

# #42



DICIEMBRE 2022

**PICADERO**  
#CUADERNOS

## ORÍGENES E IDENTIDADES EN EL TEATRO ARGENTINO

Ignacio Bartolone / Andrés Binetti / Natacha Koss / Eugenio Schcolnicov  
Gisela Podestá / Mario Canales/ Dulcinea Segura / Gonzalo Demaria

 EDITORIAL  
INTeatro

## #42

---

Mirar el teatro argentino desde la tradición inicia una narrativa que viaja en el tiempo nacional-territorial, imagina obras y espacios de ficción escénica.

Reconocer qué se hizo en la escena argentina y qué identificaciones, influencias y oposiciones estéticas-políticas-filosóficas aún persisten en nuestra cultura en general y en el teatro nacional en particular, y qué horizontes e identidades se dirimen en lo teatral en, al menos, las últimas décadas.

Desde las vanguardias históricas, nos volvimos conscientes de que romper con tradiciones es tradición. Y así la tradición se convierte en un proceso activo (no solamente de respeto y obediencia hacia una antigüedad en común, una visión —y sentimiento— que aún se mantiene). Pasado y presente son las tradiciones poéticas; o pasado en el presente, siempre interactuando, reconociéndose o rechazándose mutuamente.

El teatro y el tiempo fundante de su tradición: el presente.

# ÍNDICE

---

<b>ENTREVISTA A IGNACIO BARTOLONE</b> "NUESTRO DESTINO ES LO SAGRADO"	<b>– 5</b>
<b>ANDRÉS BINETTI</b> ACERCA DE TEATROS Y TRADICIONES (ALGUNAS IDEAS DESHILVANADAS)	<b>– 10</b>
<b>MARÍA NATACHA KOSS</b> LA CONSTRUCCIÓN MÍTICA DE LOS ORÍGENES DEL TEATRO ARGENTINO (Y ALGUNAS IDEAS PARA DESARMARLA)	<b>– 14</b>
<b>EUGENIO SCHCOLNICOV</b> "SE BUSCA DIRECTOR": ITINERARIOS DE UN OFICIO TEATRAL EN LA ESCENA DE BUENOS AIRES	<b>– 20</b>
<b>GISELA PODESTÁ</b> UNA CASA PARA SIEMPRE	<b>– 26</b>
<b>MARIO CANALES</b> TENSIONES ENTRE LA GAUCHESCA Y EL SITE SPECIFIC. LA EXPERIENCIA "DILUVIO": ¿UNA NUEVA POÉTICA?	<b>– 30</b>
<b>DULCINEA SEGURA</b> DECONSTRUIR LA PROPIA (?) DANZA. REFLEXIONES SOBRE ALGUNOS RECORRIDOS DE LA DANZA ESCÉNICA ARGENTINA	<b>– 36</b>
<b>GONZALO DEMARÍA</b> LA TRADICIÓN DEL OUTSIDER	<b>– 41</b>



---

# ENTREVISTA A IGNACIO BARTOLONE

# “NUESTRO DESTINO ES LO SAGRADO”

---

TEXTO: JUAN IGNACIO CRESPO

*—¿Qué es la tradición?*

—La tradición para mí en buena medida es el diálogo con una idea de buscar en el pasado fundamentos o manifiestos del futuro. Hoy podría funcionar representando algunos motivos arcaicos o primitivos, o sea, lo sagrado, lo sagrado reprimido. Eso tiene que ver yo creo con una cuestión que está muy presente ahora que tiene que ver con el post-humanismo y cómo se plantean algunas cuestiones de un futuro que no va a existir y que ya llegó y que bueno, es este estadio.

*—¿La tradición ahora mismo discute con la modernidad?*

—El problema pasa por la búsqueda alegórica en vez de una búsqueda simbólica. La alegoría que es la respuesta formal a muchos procesos que uno viene conociendo en su carrera como espectador. Ver puestas en escena de obras que tienen dos formatos: una es la reproducción museística en la cual se pretende representar las condiciones materiales. La otra es una propuesta alegórica que intenta suplantar ciertos elementos de esa tradición por elementos contemporáneos como si fuera tan sencillo. La forma que uno tiene de vincularse con la tradición es mucho más vasta que hace algunos años ya que ahora podemos

dialogar de manera más universal con un montón de cosas, más allá de diseccionar la historia argentina en 200 años. Lo que creo es que la forma que tiene un artista joven para dialogar con la tradición es a través del fantasma: eso que está donde no debería haber nada. Yo no sé cuántas puestas de Pavlovsky o Gambaro hoy valga la pena ver en función de cómo se las piensa, pienso que ahí hay unos fundamentos que pretendieron enterrar cierta idea de tradición e inaugurar un diálogo que iba hacia una zona nueva, en donde los grandes relatos no eran tan importantes y se producía una matemática de sentido por otras cuestiones. La impronta más rápida tiene que ver con una idea cosmética, es decir, si a mí me llamaran en unos años para una obra de esas características la respuesta inmediata sería dar cuenta de aquello en función de una vitalidad y en función del presente. Me parece que hay un tema complejo, un trauma con respecto a la herencia y la tradición. Yo quisiera creer que en algún momento, la voluntad de la intensión por lo nuevo va a empezar a problematizar la idea de que ya no hay nada de verdad para inventar y de verdad sea necesario tener un diálogo con la tradición más en términos ritualísticos, más en términos de pensar la posibilidad de la cultura

mágica como quería Artaud. Sin embargo hay algunas cosas interesantes, lo que hacen las curadoras del ciclo *Invocaciones*: es una buena manera de problematizar y pensar las tradiciones.

–*¿Crees que hay más de una tradición?*

–A mí me interesa aquello que puede ser considerado pre-nacional, un estadio pre-estatal porque me interesa el medioevo, no porque me interese la historia nacional. Hay una cultura mágica argentina que se cifra en ese período, a mí me interesa el diálogo con este medioevo que tuvimos nosotros que uno puede teatralizar como se hacía en esa época con marionetas. También podríamos pensar una especie de gótico rioplatense en donde ya instaladas las urbes, se empiezan a generar por fuera de la centralidad una cultura con un saber más canalla, me parece que (Ricardo) Bartís refleja en su teatro como que ahí había un correlato para plantear ese paisaje, hoy no sé si funciona igual. Cuando leemos a Arlt, uno entiende una literatura política desde un lugar de periferia y arrabal. En los 90 uno podría pensar que esa lectura política era más viable, que siempre había una organización secreta que pretendía sabotear la realidad constituida por una elite constituyente. El advenimiento de cierto progresismo hizo que el relato fatalista quede en desuso. Empieza a ser difícil de inscribirlo frente al nuevo reparto de cartas que se da en ese progresismo entre el 2003 y el 2015. Lo que sucede es que hay periodos cíclicos; lo que Bartís hizo con una gran operación de lectura es entender de alguna manera cómo se podían homologar algo de esa literatura con esa actuación. Sin decretar el fin de nada: la fricción que puede tener ese tipo de teatro hoy es más esquiva. ¿Qué sucede hoy? Me parece que hay una complicación para pensar y no son muchos los artistas que tengan la voluntad de salir a

trabajar su obra a partir de la tradición. Porque cada época piensa que su época es la nueva época, entonces lo que pareciera ser que el mercado reclama es la novedad. Yo creo que tengo una fe puesta que algo de eso empiece a sucumbir y que empecemos a entender también la manera de ahumar y encontrar elementos petrificados y devolverles cierta condición. Por ejemplo es muy llamativo que a Ricardo Monti, por ejemplo, no se lo ponga en escena. Es más probable que veas una obra de Monti en algún espacio más pequeño. Lo que pasa que está por fuera de un sistema de legitimación, lo que creo en ese sentido es que hay algo de la necesidad de la sobreinvención que es una espada y un látigo.

–*Es verdad también que uno de los problemas para transitar los elementos de la tradición es que de un tiempo a esta parte lo escénico quedó subordinado a ciertas expresiones posdramáticas o performáticas*

–Más allá de la facilidad que uno puede tener para hacer o no una obra performática, el problema sigue siendo cómo se lee, no cómo se produce. El problema pasa porque poco a poco empieza a suceder. Cuando yo te hablo de una cultura petrificada, eso sigue pasando, sigue sucediendo. Y más allá de un lugar común de una diatriba entre civilización y barbarie, que yo prefiero llamarla “la fantástica barbarie”, creo que ésta última debe ser representada. Creo que esto responde a una tradición experimental local con la que está bueno dialogar. Ya sea por Libertella, por Gambaro, por ciertos autores que entendieron eso pronto. Pero en paralelo, parecería ser que un artista joven debería esquivar eso. El problema sigue estando en que si por ejemplo se monta el *Martin Fierro*, el elemento telúrico sigue en la escena, en ese sentido volvemos a lo museístico. Si una generación venidera de

creadores piensan la manera de decodificar y generar desplazamientos, nada está tan petrificado, porque también creo que la única manera de generar lo nuevo es el diálogo con lo viejo. Ahora se dialoga a través del fantasma, no se dialoga a través del trabajo o evaluando las posibilidades que hay. El fantasma genera esa ambigüedad entre algo que está y no está, entonces con esto podríamos pensar que la tradición está también, es de hecho la forma en que uno dialoga con las vanguardias; si no uno busca la vanguardia no aparece, pero ese fantasma sigue estando. La vanguardia también conecta con una retaguardia sagrada, con cierto nicho de lo mítico que está ahí dando vueltas. Si uno piensa en Beckett, la condición sagrada de sus personajes frente al tedio, de alguna manera tiene más que ver con una idea trascendental que con una idea vanguardista. Lo que creo es que hay que entender que hay que tomar elementos de esa retaguardia y pensar como esa anterioridad funciona.

**—¿En qué elementos o signos ves que algo de eso queda a pesar de los propios autores?**

—Te doy ejemplos de cosas que me interesan, me interesa mucho lo que Pompeyo hace más allá de lo que a mí me pase con sus obras. Él tiene adosado una forma de trabajo con cierta literatura y cierta forma que sigue teniendo una fricción muy clara en el fenómeno porteño, sus obras convocan mucho. En otra vereda, yo creo que en el trabajo de Feldman-Governori hay un diálogo muy interno con la idea de la vanguardia que sigue generando un montón de cosas. Uno dice —no, pensar los límites de la literatura en este momento ya no la vanguardia está en todos lados, los límites ya no son límites— pero yo no sé si es tan así en el teatro. Suceden muchas cosas, las cosas se mueven, el tablero no está tan estancado como uno podría anunciar. Hay un dialogo

con algo que está ahí, que no termina de ser algo concreto y que solamente desde un punto de vista más gremial a mí me interesaría pensar en algún sentido que se puede trabajar con elementos de la dramaturgia nacional preexistente encontrando un potencia y latencia que devuelva al rito o que pueda actualizar los propios miramientos y condiciones materiales de esas obras. Obviamente que hay obras, por ejemplo, del realismo socialista de los 60 y 70 que son muy difíciles de actualizar, pero si piensas en uno de los proyectos que Alberto Ure tuvo que no se llevó acabo que era hacer *Nuestro fin de semana* y que los actores tengan cabezas gigantes de los actores de la primera versión, ya ahí hay una operación de sentido que se puede pensar. Hay espacios de cierto imaginario donde la libertad aparece con cierto diálogo con la tradición. Otro elemento es la parodia que es una relación de amor y odio con el objeto. Pienso por ejemplo en el *Martín Fierro*, esa literatura, ese teatro era un teatro de risa y de tragedia, ya incluía su propia parodia, era gente que de alguna manera no estaba inaugurando una tradición, la estaba haciendo estallar, esto lo dice Lamborghini en su ensayo sobre género gauchesco. Alan Pauls en su libro sobre Borges dice que cualquier escritor argentino es paródico, aun el mismo Borges que sería letrado y paródico. Uno tiene esa relación de amor y odio con el objeto por su condición sudamericana y que en esa corriente hay una tradición de sabotaje. Me parece que la parodia entendida como tal es un universo de posibilidades para un montón de cosas. La parodia parece ser lo último que aparece cuando el modelo está caduco.

**—¿Te parece que la parodia está cerca de la autoconciencia en algunos creadores y esto daría cuenta de cierta decadencia?**

—La actividad teatral per se es decadente, no va

a zafar de sus condiciones. Si asumimos el croar de las ranas que somos las cosas van a modificarse sustancialmente. También es interesante pensar en términos de relato qué le queda al teatro hoy cuando los relatos ficcionales suceden en otros lados. La gente consume ficciones de a montón en otros lugares. El teatro se fue a buscar otra cosa: una representación micro sobre algo macro, interpretado por gente con máscaras en la cara, que iba de pueblo en pueblo haciendo una mascarada ridícula. No sé si nos abismamos a la decadencia, lo que sí creo es que se produce un respeto petrificado: una vinculación solemne que es imposible. Yo creo que ahí hay algo para dar un poco vuelta las cosas. De cualquier manera los autores que están por encima de las cosas que hacen no suelen ser mis autores favoritos. La autoconciencia también plantea un problema que es que el autor se pone por delante de eso.

***–Para terminar ¿Te parece que se puede establecer un vínculo entre estos materiales y soportes de ficción y la construcción de la cultura argentina?***

–Te diría que la autonomía de las letras fracasó. Lamentablemente esa idea que hasta hace no

mucho tiempo uno podía decretar como una ley absoluta que “el propio sustento del arte es el arte en sí mismo” se cayó. Entonces digo falta un rato para ver si hay una injerencia y cómo se vive. Yo no sé si realmente hay algo de eso. Porque también estuvimos mucho tiempo ocupados en esa idea de autonomía. Me parece que ese castillo de cristal fracasó, eso ya son las redes sociales. Yo creo que hay una literatura como la de Pablo Farrés que está problematizando una lectura virósica: su última novela plantea una representación permanente del virus. Es una obra donde hay un post-humanismo muy claro y un “aceleracionismo” hacia ese lugar al que estamos yendo que es un lugar de barbarie y petrificación. La humanidad ya está en un tiempo de oscuridad en donde esa idea del medioevo, de una especie de verticalismo fantasmagórico está aconteciendo nuevamente. Como te decía el “aceleracionismo” lo que plantea es motivar una vehiculización hacia esa zona de putrefacción, donde lo sagrado vuelve a tener relevancia, o sea, creo que nuestro destino es lo sagrado. Me refiero con lo sagrado a un estatuto que nos lleve hacia una magia, pero no es un estadio ideal para nada: es una vivencia supersticiosa permanentemente.

---

## IGNACIO BARTOLONE

Es director, autor y profesor de dramaturgia. Algunas de sus obras como *Piedra Sentada Pata Corrida*, *La madre del desierto*, *La piel del poema*, se han realizado por más de cinco años consecutivos en diferentes salas de Buenos Aires y han obtenido premios como el Germán Rozenmacher, la Bienal de Arte Joven y menciones en los Premios Teatro del Mundo. También han participado de festivales nacionales e internacionales. Actualmente se siguen representando y su autor sigue escribiendo. En 2020 estrenó en el Espacio Callejón de CABA su último trabajo *La obra pública*.

