en Argentina... comparten con nosotros el fuego que hace décadas recorre el continente predicando un futuro libre, justo y soberano... Que nos encuentren trabajando para que la función sea una fiesta... que nos encuentren dispuestos para compartir el ritual... que nos encuentren batallando para superar todas las dificultades que tiene una circulación tan compleja... que nos encuentren encendidos...

En los próximos días, el ya reconocido Circuito Nacional que el INT ha instalado para todos los argentinos a lo largo y a lo ancho de la extensa patria, SE ENCIENDE.

# La escenografía en el centro de la escena



LUCRECIA ETCHECOIN / desde Tandil

• Exposición "El espacio escénico según Gené - Di Pasquo".

Porque la necesidad de un encuentro de estas características venía siendo una constante cuando se planteaban temas referidos a la problemática del espacio escénico y la escenografía, desde el Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales se gestó la idea de realizar el I Congreso Nacional de Escenografía durante el año 2013, que contó con el aporte económico de la UNICEN y el Instituto Nacional del Teatro.

Dentro de los objetivos que se proponían aquella vez se encontraba el iniciar un proceso de teorización y unificación de conceptos útiles para aquellos dedicados a la investigación, el estudio, la crítica y la docencia en el campo escenográfico tanto en lo audiovisual como en lo teatral.

Se sentía la urgencia de desplegar un espacio para un estudio que, a causa de su novedad –no por su nacimiento, sino por su salida del ámbito de lo meramente instrumental–, no lograba establecer un consenso básico en cuanto a conceptos, terminología y difusión de los estudios, que permitan el desarrollo necesario que sirva de aporte a todos aquellos que, desde la práctica o el consumo cultural, se acercan a este fenómeno.

Desde su creación en 2008, gracias al gesto que el escenógrafo argentino Guillermo de la Torre tuviera al legar todo su fondo documental al grupo de investigación dirigido por el Dr. Marcelo Jaureguiberry, dando lugar al centro de documentación especializado en escenografía más importante del país, el INDEES, ha tenido presente la ampliación del concepto "escenografía". Pronto ha sobrepasado el ámbito de la representación teatral para adentrarse en todos y cada uno de los espacios sociales en los que una ritualidad más o menos tradicional deviene. Es decir, escenografía hoy en día, es un término *estallado*.

Frente a tamaño diagnóstico era de urgencia establecer un espacio para que profesionales, académicos, docentes, estudiantes pudieran intercambiar ideas, procesos de trabajo, fundamentos, para comenzar a problematizar los momentos de formación de escenógrafos y del hacer profesional frente a esta apertura que estaba sucediendo.

Y de eso se trató durante 2013, de dar a conocer, poner en comunión las herramientas conceptuales y prácticas que se tenían para comprender la escenografía como concepto y como hacer en diferentes puntos del país. Así como también de establecer un canal de comunicación.

## 2014. II CONGRESO NACIONAL DE ESCENOGRAFÍA: REFLEXIÓN TEORÍA-PRÁCTICA

El Segundo Congreso Nacional de Escenografía celebrado en Tandil durante noviembre de 2014 pretendió prolongar el gesto de apertura que estableció su antecesor, además de expresar la necesaria encrucijada entre una teoría y una práctica, como forma de profundizar los avances que se habían logrado en la primera edición.

El II Congreso nació entonces con el empuje que había dejado un primer congreso que excedió las expectativas más optimistas. La afluencia de público, la asistencia a las mesas de ponencias y a las mesas redondas, así como a las exposiciones confirmaron la necesidad del sector de encontrar un espacio de intercambio y discusión como este.

La segunda edición del Congreso, también con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, planteó dos grandes líneas de discusión. Por un lado, la necesidad de interactuar entre la reflexión y la práctica profesional, y, por el otro, la urgencia de ampliar la mirada sobre el rol del escenógrafo.



• Jorge Tripiana, Carlos Catalano, Mabel Pacheco, Guillermo de la Torre, Marcelo Jaureguiberry.

# ES CE NO GRA FIA

2014 DEL 12 AL 15  
NOVIEMBRE  
TANDIL

## SEGUNDO CONGRESO NACIONAL

### DÍA 1

El acto inaugural estuvo presidido por el Dr. Marcelo Jaureguiberry, director del Instituto de Estudios Escenográficos (INDEES) quien expresó los desafíos que este segundo encuentro tendría por delante. Entre ellos el debatir sobre la formación del escenógrafo cuando las fronteras de su profesión se desdibujan y expanden. La escenógrafa y directora de arte, María Julia Bertotto fue la presencia que engalanó la apertura, recibiendo la mención de Profesora Visitante Ilustre de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Luego fue el turno del decano de la Facultad de Arte, Lic. Mario Valiente, quien en sus palabras felicitó el emprendimiento. La profesora Mabel Pacheco, secretaria académica de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, en representación del rector, hizo alusión al establecimiento del Congreso Nacional de Escenografía en la agenda anual de eventos culturales de la Universidad.

Luego de las palabras se dio inauguración a las exposiciones **Jorge Sarudiansky, el niño argentino** y **Bocetos de diseño de vestuarios y carrozas de Numa Leopoldo Frutos para el Carnaval de Gualaguaychú**. La primera de ellas presentada por su hija, la escenógrafa Ana Sarudiansky y por María Julia Bertotto. Sus palabras nos adentraron en el trabajo de su padre y fueron delineando su personalidad. Luego el Lic. Raúl Albanese nos introdujo en los colores y brillos de la exposición de los bocetos de diseño para el Carnaval.

Con posterioridad, en el Museo Municipal de Bellas Artes (Mumbat, Tandil) se inauguró la muestra **Germen Gelpi escenógrafo (1909-1982)** con unas conmovedoras palabras de Indiana Gnocchini como representante de la institución y del Dr. Marcelo Jaureguiberry como curador de la muestra.

La exposición exhibe los diseños de un profesional versátil que ha sido capaz de abordar problemáticas disímiles del diseño escénico para diferentes maneras de producción (teatro público, privado, independiente), ópera, cine, televisión, la empresa privada (Acuario de Mar del Plata) y proyectos culturales como el Teatro Circo Arenas. Alumno de Rodolfo Franco –primer escenógrafo y maestro argentino–, posee un depurado dominio de lo pictórico apoyado en la técnica del *trompe-l'œil*, que se suma a una incipiente concepción volumétrica de las propuestas escenográficas y el desarrollo de propuestas novedosas en el manejo y experimentación de la iluminación.

Se vuelve a Gelpi para mostrar a las nuevas generaciones su aporte en el campo de la escenografía argentina y revalorizar la construcción de un concepto en el que la escenografía parecía tomar su lugar como un personaje más y alejarse lentamente de las concepciones ilustrativas y estandarizadas de principio de siglo.

La exposición, que contó con subsidio del Instituto Nacional del Teatro, corresponde al trabajo de recopilación, clasificación y digitalización de documentos originales pertenecientes al archivo personal del escenógrafo Germen Gelpi por parte del equipo de investigadores del Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales.

### DÍA 2

Luego de las acreditaciones pertinentes se llevaron a cabo las mesas de ponencias sobre diferentes áreas temáticas pero con el denominador común que convocó la segunda edición de este Congreso Nacional, la escenografía, sus desbordes y desafíos.

Mientras que en una de las mesas el motivo de convocatoria fue **La formación e historia de la escenografía argentina**, expresado en trabajos

de representantes de diferentes unidades académicas del país, en otra, de forma simultánea, se presentaron experiencias de trabajo escénico en diversos ámbitos y espacios. La mesa se titulaba **Escenografía, diseño escénico y vestuario**. El público acompañó e intervino generando un intercambio de gran valor para los presentes.

Luego del receso se retomó la actividad con dos propuestas diferentes.

La mesa redonda cuyo eje era la problemática de la escenografía y su visibilidad en la crítica, fue una mesa muy debatida y que se extendió gracias a la participación activa de los asistentes que a través de preguntas abrieron un camino de intercambio y debate con los expositores, generando un espacio rico y muy interesante.

La presentación de publicaciones estuvo marcada por el nivel y pluralidad de lo presentado: La revista electrónica **EscenaUno** ([www.escenauno.org](http://www.escenauno.org)) perteneciente al INDEES, el libro técnico **DMX512 para Control de Iluminación Escénica** de Mauricio Rinaldi y la obra de recopilación visual y testimonial, **Jorge Sarudiansky, el niño argentino**.

#### *DMX512 para Control de Iluminación Escénica*

La presentación del libro estuvo a cargo de su autor, el Lic. Mauricio Rinaldi. Esta publicación editorial está dedicada a todos aquellos que trabajan en el ámbito de la iluminación escénica. Y aborda en forma de manual, el DMX512, que es un protocolo de señal de información que nos permite controlar los diferentes equipos de iluminación desde la mesa de control.

#### *Jorge Sarudiansky, el niño argentino*

La presentación de este libro estuvo a cargo de Ana Sarudiansky, hija del escenógrafo Juan Sarudiansky, sobre quien versa el proyecto editorial.



• Ana Sarudiansky, Mario Valiente, Mabel Pacheco, Maria Julia Bertotto, Marcelo Jaureguiberry.

Fue Ana la encargada de introducirnos en sus páginas, que reúne las obras de su padre en imágenes, fotografías, bocetos y reconstruye su personalidad en palabras de amigos y compañeros de trabajo entrañables.

#### *Revista electrónica: EscenaUno – escenauno.org*

**EscenaUno** es una publicación emergente del Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales (INDEES), de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

El estudio de un arte que muere pronto, efímero por naturaleza, reclama un lugar de memoria. **EscenaUno** tiene como objeto difundir los estudios que académicos, críticos e incluso hacedores de la escena vienen realizando en dichos ámbitos. Esta es la filosofía de la publicación. Dedicada a un espectro de lectores interesados, estudiosos y/o hacedores relacionados con las problemáticas de la escenografía, la dirección de arte y la puesta en escena. Aspira por tanto a ser un espacio de diálogo e intercambio.

#### **“Queremos conquistar y persistir en el otro”**

Por la tarde, ya en el Museo Municipal de Bellas Artes tuvo lugar la mesa redonda, **El diseñador escénico más allá del escenario teatral**, de la que participaron Raúl Albanese, Ignacio Riveros y Marcelo Jaureguiberry.

Se abordó la diversidad y complejidad de pensar el espacio escénico desbordando el ámbito teatral y las necesidades que eso reclama en la formación académica de los escenógrafos.

Raúl Albanese expresó que el carácter del espacio escénico en el Carnaval es similar a los escenarios sacramentales del Medioevo, ya que es una escena en movimiento, que se va sucediendo a medida que avanza. El proceso de diseño que requiere esta ritualidad porta la complejidad de pensarse en un devenir.

Por su parte, Ignacio Riveros, comenta que su desarrollo profesional se relaciona con la escena por fuera del ámbito teatral. Ha llevado su formación como arquitecto y escenógrafo al trabajo de diseños escénicos en ritualidades sociales, como el diseño de un espacio en Tecnópolis. El uso de la iluminación y la circulación del público son los elementos a destacar del trabajo en el diseño y armado de estos espacios.

El Dr. Marcelo Jaureguiberry comenzó haciendo referencia a la necesidad de ampliar el concepto de “escenógrafo”, que en la medida en que lo hacemos estamos siendo justos con las exigencias de la ampliación del campo laboral. Hablar de diseñadores escénicos para repensar la formación y comprender los territorios donde un diseñador escénico puede intervenir, rituales sociales, institucionales, tejer relaciones con el marketing. Marcelo expresó que existe un más allá del Colón, del Cervantes y del San Martín. Asumir estas cuestiones nos lleva a reflexionar sobre la formación y el perfil de egresado que se está formando en la actualidad.

Por otro lado, el conferencista explicó que quien diseña una escena trabaja directamente sobre lo sensorio-motriz del espectador, siendo su interés último producir emociones. Son los sentidos las primeras estructuras del diseño. “Queremos conquistar y persistir en el otro”, expresó, por ello diseñamos un espacio.

#### **Laino por Laino**

Más tarde, en el mismo espacio se llevó a cabo el reportaje público al artista plástico y escenógrafo Norberto Laino a cargo del Arq. Carlos Di Pasquo. La charla estuvo plagada de anécdotas que fueron reveladoras de la personalidad de Laino y de su forma de trabajo.

Laino realizó varias confesiones, una de ellas fue que no le interesaba el teatro, hasta que vio el trabajo de Kantor y se deslumbró, consideró estar

frente a un genio. Desde ese momento comenzó a pensar que lo que venía realizando como artista visual, sus esculturas de impronta muy personal, podían pasar al teatro. Esa es su mitología, su origen como escenógrafo.

#### **“Trazos de los dos”**

El cierre del día estuvo dado por la mesa redonda, **La relación del escenógrafo con el director en el contexto del proceso creativo**, con la participación de Alberto Negrín (escenógrafo) y Javier Daulte (director teatral).

La charla coordinada por Marcelo Jaureguiberry, transitó diferentes momentos de atractivos diversos. Negrín y Daulte expresaron la trastienda de su relación tomando como ejemplo algunas de las obras en las que trabajaron juntos, como **Lluvia constante** (autor: Keith Huff, dirección: Javier Daulte, teatro: Paseo La Plaza) y **Amadeus** (autor: Peter Schaffer, director: Javier Daulte, teatro: Teatro Metropolitan City) Las charlas entre el director y el escenógrafo al encarar un proyecto inauguran el momento de sentarse a soñar. Ambos estuvieron de acuerdo en señalar esta comunión. Es el diálogo constante entre ellos el que va diseñando el espacio. En cada uno de los trabajos que han realizado juntos el espacio surge como “trazos de los dos”.

#### **DÍA 3**

Replicando la estructura del día anterior, luego de las acreditaciones se dio comienzo a las mesas de ponencias.

Las mesas académicas fueron muy atractivas en cuanto abordaron el eje de convocatoria de este II Congreso Nacional de Escenografía, el desborde del campo de la escenografía, desde diversos puntos y aspectos. La primera de ellas **Escenografía y espacios no convencionales**, presentó trabajos que no solo analizaban las estructuras arquitectónicas temporales para el establecimiento de



• Inauguración de la exposición "Germen Gelpi, escenógrafo (1909-1982)".



• Carlos Di Pasquo, Norberto Laino.

espectáculos a cielo abierto, sino que abordaron discusiones referidas a la constitución de espacialidad sensorial. Por otro lado **Escenografía, diseño escénico y puesta en escena**, expuso trabajos que expresaron experiencias particulares de trabajo en teatro independiente, los procesos de diseño para la construcción visual a partir de la luz, y el espacio para las comparsas del Carnaval de Gualeguaychú.

La tercera mesa académica, **Cine y dirección de arte**, presentó y abordó el tema del espacio en cine. Se presentaron trabajos de naturaleza más teórica, expresando la necesidad y posibilidad de confeccionar un marco teórico propio para pensar la puesta en escena cinematográfica, y trabajos que analizaban películas emblemáticas de los períodos silente y clásico del cine nacional.

Por último, y como cierre de la mañana del tercer día, se realizó la mesa redonda **Panorama de la escenografía en las provincias**.

Luego de que cada expositor planteó un diagnóstico respecto de la formación y ámbitos de inserción de los escenógrafos en sus provincias, Mario Pascullo en representación de la provincia de Santa Fe, Damián Belot en representación de Mendoza, Juan Carlos Malcum, provincia de Tucumán y Darío Barco en la voz de la provincia de Buenos Aires, se rescató la necesidad de respaldar el hacer del escenógrafo con una protección legal. La discusión versó en si se debía establecer una colegiatura, un paraguas gremial, un marco que legitime el hacer y los cambios de jurisdicción en ese hacer.

#### POR LA TARDE

Nuevamente la cita fue en el Museo Municipal de Bellas Artes, donde se continuó con la oferta de una programación extraordinaria y abierta.

#### Pantallas teñidas de sus pensamientos

Beatriz Di Benedetto (vestuarista) y María Julia Bertotto (directora de arte, escenógrafa) fueron



• Marcelo Jaureguiberry, Teté Mendoza.

protagonistas de la mesa redonda **Trayectorias del cine nacional**.

María Julia nos introdujo en la relación que la une a Beatriz. "Amigas entrañables", expresó definiéndola como la mejor diseñadora de vestuario del cine argentino. Su disertación comenzó expresando la diferencia fundamental que existe en el momento de diseñar una escenografía e incluso un vestuario para el teatro o el cine. Mientras que en el teatro es el ojo humano el que visualiza la escena desde donde está ubicado, en el cine es el lente quien desarrolla una visión mediada por la cámara. El cuidado es diferente, y la acentuación de los detalles también lo es. Además el vestuarista debe estar en conocimiento de cómo van a filmarse las escenas. Las angulaciones de la cámara influyen en la selección de géneros, por ejemplo.

Beatriz Di Benedetto se confesó una apasionada del cine y del teatro. Explicando que se sentía

más cómoda para hablar del código del vestuario en cine, comentó que cualquier diseño que uno realiza se transforma en ficción aún trabajando en películas de carácter histórico. No se calca la forma de vestir de una época, en ese caso se estaría haciendo caricatura, sino que la investigación sirve de guía para crear. En esa creación, continuó Beatriz, hay que tener presente tres cuestiones, el mensaje, toda la semiótica que se usa para crear el personaje desde el vestuario, el género cinematográfico con el cual se trabaja y la fotografía, siendo una imagen puramente visual la que se concibe. Asimismo acentuó que el vestuario debe pasar desapercibido, lo que atrae es una historia, una época y desde el rol de vestuarista se debe apoyar esa historia que se cuenta.

La charla avanzó y abordó cuestiones como la formación, las motivaciones al momento de la concepción de sus diseños, anécdotas de trabajo juntas. Diseñadoras de imágenes, de universos



• La clausura, con el homenaje y entrega de distinción a los escenógrafos Carlos Di Pasquo y Héctor Calmet.

• Beatriz Di Benedetto, Sandra Othar, Maria Julia Bertotto.

visuales que nutren historias, las pantallas argentinas están teñidas de sus pensamientos.

#### ES CENO GRA FIA EN TELEVISIÓN

La protagonista del reportaje público fue la escenógrafa Teté Mendoza. Su cálida personalidad pronto conquistó el auditorio y la charla transitó por momentos atractivos para todos aquellos que estaban interesados en conocer la labor de una escenógrafa de larga y premiada trayectoria en los circuitos de la televisión.

El trabajo del escenógrafo en TV forma parte de un conjunto más general de equipos de trabajo, descentralizados en diferentes talleres. La función del taller de escenografía es la de proveer de elementos a todos los programas. Teté Mendoza expresó que los diseños son el elemento unificador para crear el ambiente que luego será el hábitat de los personajes y de la historia. En el caso de **En terapia** –serie producida por la Tv Pública, de la cual se pudo ver material acercado por la escenógrafa– se realizó un trabajo conjunto de los talleres de escenografía, lustre y realización artística.

Hacia el final, Mendoza desplegó una carpeta con bocetos y planos de sus trabajos en televisión. El público se acercó y durante casi una hora más Teté ofició una clase improvisada en la que explicó cada uno de esos trabajos y su conversión en cuerpos escénicos que luego reconocimos en la televisión.

#### HUMANISMO Y ESPACIO

El cierre de la jornada estuvo a cargo del filósofo e intelectual José Pablo Feinmann. En esta oportunidad Feinmann presentó una conferencia titulada **Humanismo y espacio**, en la que ofreció una interesante e importante perspectiva de reflexión teórica para el espacio escénico.

Feinmann impuso una atmósfera diferente,

una mirada que permitió comprender la escenografía ligada a una profunda reflexión filosófica del espacio.

Puede concebirse a la escenografía como una espacialidad que está edificada en función de algo. Y esa exigencia porta cierto dramatismo. A diferencia de la naturaleza, el hombre es dramático en sí. La naturaleza está muerta, explicaba Feinmann, son los proyectos humanos los que le dan un tono trágico. La existencia del ente antropológico otorga erotismo, heroísmo, tragicidad a la naturaleza. Y la espacialidad se constituye en relación a ese ente antropológico. No hay espacio si no hay seres humanos en el mundo para usarlo, habitarlo, conquistarlo.

En este posicionamiento humanista la escenografía tiene sentido en relación a la acción dramática. Se exhibe oculta y solo aparece al espectador en su rol de edificar el espacio que esos personajes pugnan por ocupar y dar sentido. De ahí esta reflexión y la sujeción de la escenografía a la acción dramática, al ente antropológico sin la cual se transforma en decorado.

#### DÍA 4

Con una presentación titulada **Problemáticas en torno a la agremiación de escenógrafos**, en la voz de AEVA (Asociación de Escenógrafos y Vestuaristas Argentinos) iniciaba el cuarto día. La disertación pronto tomó el carácter de debate cuyo eje estuvo puesto en la necesidad de reunión y diálogo constante.

La mesa redonda que realizó el epílogo del encuentro llevó como título, **La formación de escenógrafos en Argentina**. Estuvo coordinada por la Prof. María Elsa Chapato, y participaron de la misma, Carlos Di Pasquo (EMAD Escuela Municipal de Arte Teatral de Buenos Aires), Héctor Calmet (Universidad de Palermo), Sandra Othar (Escuela

Municipal de Teatro de Mar del Plata) y Luis Gatas (Universidad de Cuyo). El debate se instaló en tanto la necesidad de formar diseñadores de la escena o realizadores de la misma, cuáles eran las demandas del mercado a ese respecto, y las posibilidades en relación a los recursos y las formaciones previas de los estudiantes.

Con un homenaje y entrega de distinción a los escenógrafos Héctor Calmet y Carlos Di Pasquo cerró sus puertas el II Congreso Nacional de Escenografía, considerado ya por sus participantes y hacedores como un hecho histórico para la disciplina.

Las palabras del director del INDEES (Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales), Dr. Marcelo Jaureguiberry, auspiciaron de conclusión a este segundo encuentro, rescatando la presencia de personalidades destacadas del ámbito de la escenografía y recordando la huella de aquel primer encuentro que se termina de consolidar en este.

#### CONCLUSIONES. APERTURAS

La realización tanto del Primer Congreso Nacional de Escenografía en 2013 como de su segunda y reciente edición en 2014, ha consolidado un espacio de encuentro y diálogo que había sido demorado por mucho tiempo. La aceptación y participación del público, así como de los profesionales de larga y destacada trayectoria que han apoyado esta empresa, Guillermo de la Torre, María Julia Bertotto, Alberto Negrin, Carlos Di Pasquo, Norberto Laino, Javier Daulte, Beatriz Di Benedetto, Héctor Calmet, Teté Mendoza, José Pablo Feinmann, Griselda Gambaro, Ana Sarudiansky, Beatriz Trastoy, Carlos Pacheco, Graciela González de Díaz Araujo, Silvio Lang, Gonzalo Córdova, hace de este Congreso un hito y un evento de necesaria continuidad y ampliación.

# UN CREADOR

## Beatriz Lábatte

# UNA OBRA

## Diego y Ulises



Estrenada en el año 2011 y habiendo realizado la última presentación del año 2014 el pasado mes de noviembre en el marco del Festival El Cruce, **Diego y Ulises** se recorta como una *rara avis* en el panorama de la danza argentina actual. Creada por Marcelo Díaz (director), Ulises Fernández y Diego Stocco (intérpretes), esta obra de danza, a solo dos años de su estreno en la ciudad de Rosario (Santa Fe), había alcanzado ya las cien funciones y daba cuenta de un intenso recorrido por numerosos festivales nacionales e internacionales. Sin dudas, un periplo de privilegio bastante inusual en el marco de las producciones de danza que se estrenan en Argentina por fuera de su ciudad capital.

Inspirada en el universo cinematográfico de Gus Van Sant, esta suerte de deuda estética –señalada recurrentemente por los creadores– no implica, en el caso que nos ocupa, el desarrollo de una narrativa escénica que se atenga a las convenciones tradicionales, ni al interés por producir una réplica icónica del motivo referencial; a diferencia de esto podríamos afirmar que **Diego y Ulises** se estructura lejos del argumento y del efecto de representación.

Sin entrar en consideraciones sobre el modelo de cuerpo que la obra parece sostener ni sobre el dispositivo pedagógico que puede vislumbrarse detrás de las energéticas corporales puestas en juego, el producto da cuenta de unos procedimientos escénicos que fluctúan de manera ambigua e inquietante entre la presencia y el sentido. Una construcción que no se estructura detrás de la linealidad de un relato pero que sostiene una evidente tensión dramática sin necesidad de recurrir al enmascaramiento de los cuerpos detrás de los juegos de la representación.