---



ESCENAS DE  
"LA MADRE DEL  
DESIERTO" (Fotos:  
Mauricio Cáceres)



---

ANDRÉS BINETTI

# ACERCA DE TEATROS Y TRADICIONES (ALGUNAS IDEAS DESHILVANADAS)

---

*El domador que mete su cabeza dentro de la boca*

*del león, ¿qué busca?*

*¿La lástima del público?*

*¿Que tenga lástima el león?*

*¿Busca su propia lástima?*

*El poeta que arroja su anzuelo en la garganta*

*de la Sordomuda, ¿qué busca?*

*¿La lástima del público?*

*¿Que tenga lástima la Sordomuda?*

*¿Busca su propia lástima?*

*Y el público, ¿está loco?, ¿por qué aplaude?*

**Jorge Boccanera**

Me invitan desde *Cuadernos de Picadero* —prestigiosa publicación del Instituto Nacional del Teatro— a escribir acerca del tópico teatro y tradición. Por supuesto acepto, y al momento de aceptar, me arrepiento. ¿Qué se puede decir sobre la tradición sin oler a naftalina? ¿A qué tradición teatral respondo (si es que respondo a alguna)? ¿Cómo se relacionan mis obras con aquello que llamamos *tradición*? No lo sé, no estoy seguro. Arriesgo alguna idea: en términos productivos podríamos pensar en dos miradas complementarias acerca de aquello. La primera imagen que me aparece es que pensamos la tradición como algo viejo, anquilosado, estático, y si lo dijéramos de forma dramática sería “muerto”. Porque hay una tradición teatral que muere. Es válido pensar —sobre todo si somos un poco inocentes— que lo nuevo, aquello que aquí y ahora es novedoso, tiene por vocación derrocar a la tradición que la precede y, a la vez, el gesto paradójico e inquietante de tratar de imponerse como *la* nueva y futura tradición teatral. Probablemente esto tenga que ver con la urgencia propia del hecho escénico. Perdura muy poco luego de que una obra

deja de hacerse. El final de esta idea, con la cual no estoy de acuerdo, es que la Historia del teatro es siempre la historia del texto teatral, es decir, la historia de aquello que perdura en el tiempo. Si aceptamos esta hipótesis, la pregunta más potente sería ¿qué pasa con aquello que muere? ¿qué pasa con aquellas tradiciones teatrales que ya no están? ¿Se manifiestan de alguna manera en el presente perpetuo que sería esta máquina teatral? Lo nuevo asesina a lo viejo, aunque –nobleza obliga– también es cierto que hay tradiciones que perduran a lo largo del tiempo y claramente hay guardianes de esas tradiciones.

Pero, por otro lado, otra mirada sería aquella que propone observar a este dispositivo *hamletiano* de las tradiciones, como un constructo que generamos lxs hacedorxs, a veces desde el amor, a veces desde la comodidad. Porque es la lógica de la reproducción. La lógica capitalista: matamos la teatralidad cuando tenemos certezas de que aquello se hace así y sólo así. Es decir, cuando aseveramos que la tradición dice que la manera de resolver un problema es unívoca y responde implacablemente a su propia lógica. Y, a la vez, matamos la teatralidad cuando hacemos el ejercicio de negar incondicionalmente las tradiciones que nos preceden, como un camino de ida y vuelta. La negación radical como forma de estar en el mundo versus el cuidado de aquello que pensamos que sólo se hace como se venía haciendo.

Lxs que andamos por los cuarenta podemos vincular muy claramente estas lógicas con ciertos espacios de formación y entrenamiento en el oficio teatral. Unx va a formarse con el claro impulso de hacer algo “nuevo”, de agregar “artefectos” a este mundo impiadoso, pero... Quién no ha escuchado a algunx maestrx del teatro –con voz socarrona en un espacio pedagógico– decir cosas tales como: “Eso no es Chejov, es otra cosa, pero no Chejov, así no se representa al maestro ruso.

Así no se hace realismo”; “El grotesco tiene otro ritmo y otro espacio”; “Quieren actuar un Pinter así, es imposible”... y un largo etcétera. (Y aclaro que todas estas “citas” las he escuchado en diversos momentos de mi formación).

Insisto con que a veces esta lógica tiene que ver con el amor, sobre todo cuando tenemos una imagen del amor estática o aún más, narcisista. El extremo de esta hipótesis es que al hacer teatro, es decir, al producir relatos, obras, puestas en escena, estamos creando nuestra propia tradición. O para decirlo más claramente, cuando estamos entrando en la historia del teatro a partir de nuestras propias lógicas, pateando la puerta, cual héroe de película de acción. Lógicas que van a ser recicladas por otrxs creadorxs pero que se inauguran en mí, aquí y ahora. La panacea del artista y su ego endulzado. Oxímoron entre el saber hacer y la idea de originalidad, sobre todo cuando pensamos en la originalidad como un gesto único, aislado, puramente disruptivo. La bestia pop. En contraste con esta idea, me gusta pensar el concepto de originalidad como algo vinculado a un origen. Pero el problema acá radica en que ese origen es incierto, imposible de aprehender. Entonces, ¿cuál sería el origen del teatro que estamos haciendo aquí y ahora? ¿Los griegos? ¿los isabelinos? ¿Pepino el ochenta y ocho? ¿Valle Inclán y sus esperpentos? ¿la última obra alemana que vino al FIBA? ¿el Parakultural y el *under* de los ochenta? ¿La rascada? ¿la última obra nominada a los premios ACE? ¿Cuál?

Me gusta creer que todo es parte de un origen y si asumimos ese todo, o mejor ese todxs, entonces la obra se vuelve tránsito, paisaje del cual somos parte, aporte de algo al mundo, obra que es puro presente, pero en la que laten tradiciones, espectros, artefactos del pasado, obra que se instala como única, pero en diálogo con aquello que ya

no está. Otras formas de tradición, de tradiciones teatrales en plural, que emergen de manera inconsciente, y que no son buscadas deliberadamente por los hacedores pero que, sin embargo, se hacen presentes y resuenan en el aquí y ahora y, probablemente, se vuelvan mojones de futuras obras por hacer.

Siempre me impactó mucho una idea del creador y renovador teatral Jerzy Grotowski: “yo no busco algo nuevo sino algo que está olvidado”. Hay una hipótesis de rescate en ese concepto, la de hacer un esfuerzo por poner el dispositivo creador al servicio de algo más ambicioso que la obra en sí. El gesto conmueve. Es en este sentido que el supuesto *saber* acumulado por las personas que hacemos teatro se vuelve estéril, sobre todo si lo aplicamos a la manera de los tecnócratas que están tan de moda hoy en día. Para que se manifieste eso que ha sido olvidado –en términos del querido director polaco, pero incluso pensándolo como subterráneo, espectral, inasible– para que esas tradiciones emerjan, pareciera que hay que prescindir de aquello que sabemos y enfrentarnos así a la creación de manera más despojada, ¿más ingenua?

Creo que el nuestro es un oficio difícil. Apostar por la ingenuidad en este presente donde la desconfianza es parte constitutiva de nuestro estar en el mundo... en fin, es una difícil tarea. Y por eso, para que se ilumine la tradición, a lo mejor, lo que tenemos que hacer es incendiar nuestras propias tradiciones o aquello que ingenuamente creemos que fundamos como tradición.

En muchos de mis trabajos recurrí a otros momentos de la historia nacional para invocar algo de esto que estoy nombrando, algunas veces con más suerte que otras. La historia, el pasado, es un subterfugio que –entendiendo– permite abrir esas grietas. La fisura, la rajadura, la meseta son parte fundante de esto que estoy tratando de transmitir.

En el fondo, no deja de ser un postulado estético. El ubicarse por fuera del presente y la identificación plena (ese que está ahí es mi tío Roberto; esa que está ahí es Cuca, la peluquera de mi mamá) para tratar de conectar con esos espectros que –supongo– son nuestras tradiciones.

La dificultad que siempre encontré en estos materiales es que a veces, desde el amor quieto, viran en homenajes, y no hay nada más estático que un homenaje, cuando uno está subyugado por la imagen de otros tiempos tiende a ser prolijo, a ser piadoso y a cuidar esos territorios. Ahí uno fracasa. Ahí uno se pone remilgado, se pone serio, y la seriedad –bien sabemos– se lleva de patadas con lo escénico.

Por eso, considero que acá hay que correrse del siguiente equívoco, tomar la historia no implica de ninguna manera recrear tradiciones; de las cuales por cierto no tenemos ninguna certeza; el teatro es siempre presente. Entiendo que el extrañamiento que produce un cambio de época (podría ser una obra futurista y sería lo mismo) la grieta que produce es el lugar por donde se filtran y emergen esas espectralidades.

Entonces, al fin y al cabo, probablemente de lo único que se trate este asunto sea de producir grietas (palabra tan vapuleada en la actualidad) y esperar a que, si hacemos nuestro trabajo de la mejor manera posible y si tenemos azar, emerjan esas espectralidades que nos dicen esto es teatro y que no estás solo en el mundo. Saber, conocer, ser conscientes de que esto que estamos haciendo es algo nuevo aun cuando alguien en algún momento y en algún territorio ya lo haya hecho.

Para concluir restaría agregar que, si bien pienso que el territorio de la creación escénica opera con las lógicas enunciadas anteriormente, paralelamente hay un territorio complementario y muy productivo respecto de las tradiciones teatrales que tiene que ver con el espacio de la investiga-

ción. Entiendo que es importante reponer, o por lo menos intentar reponer, el *cómo* y el *qué* de las producciones del pasado. Walter Benjamin lo dice extraordinariamente bien en la siguiente cita: “Obras subterráneas. Soñé con un terreno baldío. Era la plaza mayor de Weimar. Estaban realizando excavaciones. También yo escarbé un poco en la arena. Entonces asomé la punta de la torre de una iglesia. Muy alegre pensé: un santuario mexicano de los tiempos previos al animismo, el Anaquivilzli. Me desperté riendo”<sup>1</sup>.

---

1 BENJAMIN, W. (2014) Calle de mano única; con prólogo de Jorge Monteleone. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

## ANDRÉS BINETTI

---

Nace en Bahía Blanca en el año 1976. Desde el año 2000 hasta el 2008 integra el grupo “Teatro de los Calderos” con el que ha estrenado varias producciones. Entre sus obras más destacadas pueden contarse *“Leve contraste por saturación”*; *“Llanto de Perro (una vulgaridad contemporánea)”* *“Opera anoréxica (una vulgaridad rizomática)”* *“Una caja blanca”* y *“La piojera o un procedimiento justicialista”*. Es egresado de la Escuela de Arte Dramático (EMAD) en la carrera de Puesta en escena. Ha estudiado dramaturgia con los maestros Alejandro Tantañán y Daniel Veronese. En 2006 obtiene el premio “Trinidad Guevara” en el rubro Revelación por la dramaturgia de su obra *“Llanto de perro”*.

---

---

MARÍA NATACHA KOSS

# LA CONSTRUCCIÓN MÍTICA DE LOS ORÍGENES DEL TEATRO ARGENTINO (Y ALGUNAS IDEAS PARA DESARMARLA)

---

¿Qué sabemos de los inicios del teatro argentino? Si vamos a la bibliografía tradicional, la más usada en la escuela secundaria e incluso en la universidad, nos encontraremos más o menos con esta trama: a finales del siglo XIX la compañía de circo de los hermanos Podestá, puso en escena una adaptación del folletín-novela *Juan Moreira*. Primero en una versión pantomímica (1884) de escasa repercusión y luego en la exitosísima versión hablada, estrenada en Chivilcoy en 1886 y consolidada en Buenos Aires en 1890. Aquí empieza la historia del teatro nacional pues contamos con dramaturgia, actuación, “edificio”, puesta en escena y producción argentina. Esta afirmación contempla dos presupuestos no explicitados. El primero es: ¿a qué estamos dispuestos a llamar teatro? Y el segundo: ¿cuándo empieza a existir la Argentina? Como ya dijo Theodor Adorno en la década del 60, después de la experiencia de las vanguardias históricas del siglo XX, “es evidente que ya nada para el arte es evidente”. Pero después de la pandemia del COVID-19, no sólo no es evidente, sino que, además, está en juego su propia existencia. Entre 2019 y 2021 se escuchó muchas veces

en Jornadas, Simposios y Congresos que el teatro había muerto en manos de las redes sociales y la intermedialidad tecnológica. La pregunta ontológica por el teatro, entonces, no es una mera elucubración filosófica, sino que es una necesidad fundamental para entender de qué estamos hablando, para formular políticas culturales al respecto, para participar de concursos y festivales, para proponer temas de investigación científica y muchos etcéteras más. Ni todo en la vida es teatro, ni el teatro está muerto. Pero entonces ¿cómo definir qué cosa SÍ es teatro? La Filosofía del Teatro nos da herramientas para empezar a abordar el problema. En principio, podemos afirmar que el teatro es algo que acontece en el aquí y ahora, que forma parte de la cultura viviente. El teatro no sólo se ve y se escucha, sino que, además, se huele, se toca y, en ocasiones, se degusta. En este sentido, el teatro es absolutamente reaccionario ya que rechaza la intermediación tecnológica de la misma manera que rechazamos (por imposibles) los abrazos por Zoom. Y, como todo en la vida, es efímero e incapturable. “¿A dónde se van los personajes cuando el actor se va a su casa?” pregunta Hernán Gené en *AKA*

*Hamlet*. A la memoria, respondemos desde estas líneas. Únicamente a la memoria. Imposible retroceder, poner play y verlo de nuevo. Pero no basta estar juntos para que haya teatro; porque los asados familiares, las clases en el colegio, los partidos de básquet, también son reuniones del cuerpo presente. La vida es un cuerpo presente. Sobre la condición de posibilidad que da la vida, entonces, se recorta una metáfora, un salto ontológico, un universo otro que se pone a existir gracias al trabajo corporal de los intérpretes. La dinámica temporal se modifica, el espacio se transforma, Buenos Aires deja de ser Buenos Aires para transformarse en Acapulco, en Dinamarca o en El país de las Maravillas. Y ese mundo que se pone a vivir (ficcional o no ficcional, como en el caso de la danza contemporánea), existe ante la presencia de quien especta. La santa trinidad teatral está conformada por la reunión de cuerpos en un tiempo y un espacio común (convivio) + el recorte de un campo metafórico que se realiza gracias a la acción de cuerpos (poíesis) + la expectación. Podemos llamar entonces “teatro” a las manifestaciones artísticas del carnaval, a los bufones y juglares, al bululú, a los títeres, a las artes del movimiento, al mimo y la pantomima, sumándolas a las representaciones de textos previos, el stand up y los shows de magia. El campo se abre exponencialmente... pero no es infinito, porque no todo es teatro. Si aceptamos esta premisa de trabajo, nos encontramos con un tema complejo (aunque no tanto). Aristóteles, en la tan mentada *Poética*, identifica cuatro géneros teatrales de su Grecia del siglo IV a.C. Me refiero a la tragedia, la comedia, el drama de sátiros y el ditirambo. Es tema de otro artículo la discusión respecto a si es verdad que sólo había cuatro, o si Aristóteles se “olvida” de mencionar algún otro. Lo que aquí nos interesa es que él ya está considerando al ditirambo como un género teatral. Recordemos simplemente que el teatro en Grecia se realizaba en el marco de una festividad religiosa y que los ditirambos no eran sino cantos y bailes en homenaje al dios en cuestión (Dioniso), que se ejecutaban en largas procesiones durante los primeros de los siete días que duraban las fiestas. Podemos considerar a los ditirambos como un claro ejemplo

de teatro liminal, de umbral, de zona fronteriza entre teatro y religión. Nos preguntamos entonces: los nativos de nuestro territorio ¿no tenían acaso cantos y bailes con las mismas características de los ditirambos? Pues resulta que efectivamente podemos registrar prácticas liminales en los pueblos originarios. En 1923 Martín Guisinde publica *El mundo espiritual de los selk'nam* (comunidad oriunda de Tierra del Fuego). En ese magnífico volumen lleno de fotografías, Guisinde analiza el Hain como teatro ritual o rito teatral. El Hain, recordemos, es una compleja y larga ceremonia de pasaje en la que se iniciaba a los jóvenes a la edad adulta. Las imágenes registradas por el autor muestran a los selk'nam con un despliegue de vestuario asombroso, posando como los personajes espirituales que representan, e incluso se registran momentos escénicos del ritual, pero reconstruidos especialmente para la lente de la cámara. La productividad de esta poética teatral llega a la actualidad, como lo atestigua Víctor Hernando quien –en un volumen de reciente aparición en la editorial INTeatro–relata la experiencia de composición y montaje de *Kloketen* (2014). Se trata de un mimodrama inspirado en otro rito ancestral de la comunidad selk'nam, esta vez un rito que realizan los jóvenes como pasaje a la adultez. El trabajo surge como fruto de un creatorio que Hernando realizó en 2012 en Chile y Argentina, y que estrenó junto a Ricardo Gaete en 2014. El uso de máscaras, el movimiento corporal y la dramaturgia corresponden, en una versión estilizada, a la propuesta poética del rito en cuestión. Pero, así como podemos considerar al ritual como teatro liminal, hay otra práctica igualmente arcaica que entra en la misma categoría. Nos referimos, claro está, a los narradores orales. Volviendo a esa vieja Grecia aristotélica (y más allá también), desde el eurocentrismo que caracteriza los estudios teatrales, hace ya varios años que venimos considerado a los aedos y rapsodas –poetas orales como Homero– como parte de los orígenes teatrales de occidente. Se trata de performer que, en el ágora, en banquetes o en simposios se dedicaban a contar historias –traídas casi siempre de la *Iliada* y la *Odisea*–, acompañándose (o

no) de algún instrumento musical. En las representaciones plásticas se los muestra parados o sentados en una tarima, de perfil, dirigiéndose a una audiencia que siempre queda fuera de cuadro.<sup>1</sup> Como sabemos quienes hemos disfrutado de los relatos griegos, tanto la *Iliada* como la *Odisea* están compuestas por diferentes cantos en donde se relatan muy diversas historias. Algunas narradas en tercera persona... pero otras narradas en primera persona. Esto quiere decir que cuando Ulises dice “Soy Ulises, hijo de Laertes” el poeta debe *actuar* Ulises. Cualquier narrador que se precie de tal cambia el cuerpo, cambia las inflexiones de la voz, cambia la mirada cuando cuenta algo y se pone en la piel de otro personaje. Se ve esto en las representaciones plásticas anteriormente mencionadas: los rapsodas aparecen con un brazo extendido, con la mirada elevada; es decir, aparecen componiendo personaje. Como todo artista que trabaje a la gorra y en un espacio público sabe, la clave del éxito está en mantener expectante al público. Y para eso no basta con contar buenas historias, sino que hay que contarlas bien: usando el cuerpo, usando la voz, usando el gesto y componiendo, cada tanto, a los personajes protagonistas de esos relatos.