**Diego y Ulises** parece inscribirse claramente en el universo escénico contemporáneo en coincidencia con los estudios aportados por el investigador español José A. Sánchez quien señala que la escena teatral actual se articula alrededor de un conjunto de relaciones siempre cambiantes y problemáticas con lo real y con la idea de realidad. Inmersa en el universo de la danza de estos tiempos entonces, la obra asume algunas de sus características más representativas, las que se reconocen en los recursos técnicos puestos en juego por los intérpretes como así también en la búsqueda de una discursividad escénica que elude la linealidad narrativa y en un posicionamiento, en cierta manera crítico, de la representación. Precisamente, refiriéndose a esta insistencia de la danza actual en su batalla contra la representación, el investigador André Lepecki sostiene que: “El final de la representación sigue siendo tanto un proyecto como una imposibilidad” y cita la famosa

frase de Derrida: “Puesto que ya desde siempre ha comenzado, la representación, en consecuencia, no tiene fin”.

Más allá de las necesarias consideraciones teóricas, el encuentro con **Diego y Ulises** nos pone a participar, como espectadores, de un universo escénico poderoso en su sensualidad y en su manifiesta intimidad con lo teatral. Se trata, seguramente, de un director que conoce de manera íntima los procedimientos y los recursos; alguien capaz de convocarnos hacia una espacialidad lúdica que nos instala en un intenso juego de expectación.

**Diego y Ulises** se encuentran en un espacio indescifrable como el vínculo que los une, dos intérpretes magníficos que desnaturalizan las supuestas “verdades” técnicas para producir un modo de existencia escénica dinámico, activo, cambiante, a partir de un despliegue ilimitado de sus corporalidades. Despliegue y existencia en los que caben desde los procedimientos técnicos de las danzas urbanas hasta la gestualidad cotidiana, y la delicia de los pasajes entre un recurso y otro. Los silencios, las miradas, los contactos mínimos y sutiles, la competencia, el juego, la violencia; la fuerza como potencia del cuerpo, como posibilidad, como canal de contacto, como erotización del vínculo. Una especie de submundo físico hecho de infinitos detalles puestos en permanente tensión dramática.

**Diego y Ulises** son ellos, los intérpretes, pero también son otros; sin abarcar la idea del personaje, construyen sin embargo otro modo de existencia capaz de desvanecer las categorías semánticas en las que acostumbramos refugiarnos. Ellos, esos “sujetos escénicos” –como les gusta decir a sus creadores– que bailan, actúan y se juegan permanentemente a no definir quiénes son, qué hacen, dónde están, qué los vincula.

Desde un claro corrimiento de las definiciones estos hacedores aportan un universo escénico hecho de convivencias, de multiplicidades, de pluralidades. Una obra que aparece mencionada indistintamente como “danza contemporánea”, “danza teatro”, “teatro danza”, pero que se inspira en unos materiales cinematográficos. Caminando por los bordes **Diego y Ulises** le ponen el cuerpo a un evento que parece jugarse también a reconsiderar los límites definitivos, las diferenciaciones ficcionales en las que los seres humanos pretendemos encuadrar nuestras maneras de relacionarnos. Más allá también de cualquier definición, **Diego, Ulises y Marcelo** sin relatar, sin historizar, convocan a un acto de intimidad, de complicidades, de erotismo; a un acontecimiento de convivencia, a un cuerpo a cuerpo intenso y pleno que lejos de dejarnos afuera nos involucra, nos compete, nos considera y nos pone a todos –hacedores y espectadores– a jugar el mismo juego.

# La dramaturgia como un nuevo cruce entre América y Europa



MATÍAS UMPIÉRREZ / desde CABA

Todo mi trabajo como curador está entrelazado con mi obra como artista. A partir de dicha dialéctica me interesa fomentar espacios que dialoguen con distintas prácticas e interrogantes. A lo largo de 8 años, como Coordinador del Área de Teatro del Centro Cultural Ricardo Rojas, fuimos abriendo espacios e indagando con más de 70 creadores proyectos que problematizan diferentes aspectos de las artes escénicas. El pasado 2014 significó un año de cambios para mí, primero por terminar felizmente mi colaboración como responsable del Área de Teatro del Rojas y luego por volver a generar un nuevo espacio que abra el diálogo a la dramaturgia extranjera contemporánea y el teatro independiente de la Ciudad de Buenos Aires.

El nuevo Festival Internacional de Dramaturgia Europa + América es un ejercicio para generar el intercambio entre la obra de autores extranjeros y el montaje con la dirección de artistas argentinos. Este encuentro se ubica en la frontera situada entre varios sistemas de producción: el del teatro independiente de Buenos Aires, el de las instituciones culturales internacionales y el de cada uno de los países que participaron en esta primera edición.

Esta plataforma fue creada junto a EUNIC, una red mundial que nuclea a los Institutos Nacionales

de Cultura de los Estados Miembros de la Unión Europea. Entre ellos cabe destacar a las 10 instituciones que presentaron a los 10 autores extranjeros de América y Europa: British Council, Goethe-Institut, Oficina Cultural Oswald De Andrade + Poiesis de Sao Paulo-Brasil, Embajada de Austria, Embajada de Suiza + ProHelvetia, Festival Internacional de Artes Escénicas de Montevideo-Uruguay + FIA, Embajada de España + CCEBA, Instituto Italiano de Cultura, Alianza Francesa + Embajada de Francia, Centro Croata del Instituto Internacional de Teatro. A su vez los teatros La Carpintería, Hasta Trilce, Timbre 4, Apacheta, Elefante, Teatro del Abasto y el Camarín de las Musas se sumaron como coproductores de cada uno de los espectáculos junto al web sponsor Alternativa Teatral.

Dentro de dicha trama, en medio de la frontera que vincula a las distintas instituciones, 10 directores y directoras llevaron a escena 10 piezas teatrales con elencos que reunieron a más de 100 artistas. Generalmente los Festivales propician recortes de espectáculos creados de manera autónoma por la comunidad artística. Lo más ambicioso de nuestro Festival es que fomenta la producción de espectáculos originales para dicho encuentro. A su vez uno de los principales fines del Festival, no es fomentar la eventualidad de un evento, sino dejar una huella de dicho encuentro

en la comunidad. Por esta situación el Festival cuenta con dos etapas: la primera desplegada en noviembre de 2014 cuando se presentaron los 10 estrenos de cada montaje (a los que ya acudieron más de 2.000 espectadores), y la segunda etapa que sucederá en el primer semestre de 2015 con los reestrenos de cada pieza durante tres meses en cada caso.

## LOS AUTORES SELECCIONADOS

Las 10 voces autorales, de los 10 espectáculos que fueron llevados a escena, comprenden distintas perspectivas de producción en la dramaturgia contemporánea de América y Europa. Lo mismo sucede con las distintas generaciones de autores y directores que mantuvieron diálogo en el marco del Festival.

Hagamos un repaso por los 10 montajes, 10 autores/as y 10 directores/as que formaron y forman parte del los montajes del Festival:

Representando la dramaturgia uruguaya, la autora Mariana Percovich conjuga el mito griego de Medea con hechos reales para crear su particular **Medea del Olimar**. Allí una mujer cuenta una versión posible de un hecho traumático, ella se transforma en una diosa vacuna o en una Medea sin furor. El encargado de llevar la pieza a escena es el director Román Podolsky. Al encontrarse



• Imágenes promocionales del Festival Internacional de Dramaturgia Europa + América.

con el texto, Podolsky reflexiona: “Es evidente que la lectura que hace un director de un texto dramático solo se completa en los ensayos. Allí, en colaboración con los actores, se ponen a prueba las imágenes que disparó ese primer acercamiento al material y se comprueba su adecuación y potencial. Al leer **Medea del Olimar** se me ocurrió que su protagonista, que en el texto se encuentra sola en escena, estuviera acompañada por la presencia silenciosa de su marido, Jasón. Probé la idea y felizmente resultó. El silencio de Jasón le agregó nuevas tensiones al material. El alegato desmedido, potente y delirante de Medea, se resignificó ante la presencia de este testigo mudo, que a veces parecía identificado con el dolor de su esposa y en otras se mostraba cómplice del poder que la condenaba. Ante la elocuencia de un discurso reivindicativo quedó así subrayada la perspectiva del que escucha y recibe esas palabras (un marido, la sociedad toda) invitando a reflexionar sobre cómo dar respuesta al etiquetamiento y la opresión denunciados. Con astucia literaria y claridad política, Mariana Percovich le dio voz a esta Medea campesina, uruguaya y un poco loca, que en el borde de un río seco llama la atención sobre su destino de matadero. Mi lectura intentó problematizar y enriquecer su escucha”.

La autora Suiza Katja Brunner, con tan solo 23 años, compuso uno de los textos que más debate generó en el teatro europeo. En su pieza **Demasiado cortas las piernas** diseña la voz de una joven que fue abusada por su padre desde sus primeros meses de vida. Ese amor, sin embargo, es algo normal para la niña, que se debate entre las voces de los discursos terapéuticos, morales y personales. El director Diego Faturos, quien llevó el texto a escena, piensa a partir de la pieza de Brunner: “El texto es una delicia para cualquier director por varias razones. Es imposible no conmovirse con la historia de abuso in-

fantil que plantea (una hija abusada por su padre desde que nació prácticamente). La autora propone que la obra puede ser contada en un monólogo femenino o por 15 hombres en traje de baño. Esto me generó un desafío creativo muy interesante: ¿cómo contar esta historia? La dramaturgia de la obra es exquisita: monólogos rotos carentes de puntuación, escenas realistas con detalles escalofriantes y humor e ironía. Todo el tiempo la autora pone al espectador contra las cuerdas ya que la víctima nunca se pone en ese lugar, sino que todo lo contrario, defiende su relación de amor con el padre y cuestiona el lugar que ocupa la sociedad en estos casos. Fue un trabajo de adaptación muy intenso, decidí que la obra estuviera atravesada por una protagonista, su madre y un grupo de personas que habla sobre esta familia, elucubra hipótesis y posibles desenlaces de cómo fue la vida de esta menor abusada desde su más tierna infancia en el seno de su casa paterna”.

**El sueño de Hipatia**, del autor italiano Massimo Vincenzi, narra el último día de la vida de Hipatia, primera matemática de la historia. El texto reconstruye la voz de una mujer asesinada por la autoridad política y religiosa de su época. La directora Analía Couceyro, quien llevó su texto a escena, reflexiona: “El texto me resultó muy convocante, con resonancias actuales y ese halo fantasmático que tiene lo inspirado en personajes históricos. El personaje de Hipatia, la primera mujer astrónoma y matemática, asesinada por el cristianismo, irradió en el trabajo el entusiasmo que se puede imaginar en esta mujer amante del conocimiento, de la enseñanza y los libros”.

Joël Pommerat fue bautizado por la crítica como el niño terrible del teatro francés. En su texto **Al mundo** presenta a una familia que convive en un encierro sombrío. La directora Natalia Casielles, fue la convocada para el mon-

taje y piensa a partir del texto y la propuesta del Festival: “La pieza está totalmente impregnada de conceptos y vivencias que conforman la identidad de Francia. ¿Se pueden traducir esas vivencias? ¿Importa traducirlas? En la obra se le da mucha importancia a lo discursivo, como si algo de lo físico se hubiera dejado de lado y eso a los actores tan carnales que tenemos en nuestro bando les incomoda un poco. Ese fue otro planteo interesante, ¿cómo se traduce este texto en estos cuerpos? También en la obra el concepto de acción está ligado a la palabra, la palabra como constructora de un todo escénico, entonces, ¿cómo darle movimiento a lo discursivo?, que se liga a otras preguntas, ¿cómo preservar la obra original y darle una impronta personal? ¿Cómo cruzar “Europa + América”?... En esa búsqueda de respuestas, en ese mestizaje, radicó para mí el desafío de este Festival”.

Representando la dramaturgia croata, el autor Ivor Martini nos acerca al mundo de **Mi hijo solo camina un poco más lento**. La obra centra la historia en la relación entre una madre y su hijo que padece una enfermedad innombrable. Dicho drama hace la pregunta fundamental de cómo aceptar al “otro”, al “diferente”, al que queremos, pero no sabemos ayudar. El director Guillermo Cacace, lleva a escena la pieza y reflexiona a partir del texto: “La obra de Martini me convocó desde el instante cero. El trabajo con un dramaturgo no me inhibe de armar lenguaje. Potencia la escucha. La distancia que un material establece en relación al entorno más próximo del grupo de trabajo, sea por pertenecer a otro tiempo (como sería el caso de un clásico), a otro espacio o a realidades aparentemente ajenas, muchas veces nos habilita unos permisos que la cercanía nos puede obstaculizar. La puesta en perspectiva me es facilitada por la distancia y eso me despega y acerca en un mismo movimiento. “Lo más cercano”



• Imágenes promocionales del Festival Internacional de Dramaturgia Europa + América.

lo es para el sentido común, no necesariamente para la sensibilidad y posibilidades de un dispositivo de creación. En términos de creación lo más conocido no es siempre lo más accesible. Por otra parte lo desconocido nos aporta una condición teatralmente exquisita si algo de eso muerde a la obra en su montaje: lo extraño”.

**Agreste** es la pieza escrita por el autor brasileño Newton Moreno y está, al igual que otras obras del Festival, basada en hechos reales que se instala como un poderoso manifiesto poético, como una fábula sobre la intolerancia, los prejuicios y la ignorancia que hace a la comprensión de la complejidad de las relaciones humanas. Elisa Carricajo, actriz y directora, lleva el montaje a escena y reflexiona sobre la obra de Moreno: “**Agreste** es un texto hermoso con, aparentemente, pocas pistas sobre cómo podría ser llevado a escena. El texto transcurre en el nordeste de Brasil, de hecho **Agreste** es una área de esa región. Un contexto rural y muy castigado en Latinoamérica, sobre el que si bien podemos entender muchas cosas, también partimos inevitablemente de un desconocimiento sobre la especificidad del paisaje. Por otra parte el texto aborda la cuestión de género como una problemática relacionada, entre otras cosas, a la representación. La relación de esta idea con lo escénico es inmediata. De hecho, al recibir el texto, la primera pregunta que nos hicimos fue: ¿Cómo “representar” este contexto tan cercano y lejano al mismo tiempo? E inmediatamente le siguió a esa pregunta otra: ¿Qué vendría a ser “representar”? Y el texto se pregunta de muchas formas qué es representar. De esta manera, las aparentes pocas pistas del texto, se transformaron en un caleidoscopio de posibilidades. En ese sentido el trabajo fue de una total libertad, y lo planteamos casi como un diálogo dentro de la puesta”.

El británico Martin Crimp es uno de los autores más representados en Reino Unido y Europa, en Argentina fue llevado en algunas oportunidades a escena por el director Cristian Drut. La pieza presentada en el Festival es **En la ciudad** y cuenta la historia de una familia que cambia su comportamiento luego de la intromisión de una enfermera que aumenta la tensión de una vida supuestamente estable. “Creo que llevar el texto a escena tuvo más que ver con que los mismos actores que habían hecho **El campo** me dijeron que sí. Quizá lo veo más como una manera de cerrar algo”, asegura Drut.

La dramaturgia alemana se hace presente en el Festival a partir del texto **Cotidianidad y éxtasis**. **Un cuadro de costumbres** de la autora Rebekka Kricheldorf. El texto se presenta como una sátira social que muestra cómo la búsqueda del yo y del deseo de autorrealización toman absurdos caminos en nuestra sociedad. Mariana Chaud, directora de la puesta, cuenta: “Cuando leí por primera vez **Cotidianidad y éxtasis** quedé deslumbrada por los diálogos, las ideas que despliega, la particularidad de los vínculos que va desarrollando y por el humor ácido que nunca abandona. Es una obra muy europea por su temática y sus personajes totalmente pasados de rosca en cuanto a reflexionar sobre cada experiencia, verbalizar estados de ánimo, ser políticamente correctos, relacionarse positivamente con el medio ambiente y la alimentación, ser permeables a otras culturas, etc. Habla un poco de esto del hombre de hoy que lo hace todo bien y sin embargo, no puede ser feliz”.

En la pieza **Humo** del autor catalán Josep María Miró, dos parejas se ven obligadas a quedar recluidas en el hotel de un país extranjero, ya que han extremado las medidas de seguridad por un

estallido de violencia en la ciudad. Por esta situación de encierro, dichas parejas deberán encontrarse y reencontrarse, en una espiral de mentiras y traiciones. Ana Katz, directora que llevó el texto a escena, tomó interesantes decisiones con respecto a la figura del “afuera”, que amenaza con la violencia de un pueblo revuelto y la del “adentro” que también enfrenta a los personajes a una lucha sin tregua.

Completando las 10 obras que forman parte del Festival, se encuentra **Hamlet está muerto, sin fuerza de gravedad** del autor austríaco Ewald Palmetshofer. La pieza lucha contra todo tipo de convención narrativa, lucha contra el movimiento de las palabras y tensa las cuerdas de manera constante. Lisandro Rodríguez, director de la puesta en escena, piensa a partir del trabajo de Palmetshofer: “Cuando las palabras no consiguen armar un sentido, recurrimos a la actuación, al contacto, confiamos en el artificio. Un espacio ‘cotidiano’ intervenido por la convención de la frontalidad escénica. Un espacio donde ponemos de manifiesto la fuerza natural de nuestra bronca, la impotencia que nos produce no poder asimilar ni seguir ‘la cosa’, ‘las cosas’, continuar. A partir de esta hipótesis construimos el trabajo. A mi entender, una experiencia más cerca de la pelea que de la conquista. Íntimamente ligada a todo aquello que vivimos y no podemos nombrar”.

A partir de este encuentro con autores de América y Europa, hemos intentado ampliar el campo de trabajo entrelazando distintos modos de hacer, de sentir y de percibir con el fin de fomentar un nuevo entramado para la creación.

\* Información sobre el Festival y próximas fechas de reestrenos en: [www.festivaldramaturgia.com.ar](http://www.festivaldramaturgia.com.ar)

**MERCEDES HALFON**

# Cuando se trata de desarrollar un material crítico con otro formato

El Centro Cultural San Martín, de CABA, fue el lugar elegido por las curadoras Mercedes Halfon y Carolina Martín Ferro para desarrollar un ciclo denominado "Invocaciones: directores en diálogo a través del tiempo". Meyerhold, Jarry, Brecht y Artaud están siendo revisitados por creadores locales a través de experiencias muy provocadoras.



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGLIANI

**FEDERICO IRAZÁBAL/ desde CABA**

Afirmaciones que circulan en torno al teatro porteño y sus problemas más evidentes hay muchas. Pero probablemente una de las que mayor consenso ha logrado es la que sostiene que nuestro teatro adolece de una falta absoluta de historia, que cada obra se produce como si fuera la primera y que –incentivado por la falta de un sistema de repertorio más la homologación del director y el autor– todo aquello que provenga del pasado queda directamente perdido en la polvorienta biblioteca de un investigador, pero rara vez llega al escenario. Desde esa perspectiva, el ciclo ideado por Mercedes Halfon y llevado a cabo con su paciente trabajo y el de Carolina Martín Ferro vienen a contraponer esa afirmación, no para negarla sino para colaborar con su solución. **Invocaciones: directores en diálogo a través del tiempo** es precisamente el esfuerzo por tensar una línea histórica que vincule a cuatro creadores del pasado con cuatro directores porteños contemporáneos. ¿Cómo se eligió a los directores originales? ¿Bajo qué criterio se los vinculó a directores porteños? Estos y otros temas aparecen en esta conversación con Mercedes Halfon, crítica e investigadora teatral, en clara redefinición, también, de su propio oficio.

**–¿Cuál es la razón de haber elegido a Meyerhold, Jarry, Brecht y Artaud para la primera edición del ciclo Invocaciones?**

–Tal como decimos en la información sobre el ciclo, la propuesta, en frío, es que cuatro directores de teatro de Buenos Aires entren en diálogo con otros cuatro directores de la historia del teatro del siglo xx, y que lo hagan a través de los escritos no dramáticos, de los textos de teoría, de las biografías y cartas. Pero para nosotras había que encontrar una idea, algo, que pudiera agrupar a esos cuatro nombres, que tuvieran algún tipo de relación entre sí. Y así fue como llegamos a estos cuatro. Porque todos desarrollan su oficio en la primera mitad del siglo xx, con excepción de Alfred Jarry, y están muy relacionados con las vanguardias históricas de principios del siglo pasado. Como te decía, Jarry es el único anterior pero que fue muy retomado tanto por surrealistas como por dadaístas, cosa que lo traía directamente al siglo xx. Y de hecho el teatro de Antonin Artaud se llamaba Jarry, y perteneció junto a su dueño a la vanguardia del surrealismo hasta que lo echaron. Bertolt Brecht es el más complejo en lo que hace a su relación con las vanguardias pero dentro de lo que son los artistas y los teóricos que perte-



nećían al Partido Comunista es el que tiene una mejor mirada sobre las vanguardias, y que de hecho toma algunos elementos de ellas al no condenarlas como otros (nuevas tecnologías, carteles). El está más interesado por lo que está pasando. Meyerhold, en Rusia, participa de lo que fueron los constructivistas en escenografía y trabajó mucho con Mayakovski, iniciador del futurismo ruso, hasta que luego quedará fuera de la línea que se bajaba desde las políticas culturales oficiales. Esto ya por sí solo nos daba un entramado que permitía la constitución de un ciclo. Pero también nos interesó mucho de ellos cuatro que fueran personalidades importantísimas para el desarrollo del teatro pero que ninguno se convirtió en hegemónico dentro de la estética teatral occidental contemporánea, como es la línea stanislavskiana y strasbergiana del realismo. Ellos han sido retomados, reabsorbidos, reutilizados pero siempre de manera parcial. Otro dato que me parece significativo para la constitución de un ciclo es que los cuatro creadores, que son directores, supieron generar algún tipo de pensamiento en torno a su oficio y su estética. Si bien Brecht y Meyerhold han sido los más sistemáticos, podríamos decir que los textos de Artaud tienen la posibilidad de ser leídos desde esta perspectiva y Jarry, quien es tal vez el que menos cuadra en esta línea, tiene también algunos textos teóricos, menos conocidos, pero están. Pese a lo disparatados que son, hay una línea de pensamiento teórico en el autor de **Ubú Rey**.

**-¿Y ese pensamiento tenía que ser sí o sí de director?**

-Sí, claro. Lo que nos interesaba rescatar era la figura del director. No queríamos ni teóricos ni dramaturgos que desarrollaran una poética escrita, sino que fueran hombres de teatro que hubiesen pensado, sistemáticamente o no, sobre su teatro proponiendo algún tipo de mirada teórica.

**-¿Y cómo llegan a los directores locales?**

-Queríamos que los cuatro directores tuvieran una relación entre sí en términos generacionales,

pero que no fueran directores consagrados con una estética determinada, ni tampoco directores con una primera obra únicamente. Eso nos permitía sentir que podían apropiarse de una propuesta y hacer algo que los pusiera a prueba, que los sacara de su lugar más allá de que el resultado permita ver una línea de diálogo con el teatro de cada uno. Pero más allá de eso también creemos que estos cuatro directores comparten algunas cosas con los autores que les adjudicamos. Sobre Sergio Boris, por ejemplo, uno no podría decir que es un director "artaudiano", si es que esto existiera, pero sí por ejemplo que pese a escribir un texto dramático parte directamente de la escena y del cuerpo de los actores. Y eso es algo que pedía el propio Artaud al entender que el texto dramático era el cáncer del teatro. Esto no significa que los personajes torturados y de mundos más bien cerrados de Boris sean artaudianos, pero sí que hay una línea imaginaria que los vincula, probablemente con otros nombres en el medio pero que si hiciéramos una genealogía se lo vería más claramente. En el caso de Mariana Chaud había una cuestión autobiográfica que la vincula a Jarry ya que su mamá estudiaba pintura con Eva García, que es la introductora de la patafísica en la Argentina y ella, por ende, está vinculada con la patafísica que es anterior a este proceso puntual de Jarry. Y cuando uno ve el teatro de Chaud, ve que su teatro de hecho dialoga en algunos puntos con esa perspectiva. En el caso de Meyerhold y de Brecht dudamos más. Silvio Lang venía trabajando desde hacía ya bastante tiempo y es un fanático de Meyerhold. Él es un director que viene de la universidad y la teoría, que hizo un espectáculo con Alain Badiou como actor y que podía apropiarse de una propuesta que es muy teórica, como es la de Meyerhold, en la que se cruzan las vanguardias, el marxismo y una situación muy concreta que es la biografía de Meyerhold. Y por último, la elección de Agustín Mendilaharsu y Walter Jakob tuvo que ver con que por un lado Walter habla alemán y eso le iba a permitir jugar con los originales y con mayor cantidad de material que aquel que está traducido en el mercado



• Escena de "Jarry. Ubú patagónico".

• Escenas de "Meyerhold freakshow del infortunio del teatro".

editorial. Pero además porque Brecht tiene fuerte vínculo con el mundo de las proyecciones, de la tecnología, además de utilizar el formato de la comedia, que es algo que también hacen los chicos y que les puede permitir sacar a Brecht de ese lugar de seriedad en el que se lo piensa.

**-¿Qué material les dieron a los directores?**

-Yo venía leyendo muchas cosas, que fueron las que investigué para hacer el proyecto, materiales raros, exóticos, y ese material se lo pasamos a ellos pero no sé si lo usaron o no. No les tomamos examen de lectura. Les dimos ese material porque nos parecía interesante a nosotras pero no como un requisito de trabajo. Tuvimos también, a lo largo del año, varias reuniones entre todos como para que cada uno expusiera cómo venía el trabajo. Fueron dos años de laburo intenso pero que nos enriqueció mucho. Yo hubiese querido una reunión más o menos periódica pero no se pudo. Pero más allá de eso fueron interesantes los cruces que se generaron entre ellos y el modo en el que logramos que circulara la información como para que fuera un ámbito de formación para todos. Y de hecho fue muy fluido todo el proceso porque ellos también estaban felices con el trabajo, tanto que prácticamente no hubo resistencias. La única que al principio no estaba demasiado entusiasmada con hacer Jarry era Mariana, precisamente por tener un vínculo tan cercano a través de la patafísica, pero finalmente aceptó y generó un producto que a mi juicio es muy interesante. Jakob y Mendilaharsu tenían el miedo de cómo salirse del monumento de Brecht, algo que yo reconozco como una tarea importante y difícil al mismo tiempo ya que todo el mundo cree conocer a Brecht y tener una imagen más o menos fija de quién es él, su estética y cómo debe hacerse su obra y plasmar escénicamente su pensamiento sobre el teatro. Y para ayudarlos en esta tarea hicimos traer de afuera, con gente que viajaba, textos nuevos que están apareciendo en el mundo sobre Brecht como el de Didi Huberman, Jamenson y Zizek.

**-¿Y cómo les surge el deseo de irse al pasado, en un teatro tan deshistorizado como el argentino?**

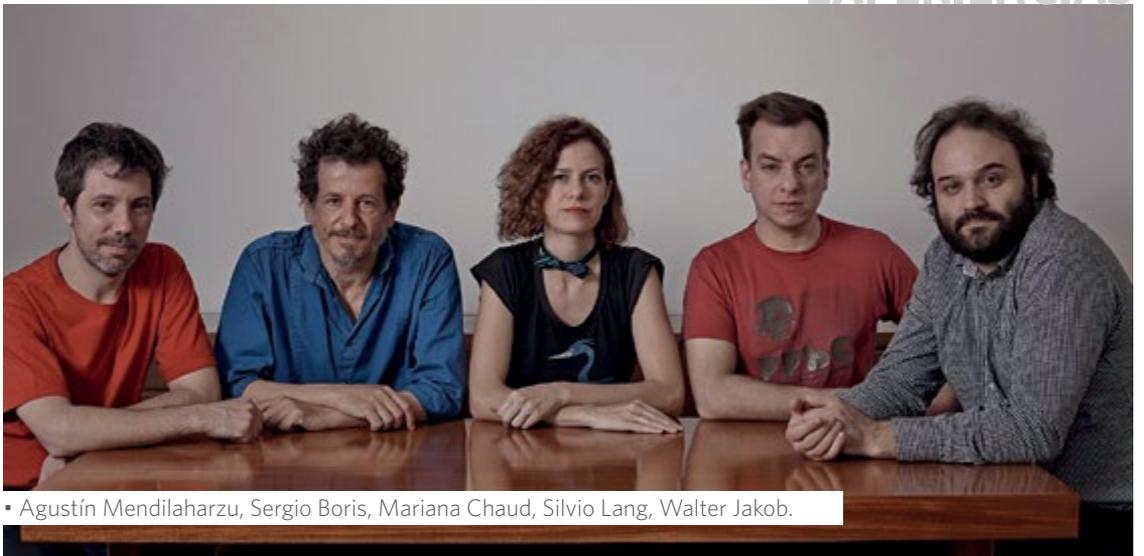
-Un poco justamente por eso. A mí me pasaba que un montón de cosas que he leído en materias teóricas en la UBA, me parecían eran buenísimas para que fueran tomadas por el teatro de Buenos Aires, y que por la forma en que se da el teatro aquí –estudiar en talleres, de forma atomizada y de corto alcance– hace que la gente discuta con gente de su propia generación pero no con las anteriores, como ocurre en otras disciplinas como en la pintura. Cuando se vuelve a hacer pintura de caballete los pintores están dialogando con Berni luego de que otros, los inmediatamente anteriores, se hubieran peleado.

**-¿Y la propuesta de ellos fue totalmente libre en relación a ustedes como curadoras?**

-Sí. Ellos trabajaron solos un montón de tiempo y cuando ya tenían algo más o menos delineado, nosotras, con Carolina Martín Ferro, fuimos al ensayo pero ya sobre el material que ellos estaban trabajando. Leímos el material, discutimos sobre diversos temas teóricos pero siempre sobre lo que ellos proponían. El año que viene tal vez tengamos otras experiencias ya que fue algo tan largo en el tiempo y tan novedoso para nosotras que tal vez, con la experiencia de este año, el año próximo nos involucremos desde otro lugar. Ya te digo, a mí me hubiese gustado generar un vínculo más cotidiano entre todos los artistas, pero con el vértigo de esta ciudad es algo difícil de coordinar.

**-Es un proyecto muy ambicioso...**

-Sí, totalmente. Por eso necesitábamos hacerlo en un marco que nos amparara un poco frente al tamaño de la propuesta. Yo no quería para nada el formato del semimontado y no quería nada improvisado. Ellos recibieron el material con más de un año de anticipación como para que pudieran trabajar con tiempo y con la dinámica que cada uno quisiera, pero que no fuera el resultado de dos charlas de café y un montaje veloz. Por eso el formato de producción es, gracias al Centro Cultural San Martín, el de “producción de obra”. Cada proyecto recibió un presupuesto, chico por supuesto, como para que lo distribuyeran como mejor les conviniera. Nosotros tampoco tuvimos injerencia en eso. Silvio Lang por ejemplo tiene alrededor de 20 artistas; para él ese dinero probablemente sea nada. Y por supuesto que todo el proceso de ensayos no tuvo ningún tipo de financiamiento. Fue a “la teatro independiente”. Como formato de producción es muy típico en diferentes lugares del mundo y a mí me parece que es un sistema que funciona. Se le da un dinero al artista, que luego no tiene por qué rendir ya que es decisión de él que quiere hacer con ese dinero.



• Agustín Mendilaharsu, Sergio Boris, Mariana Chaud, Silvio Lang, Walter Jakob.

Si lo quiere invertir todo en escenografía lo invierte, si lo quiere destinar todo a sueldos lo destina. Uno sabe cuánto dinero quiere darle a cada producción y punto. El resto es decisión del artista, administrar el dinero y llevar a cabo la propuesta.

**-¿La idea es terminar con estos cuatro o seguir incorporando nombres a invocar?**

-El ciclo para nosotras está siendo increíble, es una gran experiencia, pero como suele ocurrir en estas cosas, se nos fue de las manos en cuanto a la demanda que de nosotras hace. Es un trabajo inmenso ante el que nosotras deberíamos encontrar un formato más estable que el de la producción de obra del Centro Cultural más el de algún subsidio. Porque fueron muchas horas en el espacio, haciendo trabajo de producción solamente sin incluir el tiempo destinado al concepto y al desarrollo de la idea. Ojalá siga porque además de haber resultado superbién en términos estéticos, es realmente pedagógico en lo que hace a la historia del teatro sin que sea una ponencia en un congreso. Pero no lo sabemos aún.

**-Y en caso de seguir, ¿con quién seguirían?**

-No tenemos mucha idea. Lo hemos conversado muy sutilmente. Pero dado que tienen que ser directores se vuelve un poco más difícil, porque no tienen que ser autores. Porque es precisamente allí donde estamos violentando la historia en términos de olvido. El autor tiene muchas posibilidades de sobrevivir porque su obra queda publicada, pero el director pasa al olvido. Si supo generar en vida un material teórico tiene más opciones. Y eso es lo que nosotras queremos. Que haya un trabajo de indagación en los materiales que esos directores hayan dejado. Siempre algo dejan, una carta, un manifiesto o un ensayo. En este sentido uno de los posibles, y tal vez obvio en la lista, sea el teatro de Kantor.

**-Y yendo a algo un poco más personal, ¿cuál fue tu objetivo, como crítica, con este ciclo?**

-Producir algo que no sea un texto escrito. Poner mis ideas en otro soporte, como por ejemplo un

ciclo. Yo soy crítica teatral, periodista e investigadora. Y eso por lo general te lleva a producir un material teórico, escrito, que además suele estar atravesado por los códigos discursivos del periodismo o de la academia, que poco suelen tener que ver con los códigos del teatro como productor de discurso autorreferido. Y entonces me parece que ahí hay una posibilidad de que aquellos que tenemos una idea sobre el teatro, un concepto, bueno o malo, no importa, podamos hacer el desarrollo de un material crítico con otros formatos. Este ciclo es un buen modo de plasmarlo. Creo que a nosotros nos tocó llegar al periodismo en un momento muy malo, de muchísima incertidumbre y tensiones internas. Es difícil ser periodista hoy en día en Buenos Aires, y peor aún lo es dedicarse a la crítica teatral porque también ella como tal está atravesando una crisis. Por ello me parece que se nos vuelve imperioso volvernos creativos y encontrar lugares en los que poner nuestro pensamiento crítico pero de un modo no tan degradado como el de la crítica convencional. También ocurrió que fui mamá y tuve la típica crisis de mujer luego de que tiene un hijo, que ahora tiene tres años y por ello pude iniciar el lento regreso al camino de la profesión. Y de pronto me encontré que ya no pertenecía al mundo creativo, pero tampoco al del periodismo. Y si bien lo disfruto enormemente porque me gusta muchísimo escribir, no quiero morirme apretando “enter” y viendo cómo nunca pasa nada.

**-Esta perspectiva sobre nuestra profesión, ¿la ves como algo generalizado o estrictamente personal?**

-Sí, creo que a todos nos pasa algo más o menos parecido. En un punto es como que estamos todos, los más jóvenes y los que tienen más experiencia, en el techo, y es un techo bajísimo, bajísimo en plata, en prestigio, en proyección a futuro, y eso es muy desalentador. Por eso busco estar, pero saliéndome al mismo tiempo. Y generar ciclos es un modo. Lo hice en la poesía, que es un área que me interesa, haciendo ciclo de recitales poéticos. Pero ahí era más fácil que en el teatro que es una estructura muchísimo más compleja.

## Flamante edición de INTeatro

# A propósito de "Mujer armada Hombre dormido"

Gracias al trabajo que viene realizando en los últimos años, Martín Flores Cárdenas se ha convertido en uno de los dramaturgos y directores con más impronta del circuito teatral porteño. Con características y temas que a menudo se repiten en sus obras (como el amor, el sexo y la violencia, principalmente), es dueño de un estilo propio, potente y muy particular. A propósito de la flamante edición, en INTeatro, de su obra **Mujer armada Hombre dormido** -pieza que estrenó en 2011 con gran éxito y con la que participó de la Fiesta Nacional del Teatro de ese año-, el teatrista se tomó un descanso de ensayos y muestras de alumnos para reflexionar sobre ese y otros de sus trabajos. Entre ellos, **Entonces bailemos**, su última y premiada propuesta, que ya va por su segunda temporada.

PAULA SABATÉS / desde CABA

-¿Cómo surgieron las situaciones de *Mujer armada Hombre dormido*?

-Venía de hacer dos puestas sobre textos de Carver, otra sobre textos de Pessoa y de dirigir una obra de otro autor. Quería escribir un texto que contuviera, no sé, inquietudes, formas propias. Por más de que la obra remita inmediatamente a autores del realismo sucio, como Carver, Wolff, Bukowski, Shepard, **Mujer armada Hombre dormido** es una obra de teatro. No es narrativa, no es poesía. Una característica fundamental de la escritura dramática es esa entidad oral y performática de la palabra. A mí me resulta más fácil escribir relatos y poemas. El germen de **Entonces bailemos**, mi última obra, por ejemplo, fue originariamente un conjunto de relatos que tenía archivados. Pero la palabra en dramaturgia no solo tiene música, sonoridad y ritmo. También tiene un cuerpo que la dice, un cuerpo real. La obra son situaciones dramáticas, duelos. Quise escaparle a la narrativa que es a lo que tiendo y escribí diálogos casi sin indicaciones de representación.

-¿Por qué la mujer es la que más sufre en la obra? Es interesante, el título pareciera indicar lo contrario...

-El título fue la imagen generadora del texto, la imagen de la que partí. Y sonaba bien. La situación que enuncia no se representa en la obra, no está. Pero sí uno de los personajes la evoca, se la cuenta a su mujer y te podría decir que para mí es parte esencial del arco narrativo y un giro emocional de la obra. Fue el nombre del archivo con el que guardaba el texto durante los meses de escritura y no sé, sonaba bien, sin darle mucha vuelta. Además creo que como enunciado imprime una tensión muy presente en las primeras escenas de la obra. La mujer sufre más porque la obra remite a un mundo patriarcal, violento, donde la vida está devaluada. Entonces las mujeres, quienes traen la vida al mundo, se convirtieron en objetos de placer. Algunas logran sobrellevar este rol naturalizando de alguna manera ese vacío. Otras buscan alternativas poco ortodoxas, sin medir riesgos ni consecuencias. Las mujeres la pasan peor porque nunca van a poder desvincularse de la creación en un mundo que desprecia la vida.

-¿Qué recuerda de la puesta de esa obra?

-Lo que más me acuerdo es de lo bien que la pasábamos. A pesar de la oscuridad de las situaciones, siempre había algo de humor. O quizá



tendría que decir que gracias a la oscuridad de las situaciones es que finalmente, cuando aparecía el humor, lo hacía con mucha fuerza. Otro de los desafíos que planteaba representar esta obra era sacarle provecho al problema de tener cuatro actores interpretando dos o tres personajes cada uno, personajes que interactuaban en escenas que sucedían casi siempre en locaciones distintas. Lo resolvimos con un espacio bastante despojado que se transformaba con la luz y la utilización de algún que otro objeto. Pero la verdad es que los actores estaban muy presentes. La obra sucedía en sus cuerpos. Es una obra de actores y ahí es donde focalizamos el trabajo. Es lo que más me gusta. Trabajar con los actores, vincularme con ellos.

-Más allá de ese texto, ¿qué cosas lo inspiran a escribir?

-Creo que mis miedos. O no sé si me inspira, pero es el motor. Podría decir que me inspira la complejidad contradictoria del amor. Pero todo



• Martín Flores Cárdenas.



• Escena de "Entonces bailemos".

tiene que ver de alguna manera con experiencias personales. No solo con los hechos, más que nada con las fantasías y los medios por los que atravieso durante esas experiencias. Por su puesto, sobre ese primer impulso se trabaja y la obra termina siendo cualquier otra cosa.

#### -¿Cómo nació *Entonces bailemos*, su última obra?

-De revisar textos que había escrito mucho tiempo antes de pensar siquiera la posibilidad de que existiera esta puesta. En ese momento tenía escritos solo dos cuentos que eran, para mí, cada uno una escena. Y aunque esos textos eran de otra época mía, me reconocí, me di cuenta de que, al final, los temas que interesan son siempre los mismos. Puntualmente cuando volví a leer estos relatos me llevaron a reflexiones que tenían mucho que ver con algunas situaciones que estaba atravesando en mi vida en ese momento y sobre la que necesitaba decir algo. Así que escribí tres relatos más. Con eso ya tenía suficiente como para juntarme con el elenco, para comprometerme con esas ganas iniciales. Fue un proceso intenso pero muy placentero. A mí me gusta pasarla bien. Divertirme en los ensayos es fundamental. Si es necesario distraerse, bolder, se bolder. Antes de empezar cada ensayo y durante, también, hablamos mucho. Me gusta eso. Sobre todo, bueno, de amor, los vínculos... Y así terminé, una vez más, hablando del vínculo entre el amor, el dolor y la violencia.

#### -¿Cómo la definiría? ¿Es una obra sobre el amor/desamor, sobre el sexo, sobre ambas?

-Es interesante que la pregunta sea así, con todo junto, porque para mí es difícil separar. Los límites son borrosos. ¿Cuándo es que encuentros casuales, sexuales, empiezan a ser amorosos? ¿Cómo diferenciar estar caliente con estar enamorado? Podría ser uno de los interrogantes satélite que plantea la obra. Pero creo que habla de cuando el amor y el sexo solo pueden existir si conviven con el dolor y la violencia. Estamos

acostumbrados a escuchar "Si te pega no te ama", y yo me pregunto: ¿es realmente así? Supongo que necesitamos creer que el amor nos mantiene a salvo de la violencia, que alguien que ama de verdad no puede ser violento con la persona amada. Pero sabemos que no siempre es así, que al final ese puede ser un concepto idealizado y falso del afecto. En el amor puede haber manipulación, engaño, daño psicológico y físico y muchas cosas más, y la obra habla de eso. En las relaciones que se plantean en la puesta, para el personaje violento y para la víctima, hay una relación afectiva. A mí me parece que no está bueno para el análisis relativizar la existencia de ese cariño y mucho menos desvalorizar o ignorar la opinión de los que forman parte de ese vínculo y que dicen amarse. Ojo, no quiero en ningún momento justificar o eximir de la responsabilidad de la agresión, sino pensar y plantear elementos que aporten a una reflexión más profunda o rica sobre el tema.

#### -Como en trabajos anteriores, en este vuelve a aparecer el universo del *western* y el *country*. ¿De dónde viene esa fascinación y qué cree que le aportaba a este proyecto en particular?

-Viene de chico. Siempre me hizo gracia el código de actuación del *western*, las situaciones. Crecí viendo aquellas películas dobladas y el movimiento de labios y el lenguaje gestual del actor siempre me parecieron graciosos. A la vez, los *cowboys* son machos, colonizadores. De hecho podríamos decir que el *western* es un género machista. Y ahí es donde empieza a vincularse fuerte con la obra. Los personajes masculinos de *Entonces bailemos* son hombres comunes, que trabajan ocho horas, hombres de su casa, tipos comunes, pero que cuando hablan de sus relaciones actúan como si fueran vaqueros. Ellos quisieran ser *cowboys*. Y ellas a la vez parecen desear tener un vaquero al lado. Parece una ironía, sí, casi un chiste. Las canciones que el *cowboy* interpreta también tienen un vínculo humorístico con las situaciones. En algunos de los momentos más terribles de la obra, el *cowboy*

irrumpe con una canción. La mayoría de las veces esos temas se vinculan con lo que está pasando de una manera tangencial o ridícula.

#### -¿Qué lugar ocupa *Entonces bailemos* en su carrera?

-Poner una obra para mí es como ponerse de novio, con lo cual hoy es todo. Estoy en un romance con *Entonces bailemos*. En el futuro, no sé qué será esta obra para mí. Quizá cuando pase el tiempo lo pueda decir con más precisión. Por ahora, solo la disfruto.

#### -Varias de sus obras recibieron nominaciones y premios. ¿Cómo se lleva con los reconocimientos? ¿Qué le significan?

-Qué sé yo, están buenos. Sé que al final son una arbitrariedad, pero está bueno que se reconozca tu trabajo. Te hace sentir que el esfuerzo que se hace es valorado por gente ajena al proyecto, ajena a tus intereses y eso está buenísimo. No hacemos teatro por el billete, entonces un premio es un aliento anímico, si se quiere. Y a veces incluso un elemento de promoción importante. Al público le gusta ver lo que está avalado por un premio o por un jurado. Para la convocatoria eso está bien bueno.

#### -¿Cómo ve al teatro alternativo actual?

-Siempre es costoso contestar esta pregunta porque hay mucho teatro y muchos aspectos a tener en cuenta. Si pienso en estéticas, puedo decir que hay de todo. Podría decir que la diversidad que existe en propuestas, recursos y estéticas es lo que más me interesa. También el intercambio. Me parece un aspecto que goza de buena salud. Por otro lado, los espacios siguen luchando contra la persecución de inspectores que clausuran lugares de manera extraña o injusta y los elencos siguen luchando por que los espacios brinden condiciones básicas para trabajar. Pero de todos modos me parece que el nivel artístico del teatro de Buenos Aires todavía mantiene un nivel a pesar de ese contexto que sigue siendo difícil.

# Para agitar el teatro pampeano



• Adrián Canale.

GABRIEL PERALTA / desde La Pampa

Entre el 24 y el 26 de octubre, en la sala ATTP de la ciudad de Santa Rosa, La Pampa, el teatro pampeano tuvo la oportunidad de asistir a un acontecimiento poco frecuente, no solo en La Pampa sino, creo, de todo el país: la presentación de ocho propuestas escénicas, dirigidas por ocho directoras.

Las propuestas surgieron del Seminario Anual de Dirección que dictó Adrián Canale en los meses de abril y agosto, que propició el INT Representación La Pampa.

Cada una de las directoras presentaron sus trabajos enunciando, a su criterio, en qué punto del proceso se encontraban los mismos; así se presentaron trabajos en proceso, ensayos abiertos y estrenos.

Las participantes y sus obras fueron las siguientes:

- **Todo es muerte.** Trabajo en proceso; versión de la novela de Juan José Sena; adaptación y dirección de Mariana Rosero, de Santa Rosa, La Pampa.
- **Labyrinthus.** Trabajo en proceso; dramaturgia y dirección de Edith Gazzaniga, de Santa Rosa, La Pampa.

- **Crónicas de Indias.** Estreno; dramaturgia de Araceli Arreche y Amancay Espíndola; dirección de Alicia Datri, de General Pico, La Pampa.
- **Hay que esperar.** Estreno; texto y dirección de Marta Coiro, de General Pico, La Pampa.
- **Juguemos en el mundo mientras mamá no esta.** Estreno; texto y dirección de Patricia Olivieri, de General Pico, La Pampa.
- **Los trenes siempre están llegando.** Estreno; dramaturgia de Mónica Ogando; dirección de Estela Pacheco, de General Pico, La Pampa.
- **Harina.** Ensayo abierto; dramaturgia de Carolina Tejeda y Román Podolsky; dirección Leticia Hernando, de Santa Rosa, La Pampa.
- **Desconcierto.** Ensayo abierto; dramaturgia de Diana Raznovich; dirección de Estela Sappa.

**Picadero** conversó con Adrián Canale, director, actor, docente, egresado de la carrera de Dirección y Puesta en Escena de la EMAD de Buenos Aires, donde tuvo de maestros de actuación a Rubens Correa y Andrés Bazzalo. Ha dirigido, desde el año 1985 hasta la actualidad, más de 60 espectáculos, muchos de ellos premiados a nivel nacional y que han participado de festivales nacionales e internacionales. Actualmente es docente titular de Actuación y coordinador pedagógico en la Escuela de Formación Actoral de Morón y da clases privadas de Actuación y Dirección en distintas provincias del país y en la Capital Federal. La entrevista giró en torno al seminario, qué se reflexionó, qué se discutió, sus preocupaciones sobre el espacio del ensayo en el proceso de la creación del hecho teatral y la curiosidad que fueran ocho mujeres que se animaron a dar muestra de sus procesos de trabajo.

-¿Cómo surgió la idea de brindar un Seminario de Dirección en La Pampa?

-El germen del seminario fue mi interés por de-



• Escenas de "Jardinería humana".



sarrollar una mirada más profunda y específica sobre la Dirección y ayudar a promover la práctica de esta tarea. Y también el impulso del representante del INT (José Gerónimo), ante la necesidad concreta del estudio y desarrollo de esta actividad en el ambiente teatral de la Provincia.

### -¿Cómo encaraste el Seminario?

- La idea del Seminario es, en principio, causar interés por la dirección teatral, generar nuevos directores. Propuse como formato, un seminario anual pero dividido en tres encuentros (abril/agosto/octubre), de entre 15 y 20 horas cada uno. Esto demandó un constante intercambio entre alumnos y docente en los intermedios de cada encuentro, ya que luego de elegido el material que cada uno iba a dirigir, continuaríamos en comunicación constante a través de mail o grabaciones de ensayos, para poder seguir paso a paso el proceso de trabajo, ayudar con la reescritura de algunos textos, sugerir imágenes, fotografías o colores que pudieran servir para el armado de la puesta. Este intercambio permitía también, desarrollar uno de los objetivos del Seminario, instalar como tema de reflexión y discusión el primer problema que se presenta en un grupo para el director: "El ensayo y cómo hablar". Para poder oír el lenguaje sordo de los grupos. Y pensar, así mismo, el ensayo como fuente y no solo como mera preparación, porque ahí es donde se plantean todas las organizaciones del teatro y no solo su estética.