Encontramos en todo esto el convivio como origen, el salto ontológico dado por el performer y, obviamente, a los espectadores. Volviendo a nuestra definición primigenia: encontramos teatro sin lugar a dudas. Como diría Ana María Bovo<sup>2</sup>, un teatro del relato. ¿Y esto existe en los pueblos originarios? Por supuesto que sí. Sólo por poner un ejemplo, el pueblo guaraní<sup>3</sup> tiene una canción casi elegíaca llamada *El canto de Awá'a*, que es interpretada por un Karai (especie de chamán divinizado). Como es de suponer por su título, relata la vida de Awá'a, personaje que según

1 La conjunción del carácter sagrado, didáctico y performático de los poetas orales, la estudia precursoramente Hugo Bauzá en un indispensable *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*.

2 Si todavía no disfrutaron de su *Narrar, oficio tremulo*, este es un muy buen momento.

3 Conocemos la gran heterogeneidad de etnias subsumidas en este término, pero por cuestiones de espacio tendemos a la homogeneización en este artículo.

las creencias de los guaraníes habría resucitado luego de haber sido devorado por dos jaguares.

Pero además de la existencia de este rapsoda litoraleño, Jurgen Riester en su libro *Los Guarasug'wé, crónica de sus últimos días*, rescata un monólogo recitado por un niño guaraní llamado Tesere y las condiciones especiales de su representación. Dice allí que “mientras Tesere relataba la historia de Awá'a a los demás guarasig'wé escuchaban mudos. Tesere era un buen relator, del cual emanaba una fuerza personal que superaba en mucho la palabra simplemente hablada. Tesere representaba en pantomima los diversos estados por los que tenía que pasar Awá'a, devorado por los dos jaguares. Tesere hablaba muy excitado, se levantaba bruscamente, se arañaba brazos y pecho con las uñas para mostrar como Awá'a era despedazado por los jaguares y caía lentamente al suelo (...). Luego Tesere se echó en el suelo, saltó repentinamente, se hizo a un lado mirando el lugar donde estaban los restos de los huesos de Awá'a. Él representaba al jochi (cerdo salvaje) blanco y al pequeño gusano que observaba los sucesos desde un lado. Luego, Tesere se dejó caer nuevamente y nuevamente se incorporó lentamente desde el suelo desnudo. Los guarasug'wé seguían la escena sentados en silencio. Parecía que se diera nueva vida a sucesos reales. La habitación estaba en una oscuridad casi completa cuando Tesere, finalmente, se irguió (como Awá'a) y se tiró, visiblemente agotado, la hamaca”. Si esto no es teatro, el teatro dónde está.

Del rico mundo guaraní, no obstante, la gran productividad no pasa tanto por el espectáculo como por la fábula. El corpus mítico, tan vigente en el litoral argentino, puebla el teatro contemporáneo. Recordemos rápidamente si no a *Ojo de Pombero* de Toto Castiñeiras, *Adela está cazando patos* de Maruja Bustamante o *Sueño de una noche guaraní*, extraordinaria reescritura del clásico shakesperiano por parte de Mauro Santamaría.

Ya podemos asumir entonces con cierta soltura la condición teatral del Haim, la condición teatral de la narración oral e, incluso, la relevancia de la mitología guaraníca para el teatro contemporáneo argentino. Pero hay dos pequeños detalles a resolver: el primero es ¿por qué a los

griegos los estudian los teatrólogos y a los pueblos originarios los estudian los antropólogos? Y el más importante: los pueblos originarios ¿son Argentina?

De más está decir que estas manifestaciones teatrales son devastadas por la conquista española que trae, no obstante, otras poéticas de su propio territorio. Basta mencionar que con Pedro de Mendoza y la “refundación” de Buenos Aires (¿ya podemos hablar de Argentina?) tendremos en 1544 la sátira teatral escrita por Juan Gabriel de Lezcano<sup>4</sup> quien satirizó a Alvar Núñez Cabeza de Vaca<sup>5</sup>, recientemente caído en desgracia y encarcelado, en una farsa que compuso para la ocasión y que estrenó en la fiesta de Corpus Christi.

Si la primera dramaturgia escrita en nuestro territorio la anclamos entonces a mediados del siglo XVI, vamos a tener que esperar a finales del XVIII para los primeros edificios. El más famoso fue sin dudas “La ranchería” (1783-1792), encargado por el virrey Juan José de Vértiz y Salcedo y destruido por un incendio. Ubicado donde está hoy La Manzana de las Luces (Perú y Alsina), es el primer teatro en donde se registra una programación sostenida y un público habitual.

A partir de 1810 (¿ahora sí ya podemos hablar de Argentina?) y en los procesos de nuestra constitución como Estado-Nación, el teatro nos va a acompañar siempre. Registramos ahora a las prácticas más criollas, como los primitivos sainetes al estilo de *El detalle de la acción de Maipú* (1818)<sup>6</sup>, pero

también debemos considerar la transculturación del teatro europeo a nuestro territorio por la vía del neoclasicismo o por la vía del romanticismo. Recordemos que, ahora sí, se empiezan a registrar artículos periodísticos que reflexionan sobre la existencia de un teatro nacional. Destaquemos a tres grandes figuras que piensan esto entre 1810 y 1880. En primer lugar, nombremos a Luis Ambrosio Morante, destacado actor, director, gestor, dramaturgo, traductor y adaptador, quien se identificó plenamente con el espíritu de la Revolución de Mayo y el espíritu independentista (su versión de *Hamlet* llama a pelear por la revolución).<sup>7</sup> En segundo lugar, es justo homenajear a la gran actriz Trinidad Guevara, nacida en Argentina y emigrada muy tempranamente a Uruguay. Iniciada en el teatro a los 13 años como actriz secundaria en la Casa de Comedias de Montevideo, en 1817 entra al elenco del Teatro Coliseo de Buenos Aires y se convierte en una de las referencias insoslayables de todo el período. Finalmente mentamos a Juan B. Alberdi, dramaturgo y autor musical. Responsable de una obra prodigiosa, es el responsable de una de las más reeditadas obras del teatro político de la época. Nos referimos, claro está, a *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos, o sea fastos dramáticos de una guerra memorable* (1842), en la que se parodia la épica militar instaurada por Juan Manuel de Rosas.

Ya en esta época empiezan a aparecer muchísimas salas, como el caso de la construcción del primer edificio del Teatro Colón en 1857, ubicado en Reconquista y Rivadavia. Pero además encontramos al teatro como presencia representada en la literatura de la generación del 80, como el caso de las novelas *La gran aldea* de Lucio V. López o *En la sangre* de Eugenio Cambaceres. Todo esto pone en evidencia la relevancia del teatro para la sociedad de la década del 80, en la que las prácticas del circo criollo coronarán un proceso de construcción y consolidación de varios siglos.

4 Oriundo de Valladolid, integró la Compañía de Jesús partir de 1533 y tres años después se alistó como capellán de la expedición de Pedro de Mendoza. Luego viajó a Asunción en compañía de otros religiosos y clérigos, donde en 1538 se erigió la primera iglesia bajo la advocación de la Encarnación. Allí formó el primer coro de niños en su iglesia, actividad que se sumó a su desempeño teatral.

5 En 1537 fue nombrado gobernador del Río de la Plata. Habiendo desembarcado en América en 1541 su sistema de gobierno (relativamente favorable a los pueblos originarios) provocó en 1543 un alzamiento, a raíz del cual fue hecho prisionero y enviado a España.

6 Firmado sugestivamente “Por V.A.” al pie del último folio, el historiador Luis Ordaz se lo atribuye a Valentín Alsina, escritor, jurista y político unitario argentino, gobernador de-

Buenos Aires en dos oportunidades (1852 y 1858)

7 La investigadora María Belén Landini ha defendido hace muy poco una excelente tesis de doctorado sobre este tema. Puede consultarse en <http://dspace5.filo.uba.ar/handle/filodigital/14427>

Como mencionamos al comienzo, el estreno de *Juan Moreira* por la compañía de Pepe Podestá da pie a un ciclo muy rico de producciones gauchescas que conformarán al campo teatral, especialmente el vinculado al teatro comercial. Pero ¿es realmente válido considerarlo como el inicio del teatro argentino?

De hecho, hay una pregunta que aún no hemos respondido. ¿A qué estamos dispuestos a llamar Argentina? ¿Al Territorio, a la Nación, al Estado? El teatro de los pueblos originarios ¿es teatro argentino? La Argentina ¿cuándo comienza realmente? ¿Con la Revolución de 1810? ¿Con la Independencia de 1816? ¿Con el primer presidente argentino, cargo creado por la Constitución de 1853?

Difícil dar una respuesta que satisfaga. Por eso proponemos construir otro mito de los orígenes que contemple dos

variables: la poligénesis y la multicentralidad.<sup>8</sup> El teatro argentino (y nos arriesgamos a decir “como todos los teatros nacionales”) tiene distintos orígenes que van confluyendo y que se van superponiendo. La Génesis no es unitaria ni unívoca, sino que se conforma como un palimpsesto que acumula poéticas y experiencias. Pero, además, el teatro argentino (y mal que nos pese a los porteños) no tiene su centro inexpugnable en Buenos Aires. Las otras provincias también tienen una práctica teatral riquísima, antiqüísima y que a veces –no siempre– se relaciona con el territorio capitalino. Todos los territorios tienen muchos centros. El teatro, no es una excepción.

---

8 Esto ya lo propone Jorge Dubatti para pensar al teatro medieval en su volumen *Teatro matriz, teatro liminal*.

---

## MARÍA NATACHA KOSS

Es doctoranda en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es profesora adjunta a cargo de la materia Historia del Teatro 1 de esa misma Universidad. Es Secretaria Académica del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA). Integra la Dirección artística del Centro Cultural de la Cooperación, a la vez que también se desempeña como Becaria y Secretaria de Investigaciones. Asimismo, integra el equipo de la Escuela de Espectadores que allí funciona, bajo la dirección de Jorge Dubatti. Es profesora, además, en posgrados de Cine, Teatro y Comunicación visual de la UBA, UCA y UNR (Rosario). Es actualmente la Presidenta de la Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP). Como becaria, trabajó sobre el teatro de Williams Shakespeare y la poética de Juan Carlos Gené. "

---



ESCENAS DE "OJO DE POMBERO"

(Fotos: Archivo INT)



---

# EUGENIO SCHCOLNICOV

## “SE BUSCA DIRECTOR”: ITINERARIOS DE UN OFICIO TEATRAL EN LA ESCENA DE BUENOS AIRES

---

La identidad que define la dirección escénica ha sido una ecuación difícil de resolver para los estudios teatrales. Lo mismo puede decirse acerca de su consolidación como un oficio autónomo y específico. Según el sociólogo Serge Proust (2019), el ejercicio de la dirección se diferencia de otros agentes teatrales, en tanto su trabajo genera una “nueva realidad inmaterial” al seleccionar y unificar los diversos componentes que configuran la escena (iluminación, actuación, escenografía, sonido, etc.). Este oficio tiene una vida relativamente reciente: la historiografía teatral europea sitúa su nacimiento durante el siglo XIX. Para Patrice Pavis (2010), hacia 1880 es posible identificar la emergencia de la dirección teatral en su sentido moderno, a través del concepto de *mise-en-scène* (“puesta en escena”) y de la transformación radical que trajo aparejada. Según el investigador francés, la “puesta en escena” constituye un nuevo fenómeno teatral, definido como “una representación bajo la forma de un sistema

de sentidos controlado por un director de escena o por un colectivo” (2010: 15). Ya sea a través de las innovaciones desplegadas por la escena naturalista de Antoine –que reconoce las cualidades inmateriales de la dirección como un dispositivo productor de sentido–, o a partir de la estética simbolista, el concepto de *mise-en-scène* define una nueva organización autónoma del espectáculo y ya no, solamente, el pasaje del texto a la escena. A diferencia de Pavis, desde una perspectiva que apunta a rastrear los orígenes de la práctica de la *Regie* en Alemania, el investigador Peter Boesnich (2015) identifica la emergencia de la dirección teatral a mediados del siglo XIX. En estos casos, el nuevo rol del *regisseur* marca una rápida evolución, en la cual éste abandona sus tareas iniciales –orientadas a la organización administrativa y financiera de los ensayos– hacia una función propiamente artística. En el teatro de Buenos Aires, la configuración de la dirección escénica como una práctica espe-

cífica y autónoma respondió a un largo proceso de evolución. Su consolidación se advierte en la década del 30, a partir de la emergencia del movimiento teatral independiente y, fundamentalmente, de la labor de Leónidas Barletta en el Teatro Del Pueblo. Sin embargo, en los procesos escénicos que se sucedieron desde el período colonial en adelante pueden identificarse diversos antecedentes que allanaron el camino para la emergencia de este nuevo oficio teatral.

#### **EMPRESARIOS Y GALANES: PRIMEROS COORDINADORES ESCÉNICOS**

Durante el período colonial y hasta principios del siglo XX, los empresarios y los “primeros actores”, erigidos como líderes de las compañías teatrales, oficiaron alternativamente como los responsables de la coordinación material de la escena.

Al analizar las dinámicas del teatro colonial y del período independentista, el investigador Teodoro Klein (1984) señala que los primeros empresarios de sala tomaron a su cargo las tareas del “autor”. En la jerga teatral de la época, este término no aludía estrictamente a la escritura dramática: sus funciones se correspondían con la organización artística de las compañías y con las actividades de recaudación financiera. Progresivamente, los empresarios restringieron sus funciones a la elección del repertorio y a la distribución de papeles, delegando en el “primer galán” o, a veces, en el “primer apuntador”, la organización de los ensayos y la coordinación integral de los espectáculos (27). En este período, algunos “primeros galanes” oficiaron como los principales antecedentes de la dirección escénica: Antonio Aranaz, en el teatro *La Ranchería*, José Speciali y, hacia 1819, Luís Ambrosio Morante, en el Coliseo Provisional de Comedias. De acuerdo con Klein, Morante aportó nuevos con-

tenidos al trabajo de la dirección: adaptó y modificó los textos representados por su compañía; organizó el ritmo escénico para incrementar el suspenso dramático; recurrió a algunas técnicas rudimentarias para graduar la luz de las candelas y producir así efectos de fuerte impacto emocional en los espectadores. Sin embargo, aún no es posible hablar de una dirección de actores: en sus indicaciones a los intérpretes, Morante se limitaba a proponer algunos lineamientos generales y, de allí en adelante, cada uno de los actores preparaba su papel “a su leal saber y entender” (Klein, 1984: 140).