También se discutieron algunos textos breves y muy específicos sobre la dirección, tanto de Alberto Ure como de Peter Brook. Y algunos más generales, pero relacionados con la mirada sobre el hecho estético, como el texto **Un prado** de John Berger.

**-O sea que los concurrentes al Seminario tuvieron una participación muy activa.**

-El proceso para el alumno comenzó desde el

primer encuentro, en que realizamos distintas ejercitaciones sobre la dirección teatral y elegimos un material a dirigir, de corta duración (no más de 40 minutos), con el objetivo de mostrarlo al público en el último encuentro. En el segundo encuentro, ya con el montaje en un 50 por ciento realizado, mi trabajo consistía en ajustar, sugerir o apuntar distintas cuestiones sobre el montaje, y calibrar con más agudeza la mirada "poética" sobre el material. Lo interesante de esta propuesta fue que, ya en el tercer encuentro, pudimos llegar a una muestra final, pero que dio la libertad al alumno, de mostrar su trabajo en tres formatos posibles: estreno, ensayo abierto u obra en proceso. De este modo culminaba una experiencia, pero a la vez comenzaba otra, ya que a partir de la finalización del Seminario, las ocho directoras pampeanas (en este caso tres de Santa Rosa y cinco de General Pico), se quedaron con un material entre manos para seguir mostrando a la comunidad o bien podrán seguir trabajándolo para estrenarlo cuando lo crean conveniente.

Este trabajo sobre el material de los alumnos tenía como objetivo también, vislumbrar entre todos la posibilidad de ser otra clase de director de teatro: proponerse la aparición de signos y hechos que descoloquen la percepción, la fuercen, que suenen en el vacío como sorpresa y como asalto.

**-¿Creés que se cumplieron los objetivos que planteaste?**

-Los objetivos estuvieron más que cumplidos, ya que la recepción de las ideas del docente, la capacidad para expresarse artísticamente y la profundidad de cada uno de los montajes realizados, demuestran que el teatro pampeano tiene una vitalidad y un deseo de mejorar realmente saludable. Fueron ocho trabajos mostrados en la magnífica sala del ATP de Santa Rosa, durante todo un fin de semana. Ojalá se repita la experiencia, para poder así, seguir pensando y promoviendo

la práctica de esta hermosa y difícil tarea que es la dirección teatral, sin preconcepciones ni ataduras. Partiendo de una idea madre: la tarea de dirigir un espectáculo teatral no es algo inalcanzable, ni destinado solo a "grandes maestros", si no que es posible de realizar teniendo una práctica y una ejercitación básica y una mirada poética y personal sobre los materiales y sobre el mundo.

**-¿Qué reflexión hacés acerca de que fueron únicamente mujeres las que llegaron a presentar los trabajos?**

-No se me ocurre profundizar sobre el motivo. Simplemente pienso que esta situación se está dando hace bastante tiempo: cada vez es más normal que haya directoras mujeres y que se planten con mucha decisión y seguridad en una tarea compleja. Pienso que enriquece y agudiza la mirada sobre el mundo... Y en este caso coincidió que fuera el 100 por ciento del Seminario. Pero nada más que agregar a lo ya dicho.

**-¿Podrías ampliar tu concepto acerca de los ensayos?**

-Para eso me tengo que remitir a Alberto Ure, que es uno de los pocos que se detienen en la reflexión del ensayo. Para mí el ensayo es un espacio de teatralidad muy fuerte que generalmente el director no sabe cómo encararlo, no sabe qué cosa sacar, qué puede expresar, qué sirve o no de ese material de ensayo... y Ure plantea una cosa con la cual yo coincidí mucho, en los ensayos se ven momentos teatrales extraños o poéticos que después cuesta mucho ver en el estreno de la obra ya generada. En estos seminarios se plantea la pregunta sobre qué significa ensayar, qué significa estar frente a un grupo de actores, cómo se toma la palabra frente a ese grupo de actores, qué se dice, qué no se dice, con esto no planteo la idea que exista una receta acerca de lo que hay que decir, sino que nos permitimos reflexionar sobre

el ensayo, y no que en el ensayo haya que sacar algo de él sí o sí, y poder ver en esos espacios en donde parece que no pasa nada o que los actores no crean nada... El ensayo para mí como director es el momento más feliz de mi vida, no se puede ser más feliz que ensayando. Porque yo cuando estreno ya sufro, no quiero ver más la obra, le empiezo a ver todos los errores, entonces el espacio del ensayo es de una felicidad, de una libertad y, a la vez, de un límite tan preciso –si uno se propone un límite, digamos que “en seis meses voy a estrenar”–, ese es un límite, pero a la vez es un estado de libertad tan gozosa, que me parece que estaría bueno pensar el ensayo no como un lugar de sufrimiento, sino como un lugar de placer, de líneas abiertas a la creación.

–¿Qué experiencia te dejó este Seminario?

–Esta experiencia fue muy rica y esclarecedora, en especial por el compromiso y la continuidad mostrada por las alumnas del Seminario, que permitieron a la vez, insistir sobre otro de los objetivos buscados: investigar los procesos creativos que cada montaje, individualmente, requería. Para poder así estimular la mirada personal y poética de cada trabajo.

**REFLEXIONES SOBRE UN SEMINARIO DE DIRECCIÓN**

No es menor la semilla que dejó en la comunidad teatral pampeana el Seminario de Dirección brindado por Adrián Canale.

En una provincia donde la cantidad de estrenos anuales es muy flaca, que en un solo seminario

hayan surgido ocho trabajos –algunos ya culminados, otros en proceso– dan la pauta del impacto que tendrá en la actividad teatral por venir.

Esto se vuelve más jugoso porque casi el 50 por ciento de esos trabajos fueron realizados por directoras que hicieron sus primeros palotes en estas lides.

Más allá de calidades –materia más que discutible– de cada uno de los trabajos la impronta de encarar un proceso desde un comienzo y darle una culminación es una bocanada de aire fresco que sacude la inercia del teatro pampeano.

Pero no solo es auspicioso para el seminario el hecho de que existan ocho propuesta teatrales, los es también el espacio de discusión y reflexión –que empezaban por el tema específico del semi-

## EDITH GAZZANIGA



• Edith Gazzaniga

# “Nunca he dejado de probar cosas”

Edith Gazzaniga es actriz, directora, dramaturga y docente afincada desde hace mucho tiempo en la provincia de La Pampa. Como actriz trabajó entre otras obras en **Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie** de Daniel Veronese, **Tango nómada** de Silvio Lang, **La intemperie** de Alejandro Urdapilleta –las tres dirigidas por Silvio Lang– y fue cofundadora del grupo Andar –uno de los grupos basales del teatro pampeano–. Actualmente dirige **Jardinería humana** de Rodrigo García, que fue seleccionada para representar a La Pampa en la próxima Fiesta Nacional del Teatro 2015 a realizarse en Salta. **Picadero** habló con ella acerca de sus comienzos, de su actualidad y de cómo se imbrica el teatro con lo social.

–¿Cómo se fue dando esto de ser actriz y cuales fueron tus primeros trabajos?

–Siempre me gustó el teatro. Nací en Lomas de Zamora y a los doce años me fui a vivir a Pehuajó, a un pueblo muy chico del partido de Pehuajó que se llama Mones Cazón, ahí hice mi secundaria y, como es habitual, hicimos unas obras de teatro de Alejandro Casona, de las que no recuerdo sus títulos, dirigida por la profesora de Lengua y Castellano. También en el pueblo,

que era muy chico, se realizaban casi siempre los Festivales para recaudar fondos, en donde la gente cantaba y los más jóvenes bailábamos o hacíamos imitaciones, o sea que esto de actuar estaba dando vueltas por ahí. Cuando terminé la secundaria empecé a estudiar Educación Física en Pehuajó; siempre me gustó dentro de mi carrera –que tenía muchas materias técnicas y de la cual fui una alumna mediocre– el espacio de creación: teníamos una materia que se llamaba Danza Creativa y a mí me apasionaba mientras que todos mis compañeras y compañeros odiaban esa materia. Cuando me recibí fui a la provincia de La Pampa, a la ciudad de Santa Rosa, a trabajar porque tenía compañeras que eran de esa ciudad. Cuando fui, en 1983, ese mismo año empecé el Taller de Formación Actoral que era un taller para Asistentes Técnicos Teatrales, así era el título. En ese taller teníamos materias como Actuación, Expresión Corporal, Música, Historia del teatro, Escenografía. Estaba coordinado y daba Actuación nuestra primera maestra que fue Nani Fornis, que venía del Conservatorio Nacional de Buenos Aires. Ella fue una de las personas que más me enseñó y me apoyó, ya que al segundo año del taller, al ver cómo me gustaba lo artístico y por mi título de Educación Física,

nario pero que invariablemente se extendían a todas las ramas del quehacer teatral— que surgió a partir de cada una de las propuestas presentadas. Estos, por momentos, calurosos debates abrieron interrogantes, generaron puntos de vista equidistantes que fueron sostenidos desde las ideas, es decir, el seminario permitió a los concurrentes no solo hacer, sino también pensar el teatro.

Es por eso que sería auspicioso que se vuelva a repetir esta experiencia no solo en dirección sino también en otros oficios del quehacer teatral —habría que aclarar que todos los que vengan deberían tener el apasionamiento reflexivo, la sensibilidad y el don de buena persona de Adrián Canale— para que La Pampa retome de una vez por todas una producción teatral sostenida.



## Acerca de *Jardinería humana*

Hay una decisión muy clara por parte de los hacedores de la obra *Jardinería humana*, de Rodrigo García, dirigida por Edith Gazzaniga, y es que la misma continúe retumbando en la cabeza de los espectadores mucho después de difumarse el último signo de teatralidad del espectáculo.

La fragmentada estructura del texto de García (Rodrigo) ya plantea, para el espectador, el desafío de aprehender ideas, conceptos, mandobles críticos, ironías, humor (del desgarrado, del negro), hálitos de ternura, sin que ninguna de estas sensaciones tenga, en apariencia, un hilo conductor. Se puede pasar desde la particularísimas relaciones que esta sociedad va estableciendo entre los humanos y las mascotas (animales), hasta el dejar al descubierto lo vacío que es el fútbol en la actualidad, pasando por el amor, cuando el amor nunca ha sido ni pronunciado ni realizado.

Gazzaniga profundiza tanto en lo que se dice, como en lo que se hace, las complejidades por las que atraviesa la comunicación con el otro, el trastocamiento y la continua volubilidad de valores, identidades y conceptos, hasta hace no mucho inamovibles. Es interesante ver, cómo desde el hecho escénico, la obra pone en un brete al espectador cuando este debe elegir si ve el espectáculo a través de la pantalla de un viejísimo televisor o en la corporalidad cercana de los actores. Porque eso hace *Jardinería humana*, llama a los asistentes a no quedarse en la pasividad, tanto en el transcurso del espectáculo, como en la vida.

Tres jóvenes actores se ponen al servicio de una idea de actuación que los lleva a pasar en poquísimo tiempo por muchísimos estadíos. La condición de personaje de cada uno de ellos a lo largo de las distintas instancias de la obra se podría decir que es fugaz, y de ahí el mérito de su trabajo: siempre dejan en sus fugacidades una impronta en la retina, el oído o el alma.

La espacialidad del espectáculo invita al espectador a la intimidad y a su vez lo convierte en un objeto de observación. Un sencillo e ingenioso dispositivo sirve para enterarse, casi literalmente, sobre qué estamos parados.

La atemporalidad y la sencillez, tanto de los objetos que se utilizan (pisan) como del vestuario, deja la sensación de que todo ha ocurrido y que todo vuelve a repetirse.

Edith Gazzaniga conjuga de tal manera todos estos elementos que la obra puede ir de lo risueño a lo trágico sin por eso resentir un ápice la mirada cínica y poca esperanzadora de Rodrigo García.

*Jardinería humana* nunca da por cierto nada, y pone al que la ve en el incómodo lugar de, por momentos o en su totalidad, observarse casi desnudo en sus cotidianas riquezas y miserias.

De una cosa se puede estar seguro: la indiferencia no tiene cabida en este hecho teatral.

me permitió dar clases de Expresión Corporal, al mismo tiempo que seguía cursando en el taller. Ahí me formé durante tres años. De esa promoción, que era la segunda, se inscribieron como setenta personas y los únicos que terminamos fuimos tres: Marcelo González, Viviana Grabowsky y yo. Nosotros tres, junto con José Jerónimo, dimos forma al grupo Andar. Nuestro primer trabajo lo dirigió Daniel Gago que era de la localidad de Trenel, La Pampa, y el espectáculo se llamó **La ciudad de los magos**, que —nosotros decíamos— era un teatro para toda la familia. Con **La ciudad de los magos** fuimos seleccionados para ir a la 1ª Fiesta Nacional de Teatro que se realizó en el Teatro Nacional Cervantes —en ese momento estaba Víctor Laplace como director del teatro— y fue muy fuerte para nosotros... “Actuamos en el Cervantes”, con un trabajo que había surgido a partir de un cuento de Ruth Kaufmann.

**-El grupo Andar ¿se formó por el solo hecho que fueron los únicos tres que terminaron el taller?**

-Durante el taller los tres nos hicimos muy amigos, muy compinches junto con José (Jerónimo) que era mi pareja, y estaba más en la parte técnica. Y nos dijimos, mientras estábamos cursando esta carrera, que íbamos a armar un grupo independiente, y esto quedó como un sello entre los tres... Y en la actualidad seguimos trabajando, ya no con Viviana Grabowsky, pero sí con Marcelo González.

**-En aquellos años, en 1985, ¿existían otros grupos independientes en la ciudad de Santa Rosa?**

-Creo que al año que fundamos Andar, comenzó Marcelo Rodríguez con un grupo en la Municipalidad, estaba Pedro Di Nardo con sus talleres de los cuales surgían trabajos. Seríamos tres o cuatro grupos.

### -¿Cómo se producía teatro en aquel momento en Santa Rosa?

-Para nosotros fue una época maravillosa, aclaro que no dejamos de producir desde esa época hasta ahora. Pero por aquellos años nosotros nos juntábamos todos los días, teníamos el espacio de la Universidad: el Aula Magna, que era nuestra. Tuvo gran incidencia el hecho que con Viviana Grabowsky fuimos al Encuentro de Teatro Antropológico, que para nosotros fue muy fuerte, ya que fue el primer encuentro con algo diferente. Hicimos todos los talleres de los alumnos de Barba (Eugenio) y, de ahí, vinimos con mucho empuje y fuerza para llevar adelante una actividad teatral independiente. Pero no quisiera seguir adelante sin hablar de nuestro primer director Daniel Gago, que fue un personaje muy querido en la comunidad teatral pampeana, ya que él organizaba los Campamentos Teatrales en la localidad de Trenel, el primero se realizó hace veintiocho años. Se hacían en un predio muy grande donde iban todos los teatreros de la provincia con sus carpas y era una movida impresionante para la época y hacía mucho bien al teatro pampeano. Volviendo al grupo Andar nosotros nunca dejábamos de probar cosas, por aquellos años empezamos a aprender la técnica de andar en zancos lo cual nos permitía trabajar mucho en la calle. Después empezamos a incursionar con títeres ya que José Jerónimo tenía, desde sus comienzos allá en el Valle de Río Negro, una formación de titiritero. Era nuestra vida, todo el día pensábamos qué hacer y qué aprender.

### -¿Cómo fue el proceso de creación de ese hito del teatro pampeano que fue la obra *Tango nómada* y el encuentro con el director Silvio Lang?

-Nuestra convocatoria a Silvio (Lang) se produjo mucho después de la formación de Andar. Marcelo, Viviana y yo, leímos un texto de Daniel Veronese que era **Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos suban a la superficie**, Silvio Lang había hecho un trabajo en Santa Rosa, la obra **Lo que no se dice** de Tennessee Williams, después de un taller con Rubén Szuchmacher, con la cual ganó una Fiesta Provincial y, a nosotros nos interesa él como director y se lo fuimos a proponer. Viajamos a la Capital con Viviana (Grabowsky), se lo propusimos y él enseguida dijo que sí y fue una experiencia para los tres muy rica. A mí me gusta trabajar con gente joven. Con este trabajo fuimos a la Fiesta en la provincia de Salta y cuando volvíamos de ese viaje, le dije a Silvio (Lang) que quería hacer un trabajo en el cual yo pudiera cantar. Él se fue a trabajar a Buenos Aires y un día me mandó un correo diciéndome que estaba



• Escenas de "Jardinería humana"

escribiendo una obra para que la hiciera yo con otra actriz, le pregunté con quién y el me contestó "con María por supuesto", debo aclarar que la María a la que se refería es mi hija. Así que Silvio (Lang) hizo este guión, en el cual el único texto dicho era el cantado. Fue un trabajo muy rápido, teníamos muy definido el espacio, porque al trabajar en equipo, cuando Silvio (Lang) le cuenta a José (Jerónimo) de qué se trataba, este realizó una maqueta de lo que iba a ser el espacio escénico en una cajita y, ya con esas medidas las marcamos en el piso y nos pusimos a trabajar en esa espacialidad. Paralelamente yo tomaba clases de canto, trabajando la selección que realizó Silvio (Lang) de tangos de las décadas del veinte y del treinta, cuyas protagonistas eran mujeres. Los ensayos fueron solo tres meses con mucho trabajo físico y vocal, y mucho trabajo escenográfico. Esta obra, **Tango nómada**, fue una obsesión familiar maravillosa, con todo lo que significó para mí trabajar con mi hija en cuestiones tan fuertes.

### -¿Cómo es tomar el rol de directora?

-¿Cómo es? Bueno a veces es un accidente... En el grupo Andar a medida que desarrollamos nuestro trabajo para adultos, también teníamos nuestro talleres para adolescentes, que fue una etapa mía muy fuerte. Yo vivía en un barrio, enfrente había un playón, y vinieron unos pibes del barrio a decirme que si podíamos hacer zancos, si podíamos hacer algo... y se fueron sumando pibes y más pibes y, tuvimos un grupo de adolescentes bastante importante que todos los sábados llegaban al frente de mi casa a ensayar. Ahí tuve que ponerme a dirigir para realizar con ellos los primeros trabajos de calle... alguien lo tenía que hacer... primero por una necesidad del grupo porque no había nadie que lo hiciera y después -aunque yo digo que sufro mucho- dirigir es algo que me gusta hacer. Uno tiene cosas para decir desde distintos lugares y si hay gente que a uno lo sigue y si se dejan dirigir es interesante

también, es otra mirada. Y si uno pudo actuar, poder dirigir te posiciona en otro lugar. Al tener experiencia como actor uno sabe, o no, que ciertas cosas pueden funcionar y las puede aplicar con sus actores. Me parece que es un lugar difícil, más difícil que el de actuar. Por lo menos para mí es más difícil. Hay un montón de decisiones que pesan mucho más y es más grande la responsabilidad. Cuando sos actor "mandás fruta" y el que decide es el director. Ser director tiene otro peso.

### -¿Cuál fue la última responsabilidad que te echaste encima?

-La última responsabilidad surgió de un taller de formación actoral que se dictó en la sala de la ATTP (Asociación Trabajadores del Teatro Pampeano), al que llamamos igual que el que se dio hace 30 años. En ese taller yo dicté las materias Corporal y Voz. Una parte del grupo que hizo los dos años me propuso a mí seguir investigando y trabajando. Les dije que sí pero que trabajáramos con algo en concreto y empezamos a buscar material. Entonces surge el material de Rodrigo García, un argentino que vive en España hace mucho tiempo, que nos encantó y seguimos con el trabajo de investigación y de búsqueda del taller, pero con estos textos.

### -¿Cómo fue el proceso de la obra *Jardinería humana*?

-El proceso fue lo más interesante, por lo menos en lo que yo pude vivenciar. Nos planteamos que si bien yo iba a realizar la dirección del trabajo, la creación fuera abierta, porque además de que estos textos son muy difíciles, hay dos actores que no tienen experiencia y realizan su debut con esta obra. Propusimos una forma de trabajo de ida y vuelta y dije que no me iba a plantear cómo sería la puesta de antemano, que la fuéramos construyendo entre todos. Y eso fue lo que hicimos, construir entre todos a partir de lo que teníamos que era el texto. El texto son 49



• Escena de "Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos suban a la superficie".

fragmentos y 3 listados, no tiene una estructura dramática convencional, aparentemente cada texto no tiene unicidad, entonces propusimos que cada uno eligiera el texto con el que se sintiera más identificado. Ellos fueron seleccionando el texto que querían decir, respetando por supuesto el orden que les dio García (Rodrigo), inclusive propuse que un texto lo dijeran entre los tres, en el cual cada uno fuera subrayando lo que les parecía más significativo y después cuando lo cruzáramos todo, cada uno diría su texto y si existieron textos que habían sido elegidos por dos o por los tres los dirían juntos. Fue un trabajo, creo, desde ese punto de vista, bastante democrático. Y a parte como el trabajo es a partir de lo que a ellos mismos les pasa, les va sucediendo y sintiendo, tiene que ver con lo que acontece en escena. Entonces era prueba y prueba, parar, ver qué pasó. Por supuesto, uno como director debe tomar decisiones, esas decisiones se tomaron después de mucha búsqueda. Lo único que nos planteamos era una situación que tenía que ver con lo espacial, algo que propuse en primera instancia y ellos la aceptaron inmediatamente porque les pareció interesante. Fue constantemente error, prueba, error... y experimentar, y creo que dicha experimentación continuará a través de las funciones.

**-Contanos acerca del programa "Teatro y Género (Lazos Saludables)" que desarrolla el INT en cogestión con la Dirección de Política de Género de la Municipalidad de Santa Rosa.**

-Soy integrante del equipo de la Dirección de Política de Género y desde hace cinco años venimos realizando un proyecto que se llamó Teatro y Género en donde trabajamos distintas temáticas que se desarrollan en esa Dirección, utilizando el teatro como disparador para después promover debates.

Este es un proyecto de cogestión en donde el INT produce los espectáculos y la Dirección provee de especialistas en estas temáticas. Todos los

años vamos cambiando los temas y el de este año se denominó Lazos Saludables. Hemos trabajado en distintos espacios: en la calle, en la Plaza San Martín y en escuelas de adultos de Santa Rosa. El proyecto tiene como objetivo emplear el teatro como una herramienta de sensibilización, de reflexión en la temática de violencia de género, promover las relaciones igualitarias y además asesorar sobre los servicios existentes en la Dirección de Política de Género. Vamos a los colegios para adultos a mostrar, en esta oportunidad, dos espectáculos, uno se llama **Cachos de la vida de Amelia** que es un monólogo, en el que actúo, que cuenta la vida de una mujer utilizando la técnica de *clown*. La historia es que esta mujer, Amelia, va a una supuesta reunión, que nunca comienza, y cuenta cosas de su vida donde se ven casos de violencia institucional —ya que en la Dirección se trabaja sobre los derechos de la mujer sobre salud y sexualidad— y va contando su historia hasta que se retira y de esta manera queda abierta la charla o el debate sobre estos temas.

El otro trabajo también es un monólogo que se llama **Atravesando muros**, en el que actúa Marcelo González. Esta obra habla de un victimario, un hombre golpeador, que cuenta un episodio donde ha golpeado a su mujer y todo lo que a él le pasa, y a medida que desarrolla su historia se le formulan preguntas desde afuera de escena sobre esto que le ha sucedido y finalmente pide ayuda. Como podrás notar el objetivo fundamental es poder visibilizar la problemática de violencia y, darle otro punto de vista: el espectador al verse reflejado en algún punto con los personajes puede charlar sobre el tema en forma, si se quiere, más distendida.

**-¿Cómo fueron las reacciones de los espectadores luego de ver las obras?**

-Te aclaro que las charlas las llevan adelante profesionales de la Dirección de Política de Género, psicólogas y trabajadoras sociales. A mí me gusta mucho estar en esas charlas. Al presen-

tar un tema, como en el caso de **Cachos de la vida de Amelia**, a través de la técnica de *clown*, en la que se utiliza una pequeña máscara, como puede ser una nariz *clownesca*, y colocar al personaje en un lugar nada convencional ni cotidiano, la gente se siente identificada con esto, puede charlar de igual a igual y, pareciera que se rompen un montón de prejuicios y de cuestionamientos en cuanto a abordar temas. La gente habla de sí misma, del personaje, de lo que le pasa al personaje y enseguida lo relacionan con alguien que tienen cerca o con ellos mismos. La puesta está pensada espacialmente en un círculo en donde el personaje está al lado de la gente, codo a codo. Esto es bárbaro, porque en ese círculo se genera mucha energía y comunicación de unos con otros, en donde nos estamos mirando permanentemente todos con todos.

**-De alguna manera se rompe esa colocación del espectador pasivo para incorporarlo al hecho teatral...**

-Sí, eso sucede. El personaje es muy pintoresco y risueño, porque si bien yo sigo un texto, me permito hablar con la gente por fuera del mismo, a veces adelantando o en algunos casos ampliando el monólogo. A mí este trabajo me ayudó no solo en lo actoral, sino como persona, porque hay que estar muy atento a lo que se dice, a lo que sucede. Me ha pasado que han empezado a contar cosas en el medio del monólogo y bueno... hay que escuchar. Antes de comenzar cada monólogo tengo una sensación de incertidumbre, porque no sé con qué me voy encontrar. Pero una vez que comienzo ya me tranquilizo y disfruto con lo que hago, pero en un principio es lanzarse a lo desconocido. También me ha pasado que, después del encuentro, se me ha acercado gente con la curiosidad de saber si lo que le pasó al personaje fue verdad o es invención. No es el mismo caso de la propuesta escénica de **Atravesando muros** que es un monólogo muy corto de aproximadamente ocho minutos en el que no existe la incorporación activa del espectador al hecho teatral. Pero en el formato, la voz que interroga a ese hombre sale del público o sea, en cierta forma, es el público el que lo interroga.

**-¿Qué herramientas debe contar un actor para afrontar estos trabajos?**

-Fundamentalmente debe estar de acuerdo con lo se dice o expone. También tener una mirada crítica acerca de lo que sucede en la vida cotidiana. Pero lo más importante es que el actor tenga ganas de decir esas cosas. Porque si uno no tiene ganas se nota que es mentiroso, en el peor sentido de lo que significa mentir actoralmente.

# UN POYO ROJO Cuerpos que importan



JUAN IGNACIO CRESPO / Desde CABA



Ya desde la simple lectura del nombre hay desconcierto. ¿Qué es **Un poyo rojo**?

Este espectáculo que nació en el 2008 con Luciano Rosso y Nicolás Poggi como inquietos parteros paradójicamente ingresa en la clasificación de los inclasificables: danza-teatro, teatro físico, y demás categorías que siempre suenan a poco, a que están en deuda con lo que sucede en la escena. ¿Qué sucede allí? En lo que sería un vestuario dos hombres llevan el cuerpo al límite de sus posibilidades (realmente creemos que están tocando algún extremo sensible y difícil de correr) en un coqueteo histérico, que luego se ve intervenido por una radio AM que inunda el espacio de azar (lo que capta la antena en ese momento, a esa hora, es lo que se escucha) y obliga a ser tomada como banda sonora. Luego de idas y venidas estéticas hay un final feliz. Y funde a negro. Y aplausos sonoros. Y siempre algún *playback* de Rosso sentado en el banco (pueden poner en *Youtube* **El pollito pío Luciano Rosso**) demostrando la autonomía diferencial que tiene en cada fragmento de su anatomía.

Al comienzo de **Un poyo rojo** cuando Rosso y su partenaire Alfonso Barón se clavan frente al público un tiempo que parece eterno, por alguna cuestión brota la pregunta ¿Qué es un cuerpo? En principio parece una pregunta inútil, hasta morbosa. Pero en el desarrollo de la obra parece haber un intento de resolverla. La lógica de los movimientos que van desde el *contact*, hasta la parodia de la danza clásica, pasando por ciertas secuencias de comedia física con rebarbas de Chaplin y Keaton no solo es una poética vincular si no también el ansia de reconocer los límites de la extensión material.

El espectáculo carece de palabras, sin embargo en el encuentro con los dos intérpretes y con su director Hermes Gaido, quizás el último de los

existencialista vivos, luego de los saludos convencionales, les arrojo esa duda que me acompañó desde que sentado en la silla no dejó de rondar en mí, para llevarla al plano simbólico y, posiblemente, empobrecerla.

-¿Qué es un cuerpo?

-**Hermes Gaido (H. G.):** Es una entidad que ocupa un espacio con un nivel de autonomía dinámico, este cuerpo está sujeto a un montón de cosas, a su psicología, a sus vivencias, al clima, a todo lo que los humanos son muy susceptibles, a la historia. Eso es un cuerpo ahí, en términos heideggerianos (*Se está refiriendo al término casi intraducible Da-sein: el ser-ahí*).

-**Luciano Rosso (L. R.):** Es una célula de información y de capacidades muchas por descubrir.

-¿Y cómo se pensó el cuerpo en la obra?

**H. G.:** Como un cuerpo deseante, un cuerpo único, esta obra es difícil pensarla con otros actores. Cuando entró Alfonso fue todo un tema, porque estaba entrando a una historia muy personal, que estaba atravesada por los vínculos que se daban, casi realmente, en un sentido personal entre los otros dos. (*Vale una aclaración: Poggi y Rosso eran pareja en el momento en que empezaron a diseñar el espectáculo, algo de su intimidad estaba puesta en la investigación*). Mucho de la dramaturgia tiene que ver con eso, no hay división entre cuerpo y mente, no se piensan por lados separados. Este cuerpo deseante, que es una máquina de desear, quiere decir algo y lo expresa.

**Alfonso Barón (A. B.):** Me costó un par de años encontrarle sentido, empezar a entender algo de la comunicación del trabajo con el partenaire. Le empezamos a cambiar el sentido a un montón de cosas, porque mi propuesta para con él tenía más que ver con el juego, con otra forma de encarar el

• Escenas de "Un poyo rojo".



• Escenas de "Un poyo rojo".

trabajo no tanto desde lo amoroso o lo íntimo que había sido la propuesta originalmente. Se cambió un poco el trabajo.

**H. G.:** Y enamorarnos los tres para que se canalicen estas nuevas intenciones.

Tanto Rosso, Gaido y Barón afirman que el *lockeroom* que ocupa el centro del espacio como único elemento de utilería, no tiene ninguna referencia a fantasías homo-eróticas de hombres-en-los-vestuarios. "El *locker* surgió medio porque sí, no teníamos información de que es un lugar típico" cuenta Gaido, y suena sincero.

Pero el objeto que sí modifica el devenir de la pieza es la radio que Alfonso Barón sintoniza despreocupado, poniendo a los intérpretes y al público en un mismo nivel de direccionalidad y de sorpresa. El azar se espesa, y además del asunto de los cuerpos, es el otro tema insoslayable de **Un poyo rojo**.

La situación teatral se ve violentada cuando se transita lo imprevisible, ya que nada de lo que se ensayó da respaldo, entonces el suceso se convierte en algo aún más vivo.

**-¿Cómo trabajaron el tema de lo imprevisible, del azar?**

**H. G.:** Es una decisión de recuperar el azar, donde está el azar está el ser. Somos un proyecto arrojado a un montón de cosas que ocurren, llevar ese elemento al teatro, donde todo debe ser solemne, está bueno. Tiene más que ver con nuestra tradición argentina Pepino el 88, Olmedo... quizás Chaplin: tipos que salían así nomás a hacer algo y la rompían... nada de solemnidad, nada de "ah no, tráiganme mi leche de coco". Esa cosa de lo suntuoso, el artista, el escritor, el director, generalmente molestan. Esta obra trata de acercar, alguna gente se siente ofendida por lo predecible. Nosotros hacemos hincapié en cómo lo contamos, no en cuán predecible puede ser.



• Hermes Gaido



• Luciano Rosso.



• Nicolás Poggi.

**-Ahora que decís eso, parecería que hay como una declaración de principios en la obra sobre la anti-solemnidad, ya que la danza parece un universo muy solemne... ¿es por eso que todo está teñido de un barniz paródico?**

**H. G.:** Tiene que ver con el humor argentino, vivimos parodiándonos, los amigos también lo hacen, lo hacemos todo el tiempo. La escapatoria de reírse de uno mismo.

**L. R.:** La idea es acercarla a la danza... Acercarla a lo popular... está bueno bajarlo a tierra.

**A. B.:** Tiene que ver con nuestra formación de artistas reales, acá en Argentina que somos más bien autodidactas, que tomamos muchas clases, que no estamos en una institución como en el Colón, por ejemplo, nos permitimos jugar con eso o parodiar eso porque conocemos el lenguaje, por ahí nos ven haciendo alguna cosa medio *breaker* o de ballet, pero si lo ves bien, decís: "Ah, pero estos pibes algo de eso saben". Hay cosas que las hacemos muy bien, no es solo una parodia medio chistín, tenemos las herramientas, podemos hacerlo porque tomamos cuatro años clases de eso.

**H. G.:** También desde los comienzos de la dramaturgia, la intención era parodiar estos espectáculos donde hay unas luces increíbles, gente virtuosa, pero estas viendo algo que decís: "¡¿Qué, se va a tirar un pedo de colores para sorprenderte más?!". Queríamos parodiar algo de la danza contemporánea, porque esta a veces pone a tu ser cultural en cuestión, porque no entendés lo que estás mirando, empezás a pensar "¿Por qué no entiendo? No sé el código. No estudié lo suficiente para ver esto". Nosotros a través de ese lenguaje queríamos contar una historia. Una historia simple, bien cursi: un primer beso.

**-En una nota reciente Jorge Dubatti expresaba la dificultad en clasificar el espectáculo. ¿Ustedes cómo lo definirían?**

**H. G.:** Es teatro. Estamos acostumbrados a una visión del teatro muy cerrada, donde hay un escritor, hay una solemnidad del ensayo, hay toda una cosa muy cristalizada que tiene que pasar en el teatro y lo que tiene que pasar para ser teatro. Lo que dijo Dubatti, acercándolo a un teatro "tosco" (definición de Peter Brook, sobre un tipo de teatro más rústico, más cercano a lo popular, que busca el impacto) un teatro hecho como sale, sin importarte lo que dicen los demás, me parece bien. Este es un teatro que no respeta las líneas occidentales, nos juntamos y hacemos lo que nos parece gracioso y sensible, y si al público no le parece ya está. Justo parece que con esta obra a la gente le parece bien y nosotros no dejamos de sorprendernos.

Esto último que agrega el director puede comprobarse fácilmente ya que los concurrentes que asisten a **Un poyo rojo** no son los típicos deambulantes de las salas alternativas. Dos señoras que habían reservado entradas me preguntaban de qué iba, porque no tenían idea.

Es posible que esta obra marque un surco, pero no solamente desde su forma (que es importante) que ya está comenzando a tener pequeñas imitaciones, si no en algo más ideológico: hay que socavar la solemnidad; hay que crear y poder pensar para un público enorme, y abandonar de una vez y para siempre el onanismo estético que deja a gran parte de la escena local hablando sola para sí misma, como las sectas.

Porque también los cuerpos que importan son los de los espectadores.

LOS JUJEÑOS TÍTERES DEL QUITUPÍ

# El bicho feo sigue cantando

En 1957, en Jujuy, y con el apoyo de la revista cultural *Tarja*, nacen los Títeres del Quitupí, cuyos muñecos fueron diseñados -entre otros- por el pintor Medardo Pantoja y su retablo por los hermanos Di Mauro. Fueron un hito de la cultura popular titiritesca jujeña que hoy forma parte del acervo de la sala El Pasillo, de Rubén Chuña Iriarte, quien fuera uno de sus integrantes.



GABRIELA BORGNA / desde Jujuy

*Aquí viene "El Quitupí" / con sus títeres de magia. /  
"El Quitupí", bicho feo / en otras partes lo llaman. /  
Pero no es bicho ni es feo. / Es un pájaro con capa /  
de amarillo sol por fuera / y por dentro, luna blanca, /  
Un toquecito de negro en la cabeza y las alas /  
y un diminuto clarín / que le vibra en la garganta. /  
Bicho feo para otros / "Quitupí" para... (esta plaza, esta casa, esta sala). /  
Aquí verán en seguida / entre otras cosas extrañas /  
moverse un mundo de magia, / una abuela rezongona, /  
un diablo meterete, / un rey de melena y barba, /  
un príncipe, una princesa, / un mago lleno de mañas, /  
un negrito que por miedo / de ver el diablo trabaja, /  
un soldadito y su novia / que a palos corren fantasmas, /  
un mono que alegre baila / y también alguna bruja /  
narigueta y cascarrabias. / Todo gratis, solamente /  
para presenciar se paga / con sonrisas inocentes, /  
aplausos y carcajadas. / Ya empezamos niños, viejos y jóvenes de (esta plaza, ...). /  
Va a comenzar la función... / ¡Público!, ¡Público!, ¡Público! /  
¡¡¡A-TEN-CIÓN!!!*

**(Presentación usada entre 1956 y 1962)**

Al entrar al patio de la sala El Pasillo de San Salvador de Jujuy, el visitante se encuentra con unas vitrinas en las que residen el retablo y algunos de los títeres sobrevivientes de El Quitupí, cuya historia -como casi todas- hace raíz en el aún desconocido, para la mayoría de los argentinos, y rico universo cultural de esa provincia. En una de las paredes laterales, gigantografías de fotos de los años 50 y 60 dan cuenta de la historia de este elenco, entre las que se destaca una nota escrita a máquina y firmada por Nélida de Fidalgo: "El Teatro de Títeres 'El Quitupí' se organiza en 1957 por sugerencia de los directores de la revista *TARJA*, de la cual dependen. Colaboran las

esposas de los directores e inicia sus actividades con la dirección de la plástica porteña Alicia Adler...". A las numerosas funciones de este retablillo y a la formación de sus titiriteros contribuyeron desde Javier Villafañe y Sara Bianchi hasta los hermanos Di Mauro y entre sus créditos está haber sido uno de los grupos fundantes de la Unión de Marionetistas de la Argentina. Becas, actuar en Buenos Aires, regresar y contar la experiencia revelan a su vez del compromiso del talento en medio de la precariedad.

Empero, otra historia se abrió en 1976 cuando la Triple A ya había hecho estragos en Jujuy y la dictadura se enseñoreaba. Cuenta Iriarte: "En ocasión de ir a ensayar, vi que la policía ya nos vigilaba y le comenté a Nélida, que había gente en la bajada a Villa Belgrano que nos observaba y Nélida en una tarde de los famosos téis, nos dijo al grupo que ellos (por la familia) adhieren a la izquierda; y aunque en este grupo eso no es esencial, yo no quiero que tengan problemas con eso, por lo tanto **TODOS LOS TÍTERES DEL QUITUPÍ SE QUEDAN EN LAS VALIJAS**, era el año 1976. Por aquel entonces la policía ya lo seguía a Andrés, a su hija Alcira y a su esposo. Así fue que algunos títeres se pierden en un operativo policial en la casa de los Fidalgo, también desaparecen obras y libros. Recién en 1980 recuperamos algunos títeres de aquellos creados por Pantoja, *Quiqui* Aguiar y otros (...). Al poco tiempo del regreso de su exilio Nélida me confió la dirección de El Quitupí. Fue esa una de mis mayores alegrías y responsabilidades. Durante años El Quitupí siguió su vuelo por toda la provincia con los mismos principios y, valores con los que fuera iniciado".

Poco después de su regreso del exilio venezolano, Nélida de Fidalgo le confió la dirección de la nueva etapa del grupo y, en 1990, los Títeres del Quitupí quedaron en custodia de Iriarte, quien tomó esta historia de la que sigue siendo parte para hacer su tesis de Gestión "La identidad social en la poética de la dirección teatral de teatro de títeres", bajo la supervisión de Graciela González de Díaz Araujo.



• Los Títeres del Quitupí, exhibidos en la sala El Pasillo (Jujuy)

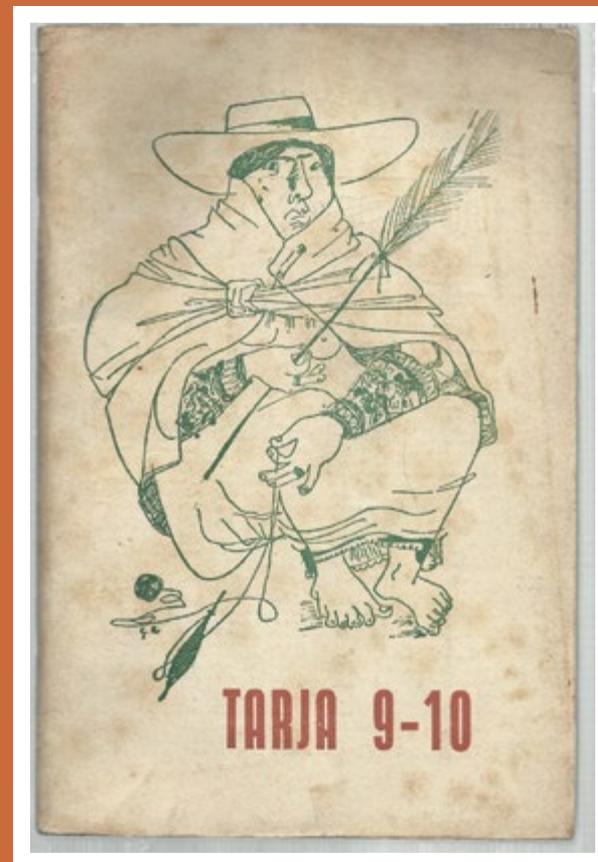
## La importancia de *Tarja*

A fines de agosto de 2012, el periodista Mario Goloboff –hermano del director teatral residente en Tucumán– publicó en la agencia nacional de noticias Telam un artículo sobre el que aún hoy se considera el mayor grupo literario de Jujuy, en el que destaca que “nació alrededor de la revista del mismo nombre, que comenzó a publicarse en San Salvador en noviembre-diciembre de 1955 y de la cual salieron dieciséis ejemplares de alta calidad cultural, estética y gráfica hasta 1960”. En buena medida herederos del grupo La carpa, por su concepción enemiga de un “nativismo mezquino” y del folklorismo, en el primer editorial se afirmaba: “... Convenimos en dar a esta palabra (“tarja”) el significado corriente con que se la usa aquí: marca que indica el día del trabajo cumplido; faena concluida y asentada en la libreta de jornales...”.

Fundada por Andrés Fidalgo,<sup>1</sup> Mario Busignani, Jorge Calvetti, Néstor Groppa y Medardo Pantoja, y desde el primer editorial, sostenían estar “convencidos de la incalculable temática de nuestro Norte y de las posibilidades de sus gentes para el trabajo intelectual. Por eso es que iniciamos esta labor, manifestando la necesidad de que esas posibilidades abandonen el silencio y adquieran las formas concretas del testimonio”.

### NOTAS

1. Andrés Francisco Fidalgo (Buenos Aires, 1919 - San Salvador de Jujuy, 2008). Abogado defensor de DDHH en Jujuy, preso y exiliado en Venezuela. Su esposa, Néliida de Fidalgo, fue fundadora de Madres de Plaza de Mayo de Jujuy. Su hija mayor Alcira fue secuestrada el mismo día que su compañero Tulio Valenzuela y está desaparecida desde 1977 y su hermana Estela es en la actualidad médica en el Hospital de Ternas de los Reyes en esa provincia.



LISANDRO RODRÍGUEZ

# “Trabajo contra algo más vinculado a la bronca que a la alegría de hacer”



• Escena de "Felicidad doméstica"..



• Escena de "Pudor en animales de invierno".

VERÓNICA PAGÉS / desde CABA

“Para mí es como la dirección técnica de un equipo de fútbol. Tenés que ver con qué jugadores contás, como está la cancha, como está el clima, si están cansados, si hay alguien que opera diferente que otro. Es como si tuvieras a Messi y se te ocurre alguien para sumar pero que sabés que si viene va a armar quilombo. Hay cosas que, como director, no podés dejar de lado. Yo trabajo mucho con eso... con quién está, a quién tenés en frente, cómo es ese actor, cómo mira, cómo llega. Y es en esa dinámica que uno empieza a construir la obra, es esa dinámica la que ayuda a que vayan surgiendo hipótesis de trabajo. Y en algún momento empieza a aparecer algo y podés decir ‘bueno..., podemos presentarnos a jugar con esto’”.

Quizás fueron los años y años de fútbol y hockey sobre césped en su club de Quilmes los que terminaron por definir su estilo como director de teatro. O su necesidad de hacer y no tener ganas –ni la costumbre– de sentarse a esperar.

Lisandro Rodríguez tiene 34 años y ya desde hace varios que se instaló con fuerza y personalidad en la escena independiente porteña. Aparecen en la memoria –no hay que ir muy hacia atrás, la capacidad de trabajo, de producción, de este hombre es abrumadora– **La mujer puerca**, **Hamlet está muerto**. **Sin fuerza de gravedad**, **La parodia está de moda** y **las salas alternativas fomentan el amateurismo**, **Pudor en animales de invierno**, **He nacido para verte sonreír**, **La vida terrenal**, **Asco**, **Felicidad doméstica**, **Sencilla**, **Ella merece lo mejor...** y más.

En realidad, es de esos teatristas (y nos quedamos en el área del teatro porque también podríamos ir hacia el cine) integrales que actúa, escribe, compone la música, la escenografía, produce y gerencia su propia sala, en este caso Elefante Club de Teatro.

-¿Cómo creés que apareció tu pulsión hacia la dirección?

-Cuando empecé a estudiar actuación me gustaba ensayar, empezar con las improvisaciones,



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VEGIANI

• Lisandro Rodríguez,

pensar eso, y no quedarme en las manos de otro, sobre todo en la dramaturgia. No entendía por qué yo no podía escribir. Mi primer acercamiento con lo teatral fue en la escuela de Agustín Alezzo y Lizardo Laphitz, y ellos trabajan más una línea con textos de autor y, entonces, esa inquietud siempre me estuvo dando vueltas. Eran mis primeros años y no tenía muy claro qué era eso de ser director. Y se me hizo más claro cuando entré en la escuela de Julio Chávez, ahí me cayeron unas fichas más claras sobre la dirección. Creo que tenía que ver con algo que nos decía Julio sobre la mirada personal que tenés que tener sobre el teatro, más allá del texto que estás haciendo. Él lo bajaba pensando en nosotros, sus alumnos, como actores, pero también era muy aplicable a la dirección. Ahí se me empezaron a unir algunas cosas.

Lisandro recuerda que su primer trabajo en teatro fue como actor en **Roberto Zucco** de Bernard Marie Koltes, que dirigía Laphitz. Tenía un papel muy pequeño y apenas aparecía en escena un par de veces. Y aprovechaba el resto de la obra para quedarse detrás de la escenografía escuchando a sus compañeros de elenco. Cada noche escuchaba y escuchaba, hasta que se dio cuenta de que podía decir algo de eso que sentía que pasaba en escena. Y se animó —con apenas 19 años— a comentarle a uno de los protagonistas cómo había estado: “Hoy estuviste distinto que ayer, no tan arriba”... Ya empezaba a ser director.

“Había algo del rol del director que me generaba mucha admiración; poder llevar adelante un proyecto, pensar en las luces, la escenografía. Pero cuando hice la primera obra también apareció la necesidad: me di cuenta de que no había nadie de ese lado y que alguien tenía que ejercer esa función. Además, con los años, empecé a sentir que hay ciertas cosas de la actuación, de

ser actor, que me dan cierta pereza... el ensayo, pensar en el vestuario... Y con la dirección no me pasa, al contrario, me entusiasmo pensando la escenografía, juntándome con el iluminador, hago cositas, se me vuelve algo artesanal, me permite ponerle el cuerpo a la obra desde otro lugar”.

#### - ¿Cómo elegís los textos con los que trabajás?

-Como director me gusta un texto más que otro, claro, un material más que otro, pero la clave está en que necesito verlos, que aparezcan... si no solo se dicen. Por eso para mí, como director, es tan importante el actor con el que cuento, con el que trabajo el texto directamente sobre el escenario; de hecho yo a los textos no los vuelvo a leer. Me pasó con **Hamlet está muerto. Sin fuerza de gravedad** (que formó parte del Festival Internacional de Dramaturgia Europa + América 2014), y dije ¿qué es esto? Y llamé a un grupo de actores y les planteé que “seamos aliados de este trabajo, ¿les parece?”. Y trabajé la obra con eso, viéndola nacer en escena; no leyéndola, analizando el texto, me aburre mucho hacer todo eso.

#### -¿Es tu manera de trabajar? ¿Es habitual para vos?

-Creo que sí. No armo un proyecto en mi cabeza previamente, lo voy viendo de lo que sale en escena; sí puedo releer un texto en algún momento de corrección, pero no me apego demasiado, no lo marco con lápiz como para dibujar situaciones antes de encontrarme con el elenco.