Bajo el gobierno de Juan Manuel de Rosas, la multiplicación del número de salas, la ampliación de los públicos y la aparición de nuevos tipos de espectáculos afirmaron una clara expansión de la actividad teatral. La llegada a Buenos Aires de algunas compañías extranjeras y la conformación de la compañía nacional Volatines Hijos del País marcaron la consolidación de los espectáculos circenses, ya presentes en el territorio nacional desde 1812. Se configuró entonces un “nuevo circuito artístico urbano” (Guillamón, 2021) que les disputó centralidad a las formas teatrales convencionales. En estos espectáculos emergió un nuevo antecedente del director teatral: se trató de los “directores de pantomima y baile”, encargados de darle forma a una de las expresiones más convocantes de los entretenimientos circenses. En la Compañía inglesa de Laforest-Smith, los artistas Felipe y Carolina Catón tomaron a cargo esta función. Sin embargo, a excepción de esta dupla, no hubo en los espectáculos circenses maestros de actores o directores que hicieran escuela y propusieran una formación integral (Lusnich y Llahí, 2005: 364).

En lo que refiere al teatro “de sala”, la década de 1830 estuvo signada por las innovaciones que implementó José Antonio Casacuberta, principal

introducción de la estética romántica en los escenarios de Buenos Aires. Uno de los rasgos distintivos de su labor consistió en disputar frente a los empresarios teatrales la elección del repertorio. En paralelo, Casacuberta introdujo un nuevo modelo de actuación que apeló a la plena identificación emocional entre el personaje y el público, incorporando “la media voz, los silencios, los matices y contrastes” (Lusnich, Fernández Frade, 2005: 478).

Durante la década del 40, la escena de Buenos Aires ingresó en una nueva etapa: la progresiva acumulación de poder de parte de los empresarios de sala cercenó la independencia artística y económica de las compañías nacionales y de sus primeras figuras. De esta manera, a lo largo de cuarenta años, la actividad teatral quedó en manos de diversas agrupaciones extranjeras, provenientes de España, Italia y Francia. A pesar de esta transformación, las dinámicas organizativas no tuvieron variaciones sustanciales. Según señala Fernández Frade, estas formaciones “estaban configuradas de acuerdo a los roles que cada uno de los integrantes cumplía en ella” (2005: 421). Los roles asignados en las compañías incidían en las definiciones estéticas de los espectáculos: sobre la base del papel que interpretaban, los actores elegían su vestuario, el tipo de entonación y el conjunto de elementos que definirían su caracterización, asumiendo funciones que posteriormente serán delegadas en la dirección teatral.

#### **COMPAÑÍAS NACIONALES: ENTRE “PRIMEROS ACTORES” Y “DIRECTORES ARTÍSTICOS”**

El año 1884 marcó el resurgimiento de las compañías nacionales en la escena porteña. Las diversas formaciones lideradas por los integrantes de la familia Podestá fueron el antecedente

central de estas agrupaciones. Al igual que los elencos extranjeros, las nuevas compañías se organizaron sobre un sistema de roles fijos y jerárquicos. En todos los casos, la función del “capocómico” o “primer actor” como coordinador artístico y administrativo adquirió una enorme preeminencia. Sin embargo, a principios del siglo XX, algunas transformaciones en las dinámicas de producción comenzaron a perfilar la definición de un nuevo oficio. En este contexto, tal como señala Mogliani (2002, 2015, 2021), la labor de Ezequiel Soria sentó las bases para la emergencia de la dirección teatral moderna. Una labor que, de forma progresiva, irá destronando el poder absoluto del “capocómico”.

Ya consolidado como autor desde 1892, el trabajo de Soria como director se inició en 1901, dentro de la compañía liderada por el español Mariano Galé. En ella, Soria asumió el rol de “director artístico” y orientó su labor a la selección de un repertorio que se propuso la fundación de un “teatro nacional”. Sin embargo, el fracaso de público durante aquella temporada determinó que la compañía de Galé regresara a un repertorio español. Ese mismo año, Soria se incorporó a la compañía liderada por José Podestá, nuevamente en calidad de “director artístico”. Allí, su labor asumió una amplia cantidad de tareas e instituyó una serie de transformaciones en la organización de la puesta en escena. La propuesta espacial ideada por Soria para la escenificación de *Jesús Nazareno* (1902) ya no mostraba “el escenario visible al espectador en su totalidad y sus tres laterales cubiertos por telones pintados, sino que presenta cortes laterales con visuales armadas simulando construcciones arquitectónicas” (Mogliani, 2021: 298). Influenciado por su contacto con el director francés Antoine, el trabajo de Soria en materia de actuación impulsó la utilización de técnicas

naturalistas, alejadas de la oratoria tradicional y de la violencia de las primeras representaciones gauchescas (Mogliani, 2015: 228). Por último, Mogliani destaca la labor de Soria en el trabajo de la armonización de todos los componentes escénicos, revelando una particular atención en la conformación del vestuario y la escenografía, los cuales, al igual que la actuación, debían incrementar el principio ilusionista de la escena según las premisas del naturalismo.

### SE BUSCA UN DIRECTOR

Frente a la hegemonía del “capocómico”, durante la década del 20 se produce un nuevo punto de inflexión en la consolidación de la dirección escénica. En el contexto de un campo teatral ampliamente diversificado, se advierte el desarrollo de una serie de tendencias dramáticas y espectaculares que intentaron diferenciarse de las producciones comerciales o “mercantilizadas”. Según Jorge Dubatti (2012), en este nuevo “teatro de arte” pueden distinguirse diversas orientaciones: los profesionales, que buscaban equilibrar calidad artística y rentabilidad; los “experimentales”, que apelaron a consolidar una vanguardia artística en sintonía con el teatro europeo; por último, los experimentales de izquierda o filo-izquierda, que concebían al teatro como un vehículo de transformación social (69).

Junto a Armando Discépolo, Vicente Martínez Cuitiño o Samuel Eichelbaum, el dramaturgo Franciso Defilippis Novoa fue uno de los principales representantes de la primera tendencia, que tuvo como principal objetivo modernizar la producción nacional a partir de la recepción de diversos modelos europeos. Asimismo, estos creadores demandaban la emergencia de directores capaces de concretizar en las puestas en escena los nuevos procedimientos incluidos en los textos dramáticos. En una entrevista publicada en el

diario La Nación, en 1926, el autor señalaba: “carecemos en nuestro teatro de un verdadero director artístico, del animador a la manera de un Sandor Hevesi, de un George Pitoëf, un Max Rienhardt; no lo tenemos ni tenemos tampoco quién pueda imitarlos” (en Dubatti, 2012: 70). Cuatro años después, desde las páginas de La Razón, insistía sobre la misma idea, y añadía a la discusión la disputa entre lo “comercial” y lo “artístico”: “Aquí se forman los elencos y cuando están formados por el capitalista de conformidad a sus intereses y criterio, se piensa que es menester que alguien se entienda con los actores, y se designa a cualquiera para que dirija; actor, autor, o músico, da lo mismo” (en Pellettieri, 2002: 492).

Los reclamos del dramaturgo harán eco en las nuevas dinámicas de producción instituidas a partir de la labor de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo. De esta manera, a partir de 1930, la configuración del oficio de la dirección se halla íntimamente ligada al desarrollo del teatro independiente.

### LEÓNIDAS BARLETTA: UN DIRECTOR

Desde la fundación del Teatro del Pueblo, en noviembre de 1930, el movimiento teatral independiente se configuró como respuesta a las dinámicas de producción de la escena comercial, cuestionando el lugar de poder otorgado a la “primera figura” y al empresario teatral. Según Barletta, el actor-director “trastocó el orden y la jerarquía del arte escénico y se esforzó en someter la imaginación del autor a su capricho” (1960: 21). En abierta disputa con estos roles, las agrupaciones independientes hallaron en la figura del director un “orientador estético e ideológico” (Pellettieri, 1997: 42).

La aparición de esta nueva figura trastocó las dinámicas productivas existentes en el campo teatral de Buenos Aires. Tal como lo sintetiza en

los ensayos *Viejo y Nuevo Teatro* (1960) y en *Manual del director* (1969), Barletta concibió al director como el verdadero autor del espectáculo. Su función principal consistía en “recoger los hilos, alguno de ellos invisibles, de los elementos que concurren al juego dramático, para proporcionarlos, armonizarlos, sujetarlos y producir el espectáculo” (1969: 7). Para Barletta, el director teatral es un “catalizador”, un “ajustador” que reúne y subordina todos los componentes de la escena, otorgándole “unidad y estilo”. Asimismo, Barletta diferenciaba la labor del director de un mero coordinador técnico: “el director es un artista, y buena parte de sus imaginaciones, las de mayor labor dramático, surgen durante la preparación del espectáculo” (31).

Sin desprenderse del todo de las responsabilidades administrativas, Barletta reunió en su labor como director una pluralidad de funciones, antes dispersas en otros agentes teatrales: desde la selección del repertorio, la definición del elenco y la asignación de personajes, pasando por la corrección del texto dramático, la organización de los ensayos, hasta el diseño integral de los aspectos visuales y sonoros de la puesta en escena. Durante el período de ensayos, el director proponía un extenso trabajo de mesa, en el cual les explicaba la obra a los actores, indicando “sus momentos culminantes, sus nudos, expectativas

y remates” (Barletta, 1969: 15). En esta primera etapa, la labor del director también debía señalar “las figuras que se contraponen y la misión que cada una cumple en el juego dramático”. Posteriormente, se iniciaba un proceso “movimiento escénico”, en el cual el director debía concentrarse en “la actitud”, “los gestos”, “ademanos” y en la disposición de los intérpretes en la escena (20-21). Durante esta segunda etapa, las indicaciones del director proponían una marcación minuciosa en la enunciación de los parlamentos y, a partir del principio “mimético”, creaba un modelo de actuación específico (Pellettieri, 1997: 43).

Con diferencias y variaciones, esta nueva concepción de la dirección teatral será replicada en otras agrupaciones independientes y en las nuevas compañías del teatro “profesional”. Mientras tanto, la hegemonía del “capocómico” seguirá presente en la escena comercial tradicional. Sin embargo, la transformación radical ejecutada por Barletta inaugurará una nueva etapa en las dinámicas de producción teatral. A partir de ese momento, el director asumirá una posición protagónica, a la vez “inmaterial” y ambivalente. Tal como lo sintetiza el propio Barletta: “Nada pertenece concretamente al director. (.) No es espectador, ni actor. Y, sin embargo, es todo eso en junto si piensa en la obra, en vez de pensar en sí mismo” (1960: 9-10).

**BIBLIOGRAFÍA:**

- Barletta, L. (1960). *Viejo y nuevo teatro*. Buenos Aires: Editorial Futuro.
- (1969). *Manual del director*. Buenos Aires: Editorial Stilograf.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Fernández Frade, D. “Compañías españolas”, en Pellettieri, O. (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. I: El período de constitución*. Buenos Aires: Galerna: 421-428.
- Fischer, P.; Ogás Pupa. (2006). “El Teatro del Pueblo: período de culturización (1930-1949)”, en *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- Guillamon, G. (2021). “Equitación, acrobacias y nuevos entretenimientos: el circo Laforest-Smith en Buenos Aires (1834-1835)”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52. 151-167.
- Klein, T. (1984). *El actor en el Río de la Plata. De la colonia a la independencia*.
- Klein, T. (1994). *De Casacuberta a los Podestá*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores.
- Lusnich, A. L.; Llahí, S. (2005). “El circo: compañías”, en O. Pellettieri (ed.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.I. El período de constitución*, Buenos Aires: Ed. Galerna, 358-364.
- Mogliani, L. (2002). “La puesta en escena nativista”, en: O. Pellettieri (ed.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.II. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires: Ed. Galerna, 183-193.
- Mogliani, L. (2015). *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*. Buenos Aires: edición del autor.
- (2021). “Un precursor de la dirección teatral: Ezequiel Soria y su labor en la compañía de Pepe Podestá”. En Ansaldo, Marin, Paz Sena, Schcolnicov (eds.) *Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Pavis, P. (2010). *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. París: ArmandColin.
- Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- (2002). “A qué llamamos precursores de la modernización del treinta”, en Pellettieri, O (ed.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.II. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires: Ed. Galerna. 489-492.
- Proust, S. (2019). “Portrait of the Theatre Director as an Artist”. *Cultural Sociology*, 13(3). 338–353.

**EUGENIO SCHCOLNICOV**


---

Es actor, docente e investigador en artes escénicas. Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y doctorando en Historia y Teoría de las Artes en la misma universidad. Su proyecto de tesis estudia las poéticas de dirección teatral en Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983).

Se desempeña como docente de la materia “Historia del Teatro Universal / Historia del teatro II” en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es miembro del Instituto de artes del espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” (FILO: UBA) y del Grupo de estudios sobre teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina (IIGG: FSOC).

---

---

# GISELA PODESTÁ

## UNA CASA PARA SIEMPRE

---

Las casas en la infancia siempre están llenas de viejas historias, esas que se escuchan una y mil veces. Con el paso del tiempo van tomando otras formas y colores, eso a mí me encanta: no saber qué tan real o inventado va siendo el recuerdo.

En la mía, las historias de circos, carruajes, obras, incendios, inundaciones y giras eran las que más se escuchaban, gauchos que luchaban y viajes a montones. Una va creciendo y algunos de esos recuerdos se van olvidando, pero hay algo muy chiquito, casi imperceptible que nunca se pierde, y es la identidad de dónde venimos.

Algo quedó en mí, aunque no se nombrara. Arranqué a hacer teatro de muy chica, en la casa de la cultura de Ramos Mejía, que vergüenza me daba ir, pero iba, duré poco. Luego de más grande volví a sumarme a otro taller en mi escuela, y allí entre improvisaciones, juegos y escenas, comprendí que yo era para esto, me gustaba, me salía bien.

Un día en una clase, mi profesor decide hablar de teatro, hoy no íbamos a poner el cuerpo, hoy íbamos a escuchar, preguntar y sumergirnos en los comienzos del teatro nacional, y ahí estaba yo, escuchando como él nombraba con orgullo, amor y entusiasmo a la familia PODESTÁ: “¡Eran gigantes! ¡Magníficos! ¡Únicos! Los mejores”, según mi profesor.

Yo sólo escuché, guardé cada cosa que él contó en mí, seguí escuchando y entendiendo que esas eran las historias de mi casa, y que sus protagonistas eran de donde yo venía. No dije nada.

Me volví a casa con mi cabeza y corazón lleno de imágenes que, en ese momento, siendo más grande, tomaron

otra dimensión. Esa era mi familia.

Así iban pasando los días del taller y yo sin poder nombrar mi propia historia, mi amiga Morena, me decía “dale, contá que es tu familia, contaales a todes”, a mí una responsabilidad enorme me inundaba, ¿cómo iba a explicar que de ahí venía? ¡Iban a esperar mucho de mí, iba a tener que ser brillante, una verdadera Podestá! Prefería el anonimato, ser una estudiante más que estaba aprendiendo, que en realidad es lo que yo era.... una estudiante más que estaba aprendiendo.

Llegaban las carretas atravesando pueblos, solo el paso de estas anunciaba que el circo había llegado, era en ese momento la mejor publicidad; allá a lo lejos, en algún descampado, la carpa comenzaba a levantarse, se armaba todo y solo quedaba esperar a que el público llegara, le contaba mi bisabuela Catalina a mi mamá. —“Arturo, no va a venir nadie”— decía Catalina, él aseguraba que ya vendrían.

A los lejos las luces de los faroles, de vecinos, vecinas, y de los carros, se iban acercando y cuando todo el pueblo colmaba la carpa, no quedaba más que comenzar la función. Los oídos de esa niña, mi mamá y luego los míos se fueron llenando de imágenes y sensaciones de otras épocas vividas, sensaciones palpables para una niña que sueña y puede ver con sólo cerrar sus ojos a un circo lleno de teatro. Y como la identidad se hereda, pero también se construye, fue que yo fui armando y aceptando, con el tiempo, esta herencia que cuenta con historias, viajes, y sobre todo con la responsabilidad de no dejarla morir.

Un día, sin querer y como suceden las cosas más verdade-

ras, me encontré armando mi propio circo: Las Quemando. Una compañía de trece femineidades, que hace once años viajamos por todos lados, creamos nuestros espectáculos, somos amigas de toda la vida que elegimos hacer teatro independiente, viajar con las familias, les hijes, las maridas, les compas.

Así fue que crecí en este arte tan maravilloso de ser clown, ser actriz, pero sobre todo sentir lo que es tener tu compañía, enorme, ser muchas, viajar, llenar cada sala a la que fuimos, crecer con el tiempo, ser gigantes en nuestro hacer. Después de muchos años de teatro y giras con Las Quemando, y junto a mis dos directoras, Yanina Frankel y Rosalia Jimenez, comprendí que ya era hora de contar mi propia historia, de seguir escribiéndola.

Mi abuelo Pablo, hermano de mi tío Pichi, Gerónimo Podestá, de muy pequeño ya pisaba los escenarios, a sus cinco años interpretaba junto a su padre, Arturo, la obra *El arlequin*.

—“Pablo, no podes llorar estamos actuando. Vos solo reí, papá no siente eso, no es a vos que te lo está diciendo, dale volvamos a ensayar la misma escena, ya va a salir”.

Un hombre fuerte y duro toma del cuello a su pequeño hijo, que padece un retraso. Intenta ahogarlo, antes lo mira a los ojos y le dice todo lo que hubiera deseado de él, todos los sueños frustrados como padre. Su hijo solo sigue jugando y ríe, no comprende tanto dolor ni el rechazo de su padre.

¿Cómo dimensionar cada anécdota que fui escuchando? Cada imagen se hizo carne en mí, como un mandato que en silencio esperaba que yo pudiera ponerle voz y cuerpo a tanta historia recorrida, necesité tiempo para poder pararme y decir de acá vengo, esta soy yo y además soy actriz. Las Quemando tuvieron mucho que ver.

Cuando arrancamos el proceso de Podestá, mi unipersonal de clown, lo primero que me mandaron a hacer mis directoras fue leer, investigar, volver a pedirle a mi familia que me cuente una y mil veces más cada historia, desempolvar el recuerdo, así lo hice. Fue un tiempo para adentro, conmigo, muy íntimo, yo y mi cuaderno que iba atesorando todo lo que me resonaba y anhelaba poder contar en esta obra.

Arranqué con *Medio siglo de farándula*, libro que escribió José Podestá, más reconocido como Pepino el 88. Volver a leer este libro fue revelador, adentrarme en la historia, llenarme de anécdotas, de obras, de nombres de compañías de circo, de autores de la época, de actores, actrices... sentir que la historia me la estaba contando Pepino. Fueron muchos meses de investigación.

En 1873 José Podestá junto a varios compañeros, improvisa una especie de circo en un galpón Filo dramático Juventud Unida.

En 1875 se suma a la compañía ecuestre de Félix Henault. Es esta, su iniciación oficial y debe realizar ejercicios arriesgadísimos en el trapecio.

En 1877 embarca a toda su familia en la aventura nómada del circo. Se suma a la compañía de Pablo Rafetto y recorren toda la campaña Uruguaya.

En 1881 nace Pepino el 88.

Y así los años van transcurriendo y la historia lentamente se va escribiendo, gira tras gira. Hundirme en este libro me hizo sentir que estaba escuchando cómo Pepino me contaba un cuento interminable. Entre tantos libros, lecturas y autores descubrí que había un libro de Blanca Podestá: *Algunos recuerdos de mi vida artística*. Y la voz de Blanca se hizo presente también, las palabras de ella hablando de Pablo Podestá, el más chiquito de la troupe, su tío, me hicieron sentir una profunda empatía por él.

Comencé a sentir sus voces contándome en primera persona sus recuerdos, a entender sus vínculos y la empatía o no entre ellos y mi propio sentir, también se despertaba. “Muchos años han transcurrido desde el día en que él desapareció.

Y cada vez que se lo nombra, su visión se va agrandando... y no solo en el recuerdo de quienes lo conocieron, sino en el fervor de todos aquellos que por su corta edad no llegaron a sentir la sugestión de su arte.

Cuando Pablo vivía los autores lo rodeaban brindándoles creaciones que jamás se olvidarán.

La principal característica de Pablo era la potencia dominadora de encarar la vida, era una vibración de arte. Con su maravillosa intuición supo hacer la tragedia y supo

triunfar rotundamente en la comedia ¿acaso hay quién lo haya superado en sus aciertos cómicos? Para Pablo no había nada imposible. Pero el gran secreto de su dominio, era la bondad”.

Palabras de Blanca Podestá en su libro *Algunos recuerdos de mi vida artística*, año 1951.

La voz de María Esther Podestá también se hizo escuchar, en su libro *Desde ya y sin interrupciones*. “Blanca era una mujer fundamentalmente buena, de una imagen fuerte que encubría sus apacibles sentimientos. Como actriz tuvo la primera influencia de equilibrio de su padre, Jerónimo, y la segunda de Pablo, su tío, de quien fue primera actriz en temporadas memorables y a quien se le acercó en equivalencia de temperamento.

Tal vez Blanca elegante e imponente se debatió siempre entre su femineidad y una voz más bien ronca”.

En marzo del 2019 nos encontramos con Yanina Frankel, mi amiga y una de las directoras de Podestá, en el valle de Traslasierra donde desde hace muchos años vivo. Ella viajó para que podamos tener seis días de trabajo. Varios fueron los viajes y los encuentros.

Claramente ya no era la misma de cuando arrancamos a pensar esta obra, miles de imágenes llevaba conmigo, muchas historias nuevas me habitaban. Podía armar el árbol, contarle cuál era mi rama, quién había conquistado

mi ser, en qué año, dónde, cómo. Me encantaba estar ahí parada. Mucha información, muchas imágenes y tiempo para jugar y encontrar la historia que queríamos contar. El camino era largo pero todo estaba dado para hacerlo. El valle, donde vivo, es tranquilo y mi casa está rodeada de muchos árboles y monte. Durante los días que comenzamos a ponerle cuerpo a esta historia, fueron las mañanas las que nos encontraron entre mates y risas con la mesa de la cocina llena de libros, recortes, programas y fotos de mi familia.

Muchas horas pasábamos adentrándonos en la historia, viajábamos varios años atrás así nos sumergimos muy de apoco en lo que luego serían los grandes disparadores, a la hora de poner el cuerpo. Encontramos en el clown la herramienta perfecta para narrar este unipersonal, ya que la técnica nos invita a trabajar con los más veraces sentimientos, y donde la mentira no tiene lugar. El clown trabaja con las emociones, muestra su parte más vulnerable y tiene la capacidad infinita del juego sin tiempo ni límite. Este unipersonal nació del deseo profundo de encontrarme con mi árbol de poder contar esta historia que habla sobre todas las cosas, de la identidad y de la memoria. No dejarla morir, no permitirme ni permitirles que olvidemos las raíces del teatro nacional que es mi identidad sin dudas pero también es la de todos ustedes.

## GISELA CILIA PODESTÁ

---

Es actriz, clown, periodista y docente. Es Egresada de la Carrera de Investigación Periodística de la Universidad de Madres de Plaza de Mayo. Como actriz se formó en el Profesorado de Teatro de Morón y en la Escuela de Teatro El Baldío. Completa su formación como actriz con Sergio Boris y Daniel Lewis, Pompeyo Audivert y Andrea Garrote. Ha dedicado los últimos años a profundizar e indagar en la técnica del Clown con Yanina Frankel, Valeria Maldonado, Cristina Martí y Darío Levin. Desde hace 11 años reside en Villa de las Rosas, Provincia de Córdoba, donde se desempeña como docente. También dicta clases de teatro para niños, jóvenes y adultos junto a Mariana Cabrol en el Valle de Traslasierra. Desde el 2011 es miembro de la compañía “Las Quemando”. En el 2020 estreno un unipersonal bajo la dirección de Yanina Frankel y Rosalia Jimenez, llamado *Podestá*, donde narra la historia de los comienzos del teatro nacional, contando también el árbol genealógico de les Podestá, del cual ella es parte.

---



ESCENAS DE "PODESTÁ"

(Fotos: Archivo INT)



---

MARIO CANALES

# TENSIONES ENTRE LA GAUCHESCA Y EL SITE SPECIFIC. LA EXPERIENCIA "DILUVIO": ¿UNA NUEVA POÉTICA?

---

*Pido a los santos del cielo  
Que aclaren mi pensamiento  
Les pido en este momento  
Que voy a contar mi historia  
Me refresquen la memoria  
Y aclaren mi entendimiento*  
**Martín Fierro**

¿Existe un punto de encuentro entre los inicios del teatro nacional, el género la gauchesca y las nuevas formas predominantes en el arte actual? ¿Es posible encontrar nexos de conexión entre dos vertientes que parecieran antagonistas o por lo menos muy distantes en tiempo y formas? ¿Existe una *ilación* posible entre el site specific y nuestro género nacional fundante? ¿Cuánto de azar hay en la construcción de nuevas poéticas y mixturas, y cuánto de búsqueda legítima?

Siempre sentí nuestra actividad teatral, la del grupo Dionisio, (elenco originario de la ciudad de Puerto Deseado, en la provincia de Santa Cruz, con más de 15 años de trayectoria) y particularmente mi dramaturgia y dirección, muy vinculada, embebida y atravesada por lo azaroso. Le he otorgado a

esta fuerza imprevisible e impensada, en muchas oportunidades, las riendas de decenas de nuestros trabajos de experimentación, permitiéndonos coquetear con ella, como en un juego de seducción, esperando que aparezca el primer guiño que nos oriente y nos vincule con algo más que aún no vislumbráramos. En definitiva, el arte sin presencia de lo azaroso ¿sería arte? ¿Se puede esquivar el azar sin tomar en cuenta lo que ello implica?

El azar nos llevó algún día a vincularnos con el género teatral madre de nuestra identidad nacional: la gauchesca. Y digo el azar porque en nuestra búsqueda grupal era impensado, hasta ese momento, vincularnos con el mencionado género. El convite, en principio, vino de la mano del gran maestro Hugo Aristimuño, quien en el marco de un selectivo provincial llamado FESTESA, en nuestra Patagonia, más precisamente en Comandante Luis Piedra Buena, en el año 2019, nos invita a repensarnos como pueblo, a buscar nuestra propia voz, volver a mirarnos, a hallar nuestras formas identitarias en el decir y hacer. Hasta aquí nada de azar, solo una invitación, una idea, palabras flotando en el aire... pero al llegar al vehícu-

lo con la intención de dar marcha (no solo al automóvil sino también a una nueva búsqueda ¿Pero por dónde empezar?), la radio nos regala una melodía *surera*. El arpegio de la prima y la bordona se fusionan con el arte más genuino de la tradición patriótica: el payador. Coplas improvisadas sueltas al viento, ruedan por los campos patagónicos mientras acelero la marcha y nace una idea.

*Vengan santos milagrosos  
Vengan todos en mi ayuda  
Que la lengua se me añuda  
Y se me turba la vista  
Pido a mi Dios que me asista  
En esta ocasión tan ruda*

Como en un juego de niños, aquellas palabras motivadoras y estas señales azarosas, nos abrieron las puertas al fantástico mundo de la literatura y música gauchesca. No sé por qué el término identidad me remitió indefectiblemente a tradición. El Fausto, Martín Fierro, Juan Moreira, Santos Vega, Don Segundo Sombra, Gabino Ezeiza y ciento de payadores, de acá y de más allá, Atahualpa Yupanqui, Argentino Luna, Larralde, Cafrune, Tokar, Membriani, Maggi, y los poco conocidos pero no por eso menos importantes cantores de pueblo, intérpretes del fogón, comenzaron a frecuentar nuestras lecturas cotidianas, nuestros viajes de horas muertas por la estepa patagónica, recorriendo distancias interminables con la cadencia de una milonga de fondo, melodías que se cuelan como el viento entre los pajonales, y así alargando la mirada para encontrar en el horizonte las historias perdidas que el aire lleva, escondido detrás del retumbo de un cultrún, o en el aire esquivo de una pifilka que entreteje con un acorde de guitarra criolla una nueva mixtura antes no existente, fue surgiendo el espectáculo *Diluvio*. Si hay que alzar la voz para contar nuestras tra-

diciones, ¿por qué hablar en otros idiomas o códigos? Me preguntaba luego del desafío de Aristimuño. Si al alcance de la mano tenemos el fuego intacto de nuestra identidad, quemándonos por dentro ¿Por qué no podemos verlo? ¿Qué luz nos enciegece que nos atrae más lo foráneo?

En 1877 se creaba la sociedad protectora del teatro nacional en Buenos Aires, sosteniendo la queja que sólo se contaba con cuatro dramaturgos originarios, y aunque no se le concedía el valor que estos creadores merecían, se nos mostraba que el camino era la defensa de lo propio. La creación de lo propio si es que eso no existiera. Y en Santa Cruz necesitábamos encontrar “lo propio”. Nuestras historias se emparentan o se asemejan demasiado a otras de cada punto del globo terráqueo, las historias son universales ¿Qué es lo que las vuelve particular? ¿Qué de esa fábula nos pertenece exclusivamente?

Contemplando el horizonte y la nada misma vislumbé a Ortuzar y Bevacua, los dos personajes que componen el espectáculo *Diluvio*, confundándose con el paisaje, casi hasta formar parte del mismo, como en un todo amalgamado. Me imaginé esos dos seres intentando fundar una ciudad en medio de la nada misma. Poco avezado en la escritura dramática busqué apoyo y me largué al camino. La dirección dramática la encontré de la mano de un prolífero artista de nuestro teatro nacional como los es Alejandro Robino, quien también, como si fueses una fórmula alquímica que provoca el azar, estaba disfrutando y brindando un taller de dramaturgia en el FESTESA patagónico 2019, cuando llegó aquel primer puntapié para mirarnos como grupo y para encontrar nuestra propia voz. Él con su experiencia, ordenó las ideas.

#### LA GAUCHESCA

Como género teatral se nos cuenta que la gauchesca nace con la primera pieza de identidad

nacional representada por criollos: *Juan Moreira*. “La idea podría haber sido de Eduardo Gutiérrez, quien propone hacer una pantomima tomada de su novela *Juan Moreira* o de Alfredo Cattaneo, representante de la empresa Politeama, que propone a Gutiérrez hacer la adaptación asegurando intérpretes criollos para el tema gauchesco”.<sup>1</sup> Los intérpretes autóctonos serían nada más y nada menos que los Podestá, artistas circenses criollos que cumplirían un importante rol en la “época de oro” del teatro argentino, quienes en forma de pantomima realizan por vez primera el 2 de julio de 1884, la obra *Juan Moreira* que Gutiérrez ya había publicado su historia novelada a fines de 1879.

En 1886, 18 meses después del estreno del espectáculo *Juan Moreira*, la compañía circense se encontraba de gira y al llegar a Arrecifes, ante la invitación del dueño de la carpa de aquella población, un residente francés, Podestá acepta transformar la pantomima en un drama hablado, preparando una versión en dos actos que se estrenó luego en Chivilcoy, en la provincia de Buenos Aires, el 10 de abril de 1886. El éxito rotundo del espectáculo otorgó a la gauchesca como género teatral un marcado crecimiento desde aquel entonces, aunque también se ha ido modificando junto con el gaucho y sus diferentes adaptaciones a los nuevos contextos actuales.