#### -Claro trabajo en equipo...

-Sí, pero no acaba ahí. Siempre el público es el que termina de construir el trabajo del director. Sobre todo en este tipo de teatro, uno conoce al público que viene: uno te dice una cosa, otro otra. A mí me encanta observar al público cuando



• Escena de "Asco".

mira las funciones... Es que cuando uno empieza a cotejar la obra con otro, termina de entender lo que hizo.

#### -¿Y eso te lleva a modificar algo?

-A veces sí, pero sobre todo me ayuda a comprender algo del proceso; y ahí confirmo que el proceso no es en vano. Es esa bidireccionalidad la que termina de construir una obra... y de hecho no sé si una obra es un trabajo terminado... A veces por tiempos, por una cuestión formal, lo terminás entregando... “La casa se reserva el derecho de contradicción” dice un amigo, y me parece una buena frase porque hay algo de los procesos creativos que uno va descubriendo continuamente; uno no va construyendo, va destruyendo.... No sé si tengo tantas cosas claras... este año entré en crisis con un montón de cosas. Por eso hicimos (con Martín Seijo) una obra que se llamó **La parodia está de moda y las salas alternativas fomentan el amateurismo** y tenía que ver con eso: con preguntarse para qué hacemos teatro, para quién lo hacemos, qué nos moviliza a hacerlo, quién es el público que viene.

#### -¿Y te respondió alguna pregunta?

-Me daba mucho placer hacerlo y poder abrir eso de qué nos pasa, que la gente pueda venir y también pensar... Pero no, no me contestó ninguna pregunta. (*Se ríe*). Pero eso es algo, entender que puede no haber respuesta; igual hay algo que me moviliza a seguir trabajando, pero todo el tiempo me pregunto “¿para qué hago esto?”.

#### -¿En qué momentos te lo preguntás?

-Cuando no sé cómo seguir, cuando estoy cansado, cuando me aburro, cuando veo que todo el mundo hace lo mismo, cuando veo que se estrenan mil quinientas obras por año y no termino de



• Escena de "La mujer puerca".



• Escena de "Hamlet está muerto".

entenderlo, cuando veo cosas que no me interesan, cuando hago cosas que no me interesan, cuando empiezo a dudar de mí... y yo todo el tiempo dudo de mí. Creo que trabajo más por bronca contra eso que por necesidad de expresarme. Tiene que ver con un espacio de resistencia, trabajo contra algo más vinculado a la bronca que a la alegría de hacer.

#### -Y tu sala, ¿qué rol juega en todo eso?

-Es que hay algo de tener una sala que también genera esos cuestionamientos. Pero, además, no me puedo pensar en otro espacio, no porque no me vea, pero este espacio representa algo y significa un horizonte para mí, mi horizonte no está en otro lado. Y yo veo pasar gente por acá que tiene el horizonte en otro lado y pienso ¡pero el mío está acá! Y eso también me genera cierta tensión.

#### -¿Cómo compatibilizas tu rol como director y el **gerenciamiento de la sala?**

-Es que la sala no está pensada como un espacio de programación abierta, se hacen otras obras pero la idea tiene que ver con un espacio de producción, no con una sala de alquiler. Por ejemplo ahora estamos coproduciendo un trabajo de Celia Argüello y Pablo Lugones, y tienen la sala para ensayar, para producirla acá, no para que vengan con la carpetita para mostrarnos la obra... Además no me siento cómodo evaluando carpetas. Tuvimos (el plural hace referencia a Natalia Fernández Acquier y a Mariano Villamarín, sus dos compañeros en Elefante Club de Teatro) la suerte de mantener esta sala con nuestras obras, y con fiestas; la mayoría de los equipos los compramos con las fiestas, pero tuvimos la suerte de producir mucho. Es que yo honestamente si no estuviera produciendo no tendría una sala.

#### -Entonces, ¿por dónde pasa tu **quehacer?** ¿Por el lado del **productor o del director?**

-La verdad, me la paso limpiando y ordenando la sala. (*Se vuelve a reír*). Pero bueno, puedo decir que soy director porque quiero hacer y nadie me llama, entonces acciono yo: produzco, busco, resuelvo. Pero también me pasa con el cine. Hice una película con una directora chilena y la hicimos juntos. Allí actué pero también escribí, produje, conseguí algo de plata, una locación. Para mí la independencia del teatro "independiente" está en eso, en el modo de apropiarse de las cosas, de ser autónomo.

#### -¿Cómo te gana una obra para llevarla a escena?

-Trabajé mucho con Santiago Loza, dirigí ocho de sus textos, no trabajé con otros... El resto son creaciones colectivas, con comillas, algunas intervenciones, algo más performático. Por ejemplo, ahora estoy trabajando con Elisa Carricajo; me pidió que la dirija y estamos haciendo improvisaciones, escribiendo, desgrabando. Además creo que la obra de teatro no es solo un texto, sino un hecho artístico completo que le pertenece a un grupo de personas. Hay algo del imaginario que habla de la obra como del texto escrito, el texto es literatura dramática, y la obra de teatro le pertenece al grupo de personas que está haciendo ese acto dramático.

#### -¿Y el director?

-El hecho teatral habla de un conjunto de personas. Pero, igualmente, hay algo de la labor del director que no se valora en su conjunto. En general se da mucho valor al trabajo de los actores, del autor y creo que a la figura del director la deja un poco de lado, como si no hubiese un campo

analizable allí. Y no hay que olvidarse de que el director es el primer testigo de ese hecho vivo, el director está todo el tiempo haciendo puentes de significado con el actor, con el texto.

#### -¿Qué directores te gustan?

-La verdad no tengo tanta experiencia como actor para saberlo bien. Pero estuve un tiempo en el estudio de Ricardo Bartís y sí, él es un gran maestro. Después me pasó algo con una obra que hice con Martín Slipak en la Bial de Arte Joven, que se llamaba **Relato íntimo de un hombre nuevo**, y vino Ciro Zorzoli que era como el supervisor de la obra, y dijo algo que para mí (yo actuaba ahí) fue muy revelador. Fueron cosas muy simples, muy concretas, bueno... Ciro es un director. Sí, él es un director y **Estado de ira** es una gran obra teatral, y ¿quién la escribió?, y ¿qué importa quién la escribió?, hay ahí una pulsión teatral que está por delante de eso: es la obra, es ese hecho teatral. Algo de eso me pasa con Bartís. El otro día fui a ver **La máquina idiota** y para mí fue una fiesta, una fiesta teatral, y seguramente alguien escribió ese texto (seguramente Bartís, que se niega como escritor); pero hay algo en el manejo de los signos escénicos que eso no se puede escribir, que no está en ningún lado, solamente entre el vínculo que se establece entre el director y el actor. Hay mundos, diálogos, signos, cosas que no son azarosas. En toda buena obra de teatro no digo que está todo pensado, pero está todo elegido, todo es consciente. Cuando vino Ciro Zorzoli a verme, me di cuenta de que el director entrena esa capacidad de ver hilos, los hilos de la construcción, y trabaja para hacerlos desaparecer o implicarlos en el caso en que quiera. Es eso... un director es un tipo que tiene entrenado el ojo para ver.

## EN LOS ESCENARIOS DE SUECIA

# Juegos verbales y dramas de identidad



• Jonas Hassen Khemiri.

HALIMA TAHAM / desde CABA

Jonas Hassen Khemiri –nacido en Estocolmo en 1978, de padre tunecino y madre sueca– es una de las nuevas voces de la cultura escandinava que se hace oír con fuerza no solo en los dominios de la novela y el teatro sino también en el de los medios de comunicación. En este último rubro su pieza maestra ha sido, sin duda, la carta abierta a Beatrice Ask, ministra de Justicia de su país, publicada el pasado 13 de marzo en el periódico *Dagens Nyheter*. El artículo, de enorme impacto en los medios vino a sumarse al debate sobre el *racial profiling* en Suecia.<sup>1</sup>

Este joven sueco –sin el aspecto típico de un joven sueco– protagonista de debates y concitador de nuevas audiencias es amante incondicional de Nasir Jones –según ha confesado en alguna entrevista–, admira a Julio Cortázar y a Marguerite Duras, a Italo Calvino y al singularísimo Per Olov Enquist, por citar solo algunas de sus significativas preferencias... Estudió literatura y economía, habla con fluidez el inglés, el árabe y el francés; trabaja y reside en Estocolmo donde comenzó su labor como autor escribiendo novelas. Debutó en 2003 con *One Eye Red*: todo un éxito de ventas, fue adaptada al cine y ganó el premio a la Mejor *Opera Prima*.

Nuestro primer contacto directo con la obra de Jonas Hassen Khemiri tuvo lugar en el acogedor Teatro de la Ciudad de Jönköping donde, al cierre de la edición 2013 de la Bienal de Suecia para las

Artes de la Performance, se había programado *Yo llamo a mis hermanos*. Se trataba del último texto dramático de este autor producido en 2012.

Mientras esperábamos el inicio de la función, en un teatro colmado de público y conversaciones en lenguas diversas, consultamos el programa: “Se ha cometido un acto criminal. La ciudad paralizada por el miedo. El protagonista de esta nueva pieza de Khemiri vaga sin rumbo a través de un paisaje permeado de paranoia. ¿Cómo se desempeña una persona normal? ¿Qué aspecto tendría un potencial terrorista? Y qué pasa cuando ojos suspicaces de pronto se dirigen hacia uno...” Los rumores de la sala fueron cediendo. La mirada masiva de la audiencia se iba focalizando con más intensidad en el escenario; mientras algunos rezagados buscaban sus sitios calibramos el dispositivo desde donde seguiríamos el texto en inglés. Por fin, en medio de un expectante silencio, comenzó el espectáculo.

Lo que nos impactó de *Yo llamo a mis hermanos* fueron las voces. Voces emitidas en un escenario vacío –una suerte de celda– flanqueado por un dispositivo de iluminación potentísimo cuyo accionar intermitente parecía fomentar los espejismos del personaje principal que deambulaba por escenarios saturados de paranoia. A pesar de los desafíos que significaba conciliar la traducción y la escena al mismo tiempo –intentando conjurar la barrera del idioma sin perder su ritmo y su sonoridad– notablemente, la fuerza de la palabra se impuso. Fue esa fuerza de la palabra,



• Escena de "Invasión!".

• Escena de "Fredrik".

la percepción de su potencia dramática, la que despertó nuestro interés por la obra cuya textura imbrica lenguaje, etnia e identidad.

Hay un antecedente de **Yo llamo a mis hermanos** que no podemos dejar de citar porque forma parte del proceso de la pieza. Se trata de un artículo redactado por Khemiri en 2010 para el artículo *Dagens Nyheter*, del mismo título que la obra; una semana después que una bomba suicida fuera detonada en Estocolmo en diciembre de ese año.

En **Yo llamo...** "una tarea cotidiana termina en una cacería policial" y un gesto amistoso se transforma en amenazante, la obra pone en escena la acción destructiva de la paranoia –que corroe tanto al que mira como al que es mirado–; en la obra se cuestionan prejuicios propios y ajenos, prejuicios hacia los otros y hacia nuestra propia persona. Hay una desafiante aleación de humor y patetismo en estas situaciones frente a las cuales, el personaje, más que a la disyuntiva de ser o no ser se confronta a la de parecer o no parecer alguien normal; "actuar" bien esa normalidad –que lo alejará de las sospechas– será una de sus preocupaciones centrales. El protagonista habla constantemente, la acción de "llamar" es clave en la pieza como lo es su celular; el título da cuenta del predominio de ese verbo que se asocia claramente a la comunicación pero también a la "identidad".

La obra insiste en una dimensión propia del teatro: la oral; en ella se basa la teatralidad del espectáculo dirigido con acierto por Farnaz Arbabi. En 2006, esta puestista de renombre –que conoce muy bien toda la obra de Khemiri– dirigió en el Teatro de la Ciudad de Estocolmo **Invasión!**, primera pieza teatral de este autor. Respecto de **Yo llamo a mis hermanos**, Arbabi expresa que es una obra "más oscura, más intensa... tiene muchas cosas, como el humor...", amo las palabras de Jonas –dice Arbabi–. "Su luminosidad, su rit-

mo y esto habla directamente a la audiencia", una gran posibilidad del texto que Farnaz Arbabi y la excelente iluminadora Carina Persson supieron transformar en eficaz acontecimiento escénico.

Según refiere el propio Khemiri, hay actores a quienes no les interesa trabajar con sus textos porque necesitan un comienzo aquí y un punto final allá... pero hay otros muy preparados para hacerlo, como los intérpretes de **Yo llamo a mis hermanos**: Davood Tafvizian, Gloria Tapia, Pablo L. Wenger y Angélica Radvolt.

Khemiri está obsesionado con las máscaras y duplicidades del lenguaje; desde muy chico al lado de su padre –que enseñaba árabe y francés en una escuela secundaria de Estocolmo– descubrió las posibilidades de esos mundos lingüísticos y también, el trato distinto del que se es objeto al hablar la lengua oficial con un determinado acento. Él cree que la razón de por qué comenzó a escribir se encuentra en "todo esto". **Invasión!** –obra que mencionamos con anterioridad– podría considerarse "un estudio del lenguaje y su poder". Nunca se le ocurriría utilizarlo para escudriñar a través de él "el alma" de sus personajes lo que busca es explorar su potencial manipulador.

Etnicidad e identidad atraviesan la obra de Jonas Khemiri quien incorpora con maestría el habla de los inmigrantes con sus peculiares variaciones respecto de los estándares de la lengua sueca. Voces singulares en las que convergen cuerpo y lenguaje, cuerpo que es index de la propia identidad.

Como se verá a continuación, las obsesiones literarias del autor han tenido su recompensa: **Invasión!** recibió premios en su país y fue llevada a escena en Estados Unidos, Noruega, Francia, Alemania y Gran Bretaña. A esta primera pieza teatral siguieron otras del mismo género: **God**

**Times Five, We Who Are Hundred** –galardonada en 2010 con el Hedda Award la mayor distinción teatral noruega– y **Apathy For Beginners**. Pero Hassen Khemiri comenzó escribiendo novelas, **One Eye Red** fue todo un éxito de ventas en Suecia, fue adaptada para el cine y ganó en el 2004 el premio a la Mejor *Opera Prima*. La segunda, **Montecore**, recibió el internacional Per Olov Enquist's Prize en 2006, de gran repercusión en los medios literarios nórdicos.

Khemiri no está jugando solo esta partida literaria, en términos generales comparte tendencia con otros autores como Johannes Anyuru, Marjaneh Bakhtiari y Alejandro Wenger. Los doctos en literaturas nórdicas les atribuyen haber generado las bases de un imaginario étnico-literario diferente, se trataría de "una perspectiva minoritaria dentro del estado-nación pero con raíces más allá de él, capaz de describir a través de una nueva mirada el mundo social sueco".

Ya desde muy chico al lado de su padre –que enseñaba árabe y francés en una escuela secundaria de Estocolmo– descubrió las posibilidades de esos mundos lingüísticos; a la vez fue comprendiendo que hablar la lengua oficial con un determinado acento extranjero te vuelve objeto de un trato distinto. Según Khemiri, las razones de por qué él comenzó a escribir se encontrarían en estas experiencias, al igual que su obsesiva fascinación con las máscaras y duplicidades del lenguaje. El autor considera a su pieza **Invasión!** "un estudio del lenguaje y su poder", al que nunca se le ocurriría usar a modo de rayos X para escudriñar "el alma" de sus personajes, lo que busca es explorar el inagotable potencial manipulador del lenguaje, quizás, no para quebrar esas estructuras de poder pero al menos tornarlas visibles.



• Escena de "Invasion!".



• Escena de "We Who Are Hundred".

Etnicidad e identidad atraviesan la obra de Jonas Khemiri, a la que ha incorporado el habla de los inmigrantes con sus peculiares variaciones respecto de los estándares de la lengua sueca. Pero Khemiri no intenta contar la historia de estos inmigrantes sino mostrar cómo se van modelando las identidades de estos grupos en los nuevos contextos culturales, sociales y lingüísticos. Nuevas identidades que problematizan las fronteras de la "nacionalidad".

Toda la obra de este autor está en relación directa con su experiencia de vida, con su identidad compleja, flexible, a la que define como norteafricana/sueca y con su condición multilingüe. Ha experimentado en carne propia a través de las diferentes etapas de su existencia lo que significa estar expuesto a los sentimientos anti-inmigración. En la carta abierta que dirigió a la ministra de Justicia –conocida ahora como *Querida Beatriz Ask*–, hace referencia a esos sucesos:

"Tener seis años y aterrizar en Arlanda; en nuestra patria común. Caminar hacia la aduana con un padre de manos sudorosas que se aclaró la garganta, se arregló el pelo y limpió sus zapatos sobre sus rodillas. Comprobó dos veces que su pasaporte sueco se hallaba en el bolsillo interior correcto. Todos aquellos con carnación rosada habían pasado ya. Pero a nuestro padre lo pararon. Y nosotros reflexionamos. Quizás fue cuestión del azar. Tener diez años y ver cómo se repetía la misma escena. Quizás era su acento. Tener doce años y asistir a la misma escena. Quizás era su bolso carcomido con la cremallera rota. Tener catorce, dieciséis, dieciocho años".

En la carta, Khemiri comienza señalando las cosas que los diferencian: edades y sexo pero también las que ambos tienen en común, además

del corte de pelo y de haber estudiado economía internacional los dos. "Somos ciudadanos de pleno derecho de nuestro país –explica el escritor–, nacidos dentro de sus fronteras, unidos por una lengua, una bandera, una historia, una infraestructura. Ambos somos iguales ante la ley". Por todo esto, explica Khemiri se sintió sorprendido por las declaraciones que B. Ask hiciera en un conocido programa radial cuando le preguntaron si como ministra de Justicia le "preocupaba que la gente (ciudadanos, contribuyentes, votantes) se quejasen de haber sido parados por la policía para requerirles mostrar sus documentos de identidad simplemente por sus apariencias (morenos, no rubios, de pelo castaño)"; en el mentado artículo Khemiri retoma estas respuestas de Ask, da sus puntos de vista y proponiéndole que, por un día, "intercambiamos nuestras pieles y nuestras experiencias".

A raíz de las revueltas que se produjeron en mayo de 2013, principalmente en Estocolmo, *The New York Times International* (del 1º julio 2013) publicó un artículo de Andrew Higgins titulado "En los disturbios suecos, el eje está en la identidad", en las políticas de la identidad que ponen a la vista las contradicciones del generoso estado de bienestar nórdico, sociedades consideradas verdaderos blasones del humanismo occidental.

En el artículo se señala que esos disturbios empujaron a Suecia –que tiene la reputación de recibir bien a inmigrantes y asilados y de ser uno de los lugares más felices del mundo– al centro de un acalorado debate en toda Europa acerca de la inmigración y de las tensiones que esto causa en un momento de profundo malestar económico. En la nota de Higgins se cita la opinión de un joven estudiante, cuya familia emigró de Irak, que pone en evidencia la cuestión de la identidad, al

menos, como uno de los grandes ejes del conflicto y de la brecha generacional que hay entre los inmigrantes respecto de la percepción de la vida en Suecia: "Nuestros padres dicen que deberíamos sentirnos agradecidos... ellos se sienten agradecidos porque vivieron guerras. Pero los que nacimos aquí no tenemos nada con qué comparar nuestras vidas". Suecia, afirma el joven Khemiri, le ha dado oportunidades que no tendría en Irak. Pero "no recibo el mismo trato que un muchacho blanco".

Las figuraciones literario-dramáticas de Khemiri nos ofrecen una suerte de alegoría de esos complejos escenarios. Es a partir de sus singulares "estudios de lenguaje" que el escritor los problematiza y los subvierte valiéndose para ello de una combinación desafiante entre humor y tragedia.

Lenguaje, etnia e identidad, imbricados en la textura de la pieza, son desplegados en el escenario que operaría como lugar de prueba de las fricciones que se producen entre ellos. Los cuerpos mostrados en escena, "index de la propia identidad", son cuerpos teatrales que *per se* son parte del conflicto. El hablar compulsivo del personaje principal incentiva ese "intervalo entre el cuerpo y el discurso que es la voz". Una voz que busca comunicarse: llamar, hacerse oír y seguir resonando más allá de la sala vacía.

#### NOTAS

1. El "perfil racial", es decir la práctica de utilizar estereotipos étnicos o raciales en lugar de la conducta individual, la descripción de sospechosos o el conocimiento acumulado para dirigir los actos de las fuerzas de la ley. Fuente: Open society/Justice initiative. Ver Daniel Wagman *Perfil racial en España. Estudios y recomendaciones*.



GABRIEL CALDERÓN

# Un artista provocador, un gestor muy inquieto

CARLOS PACHECO / desde Montevideo

La escena uruguaya está cambiando. La producción de creadores reconocidos durante la postdictadura como Roberto Suárez, Mariana Percovich, Sergio Blanco, María Dodera o Marianella Morena marcó una senda muy profunda que hoy continúan artistas como Gabriel Calderón y Santiago Sanguinetti, entre otros. Calderón fue becado en 2004 por la Fundación Carolina para estudiar dramaturgia y dirección en Madrid y en 2009 participó del programa de residencia para dramaturgos de The Royal Court Theatre, en Londres. Sus piezas, recientemente publicadas por Criatura editora bajo el título **Tal vez la vida sea ridícula**, han sido traducidas al francés, alemán, inglés y portugués.

**-Cómo se produce tu relación con la actividad teatral? ¿En qué medida la tradición escénica montevideana marca tu camino?**

-Me inicio estudiando teatro en un taller en la escuela secundaria, estoy seis años ahí, durante todo el liceo. Al ingresar a la universidad, decido empezar a tomar clases en un taller un poco más profesional en el Teatro Circular de Montevideo y de ahí salto a la EMAD (Escuela Municipal de Arte Dramático) donde estudio durante tres años la carrera de actuación. Abandono porque obtengo una beca en España para estudiar dramaturgia y dirección de teatro. Todo ese comienzo

fue casual, a mí me encantaría tener una buena anécdota, una linda historia sobre mis comienzos, algo para contar cada vez que me preguntan cómo comencé. La realidad es que no comencé de ninguna manera, fue una suma de largos años dedicándole mis tiempos de ocio al teatro, pero nunca muy decidido, lo hacía como *hobby*. Hasta que en 2000, en plena crisis del país, y en plena crisis vocacional personal –había estudiado dos años de bachillerato biológico y hacía seis meses que estaba en la Facultad de Ciencias Biológicas– me di cuenta que no quería estudiar otra cosa que no fuera teatro. Yo era capaz de levantarme y acostarme pensando en el teatro, podía dedicarle todas las horas que fueran necesarias, podía o quería aprender a actuar bien, a escribir bien, a dirigir bien. Todo eso apareció a los diecinueve años y si me preguntan por qué fue así, no sé qué contestar. A veces uno tiene la suerte de ver las cosas claramente. Siempre recuerdo que Heiner Müller dijo –en referencia a un hecho trágico como el de su mujer que quería suicidarse y lo había intentado varias veces– que en la vida del hombre hay dos cosas sumamente difíciles: la primera, darse cuenta qué es lo que uno quiere ser; la segunda, poder serlo. Él veía que la tragedia más grande de una persona era querer morir, sin embargo encontraba un lado positivo: su

Entre el 4 y el 9 de noviembre se llevó a cabo en Montevideo, Uruguay, el ciclo **Radical Calderón** que permitió repasar parte de la creación de uno de los más destacados teatreros uruguayos contemporáneos. Gabriel Calderón tiene 32 años y una carrera que lo muestra alternativamente como autor, actor, director y gestor. Es, además, uno de los directores de la compañía Complot. Durante esos días se vieron experiencias creadas por la compañía francesa Théâtre des Quartiers d'Ivry a partir de sus textos **Uz** y **Or**, una versión brasileña de **Uz. El pueblo** con puesta en escena del grupo La vaca de Florianópolis, Brasil; **Kassandra** de Sergio Blanco con dirección de Calderón, **Algo de Ricardo**, dramaturgia de Calderón y dirección de Mariana Percovich y **Mi muñequita (la farsa)**, **Or. Tal vez la vida sea ridícula** y **Ex. Que revienten los actores**, todas con autoría y dirección del destacado artista.



mujer quería morir y tarde o temprano lo iba a conseguir (N de R: finalmente fue así).