El *Martín Fierro* de Hernández se convierte en el poema nacional, la obra literaria local más vendida en Argentina y *Juan Moreira*, con la versión de los Podestá da cuenta del inicio del teatro nacional. El protagonista de todas estas historias rurales es el gaucho. El gaucho en todas sus formas: pendenciero, ladino, amante de su familia, héroe y antihéroe, poco culto ante el avance de

los libros, pero sabedor de sus oficios como nadie. La gauchesca es poesía, canción, narrativa y teatro que reivindica la figura del gaucho. Como género literario buscaba demandar nuestro espíritu nacionalista, alzar nuestras voces, echar una mirada ante tanto palabrerío foráneo, era una crítica social a la época. Se le daba un lugar a lo popular ante tanta literatura de culto. Será por esta sencillez el éxito marcado de ambos productos en aquellos años. Y eso justamente era lo que buscábamos como trabajadores artísticos de una realidad teatral aún muy virgen y poco explorada, alzar nuestra voz y buscar nuevamente nuestro sentir popular, necesitamos que la gente se acerque al teatro nuevamente, más aún en latitudes distantes donde el público escasea.

La pandemia COVID-19 puso freno a una infinidad de actividades en el mundo entero, la actividad teatral presencial se detuvo, pero también se abrieron nuevos vínculos, oportunidades antes no pensadas. Para quienes nos encontramos distanciados de las grandes urbes fue una oportunidad única de vincularnos con lo mejor de la actividad teatral mundial: asistimos a centenares de ofertas de cursos a distancias, nuevas experiencias teatrales, búsquedas de re significación de lo teatral, obras por streaming, teatro digital, el regreso con fuerza de los radioteatros, etc. Incluso se armaron programas específicos para los trabajadores del arte teatral y el sostenimiento de sus actividades específicas... y en este período, como elenco, nos encontramos ensayando virtualmente la obra *Diluvio*, a la espera que se habiliten las salas teatrales, cuando todo cobró un giro inesperado. Apoyado nuevamente en esta magia azarosa que mueve los hilos de la historia de nuestro grupo, se habilitaron en primer instancia, por lo menos en nuestra provincia, los espacios al aire libre y tal era nuestro deseo de realizar funciones de nuestro nuevo espectáculo, que nos vimos buscando

1 Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes hasta la actualidad. Tomo 5. Pág. 9-10.

cañadones de antigua hechura, cual antiguos escenarios griegos, volviendo al teatro original, a los principios mismos del nacimiento del teatro occidental...y todo parecía relacionarse: si lo que buscábamos como grupo era repensarnos y mirar nuestra práctica teatral, qué mejor que regresar a los orígenes (un espacio similar a un anfiteatro griego pero en medio de la estepa patagónica) del teatro mundial por el escenario y del teatro nacional desde la dramaturgia: La búsqueda de la gauchesca como género distintivo.... Hagamos teatro en un sitio específico al aire libre, y que sea esta vez el público quien visite a los actores o personajes en su hábitat real. Y sin saberlo nos arrimamos a un nuevo tipo de teatro que ya existía, pero desconocíamos y que producto en principio de lo azaroso comenzamos a indagar para instruirnos en sus modalidades: el site specific.

### EL SITE SPECIFIC O SITIO ESPECÍFICO

El término site-specific se refiere a un tipo de trabajo artístico específicamente diseñado para una locación en particular, de lo que se desprende una interrelación única con el espacio. Si la pieza se mueve del sitio específico donde ha sido montada, pierde parte sustancial, si no es que todo, de su significado. Este género se comenzó a acuñar desde la década del 70 y sin buscarlo nos vimos envueltos en la mixtura de la gauchesca con el site specific. Azar puro.

Me gusta una imagen que compartiera Silvia Arújo, directora del espectáculo *La Bendición*, de Comodoro Rivadavia, luego de presenciar nuestro espectáculo *Diluvio* y que tomaré prestada para este final. Ella me habló de Eneas y su misión por fundar la nueva Roma luego de la derrota en la batalla de Troya. La historia en cierta forma se emparentaba, mezclada por un viento generoso que reúne culturas y fábulas del mundo en la bolsa cósmica del tiempo, emulando a ese Eneas (retra-

tado en *La Eneida* de Virgilio) aguardando el guiño protector de los dioses en cada sitio en el que se suscitaban nuevas historias, deseoso de encontrar un espacio donde resurgir con más fuerza, así, Ortuzar y Bevacua, gauchos de la estepa patagónica, avivan el fuego con coirones, mata negra, lenga, deseando mantener viva la llama de su terruño, no desaparecer ¿quién sabe sino también la llama de la gauchesca ante tanta variedad y abanico de criterios y posibilidades? Y en esa misión lo intentan todo. La gauchesca se entremezcla con el site specific ¿generando una nueva poética? El público no va al teatro a ver a los gauchos en exhibición, el espectador viaja al campo a conocer a sus habitantes, sale de la comodidad del teatro tradicional y se vincula con nuevas formas del decir. La obra allí cobra otra dimensión.

Anuncia el comisario Ortuzar en sus líneas: “Conozca acá, en media hora llegue a la nueva Roma”... ¿Será que los dioses, cual a Eneas, post pandemia, nos marcan un nuevo sitio fundante de una nueva gauchesca que nos invite al espectador a habitar territorios que le son propios a los personajes? El gaucho llevado a la ciudad, al teatro tradicional, entremezclado con las bambalinas, con fogones ficticios y decorados de cartón ¿producen el mismo efecto en el espectador que el gaucho en estado puro? ¿El hábitat cotidiano, con sus aromas, colores y sonidos se pueden retratar fielmente en un escenario tradicional? El espectador cambia así una butaca acolchonada por un tronco, una manta, poncho o ruana al piso. El asistente observa una escenografía natural que le inunda los ojos de tanto paisaje y un horizonte inconmensurable. El público, entre mate y mate, esa ceremonia típica de nuestra tradición, se moviliza con la historia, los personajes, sus costumbres. La obra se inicia ni bien comienza el viaje al campo. ¿Dónde vamos? ¿Qué nuevas formas encontraremos? ¿Tiene esto sentido?

Y el espectador, impregnado del humo sencillito que mantiene el fogón central del espectáculo no solo se hipnotiza por el rechinar del madero ardiendo y la fragancia del leño encendido, sino que vislumbra allí, en esa turba que asciende hacia el cielo hasta confundirse con las nubes, nuevas formas, cual juego de niños... ¿nuevas formas teatrales?

Después de una función en el viejo cañadón torcido de la ciudad de Puerto Deseado, distante unos cinco kilómetros de todo atisbo de civilización, una tarde de enero, una espectadora sensibilizada por la historia y sus personajes me dijo: “cada vez que pase por este recodo del cañadón y transite este camino polvoriento, cada vez que el viento suelte un silbo cual queja errante que se estanca, escondiéndose entre los matorrales, yo miraré hacia estos arbustos achaparrados, contemplaré la tapera semiderruida y buscaré a estos habitantes que se han quedado detenidos en el tiempo en este páramo estepario e inhóspito de la Patagonia. Ellos son ese lugar y habitarán para siempre en mí”.

¿Qué es la gauchesca para quien escribe? Eso, un género que me invitó a conocerlo, que siempre estuvo ahí aunque mirásemos embobados otros horizontes. La gauchesca, entreverada con el

site specific es posible, ¿será una nueva poética?, ¿será mero azar? No lo sé, pero habitará para siempre en mí, como parte de nuestra identidad como grupo teatral.

Pedro Luis Barcia, en su texto introducción a la literatura gauchesca, nos cuenta que las antiguas payadas consistían en certámenes improvisados por lo trovadores errantes, donde los payadores trataban, alternándose, de lucirse en duelos provocados por una trampa de juego... o un poético lance de contrapunto. Lugones considera como el antecedente de la payada, más directo y significativo, a ciertos torneos en verso que tenían lugar entre trovadores provenzales y que se denominaban tensiones.

Un contrapunto entre la gauchesca y el sitio específico donde ambos se lucen para dejar una nueva forma registrada, por lo menos en estas latitudes.

*Soy producto del azar que fecunda con los vientos*

*Traigo el acento directo más sencillo del lugar*

*Y si gusta usted pasar a mi sitio, le prevengo*

*Que acá no hay sillas, ni asiento, ni butacas por demás.*

*Desencille y ahí nomás, al ladito del fogón*

*Ya comienza la función y la historia la sostengo*

*Encierra lo que yo siento, es genuino e la región.*

## MARIO CANALES

---

Nació en Puerto Deseado, provincia de Santa Cruz, en 1997. Es profesor, Actor, dramaturgo, conductor, locutor radial y director teatral de los elencos de Teatro: Adolescente Dumas (hace 16 años), Adultos Grupo Dionisio (hace 14 años), Infantiles Grupo Eclipse (hace 11 años). Además, es el creador y parte del equipo Organizador de los festivales de Teatro: Teatro Deseado y Festival Monólogos al viento. Como dramaturgo ha escrito las obras: *Uriel de las cajas*, *A Diario*, *Aviones*, *Cupido* y *Diluvio*. Se formó con maestros como: Mauricio Kartun, Marcelo Islas, Carlos Catalano, Oscar Guzmán, Alejandro Robino, Rubén Stella, Daniela Ferrari, entre otros docentes.

---



ESCENAS DE "DILUVIO"  
(Fotos: Archivo INT)



---

# DULCINEA SEGURA RATTAGAN

## DECONSTRUIR LA PROPIA (?) DANZA.

### REFLEXIONES SOBRE ALGUNOS

### RECORRIDOS DE LA DANZA

### ESCÉNICA ARGENTINA

---

*“El conocimiento es conocimiento en sí mismo.  
O sea la danza se explica danzando.  
Es intraducible”.*  
**Oscar Araiz.**

Argentina es una tierra que danza. Se puede atravesar el territorio y encontrar en su recorrido diversos grupos, compañías y ballets que representan danzas clásicas, contemporáneas y folclóricas en salas, teatros, plazas, festivales de tango y folclore.

No es posible hablar de una sola danza en el país sino que tenemos que pensar en danzas argentinas con distintas particularidades locales empapadas de una historia que nos atraviesa desde antes de las colonias, que cruza danzas de pueblos originarios con danzas españolas del virreinato y posteriormente otras imposiciones o influencias.

Siendo Buenos Aires el puerto de ingreso, desde allí es que la historiografía plantea los inicios de la danza escénica argentina a partir de una élite porteña que pretendía que el país fuera considerado el más moderno de la región y se propuso distinguir una danza de escena de los gustos popu-

lares del folclore o el tango, tal como expone la investigadora Eugenia Cadús en su libro *Danza y peronismo* (2020). La historia de la danza propone generalmente como fecha de inicio de la danza escénica argentina, la primera llegada de la compañía de los Ballets Russes –dirigida por el empresario Sergei Diaghilev– a Buenos Aires en el año 1913. Sin embargo, Cadús coincide con la opinión del crítico de danza Fernando Emery (1958) y plantea su inicio con la segunda llegada de los Ballets Russes en 1918 cuando, por primera vez, ocho bailarinas argentinas se presentan en las danzas del último acto de la ópera *Sansón y Dalila*, dando inicio a “lo nuestro”, en palabras de Emery. Desde allí comienza oficialmente una danza que ejercerá una gran influencia en el recorrido de las danzas escénicas en el país, imponiendo sucesivamente la mirada de las danzas europeas y norteamericanas que van desarrollándose durante el siglo XX.

#### INFLUENCIAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE NUESTRAS DANZAS

Aquí no podemos dedicarnos en profundidad a un tema

que necesita estudios más profundos y que todavía cuenta con poca bibliografía, pero vamos a decir que con la llegada de los Ballets Russes, compañía que representa el arte moderno en el ballet, muchos de los coreógrafos y bailarines se instalan en el país formando la primera generación de bailarines del Teatro Colón que recién en 1925 crea un cuerpo de baile estable, así como las primeras coreografías locales (Cadús, 2020). Estos coreógrafos europeos son quienes forman las primeras generaciones de bailarines que también recibirán las influencias de la danza moderna norteamericana o *modern dance*, en principio de la mano de Isadora Duncan que visita el país en 1916 (aunque será Martha Graham su máximo exponente), y de la danza moderna alemana o *Ausdruckstanz* (danza de expresión) cuyos representantes son Mary Wigman y Rudolf Laban, pero el referente más conocido en Argentina fue Pina Bausch, que también nos visitó en 1980 durante la dictadura militar, ejerciendo gran influencia tanto en la danza como en el teatro local.

Si pensamos en el inicio de la danza moderna como una práctica ya instalada, la tenemos que situar en 1944 con el asentamiento de Miriam Winslow, bailarina formada tanto en *modern dance* como en *Ausdruckstanz*.

A este recorrido dancístico tenemos que sumar finalmente, desde las últimas décadas del siglo pasado, a la danza contemporánea cuya propuesta incluye el uso de movimientos cotidianos, el contacto y la improvisación, y de la que podemos pensar el *contact improvisation* como una de las técnicas más influyentes en el presente. La danza contemporánea es una expresión que absorbe diferentes estilos en la amplitud de su lenguaje por eso, en sus representaciones, se pueden ver elementos de tango, folclore, danzas de pueblos originarios, breakdance, flamenco; así como teatro, música, textos, proyecciones.

Llegados acá, ¿podríamos pensar alguna tradición en las danzas escénicas argentinas?

## LA PROPIA DANZA

Tomamos de esta síntesis abreviada de la historia de las danzas argentinas y nos situamos en este presente con-

vulsionado en el que estas danzas se expresan en todo el territorio a través de cruces, apropiaciones y quizás búsquedas de pertenencia. A sabiendas de lo que aún queda por construir y/o deconstruir en el camino hacia algo propio que pueda despegarse de las colonizaciones del cuerpo por la danza, en tanto política de organización de la corporeidad individual, colectiva y social, le preguntamos también a algunos coreógrafos e investigadores, su pensamiento al respecto.

El coreógrafo y regisseur Alejandro Cervera<sup>1</sup> expresa que actualmente “los profesionales del baile se agrupan alrededor de la danza independiente, la danza oficial y la actividad comercial”. Según el coreógrafo las danzas folclóricas y el tango son aportes enormes al patrimonio universal; la danza clásica tiene un lugar importante en Argentina desde la creación del Ballet Estable del Teatro Colón; y la danza contemporánea, influenciada por el expresionismo alemán y la danza moderna norteamericana, permanece con ambas líneas “fundidas, revisitadas y argentinizadas en un largo desarrollo escénico y académico”.

Cervera destaca que los folclores diversos y regionales y el tango se mezclan con las técnicas académicas durante el siglo XX: “Especialmente el tango escénico se nutre de las técnicas clásica y la contemporánea y, viceversa, los coreógrafos académicos toman, al igual que los compositores, elementos populares para sus creaciones en la idea de una identidad más nacional y propia”.

Además, Cervera señala a Oscar Araiz, “quizá el coreógrafo más importante de Argentina”, como una figura que “marcó líneas y acciones a través de sus grupos que cristalizaron en el Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín”, y agrega que tanto el ballet del Teatro Colón como el del Teatro San Martín han sido referentes institu-

1 Coreógrafo / Régisseur Ballet Contemporáneo del TSM / Ballet Estable del Teatro Colón / Ballet Oficial de la Provincia de Córdoba / Ballet Contemporáneo de Tucumán / Ballet Contemporáneo del Chaco / Ballet UNCuyo / Ballet del Sur de Bahía Blanca / Ballet de la Provincia de Salta / Ballet Hispánico de Nueva York USA / Dayton Contemporary Dance Theatre USA / Luna Negra Dance Theatre USA / Taller Coreográfico UNAM México.

cionales de muchas provincias argentinas “que han creado sus propios organismos siguiendo estos modelos”.