**-Mi muñequita (la farsa), en 2004, te da a conocer y con fuerza. ¿Cómo fue ese proceso de escritura y por qué pensás que resultó un material tan provocador?**

-Podríamos decir que tiene que ver con una serie de eventos afortunados. Teníamos 18, 19, 20 años y estábamos ensayando para presentarnos en Teatro Joven, un encuentro nacional que se hace todos los años en Montevideo. Había ganado un concurso de obras que me había relacionado con el Teatro Circular y era una muy buena oportunidad para pedirles que nos dieran un horario alternativo para estrenar ahí esta obra. Así fue, nos ofrecieron un horario que no se usaba: las traspuestas de los viernes. Estrenamos en 2004 y desde ahí empezaron a suceder muchas cosas que comprendimos años después. Llenamos la sala durante cinco años, todos los viernes de cada temporada. La gente hacía cola, en invierno y en verano, a las doce de la noche, para ver **Mi muñequita**. Siempre pensábamos que estábamos en el último mes pero el público seguía viniendo, muchos espectadores volvían. Conocimos gente que vio el espectáculo más de diez veces, no lo podíamos creer. Luego, cuando bajamos, empezamos a

realizar giras internacionales que nos llevaron a muchos países. Estuvimos nominados a los premios nacionales como Mejor Espectáculo, Mejor Dirección, Mejor Texto, Mejor Elenco, con dos actuaciones revelaciones, todo resultaba muy grande para nosotros. Fue muy duro no marearse. Por suerte sobrevivimos. Después seguimos otros caminos, otras obras, no nos quedamos ahí y lo fundamental, no nos creímos que todo eso fue a causa de nuestro talento. Entendimos que si bien había méritos nuestros, seguramente la suerte y el azar nos habían puesto en el lugar indicado en el momento indicado. Cuando estrenamos esta obra, no era común, o casi te diría que era imposible encontrar jóvenes menores de 30 años haciendo teatro en la escena montevideana. A partir de ese estreno, muchos espacios y salas empezaron a programar a artistas jóvenes, lo cual implicó renovar público y toda una cadena de beneficios que se sucedieron. Pero eso lo entendimos mucho más tarde y nunca estuvo en nuestras intenciones.

**-Te formaste en Madrid y en Londres. ¿Cómo se generaron esos lazos y cuáles han sido las influencias que te dejaron ambas experiencias?**

-Resultaron experiencias muy grandes. Me permitieron conocer a importantes referentes. Así tuve la oportunidad de contactarme y tomar

clases con José Sanchis Sinisterra, Sergi Belbel, Rafael Spregelburd, David Hare, Juan Mayorga, Enrique Buenaventura y muchos más. También me ayudaron a perfeccionar mucho mi escritura. En Uruguay no existe un lugar estable --ni público ni privado-- en el que puedas estudiar dramaturgia, entonces encontrarte con docentes, dramaturgos y maestros, es una oportunidad que por más que no se extienda en el tiempo más de dos meses, resulta una experiencia que uno sigue procesando hasta el presente.

**-La "farsa" parecería caracterizar tu producción. Bajo esa máscara te escondés para ubicarte en un lugar crítico a la hora de mirar a la familia y a la sociedad uruguaya. ¿Es así?**

-Digamos que es una etapa infantil, de satirización, de burla hacia las instituciones que vienen impuestas. No solo la familia, sino el país, la religión, el poder. La farsa permite reírnos, casi fácilmente diría. Siento que todo este proceso de crecimiento, debe ir abandonando la farsa, no el humor, para llegar a un juego de risas y golpes más serios, más peligrosos y más inteligentes.

**-El dramaturgo y director Sergio Blanco escribió, en la contratapa de la edición de *Tal vez la vida sea ridícula*: "Todo el siglo XX descansa sobre**



• Escena de "Or. Tal vez la vida sea ridícula".



• Escena de "Uz. El pueblo", del elenco La Vaca (Brasil).



• Escena de "Algo de Ricardo".

las ruinas de inmensas fábricas que no han hecho más que producir horrores. Su escritura (en referencia a Calderón) nos lleva a recordar eso". ¿Qué reflexión te merece esta observación?

-La reflexión, más allá de la cita me la provoca Sergio. Para mí él es uno de los más grandes dramaturgos, ya no de Uruguay, sino de los que conozco. Hablar con él es un aprendizaje, una lección y una experiencia de vida única. Tengo el privilegio de ser su amigo. Sergio es de una generosidad infinita en su amistad y en su sabiduría. Tenemos un amigo en común a quien también admiro mucho que es Gonzalo Marull, dramaturgo cordobés, con quien nos une una gran amistad, pero sobre todo una mutua admiración. Córdoba es un gran capítulo en mi vida, conozco mucha gente de allí, gente que adoro, aprecio y Gonzalo es el representante para mí de toda esa Córdoba llena de historias. Con Sergio también compartimos esa pasión por Córdoba, su teatro y su gente. Pero volviendo a Sergio, lo conocí gracias a Mariana Percovich, ellos son dos referentes muy grandes, que ahora son amigos, pero durante mucho tiempo significaron el teatro que yo quería hacer. Me han enseñado con su rigurosidad e inteligencia a elegir mi propio camino y a defenderlo. Algún día les contaré a mis nietos que los conocí y que fui amigo de ellos, al igual que de Martín Inthamoussú y Ramiro Perdomo. Creo que son artistas enormes, y que sus mejores méritos están siempre en el futuro.

-*Mi pequeño mundo porno* (publicado por Criatura editora) es un texto muy descarnado que se aleja un tanto de tu escritura "habitual". ¿Cómo se fue construyendo ese material?

-Lo escribí pensando en la Comedia Nacional de Uruguay. Imaginé un texto que los forzara a salir de sus representaciones habituales y para eso sentí que lo mínimo que tenía que hacer era forzarlos a escribir algo fuera de lo común en mi producción. Entonces elaboré un texto en donde diferentes escenas demandan una pregunta sobre la representación: ¿debo desnudarme? ¿debo mostrar esto? ¿debemos pegarnos de verdad?. A

su vez, la obra insinúa ser la típica obra con diferentes escenas dentro de un hotel que deben confluir en un momento. Sin embargo no confluyen, no se cruzan. Ese juego de insinuar algo pero no cumplir con la expectativa, me gusta. Finalmente la Comedia Nacional no quiso hacer la obra porque les pareció muy fuerte y no la estrené.

-¿Cómo se produce la experiencia Calderón en Francia y qué evaluación hacés del proyecto Radical Calderón?

-Todo empezó con Adel Hakim, el director del Centro Dramático Nacional de Ivry en París, que había dirigido la Comedia Nacional de Uruguay y durante su estadía en Montevideo vio varias de mis obras. En 2010 se juntó conmigo y me dijo que quería traducir cinco obras mías y hacer un taller para actores profesionales en París. Viajé en 2012 y allí comenzó todo un trabajo conjunto que hizo que, en 2013, se estrenara un ciclo que ellos denominaron **Radical Calderón**, con estrenos en francés de obras mías, más una temporada con mi compañía allí, la publicación de mis textos en francés con la editorial **Actes sus papiers** y un número especial de la revista *Friccion* dedicada exclusivamente a mi teatro. A eso se le sumaron charlas en la Casa de América Latina, una conferencia en la Sorbona y otras actividades. Fue una experiencia muy grande y de mucho aprendizaje. Ensayé durante un mes y medio con actores franceses, en francés, descubrí cómo dialogaba mi obra con otro público y muchas cosas que hasta hoy pienso. Por suerte nuestra relación sigue muy fuerte. Ellos ahora vinieron a Uruguay e hicimos el ciclo **Radical Calderón** en Montevideo donde presentamos 10 obras mías en varios teatros de la ciudad, con montajes de Brasil, Francia y también de Complot. Ahora estoy escribiendo, por invitación de Adel, una obra para el teatro Nacional Palestino, gente a la que conocí y con la que tuve la oportunidad de trabajar en marzo. También tenemos pensado estrenar una obra en 2016, en París, en la apertura de un nuevo gran teatro que se realizará en Ivry.

## La gestión, un espacio para activar el arte

Gabriel Calderón estuvo en dos oportunidades ligado a la función pública durante el gobierno del Frente Amplio en Uruguay. Fue director de Proyectos de la Dirección Nacional de Cultura y estuvo encargado de los Festejos del Bicentenario. Actualmente es Director del Instituto Nacional de Artes Escénicas. Desde ambos cargos dio fuerte impulso a la actividad artística de su país.

“Empecé en la gestión pública con 23 años –cuenta–, en una Dirección Nacional que contaba con 15.000 dólares de presupuesto para todo el país. Veníamos de una crisis y de gobiernos de derecha, lo cual era una combinación mortal para la política cultural. A partir de ahí se hicieron muchísimas cosas de las que, nombrar solo algunas, ya me produce mareo: Ley Nacional de Cine, Ley de Fondos de Incentivo Privado en la Cultura, Ley de Seguridad Social de los Artistas, Ley de Fondos Concursables, Ley de Recuperación de Infraestructuras Culturales en el interior del país, creación del Museo de Arte Contemporáneo, creación del Instituto Nacional de Artes Escénicas y muchas otras cosas en varias áreas. Se fortaleció la institucionalidad cultural, el presupuesto y la presencia y el disfrute. En el debe siempre quedan cosas. Todavía nos queda la aplicación total de la Ley de Seguridad Social ya que hay que cambiar una cultura en torno a la gratuidad del arte y luego hay desafíos importantes en la ciudad de Montevideo que sigue teniendo grandes trabas burocráticas y de permisos para hacer teatro. Es más fácil abrir una iglesia que un teatro y eso no puede ser”.

“Estuve unos ocho años en la gestión pública –agrega el creador– y pude compatibilizarlo completamente con mi carrera. En Complot aprendimos a hacer obras sin depender de los fondos públicos y eso fue un aprendizaje muy interesante. En marzo termina mi gestión en el Estado y viene una nueva camada de gente muy buena. Tengo mucha confianza en los próximos años. En estos cargos lo importante es cumplir un período con mucho compromiso pero, después hay que irse, si no te chupan y te quedás para siempre”.



• Escena de "Ex. Que revienten los actores".



• Escena de "Ouz", versión francesa de "Uz. El Pueblo", por Théâtre des Quartiers d'Ivry.



• Escena de "Mi muñequita (la farsa)".

## Cinco directores y un proyecto común

Complot es una compañía de directores que, desde 2005, produce activamente en Montevideo y sus trabajos vienen presentándose en diferentes festivales internacionales de teatro con notable repercusión.

Gabriel Calderón cuenta de esta manera cómo se generó ese proyecto: “En 2005 codirigí con Martín Inthamoussú una obra de Sergi Belbel llamada **Morir o no** con el elenco del Teatro Circular de Montevideo. Esto fue al año siguiente del estreno de **Mi muñequita**. El Circular nos abrió totalmente las puertas, produjo la obra con 17 actores y nosotros al frente. Ganamos los premios a la Mejor Dirección y al Mejor Espectáculo del año, otorgados por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay. Allí Martín y yo vimos que estaba bueno laburar juntos y quisimos crear una compañía que no tuviera un teatro o un espacio, sino que existiera solo cuando aparecía un proyecto. En 2007 invitamos a integrarse a Mariana Percovich y luego a Ramiro Perdomo y a Sergio Blanco. Allí se terminó de conformar Complot, una compañía de cinco directores que no tiene actores estables ni teatro. Es una compañía solo encargada de producir teatro. Hacemos obras y nos ayudamos para que cada una tenga las mejores condiciones de realización. Por supuesto que siempre hubo una serie de actores con los que trabajamos bastante: Gustavo Saffores, Dahiana Méndez, Gimena Fajardo, Marisa Bentancur. Pero es una compañía de directores.

EDUARDO RINESI

# Hamlet y Shylock ya lo sabían



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VEGGIANI

Autor de obras imprescindibles como "Política y tragedia", "Las máscaras de Jano" o "Muñecas rusas", entre otras, el ex rector de la Universidad Nacional de General Sarmiento y hoy director de la AFSCA, Eduardo Rinesi es uno de los intelectuales argentinos que con más sagacidad ha leído en distintas obras de Shakespeare algunas claves filosóficas y políticas fundamentales para la comprensión del desarrollo de las relaciones humanas, confirmando lo que no siempre se remarca con suficiente fuerza: que el arte suele anticipar con mucha frecuencia lo que después la historia convierte en hechos. En una suerte de continuidad de ciertos temas que conversó ya con el autor de esta nota en el libro "El síndrome de Elsinor", Rinesi recrea con otros datos y enfoques algunos de los tópicos tratados allí, cuenta cómo se fue desarrollando esta pasión por Shakespeare y otros clásicos y de qué manera sus lecturas e investigaciones desembocaron en varios de sus títulos publicados.

ALBERTO CATENA / desde CABA

### **POLÍTICA Y CONFLICTO**

**-¿Cómo empezaste a tejer este vínculo que has desarrollado, a través de la filosofía política, con Shakespeare y en especial con *Hamlet*?**

-Empecé a pensar ese asunto, me parece, trabajando con Horacio González en su cátedra de Teoría Política y Teoría Estética, en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Allí lo que tratábamos de hacer era ver cómo las categorías de la teoría estética podían ser útiles para pensar algunos fenómenos de la política. Eso me ayudó mucho y me acercó a reflexiones muy ricas. De manera más general, creo que empecé a pensar más seriamente en la tragedia como una clave posible de inteligibilidad de los fenómenos de la política a partir de una fuerte insatisfacción con el modo en que la ciencia política, como disciplina presuntamente adecuada para pensar los problemas de ese ámbito, procedía. La verdad es que tenemos muchos motivos para estar disconformes con la manera en que la ciencia política ha tratado en la Argentina, y quizás en otras partes también, los problemas específicos de su área, por lo menos en las orientaciones dominantes en la academia o la universidad. Ciertamente, en las orientaciones que dominaron aquí desde los años del inicio de la transición democrática hacia acá. Esas orientaciones tienen una gran dificultad para pensar con propiedad la centralidad del conflicto o los conflictos en la vida de los hombres y de los pueblos, porque en ellas tiende a predominar una idea, tributaria de cierta concepción funcionalista, sistémica, según la cual, en principio, la vida política de las sociedades debería ser armónica, debería no tener al conflicto en un lugar importante. Más bien al revés: se trata de una idea que tiende a suponer que cuando el conflicto aparece es porque algo anda mal, porque algo ha salido mal. Que deja al conflicto, entonces, en un lugar muy marginal. Es una idea ingenua y ciertamente ideológica esta de que el conflicto es el lado malo de la historia y que allí donde aparece es porque algo no ha salido como debía haber salido. Y la verdad es que, todo a lo largo de la historia, en la Argentina y por todos lados, lo que verificamos es que los conflictos, lejos de ser un accidente o algo que podría ubicarse en los márgenes de la historia, forman una parte decisiva de esa historia. Son, como dice un autor que a mí me gusta mucho, Claude Lefort, uno

de los principios constitutivos, de los elementos fundamentales, de la política. Es que hay política, como en su momento Maquiavelo vio muy bien, porque hay conflicto, y no a pesar del conflicto. La aparición de los climas de disputa no revela que la política funciona mal, sino que nos enseña cuál es la naturaleza misma de las relaciones que se dan entre los hombres y entre los pueblos.

### **-Y revela también la necesidad de la política.**

-Así es. Entonces, me parece que la idea de recurrir a la tragedia, de ir a ver en las grandes tragedias antiguas y renacentistas los modos en que los autores clásicos pensaron las relaciones entre los hombres, respondía a la necesidad de encontrar un género en el que el conflicto no fuera esquivado como algo malo o inconveniente, sino que fuera tematizado como el núcleo de las relaciones humanas. Eso ocurre tanto en la tragedia antigua como en la del Renacimiento, con diferencias evidentes: en la primera el conflicto es un conflicto entre dioses, o, si quisiéramos ponernos menos teológicos, entre sistemas de valores enfrentados e incompatibles, enfrentados de una manera radical y absoluta, que hace imposible ninguna forma de síntesis, acuerdo o negociación entre esos sistemas: el paradigma es la *Antígona* de Sófocles.

### **- En ese caso la sangre llega al río.**

-En ese caso el conflicto deriva en un final terrible. En la tragedia renacentista también, pero con una diferencia: porque ahí ese conflicto radical, irreductible, que no se puede resolver, no tiene lugar tanto entre dos sistemas de dioses o de valores enfrentados (o de sujetos enfrentados, pero enfrentados en tanto encarnación de esos dioses o de esos sistemas de valores), sino en el corazón atormentado de un sujeto individual. Y ahí el paradigma es *Hamlet*. Que es un tipo con un corazón torturado, escindido, tironeado por dos sistemas de valores que lo reclaman simultánea y contradictoriamente, y entre los cuales, como es notorio, el pobre desgraciado no puede terminar de decidirse, no, al menos, sin perder necesariamente algo en el camino de esa decisión. Esa es la tragedia de *Hamlet*, la razón por la cual *Hamlet* siempre está procrastinando, dejando las cosas para después. Como buen neurótico, no quiere tomar una decisión que lo lleve a quedarse sin el

pan o sin la torta o sin ninguna de las dos cosas. Querría tal vez quedarse con todo, pero sabe que eso es imposible, y entonces patea la pelota para adelante. Me parece que una comprensión de la política que parta de asumir ese núcleo trágico, ese núcleo de conflicto irreductible en las relaciones entre los hombres, es mucho más sabia. Eso no significa que después haya que celebrar que las cosas sean así y mucho menos que no se deba hacer una fuerte apuesta por la política como mecanismo para negociar, tratar o lidiar con esos conflictos. Me parece que la política debe ser pensada sobre el telón de fondo de la tragedia, pero al mismo tiempo debe insistirse en que si la tragedia es un instrumento conceptual útil para pensar los problemas de la política no es porque la política sea trágica *sino exactamente porque no lo es*. La política se levanta sobre ese telón de fondo de la tragedia para tratar de que la sangre –para usar la expresión que vos usabas– no llegue al río, para que los conflictos no se resuelvan del peor modo, para que las posiciones se puedan negociar, para que la sociedad y los hombres podamos ir tirando. De eso se trata, sabiendo además que ese “ir tirando” ocurre siempre al borde de un abismo. La escena de *Hamlet* y *Laertes* forcejeando y agarrándose a las trompadas al borde de la tumba donde yace el cuerpo de *Ofelia* es al respecto muy elocuente. Esa imagen de dos hombres peleando al borde del abismo me parece que es la metáfora de lo que estoy tratando de decir. La política es una manera de procesar nuestras luchas, nuestros conflictos, nuestras diferencias, que, si quiere ser lúcida, tiene que saber que está al borde del abismo, pero también que tiene que perseverar en su ser para evitar que no nos caigamos a ese pozo.

### **LA DIALÉCTICA O EL MITO DE UNA “SOCIEDAD VIRTUOSA”**

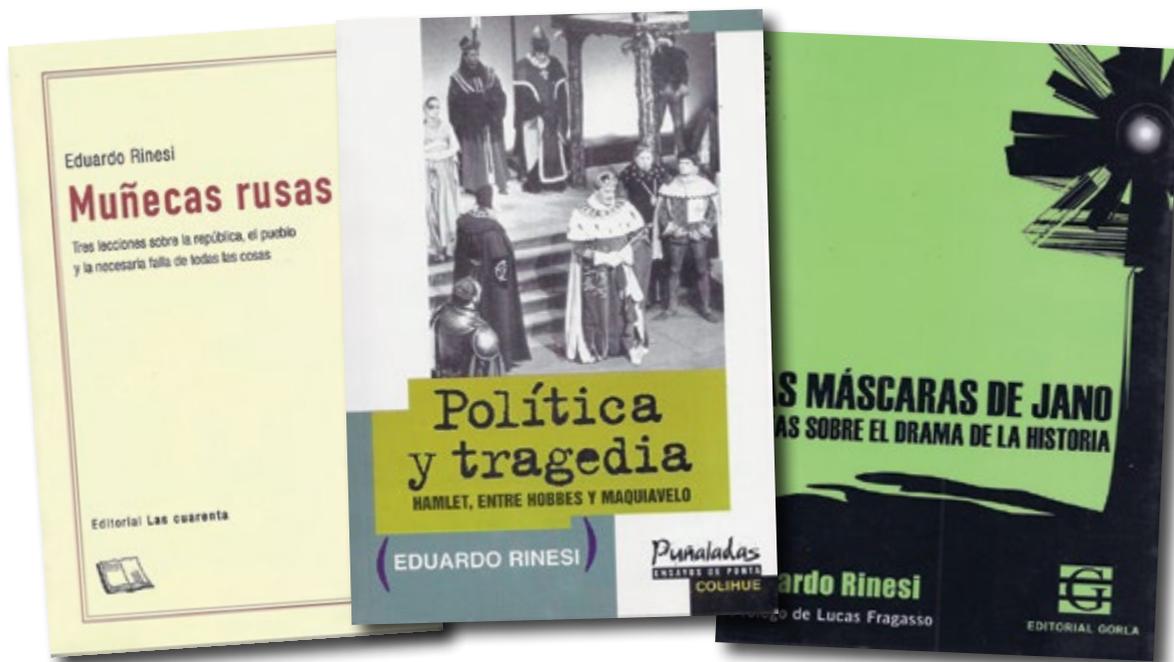
**-Ese fondo trágico parecería suponer que siempre hay en la marcha de la historia, aun en las situaciones en que impera el acuerdo, pérdidas. ¿Cómo se ve en la filosofía política ese destino diríamos inevitable?**

-Me parece que hay dos modos de imaginar cómo se comporta la historia respecto de esas confrontaciones que constituyen la argamasa de su desarrollo, y también sobre las posibles “compensaciones” que a veces nos gusta imaginar que

pueden existir frente a esas pérdidas a las que te referís. Uno de esos intentos, muy interesante desde el punto de vista filosófico y de la historia de las ideas, es el de lo que solemos llamar dialéctica. La dialéctica es el intento de pensar que la historia avanza a partir de contradicciones, donde, por supuesto, los individuos, los pueblos, las sociedades van perdiendo cosas en el camino, pero cosas que después son recuperadas por la historia en un proceso de absorción que permite ir hacia una realización y una comprensión plena de la humanidad. La dialéctica es una filosofía optimista de la historia que nos permite imaginar que aquellas cosas que vamos perdiendo en el camino pueden ser puestas, por así decir, “a la cuenta” del aumento de la comprensión general de la humanidad. En ese sentido, las discusiones, tanto las del siglo XIX de Hegel y de Marx como las del XX de la escuela de Frankfurt, son muy ilustrativas. Walter Benjamin dice por ahí algo así como esto: que mientras haya un solo mendigo sobre la tierra, que nadie le venga a hablar de socialismo. Que mientras haya un solo hombre que sufra, que sea humillado, que nadie le venga a contar que la humanidad está realizada. Muy impresionante. Pero no para su amigo Theodor W. Adorno, que le contesta algo muy interesante: mirá, Walter –le dice–: el día que ya no haya más ni un solo mendigo tampoco se podrá hablar de humanidad realizada, porque el último mendigo estará muerto y no habrá quien pueda compensarlo, entonces, por sus sufrimientos, por sus humillaciones. O sea: si fuera viable pensar la historia desde la perspectiva de lo universal y del futuro, desde el punto de vista de nuestros tataranietos, del búho de Minerva o de la realización final de la humanidad, se podrían poner todos los sufrimientos humanos hasta llegar allí, incluidos los propios, a la cuenta de lo que se va a lograr: ahí lo tenés a Hegel pensando la batalla de Jena, donde espicharon un montón de amigos suyos, pero frente a la cual se consolaba diciéndose y diciendo que esas muertes, irreparables, eran sin embargo necesarias para que el ejército francés del progreso y de las luces derrotara al ejército de la Alemania del atraso y la reacción, y para que, por la vía de esa derrota de su propio país, la humanidad diera un paso que tenía que dar hacia adelante.

### -¿Y si no se piensa la historia desde ese punto de vista universal, del futuro?

-El trágico es el que piensa la historia, no desde el punto de vista de lo universal y de su realización futura, sino desde el punto de vista irreductible del particular que se queda allí con una pérdida irreparable. Que se queda allí: que *resta* ahí. Sobre este asunto, que es un asunto bien hamletiano, vengo pensando con mucho interés. Porque esas pérdidas constituyen lo que podemos llamar, y en *Hamlet* se llaman, “restos”. La humanidad progresa



sa y va dejando restos. En realidad el gran tema de *Hamlet* son esos restos. Por eso la reiteración y la importancia, en *Hamlet*, de la palabra “rest”, que en inglés permite una serie de juegos de palabras: “rest” es lo que resta, pero también es el descanso de esos restos, que es justamente no lo que no hay en *Hamlet*, porque el problema allí es que los restos no restan, no descansan, vuelven todo el tiempo para incordiar a los vivos. Entonces Hamlet le dice al fantasma: “rest, rest”: Descansá, quedate muerto, quedate ahí. Me parece que allí hay una cosa interesante, que es que los restos que van quedando en el camino, según una lógica espectral, vuelven todo el tiempo sobre el presente. La pretensión de un mundo sin restos, de un mundo donde el presente sea contemporáneo de sí mismo y el tiempo no esté, como dice *Hamlet* que está, “fuera de quicio”, es otro modo de la pretensión de un sistema político que pueda contener a todas las singularidades, procesar adecuadamente y sin pérdidas todos los conflictos, eliminar el antagonismo en lo que tiene de demostración de la imposibilidad final de cierre del mundo social: el mito de una república virtuosa, tolerante y plural.