Araiz<sup>2</sup>, maestro y coreógrafo que fuera creador del ballet contemporáneo del San Martín en 1968, sostiene que es evidente la influencia de las escuelas norteamericana y alemana en la danza académica o clásica: “ahí tengo mis dudas si hubo una manera nacional de digerirlas y desarrollarlas”, agrega el maestro que expresa pensar lo mismo con la llamada ‘danza contemporánea’: “Este acontecimiento es relativamente reciente. Yo tengo muchas dudas sobre la significación de la palabra “nacional” que utilizamos con demasiada liviandad, quizás por una necesidad de hallar una identidad propia. El origen religioso que la danza tuvo/ tiene siempre está vivo aunque dormido en nuestra conciencia”, concluye el coreógrafo.

Por su parte, la magíster Beatriz Lábatte, docente e investigadora tucumana especializada en artes escénicas, hace hincapié en la dificultad de pensar en una danza espectacular argentina, debido a las “evidentes diferencias que se presentan cuando consideramos la producción dancística de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en relación con las de las provincias argentinas”. La investigadora señala que incluso son muy marcadas también las diferencias en-

tre una provincia y otra en relación a sus modos de hacer y de producir danza escénica.

Territorializando el desarrollo de la danza escénica, puede hablar de las influencias en su provincia y centrándose en la actividad de la danza contemporánea, se refiere a Elba Castría (1935-2016), formadora, gestora y artista de la danza que fue pionera y propulsora de este quehacer artístico, y que gestionó la creación de la Carrera Universitaria de Danza Contemporánea aprobada en el año 1988.

Reconoce, sin embargo, que Castría se había formado en Buenos Aires y aglutinaba en su formación la influencia de las dos corrientes de danza moderna que ejercieron su influjo en el desarrollo de la danza escénica en el país, mencionadas anteriormente. También añade que los primeros contactos del público y de los bailarines tucumanos con la danza moderna se sitúan entre los años 1941 y 1952, a partir de un recital de Miriam Winslow y Fritz-Simmons, la presentación de Renate Schottelius en 1949 y un curso dictado por Mara Dajanova en 1952.

Digamos que si queremos pensar en algo denominado “propio” podríamos reflexionar respecto a los cruces entre apropiaciones y pertenencias que suceden en esas múltiples creaciones que se dan, a su vez, en los distintos territorios de las provincias. Todas con realidades variadas en un país que tiende a concentrarse en la centralidad de una Buenos Aires que siempre ha tenido la tendencia de mirar hacia afuera. La ciudad portuaria pareciera ser el filtro de aquello que entra desde un eurocentrismo que exporta su saber como si fuera lo únicamente válido, y a su vez, lo distribuye hacia el mal llamado ‘interior’.

### ¿SE PODRÍA HABLAR DE UNA TRADICIÓN EN LA DANZA ARGENTINA?

Lábatte reflexiona respecto a lo compleja y problemática que resulta la idea de una tradición, ya que hace referencia a un patrimonio común, a la transmisión de valores, de ideas, de costumbres propias y constitutivas de un campo determinado, según su mirada. “Esto implicaría una forma de ser de la danza argentina que habilitaría la posibilidad de reconocerla e identificarla como tal. En este

2 Dirigió, entre otros, el Ballet del Teatro Colón, Ballet del Teatro San Martín (del cual fue su creador), Ballet del Argentino de La Plata. Coreógrafo de Ballet Nacional Chileno (BANACH), Royal Winnipeg Ballet, Ballet Théâtre Contemporain (Angers, Francia), Ballet del Teatro Municipal (Río de Janeiro, Brasil), Ballet del Teatro Municipal de São Paulo (São Paulo, Brasil), Stockholm Opera Ballet (Suecia), Finnish Ballet (Finlandia), Paris Opera Ballet (Francia), Joffrey Ballet (New York, EE. UU.), Ballet du Grand Théâtre (Ginebra, Suiza), Grupo Corpo de Belo Horizonte, Brasil, Bat-dor (Tel Aviv, Israel), Roma Opera Ballet, Berlín Opera Ballet, Het National Ballet (Ámsterdam, Holanda), Staatstheater Ballet (Bonn, Wiesbaden, Alemania), National Ballet Company (Lisboa, Portugal), Group Motion Multimedia Dance Theater de Philadelphia (EE. UU.). Desde 2010 dirige el Área de Danza de la Licenciatura en Artes Escénicas en la Universidad Nacional de San Martín y el Grupo UNSAM Danza del Instituto de Artes Mauricio Kagel, además de la carrera de Danza Contemporánea en Arte XXI de Bs. As. En 2016 fue distinguido con el título Doctor Honoris Causa por la UNSAM.

sentido, y según mi experiencia y mi consideración, tal vez sería más pertinente hablar de danzas escénicas argentinas en plural, ya que no reconozco ni identifico una singularidad aglutinante en este sentido”, agrega.

Araiz sostiene que contamos con una tradición propia en lo que se refiere a la tradición folclórica y agrega: “como identidad es posiblemente la más auténtica, siempre reconociendo que la misma se produce en nuestro país por la influencia de la historia y la alquimia de razas propia. Lo mismo ocurrió en otros países de la zona, algunos límites. Los factores socioculturales y económicos son relevantes incluyendo los geográficos, climáticos y políticos. Todas las danzas deben ser apreciadas en sus contextos”, enfatiza.

Si bien no podríamos generalizar y nuclear bajo el nombre de una tradición a las danzas argentinas, sí podríamos pensar que a partir del inicio de la danza escénica fueron las escuelas de danza moderna norteamericana y alemana, (“la danza de las potencias económicas imperialistas”), quienes formaron a las primeras generaciones de bailarines y bailarinas, asentándose con la creación del primer grupo de *modern dance* llamado Ballet Winslow, que formó “a los denominados por la historiografía como los ‘pioneros de la danza moderna’, la primera generación de esta forma de danza en nuestro país” (Cadús, 2020). Un desarrollo que también estuvo impulsado por las políticas públicas del primer peronismo cuyos planes quinquenales buscaban la democratización de la cultura.

Durante el primer gobierno de Perón se produjo una reivindicación de la cultura criolla como una manera de rescatar lo nacional en desmedro de lo foráneo. Lo que forma parte de la ideología del peronismo que propugnaba la soberanía política, la independencia económica y la justicia social. En ese momento hubo un resurgir del folclore a partir del movimiento criollista, y el tango también quiso ocupar ese lugar (Cadús, 2020). Ambas corrientes de raigambre identitaria nacional tuvieron sus disputas en los espacios de legitimación de la danza escénica que en ese entonces giraban principalmente alrededor del Teatro Colón y del Teatro Argentino de La Plata.

### **(DE)CONSTRUIR LOS CUERPOS DANZANTES DEL PRESENTE**

Las propuestas que circulan hoy en día en la danza conjugan las diversas expresiones del ballet, la danza moderna, la danza contemporánea, el tango, el folclore y demás. El crecimiento de los espacios de formación, tanto informal como universitaria, así como el apoyo provincial, regional y nacional a la cultura y a la danza, son fundamentales para el desarrollo de las posibles danzas que puedan existir.

La capacidad de formación, de investigación, de creación y de circulación es la que permite el crecimiento y en todo caso, es lo que habilitaría el espacio para la potencia de algo que pueda denominarse propio.

En ese sentido, como se observa con la promoción cultural del peronismo en la década de 1945, es fundamental el apoyo de políticas públicas específicas que permitan un desarrollo sustentable de esta actividad que facilite la profundización de la profesión desde una perspectiva que democratice el acceso a la cultura.

Mientras tanto, las danzas continúan sus exploraciones en un proceso que en algunos casos lleva a la pregunta por unas danzas situadas. Es decir, cómo deconstruir las danzas que colonizan los cuerpos en los espacios de formación que están atravesados por el saber hegemónico de las corrientes de danzas eurocéntricas y norteamericanas, y son sostenidos por las instituciones que detentan el poder y avalan esas producciones de conocimiento. Espacios en los que se propone un determinado tipo de cuerpo, de movimientos, de creación, y que definen el valor de esa danza frente a otras.

¿Cómo hacer circular prácticas de intercambio de saberes que respeten la diversidad de cuerpos, los contextos socioeconómicos, las diferencias de pensamientos, ideas, maneras de habitar el mundo, los cuerpos y la danza?

Más que una búsqueda de algo propio en las danzas entonces, proponemos el pensamiento decolonial desde una epistemología del sur que entiende la opción decolonial como una opción de “coexistencia conflictiva”, que asume las múltiples perspectivas de mundo que coexisten sin que-

rer unificarlas en un universo. Es una opción que acepta la complejidad de lo abierto, borroso, esquivo (en términos de la epistemología de Edgar Morin) y también la convivencia de lo distinto. Lo hace desde una postura crítica en la que propone la multiversidad frente al intento de universalizar, el reconocimiento de la coexistencia múltiple, la convivencia de la diferencia (Mignolo, 2009).

Alejandro Cervera dice que la danza se expresa de manera espontánea y familiar en las casas, las calles, las fiestas, los actos, etc. Casi podríamos afirmar que sucede así en cualquier rincón del mundo. En Argentina, las danzas que existen conviven entre una multiplicidad de propuestas que empujan los límites de aquello que podía identificarse como danza. Esto sucede en todas las provincias en las que lxs artistas del movimiento cruzan las técnicas contemporáneas con elementos de tango, de folclore o con apropiaciones personales y poéticas de otras artes, cuyas producciones esperamos se mantengan lejos de cualquier pretensión de universalidad.

Reiteramos lo que expusimos al principio: basta con recorrer el territorio para encontrar la pluralidad de expresiones de danza que existen.

Que la riqueza de lo propio sea la convivencia de lo otro.

---

### DULCINEA SEGURA RATTAGAN

Es Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires, con un posgrado en Gestión Cultural otorgado por la Universidad de Córdoba y Danza terapeuta egresada de Danza cuerpo. Ha cursado estudios de flamenco, danza contemporánea y teatro, y realizado performances y piezas de danza en distintos espacios culturales de Buenos Aires, Lima, Madrid y Barcelona (donde vivió más de 6 años). En el ámbito de la investigación y la gestión, es coordinadora del Área de Investigaciones en Danza y Artes del Movimiento del Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA, e investigadora en danza del Área de Investigación en Ciencias del Arte (AICA) del Centro Cultural de la Cooperación. Como crítica, coordina un blog dedicado a las artes escénicas del movimiento. Colabora además con la revista *Palos y Piedras* (la revista del Centro Cultural de la Cooperación) y con distintos medios dedicados a la danza y el teatro

---

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cadús, Eugenia (2020) *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de elite y culturas populares*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Mignolo, Walter (2009) “La idea de América Latina (la derecha, la izquierda y la opción decolonial)” en *Crítica y Emancipación*, (2): 251-276, primer semestre 2009

Morin, Edgar (1998) *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

# GONZALO DEMARÍA

## LA TRADICIÓN DEL OUTSIDER

TEXTO: GERMÁN PARMETLER

En sus años de vanguardia (de ruptura con una tradición literaria), Borges calificó a la tradición, en su famoso ensayo “El escritor argentino y la tradición”, como un “pseudoproblema”. y como para abrir el juego de construir sus tradiciones en una tradición que no las tenía —la tradición nacional de entonces— dice que ese “artificio retórico” se debe principalmente a la creencia en —sólo— tres soluciones para el “problema” de la tradición: la gauchesca como reservorio de la oralidad artificial del país; España como depositaria del castellano y sus reglas de escritura; y la historia —la gesta patriótica— como ese relato nacional en común que se cree que, muchas veces, el joven ciudadano argentino olvida.

En Gonzalo Demarúa también parece estar esa voluntad aislada de producir nuevas tradiciones (nuevos lectores) desde la escritura teatral. Quizá por no sentirse, como ese Borges vanguardista, parte de ninguna tradición en la escritura dramática nacional. Sin embargo, a diferencia del poeta de Palermo, este dramaturgo, director, compositor, guionista, novelista e historiador del barrio de Belgrano, de CABA, que es Gonzalo Demarúa, no descreo (en lo que afecta a la lengua, los temas, estructuras y conflictos desplegados en muchas de sus obras) de las “soluciones” que a Borges le causaban problemas: la gauchesca y los gauchos (o la oralidad artificial de la escritura y los tipos sociales argentinos); España y el castellano (la herencia y la transformación local de esta lengua); y la historia nacional, colonial y republicana (tan

cercana y familiar). Todo trabajado desde la irreverencia del humor y la ironía, con un lenguaje puntilloso, sumamente cuidado, entre escandeos clásicos (y barrocos) del castellano (*Tarascones; Siglo de Oro Trans; La comedia es peligrosa*), décimas gauchescas (*Romance del Baco y la Vaca*), diatribas contra la patria (*La maestra serial*), prólogos de revista, pasos de cabaret (*El diario del Peludo; Happyland*), entre otras destrezas verbales. Considerado por la crítica como una de las grandes voces de la dramaturgia argentina, este autor que desde sus inicios forjó su vocación, como él mismo dice, por fuera de grupos y movimientos, lleva escritas desde *Lo que habló el pescado* en 2004 más de veinticinco obras de alto valor literario para la tradición dramática nacional, además de composiciones para el teatro musical, guiones televisivos, novelas de ficción y no-ficción e investigaciones históricas (escribió sobre la historia de la revista porteña en un libro que el INT publicó en 2011 y su primer texto publicado, premiado por la Academia Nacional de Historia, fue un trabajo en conjunto sobre la genealogía de los virreyes del Río de la Plata). Con este cuestionario vía e-mail, buscamos provocarle más escritura así tenemos otra oportunidad —y otra perspectiva— para leerlo.

### LIBROS, MAESTROS Y TRADICIÓN

*—En otra entrevista dijiste que tus maestros primeros fueron y son los libros (de la biblioteca paterna primero y de la propia después).*

***Si los libros son como formas de la memoria y la tradición, como dice Piglia, es la memoria de un escritor, ¿qué tradición o tradiciones había en aquella biblioteca familiar y qué tradiciones viven y conviven hoy en tu biblioteca personal?***

—La tradición de las tradiciones es la griega. Más que la de su teatro, que en general no abordamos hasta más adultos, la épica. Hablo de La Ilíada y La Odisea, con sus héroes, sus diosas, sus aventuras, todo lo que los niños consumen desde siempre. Después, Poe. El terror es otra de las tradiciones infantiles, que lo digan sino los cuentos de ogros y hombres de la bolsa. A Poe lo leí en la biblioteca de mi viejo, en la casa de Belgrano, donde había una biblioteca que entonces me parecía enorme y que yo tripliqué con los años. La tradición gauchesca me llegó mucho más tarde. Me entró por el Fausto de Estanislao Del Campo más que por el Martín Fierro de Hernández. Será por mi vena satírica. A Hernández ni siquiera lo tengo como segundo. Mi segundo, después de Del Campo, es Hilario Ascasubi. Su obra no es solo más vasta (cantidad no es calidad), sino que toca muchos temas, tiene humor, recoge cuentos y tradiciones, justamente, canciones de la época rosista, etc. Y hablando de canciones, las letras de tango fueron un tema en mi adolescencia, cuando me hice fanático de Gardel. Después se me pasó, pero me dejó un cierto conocimiento del repertorio.