### MODELOS DE REPÚBLICA EN EL RENACIMIENTO

#### -¿Dónde surge esa posición?

-Ese fue el gran sueño que en los años del Renacimiento europeo se expresaba en el mito o la utopía de la república veneciana. Los historiadores del Renacimiento italiano tienden a distinguir dos modelos diferentes de república. Uno es el de la república florentina, tumultuosa, popular, con la plebe todo el tiempo haciendo despelote, tirando abajo gobiernos... Esa es la república que tematizó Maquiavelo, donde el pueblo es un protagonista muy activo. El otro es el de la república virtuosa, aristocrática, donde no gobierna el pueblo sino que lo hacen los mejores. Una república con leyes sabias que le permiten ser tolerante, plural, cosmopolita, receptiva. Todo el mundo podía convivir

en la común esclavitud de las leyes y bajo el imperio de buenos gobernantes: ese era el principio.

#### -¿Cómo era el sistema de leyes de esta república?

-Amable con todo el mundo, tolerante con todos los extranjeros, con todos los credos, con todos los pueblos. Los venecianos estaban muy orgullosos de ese sistema de leyes, que defendían como al mayor de sus tesoros. Sobre ese mito de que ese sistema permitía y toleraba todas las diferencias, y en cierto modo como una gran burla a ese mito, escribe Shakespeare *El mercader de Venecia*, que permite advertir la genialidad de este tipo, que, en los comienzos mismos de la modernidad filosófica y política, incluso sin que se hubiera tematizado, como se lo haría después en los siglos siguientes, este tema de las distintas repúblicas, de los distintos modelos de república, se dio cuenta de que había allí una trampa con ese asunto de la pluralidad de la república veneciana. *El mercader de Venecia* es una obra genial con la que comencé a trabajar después de hacerlo con *Hamlet*. Mi trabajo fue distinto al que hice con *Hamlet*, en el que me metí en cada línea, en las entretelas de su texto... De hecho, lo traduje de punta a punta (cosa que no descarto hacer en algún momento con *El mercader de Venecia*, porque me encantaría). Al hacerlo uno se mete en la propia carne del texto y se aprende una barbaridad. Con *El mercader*... me metí por inspiración de un colega, que me recomendó un libro para mí totalmente desconocido hasta entonces y que no he visto citado en la Argentina, *Shy-lock's Rights*, del profesor canadiense Edward Andrews, que me gustó mucho. Es un libro que está muy bien y que leí con mucha simpatía, porque Andrews hace un excelente análisis de la obra y dice: *El mercader de Venecia* constituye hacia el 1600, que es la época en que lo escribió Shakespeare, una metáfora muy estilizada de las luchas políticas inglesas... ¡de tres cuartos de siglo más tarde! Allí había algo que siempre



• Alberto Catena, Eduardo Rinesi.

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

me interesó mucho acerca de la capacidad anticipatoria de la literatura frente la historia, y que me servía mucho a mí, porque yo, por mi parte, venía escorchando con una idea similar: que en *Hamlet* de Shakespeare, de 1601, se podían encontrar anticipaciones de algunas tesis de Hobbes de 1642 o de 1651: la idea del estado de naturaleza, la idea de guerra de todos contra todos. Sobre eso un poco había girado el argumento de mi tesis doctoral. Y hete aquí que este buen hombre, Andrews, decía algo todavía más osado: que en *El mercader de Venecia* se podía encontrar una tesis anticipatoria en tres cuartos de siglos de lo que pasaría en una Inglaterra que Shakespeare nunca conoció pero que genialmente intuyó. Él se daba cuenta de que había algo con la república, y por cierto que también algo con el capitalismo, que no funcionaba.

**-Y entonces te metiste por ese lado en *El mercader de Venecia*.**

-Claro. Shakespeare hace algo muy agudo en esa obra: la denomina comedia y efectivamente, en una lectura superficial, se puede admitir que es una comedia. Todo termina bastante bien, todos se sienten contentos, nadie muere (a diferencia de lo que pasa en las tragedias, que suelen ser sangrientas): Shylock es derrotado, pero se le perdona la vida a cambio de dos cosas: que abandone su condición de judío y que entregue su fortuna. Bajo esas condiciones, le dicen, podés seguir viviendo con nosotros: estamos encantados. El propio Antonio se queda, por su parte, sin su amado Bassanio, pero también a él la propia mujer de Bassanio, Porcia, le dice: Antonio, no sabés cómo te queremos, sería relindo que te quedaras a vivir con nosotros bajo el mismo techo. Y alguien, medio insensible a la tremenda pérdida que significa para Shylock quedarse vivo pero sin su identidad, y para Antonio quedarse a vivir bajo el mismo techo que Bassanio pero sin Bassanio, podría distraídamente decir: mirá qué bonita comedia, no matan a nadie, qué fantástica era Venecia. Pero

leída la obra con un poco menos de idiotez se puede constatar hasta qué punto es una comedia absolutamente tremenda, donde los dos viejos, el viejo mercader homosexual y el viejo mercader judío, son horriblemente derrotados, y donde, si es cierto que no son asesinados y que no quedan en la historia como restos (como los restos que sí quedan a un lado del camino en *Hamlet*, y que desde ahí retornan fantasmagóricamente para que no se los olvide), sí, quedan, del lado de los vivos de la historia, como otra cosa: como desechos. Y a mí me sirvió mucho, para pensar un poco sobre estos dos conceptos de *restos* y de *desechos*, una invitación que me hicieron unos psicoanalistas muy interesantes que estaban armando un número de una revista sobre esa cuestión. Los restos y los desechos. Que son categorías que en Freud y Lacan tienen una importancia grande. Y ahí me metí a ver con más cuidado las diferencias entre esas dos categorías en las piezas de Shakespeare. Observé que era posible identificar ahí, en algunas obras, esos restos que no restan, que no descansan y que vuelven todo el tiempo, según la lógica del fantasma que es bien visible en *Hamlet*, y en otras obras unos desechos, es decir, unos hombres que, derrotados, quedan *des-hechos*: hombres a los que se les sacó alguna cosa, se les amputó algo. La metáfora de la libra de carne, que luego tomaría Carlos Marx, y atrás de Marx medio mundo más, es una metáfora genial de esa amputación. No solo de eso, desde ya: también se ha observado muchas veces que hay ahí, en esta historia de la disputa entre un cristiano y un judío, una alusión bastante evidente a la circuncisión. Pero lo que quiero decir es que hay aquí una gran reflexión de Shakespeare sobre el alto costo que pagan sujetos por poder seguir viviendo bajo el amparo de las leyes republicanas de ese presunto pluralismo que lo tolera todo. Como si uno dijera: vivir en sociedad es haber aceptado pagar la cuota de ingreso de esa libra de carne que nos deja des-hechos, vivir en sociedad es vivir un poco como desechos, estar por

debajo de las posibilidades de realización plena de aquello en lo que portamos una diferencia que el orden no tolera. Y de ahí estamos a un paso de las contemporáneas teorías de la hegemonía.

**HAMLET Y EL MERCADER DE VENECIA. UNA TEORÍA DEL PASAJE**

**-¿Y comparada con *Hamlet*, qué te parece *El mercader de Venecia*?**

-Bueno: es una obra menos monumental, menos densa, menos compleja. *Hamlet* es una locura, es la gran pieza de Shakespeare. *El mercader de Venecia* es más sencilla, más amable, menos tremebunda, más jodona, te podés hacer un poco el idiota y verla como una comedia reidera. Mirá qué loco: los chicos se salieron con la suya. Pero la verdad es que hay allí una serie de tramas (una es la trama, digamos, judicial; la otra, la trama erótica: el episodio de los anillos y todo lo demás) que permiten pensar otras cosas más interesantes. Y que hay una gran complejidad, también, en el resultado, que finge ser esperanzador, como en la comedia, pero que esconde por debajo una gran reflexión sobre qué cosa tremenda es una sociedad.

**-Y la traducción de *Hamlet*, ¿qué cosas dirías que te aportó?**

-Para mí fue un ejercicio muy instructivo, lo tengo como uno de los trabajos más enriquecedores que he hecho jamás. Surgió medio de casualidad. Yo estaba estudiando *Hamlet* y un amigo se puso una pequeña editorial destinada a vender libros clásicos a estudiantes de escuelas secundarias y me dijo: "en teatro me gustaría empezar por *Hamlet*. ¿Te animás a traducirlo?". Esto fue en el año 1999. "Mirá: no tengo mucha plata, me dijo. Te puedo pagar mil pesos". Y me llevó un año el trabajo. Me vino bárbaro, y cuando empecé no sabía hasta qué punto sería fundamental para mi trabajo. Y me agarró en un momento en que podía hacerlo, hoy tendría que armar una rutina cotidiana para

la que no tengo tiempo. Ahí me agarró en Brasil, haciendo mi doctorado, con los chicos chiquitos: pasaba la mayor parte del día en mi casa. Entonces me dedicaba cuatro horas al día a traducir, al mismo tiempo que leía. Fue la única vez que hice vida de becario, bastante cómoda. Y la verdad es que no lo hice por la plata. Me sentaba en un escritorio con unas doce traducciones de **Hamlet**, desde las más clásicas (Salvador de Madariaga, Pastrana Marín... qué sé yo) hasta las más actuales. Todas las que conseguí me las llevé. Y aprovechando que estaba en Brasil compré también alguna en portugués. Es distinto traducir con doce traducciones en la mesa que cuando traducís en el vacío. Esto último me tocó también hacerlo. Fue con un amigo que nos lanzamos a traducir unos textos de Hobbes que no habían sido traducidos al español. Escritos muy pocos años posteriores a **Hamlet** y en un inglés muy complicado, muy distinto del inglés contemporáneo, lleno de giros muy difíciles. Y ahí traducís en el vacío: tenés enfrente un inglés de hace cuatrocientos años y ninguna referencia. Con **Hamlet** yo hacía un esfuerzo por leer primero en inglés, sin apelar a las traducciones, ver los versos, agarrar el diccionario, y recién después de que tenía una idea más o menos formada de lo que decían esas líneas, mirar lo que estaba en las otras traducciones. Y avanzaba muy pocas líneas por día, porque me tomaba el asunto con mucha seriedad. Y aprendés mucho. Te encontrás con un inglés muy viejo, con palabras que ya no se usan o palabras que inventaba Shakespeare. En **Hamlet** aparece una palabra extraordinariamente importante para la comprensión de la obra misma: *jointress*, que viene del verbo *tojoint*, que es unir, juntar, reunir, y que la sustantiviza y la feminiza. ¿Cómo traducís eso, me querés decir? Shakespeare le hace decir a Claudio que Gertrudis, su mujer, era la *jointress* de ese reino en armas. Y yo lo traduje como “la compañera y heredera del trono en este reino en armas”. Porque es una palabra que en realidad tiene un valor medio jurídico: Gertrudis es la *jointress*, la que une, porque, habiendo sido la mujer del rey anterior, lo es ahora del actual. Es como una teoría del pasaje, a través del cuerpo de la mujer, del poder soberano. En rigor, esa palabra tiene una enorme importancia en el argumento jurídico que utiliza Claudio para legitimarse ante los nobles. ¿Por qué es un soberano legítimo? Porque su mujer une la soberanía pasada con la presente.

#### **-Le da unidad a la corona actual con la anterior.**

-Y por cierto trabajé con muy buenas ediciones inglesas: la edición Arden y la de Cambridge, ambas muy anotadas y con las que aprendés mucho. Sobre los juegos de palabras, sobre las múltiples valencias de los vocablos, en incontables ocasiones de doble sentido sexual. Porque el tema de

**Hamlet** es el mundo de los significados. Y ahí, cuando te metés con el texto todas estas cosas te aparecen mucho más evidentes. Shakespeare, como lo han dicho muchos críticos, tenía una gran habilidad para escribir en muchos niveles: hay un nivel procaz, cómico-popular, dentro de su lenguaje, y hay al mismo tiempo sofisticadísimas referencias literarias, mitológicas, bíblicas, que sin duda estaban dirigidas a los sectores de su público más letrados: a los que iban a los palcos.

#### **-Es posible que en *El mercader de Venecia* el texto no sea tan rico en ese tipo de ambivalencias y significados múltiples.**

-Sospecho que no. En **Hamlet** el tema es el lenguaje, se trata de una pieza sobre el lenguaje. Sobre el lenguaje teatral. En **El mercader de Venecia** hay algo evidente en una primera lectura, sin necesidad de saber mucho inglés (la verdad de la milanesa es que yo no sé mucho inglés), que es la sensible diferencia entre las dos formas de lenguaje, muy distintas, que se hablan: una forma de lenguaje más burguesa, comercial, mercantil, secular, moderna: capitalista, que es la que se habla en Venecia, y otra más poética, más lírica, más antigua, que es la que se habla en Belmont. Porque **El mercader...** es una pieza que transcurre en dos ciudades: una es Venecia, ciudad de los negocios; la otra, Belmont, donde reside Porcia, que, como su nombre lo indica, es una utopía. Bueno: ahí, en Belmont, todos hablan como Chaucer, como Virgilio. Todos riman. En Venecia no: en Venecia se habla el lenguaje de los negocios y de los prostíbulos. De la vida misma: eso es interesante.

#### **LOS GÉNEROS EN SHAKESPEARE**

##### **-¿Nunca pensaste meterte en otras obras de Shakespeare, en las históricas por ejemplo?**

-Debo decir que las históricas son las que menos conozco, las obras en las que menos me metí. Me gustaría hacerlo. A mí, sobre todo, me interesó mucho el tema de los géneros en Shakespeare, las comedias y las tragedias, qué es lo que permite diferenciarlas. No siempre es obvia esa diferencia. Las tragedias son piezas tremendas donde todo termina mal, la gente se muere y en general los muertos se imponen sobre los vivos, los viejos se imponen sobre los jóvenes, los padres triunfan sobre los hijos, mientras que las comedias son, al revés, más dicharacheras, más ligeras, y los conflictos se resuelven en sentido contrario: los vivos se imponen sobre los muertos, los hijos sobre los padres y los jóvenes sobre los viejos. En todos esos sentidos, **El mercader de Venecia** (para seguir con este ejemplo) es una comedia, pero lo cierto es que, así y todo, es muy difícil tomarla como una comedia y nada más: en todo caso, y como han dicho muchos críticos, es una “comedia que hace llorar”. La relación entre lo cómico y lo trágico en

Shakespeare me resulta un tema interesantísimo para pensar. Por ejemplo: en **Romeo y Julieta**.

#### **- ¿Por qué?**

-Hay una traducción muy simpática de esa obra que hicieron Martín Caparrós y Erna van der Walde, editada por Norma y con un prólogo de los traductores que propone algunas reflexiones muy interesantes. Con **Romeo y Julieta** pasa algo llamativo. Es evidente que Shakespeare comienza a escribirla como una comedia, porque la obra tiene todos los atributos de ese género: bailes de disfraces, máscaras, curita franciscano piola, nodriza más piola todavía, chistes de doble sentido sexual a cada línea, y hasta la astucia del “veneno en broma” para burlar a los padres de los chicos y que estos se salieran con la suya. Comedia perfecta. ¿Qué faltó? Pues faltó que el mensajero del curita que le lleva a Romeo la carta donde le dice que no se asuste, que Julieta parece muerta pero no lo está, llegara a tiempo. Como sabemos, no llegó. *Si hubiera llegado* (qué modo idiota de plantearlo, pero pensá: si hubiera llegado), Romeo no se habría asustado ni matado ni nada: el truco (que es el mismo truco de **Mucho ruido y pocas nueces**, una comedia cabal) habría salido redondo. Pero no sale redondo porque el mensajero no llega y entonces Romeo no se entera de nada, la ve a la piba muerta, se mata, la piba se despierta, lo ve muerto a Romeo, se mata ella: desgracia total. Y entonces, lo que pudo haber terminado como una comedia, al final se convierte en una comedia atroz. Bueno: ahí hay una cosa muy interesante que Caparrós y van der Walde dicen en su prólogo: que el tema de **Romeo y Julieta** es la metamorfosis. La metamorfosis de la pieza, de comedia en tragedia. La metamorfosis de los personajes, dos adolescentes perfectamente idiotas, enamoradizos, unos salames, que de repente son tocados por la varita mágica del amor y son transformados en dos personajes sublimes de la historia universal. Que vienen siendo leídos desde hace cinco siglos por un montón de otros adolescentes idiotas que los leen pensando que a ellos también les puede pasar: que ellos también se pueden metamorfosear de idiotas en sublimes por efecto del amor. Bueno: en **Romeo y Julieta** pasa eso. Todo se transforma: se transforman los personajes y se transforma la propia pieza *en el curso mismo del proceso de escritura*. Esto es muy notable en Shakespeare. Shakespeare, es evidente, no “pensaba primero y escribía después”. Pensaba escribiendo, mientras escribía. Y es muy fácil tener la sensación, a menudo, de que los personajes o las situaciones se le van de las manos mientras las escribe, y que él va como detrás de ellas con su pluma. Es claro en **El mercader...**: Shylock empieza siendo un judío bien de caricatura, parecido al judío de **Malta** de Marlowe, que es la caricatura del judío ambicio-

so, feo, sucio, avaro. Un judío de Carlitos Balá, que aparece en escena contando plata. En efecto. Cuando aparece Porcia, en la primera escena, lo hace diciendo: “Mi pequeña persona está fatigada de este gran mundo”. Cuando aparece Antonio, en la segunda, dice: “En verdad, no sé por qué estoy tan triste”. Cuando aparece Shylock, en el tercero, dice: “Tres mil ducados”. Genial. Pero a medida que Shakespeare va escribiendo, ese judío se le va volviendo un personaje enorme, Shakespeare le va dando más densidad subjetiva y termina en ese monólogo increíble de “Si nos pincháis...”. Bueno: ese no es el judío de **Malta**, es una criatura de una densidad que casi le queda grande a su personaje. Estoy seguro de que Shakespeare, que era el propio director de sus actores, le tiene que haber dado al actor que hacía de Shylock una indicación de subactuar el papel enorme que tenía: de hacer un judío de Carlitos Balá, porque si hacía el judío que Shakespeare había escrito la obra hubiera fracasado como comedia. “Mirá, nene –le habrá dicho–, este texto que escribí es una genialidad que de acá a cientos y cientos de años va a agarrar un actor como Al Pacino y los va a hacer llorar a todos. Pero vos no te hagás el vivo: vos tenés que hacer reír, así que si viste **El judío de Malta** actuá mi judío parecido a ese”. Eso le pasaba a Shakespeare: construía personajes más densos de lo que la economía de la pieza requería. Y mi sensación es que en **Romeo y Julieta** pasa lo mismo: que está escribiendo una comedia leve, reidera, y de repente dice “No: este amor que he construido es demasiado sublime para una comedia. Este amor es de tragedia. ¿Qué hago? Ya sé: *ese caballo no puede llegar*”. Y es así que lo que podría haber sido una comedia reidera termina siendo una tragedia atroz. Y Caparrós y van der Walde descubren algo extraordinario: que los dos primeros personajes, los dueños de las dos primeras líneas de texto en **Romeo y Julieta**, que son dos guardias, se llaman, uno Gregory, y el otro, Sampson, ¡y que es sobre la base de estos dos nombres que Kafka tiene que haber construido el Gregorio Samsa de su novela sobre... la metamorfosis!

**-¿Y a qué otra obra de Shakespeare que te haya interesado particularmente te llevaron esas lecturas?**

-Bueno: a **Lear**. **El mercader...** te lleva a **Lear** porque ahí está, en el famoso pasaje de los tres cofres (sobre el que Freud escribió un texto genial), la cuestión de las tres mujeres, las tres hijas, las tres hermanas. Que está en los griegos, en el mito de Cenicienta... y en **Lear**, por supuesto. Imposible no ir a **Lear** cuando el asunto de las tres hermanas vuelve después, en **El mercader...**, en la escena de los dos bufones, cuando uno alude a “las tres Marías”: siempre en Shakespeare las escenas bufonescas comentan de manera oblicua los te-

mas principales de las piezas, y este de **El mercader...** te lleva de cabeza a **Lear**, pieza extraordinaria. Pero la verdad es que yo a Shakespeare fui en busca de algunas cosas bastante específicas en ciertas piezas bastante precisas también: no soy un estudioso de Shakespeare.

#### **LA HISTORIA. OPTIMISMO REDENTOR O CATASTROFISMO FINAL**

**-Frente a la concepción dialéctica, hay también una idea de que la historia puede terminar trágicamente y no redimirá a nadie. ¿Qué pensás de ello?**

-Uno puede oponer al optimismo dialéctico que imagina una redención final en la historia –donde todos los sufrimientos durante la travesía pueden ser puestos, como decíamos antes, a la cuenta de ese epílogo– un catastrofismo cuya moraleja es: todo resulta en vano porque no hay final feliz y todo se va al diablo. O uno puede decir, sin necesidad de abrazar ninguna de estas dos posiciones: la historia es un permanente lugar de luchas y de pérdidas, que ni necesariamente anuncian una redención final ni necesariamente anuncian una catástrofe. Las miradas más catastrofistas, que anuncian con más convicción un triunfo final de la barbarie, van desde ese gran pensamiento antiilustrado que durante el siglo de la Ilustración fue el de Rousseau, pasando por el gran antirracionalismo de Weber, a fin del **xix** y comienzos del **xx**, hasta las tesis contemporáneas a las monstruosidades de Auschwitz, de Hiroshima y de toda la barbarie del siglo **xx**. Me parece que uno tiene que comprender la amenaza cierta del triunfo de la barbarie a cada paso en la historia de la civilización y tiene que saber que la civilización no porta ninguna garantía ni nada que asegure que los tiempos de barbarie son transitorios y que el bien triunfará. Y que estamos dando todo el tiempo el combate contra esa barbarie al borde del abismo, como decíamos antes. No solo eso: es evidente que el propio desarrollo del capitalismo reclama la construcción de instrumentos de destrucción

de la vida, de la civilización, de los países, de las ciudades, cada vez más eficientes. De modo que no solo estamos todo el tiempo al borde del precipicio y de la destrucción, sino que esa destrucción está presente como la contracara necesaria para el desarrollo del capitalismo. Quiero decir algo que basta leer los diarios, nada más, para entender: que para que sigan funcionando y ganando dinero las empresas de construcción norteamericanas es necesario que las fuerzas armadas norteamericanas destruyan cada tanto alguna ciudad de Asia. El capitalismo funciona así y el que lo vio bien fue hace unas cuantas décadas Herbert Marcuse, que allí donde Marx decía “fuerzas de producción”, agregaba (me acuerdo bien de **El hombre unidimensional**): “... y de destrucción”. Y con mucha lucidez las ponía juntas, dándose cuenta de que la posibilidad de seguir sosteniendo el desarrollo de las fuerzas productivas en las condiciones injustas del capitalismo es que junto con esas fuerzas productivas haya fuerzas de destrucción en una lógica loca de reemplazo permanente. La guerra de Irak fue un gran negocio para los constructores de balas, de cañones, de barcos y de los edificios que vinieron a reemplazar a los que cayeron bajo las balas y los cañonazos. No sé si la barbarie es un *destino*. En todo caso, es una presencia constante al lado de la civilización y como su misma condición de desarrollo. Y me parece que hoy tendemos a tener una mirada de la historia más contingencialista, menos teleológica: ni suponemos que nos espera el paraíso ni descontamos que el que nos espera es el infierno. Tendemos siempre a sostener que la historia es contingente, que la hacemos sobre la marcha, que no hay seguridades, pero tenemos que saber que convivimos con fuerzas importantes de barbarie que todo el tiempo están allí, y no solo acechando sino actuando, junto a y enfrentados con los que actúan en el sentido opuesto para construir un mundo más justo. Si no me equivoco es justo este el tema de **Terrenal**, la última pieza, extraordinaria, de Mauricio Kartun.

• Escena de “Terrenal”, de Mauricio Kartun.



Ministerio de  
**Cultura**  
Presidencia de la Nación



Instituto  
Nacional  
del Teatro

**int**  
**inteatro**  
EDITORIAL