***—Más allá de los libros, seguramente habrás tenido maestros o maestras de carne y hueso, ¿a quiénes recordás en teatro o dramaturgia y en qué tradición se inscribían? ¿Qué influencia tiene en un escritor la tradición de los maestros?***

—En la primaria ya escribía y ya me conocían por eso. Fui a dos primarias distintas y bien contrastadas: una privada inglesa (el Buenos Aires English High School), cuando vivíamos en Belgrano, y la

completé en una del Estado (el Castelli, en Recoleta). En el primero más bien dibujaba historietas. En el segundo empecé a escribir teatro, las obritas escolares de los actos patrios. Fui estimulado para eso por una maestra cuyo nombre olvidé, que me invitó a colaborar con ella para el 25 de mayo y me dejó elegir el papel. Se sorprendió cuando le dije que quería hacer el villano, es decir el Virrey Cisneros. Hoy creo que eso ya hablaba de mi instinto teatral: casi siempre los villanos son los roles más jugosos. La segunda maestra que recuerdo se llama Mónica y hace no mucho la reencontré en la Escuela de Espectadores de Dubatti. Fue muy extraña esta inversión del aula: yo dando la “clase”, la señorita Mónica de espectadora. Y de la secundaria (el ILSE) me quedo con el profesor Pancho Azamor. Todo un personaje. Enseñaba Historia del Arte, pero era una excusa para enseñarnos algo más. No sabría decir qué. Quizá a pensar, quizá a descubrir y seguir el deseo de la vocación. Ya fuera del ámbito escolar, quiero nombrar al gran maestro de nuestra generación y la que sigue, me refiero obviamente a Mauricio Kartún. No solo por sus obras, sino por su propio trabajo docente. Es un seductor, lo que quiere decir un gran maestro.

***—En aquella entrevista también decís ser consciente de poseer ciertas herramientas perdidas en el oficio del dramaturgo, como la escritura en verso rítmico o, te cito, “la lisa y llana ‘tradición’ del teatro porteño”. ¿Cuál sería esa tradición teatral porteña en que te apoyás y por qué la ponés entre comillas?***

—La gran tradición de teatro porteño es la del llamado género chico. El sainete, básicamente, que en un momento histórico inspirado dio nacimiento al grotesco. Este es teatro porteño del mejor y original, aunque pueda reconocerse influencias de la dramaturgia italiana de una generación anterior. El repertorio del grotesco fue perdiendo escena, pero

todavía podemos reconocer su presencia en ciertas obras nuestras y cierta escuela de actuación. La revista primitiva, la criolla de fines del siglo XIX o muy principios del XX, también es parte de esa tradición teatral porteña. A mitad de la década de 1920 se volvió industria y entonces pasó a ser considerada género ínfimo. Hoy casi desearíamos que el teatro local alcanzara niveles de producción y de público industriales, aunque se tratara de revistas. Aclaremos que esas revistas, masivas y todo, tenían a veces buenos poetas como libretistas, compositores de excelencia y directores de enorme talento.

#### INVESTIGACIÓN, PROSA Y VERSO

***–Aunque parezca obvia la pregunta, ¿investigás mucho, históricamente hablando, para escribir teatro?***

–No sé si se trata de investigar. Se trata de nutrirme. Quizá establecer esta diferencia sea pedante. Pero es que investigar me suena a algo disciplinado, trabajoso. Y en verdad lo que hago cuando un tema me obsesiona es devorar, desordenadamente, lo que encuentro a mi paso. Compró compulsivamente libros, salto de uno a otro. Es una forma de vivir en aquel tema, de dejarme tomar por él. En la mayoría de los casos me disperso también, porque encuentro hilos dentro de ese tema que me llevan hacia otros ovillos. Lo que al final escribo es un resultado de estos paseos, pero no una condensación escolástica de algo estudiado o investigado. Después de todo el teatro no es una tesis.

***–¿Qué te da la historia (narración y “factoría de mitos”, como dice Kartún) y qué el teatro para pensar y escribir en la tradición nacional (en sentido amplio: estético, político, filosófico, ideológico)?***

–La Historia, con hache mayúscula, me interesa mucho. Pero lo que me fascina es eso que los franceses llaman “petite histoire”, o la historia en minúsculas, los episodios un poco ocultos, mayormente olvidados,

en otras palabras: el basurero de la historia, para glosar el concepto de Greil Marcus. Ahí hay que entrar en patas y hundir las manos, revolver. Se encuentran perlas si uno sabe mirar. Uno puede entender cuestiones complejas como la toma de la Bastilla a partir de la pequeña historia de un pornógrafo encerrado en su torre, el marqués de Sade. La leyenda del llamado “diario de Irigoyen”, para hablar de nuestro país, por ejemplo, la contaba un tío abuelo que había estado cerca del presidente en aquellos días previos a la revolución militar que lo volteó. Y ese pequeño mito explica metafóricamente algo histórico y socialmente complejo como el Golpe del 30, del cual nunca terminamos de reponernos. Es nuestra herida fundacional.

***–Viene de largo la tradición del verso en el teatro occidental (muy anterior a la prosa), pero desde el siglo XX en nuestro país –salvo excepciones– optó por dejársela de lado en el teatro, ¿por qué decidís rescatarla y qué crees que provoca –más allá de la evidencia del arteficio– el verso en escena en el público de hoy?***

–El teatro en verso, que en nuestro país se practicó mucho en la época de los dramas románticos y ya durante las tres primeras décadas del siglo XX en el sainete y la revista, pasó a ser antiguo con la llegada del teatro europeo moderno. También con el norteamericano: O’Neill y sus descendientes. Lo arrastraron corrientes fuertes de la época, como el naturalismo y el realismo. Las razones son obvias: nadie habla en verso en la realidad ni en la naturaleza, el verso es artificio. Hoy volver al verso es una forma de protesta. Ser antimodernos, como explica Antoine Compagnon, es paradójicamente la verdadera posibilidad de vanguardia. De nuevo: se trata de no seguir la gran Historia, sino la pequeña, las historietas marginales. Interesarse por los vencidos y las víctimas antes que por los vencedores. Eso es ser antimodernos. El verso es una víctima, un per-

dedor. Por eso quise estudiarlo y practicarlo. Por eso y por mi amor a la música.

#### **AUTOPERCEPCIÓN, DRAMATURGIAS Y ACTUACIÓN**

***—¿De qué tradición te sentís parte (ya sea por admiración o uso) y de qué tradición descrees en el teatro, la literatura y la cultura nacional?***

—No me creo dentro de ninguna tradición. En todo caso no tengo percepción sobre eso. Siempre fui bastante rebelde a las escuelas y los movimientos. ¿Existe una tradición del outsider? Bueno, sería algo así.

***—¿Creés que hay una lucha o tensión poética entre dramaturgia del autor y la llamada dramaturgia del actor-director? ¿Puede que estas posturas tengan que ver también con la vieja disputa lingüística entre oralidad y escritura?***

—Son modas. Hubo una época (muy lejana para mí) donde el autor dominaba y el director ni aparecía en los créditos. En nuestro país corresponde a la era de los Podestá y el llamado “origen” del teatro “nacional”. El director apareció después, diría que con Armando Discépolo. A partir de entonces se dio vuelta la tortilla y los directores pasaron en algunos casos a reescribir a los autores, cuando no a ignorarlos. No creo que esto pueda reducirse a una cuestión de oralidad versus escritura. Ambas requieren de palabras. Cuando la palabra es fijada en el papel, si no se trata de un ordenamiento banal, si se parece más a una fórmula mágica de encantamiento, a una plegaria, entonces ese texto estará más cerca de la poesía y del ritual. Y en esta era de desaparición de los rituales anunciada por Byung Chul Han me parece que el teatro debe recuperar, reinventar y refugiarse en lo ritual, cada vez más. En la palabra mágica.

***—¿Cómo trabajás escénicamente tus textos y cuál es la tradición actoral argentina —si hay alguna— que más se ajustaría a tu forma?***

—Cuando empecé a escribir para el teatro en forma digamos profesional, la escuela imperante era una derivación genealógica de Stanislavsky, uno de los grandes teóricos de la actuación a principios del siglo XX, vía Hedy Crilla, actriz austríaca que trajo “el método” y lo pasó a directores locales como Agustín Alezzo, Augusto Fernandes o Carlos Gandolfo, entre otros. Todos ellos tienen descendencia artística, pero va quedando cada vez más lejos. Muchos de aquellos actores hicieron una contaminación (en el sentido teatral latino del término) con otra especie de escuela que podríamos llamar el costumbrismo televisivo, impuesto por la tele en los años 90. Es la época en que empecé a estrenar. Fuera de que yo estaba descubriendo mi voz, o precisamente por eso, mi escritura era influida muy directamente por los actores con los que trabajaba. Esto tiene algo de positivo y algo de negativo. Uno puede aprender mucho pero también desviarse de su búsqueda estética si no está atento a hacer la diferencia entre lo que uno quiere decir y la manera en que el otro interpreta. El Qué dicta el Cómo. El contenido conlleva una forma. Esto también fue un descubrimiento para mí. Muchas veces la actuación de estilo (y no escuela) “natural” no es más que comodidad o vagancia. El teatro no es cómodo y no tiene porqué serlo. Escribir “muerto” no es lo mismo que escribir “fallecido”. Hay que poder decir las dos palabras.

#### **MUSICAL, TRADICIÓN Y “TRANSDICIÓN”**

***—En la última oración de la introducción a tu libro de investigación histórica sobre la revista porteña decís que existe en Buenos Aires una “tradición de teatro musical que lleva más de un siglo de afianzamiento”. Más allá del valor que se le dio al género***

***revisteril, sus antecedentes y derivados (género chico - teatro efímero) en la escena nacional, ¿qué representación de los géneros sociales y las disidencias sexo-genéricas aportaron estos géneros frente a la alta cultura teatral y la norma sexual?***

–Al teatro chico de la época fundacional, el sainete, la revista, le corresponden las generales de la ley: también el género frívolo y popular reflejaba el machismo y las intolerancias, igual que los autores supuestamente progres como González Castillo, un tipo de izquierda cuyo drama realista *Los invertidos* no puede evitar juzgar la homosexualidad y mostrarla como una secta vampírica. Pero pedirle otra cosa quizá sea anacrónico. La revista, que exhibía a la mujer como un objeto estético, podía reflejar la homosexualidad de manera festiva, si bien en general burlesca. El hecho de que fuera teatro frívolo protegió muchas veces a sus autores e intérpretes y les permitió mayor reflexión, aunque disimulada entre plumas y paillettes.

***¿Qué sucede con la escritura en esta tradición teatral? ¿Te identificás con ese tipo de escritura o la ves como algo “descuidado”, digamos, o más atento a la improvisación actoral y no al texto?***

–La revista llamada “de libro”, practicada en Buenos Aires entre 1915 y 1930, más o menos, era todo menos descuidada o improvisada. Tenía excelentes autores, como Luis Bayón Herrera, por ejemplo, y requería de intérpretes a su altura. A veces pienso que el prólogo en verso al que recurrí en algunas obras es herencia de esa tradición, como en *Tarascones*, o lo mismo los monólogos políticos de *El diario del Peludo*, que son como para un telonero de revista.

***¿A qué le prestas atención en la representación de lo queer en tus obras, *El cordero...****

***por ejemplo, o *Juegos de amor y de guerra* (que fue anterior a tu obra *Cacería*, que trabaja el mismo asunto en clave de novela de no-ficción)?***

–No me identifica mucho la palabra queer, que en su origen viene del inglés “raro”. Por otro lado, ambas obras son muy distintas en cuanto a marcos históricos. En *El cordero de ojos azules* se llamaría al personaje del Pintorun sodomita, con lo que la palabra tiene de bíblico. En *Juegos de amor y de guerra* se trata de un invertido, como los de González Castillo ya nombrados. Ambos están pensados en su marco de época (1871 y 1942), donde lo queer sería un anacronismo.

***¿Qué otra tradición de disidencia sexo-genérica –pienso en Copi (“versero” también) o el Parakultural– reconocés y eventualmente te apropiás de la escena nacional?***

–En Francia pude trabajar y hacer amistad con mucha de la gente del entorno directo de Copi (a quien no llegué a conocer). En nuestro país hubiera querido trabajar con Urdapilleta, otra gran vertiente de esa disidencia. Tuvimos dos intentos fracasados, pero al menos sí lo conocí y traté lo suficiente como para aumentar mi admiración por él, al revés de lo que suele pasar cuando uno conoce a sus héroes de infancia o juveniles.

***¿Es importante para vos trabajar este tema-perspectiva desde el teatro y las representaciones sociales, más allá de la construcción (destrucción y deconstrucción) de un personaje? ¿Cómo fue trabajar el tema de la transexualidad en *Siglo de Oro Trans haciendo convivir, con el barroquismo pertinente, la tradición del siglo de oro español con la lengua porteña*?***

–Fue un moño. Es de los textos más trabajosos que encaré. Las capas sobre capas: de lenguaje, de si-

tuaciones, de equívocos, de ropas. Realmente puedo decir con orgullo que sobreviví a Tirso.

#### **ESCUELA, CIVILIZACIÓN Y BARBARIE**

*–Aparte de la crítica especializada y el mercado, se sabe que las instituciones educativas (escuela, universidades) son uno de los lugares desde donde se defiende, se cuestiona, se abraza o se rechaza una tradición, ya sea estética, cultural o ideológica. A esto se suma el debate siempre vigente sobre la educación pública en la tradición política nacional.*

*¿Cómo fue tu experiencia como alumno en cuanto a lo entregado o transmitido (origen de una tradición) y cómo ves al sistema educativo nacional, siendo que al menos dos de tus obras teatrales –una que iba a ser novela: La ogressa de Barracas y otra la bisnieta, La maestra serial– se ocupan del tema? ¿El proyecto “FRACASÓ”, como dice la maestra?*

–Varios proyectos fracasaron ya. Uno atrás del otro. Es nuestra historia. El de Sarmiento, eso de traer maestras bostonianas que no hablaban español para enseñar a nuestros gauchos, como se parodiaba en *La ogressa...*, puede parecer delirante (No por nada sus

contemporáneos le decían “el Loco” a Sarmiento). Pero cuando uno se sitúa en aquel tiempo y ve que los maestros locales eran todavía resabio de la época de los virreyes españoles, con sus castigos físicos, para empezar, y todas las taras de la educación dieciochesca, entonces la búsqueda en el afuera, la mirada hacia la nueva pedagogía, que entonces hacía punta en Boston, ya no parece tan absurda. Desde luego, fue un proyecto quijotesco, es decir un poco demencial, pero con su dimensión heroica. Solo los edificios, esas escuelas construidas en su tiempo y en el de Avellaneda, todavía en pie porque fueron pensadas como templos, son la prueba.

*–¿De qué manera aparece la matriz civilización y barbarie en tu teatro, más allá de las dos obras antes mencionadas que aluden directamente a Sarmiento?*

–Supongo que en todo lo que escribo estará presente porque es una diatriba muy personal mía. Por supuesto, la barbarie gana la partida.

*–¿Hay síntesis para este conflicto tradicional de la cultura argentina?*

–La habrá. Pero sobre todo hay renovación perpetua.

#### **GONZALO DEMARÍA**

Es dramaturgo, novelista, compositor, director. Estrenó espectáculos en Buenos Aires y en París. Es autor de los programas de televisión *Morir de amor* y *Caer en la tentación*. Escribió y dirigió las piezas *La Anticrista* y *las langostas contra los vírgenes encratitas* (2010-2011), exitoso auto sacramental en verso que mezcla la gauchesca con el cine de horror clase B; *Cabo Verde* (2009), que explora el siniestro mundo del higienismo; “*Novia con Tulipanes*” (2006) y “*Lo que habló el pescado*” (2004), espectáculo que recibió diversos premios y distinciones para su autor, director e intérpretes. En el campo del teatro musical, Demaría adaptó los musicales *Chicago*, *Zorba* y *Cabaret*. Sus letras para *Chicago* fueron consideradas por los autores originales, Kander & Ebb, como una de las mejores versiones de la obra en el mundo. Además, escribió las obras de teatro *Tarascones* y *La comedia es peligrosa*, ambas estrenadas en el Teatro Nacional Cervantes con gran éxito.



ESCENAS DE "LA COMEDIA ES PELIGROSA"

(Foto: Mauricio Cáceres)

# STAFF

---

**AÑO XX - #42 / DICIEMBRE 2022**

**EDITOR RESPONSABLE**

Gustavo Uano

**DIRECTOR PERIODÍSTICO**

Carlos Pacheco

**SECRETARÍA DE REDACCIÓN**

David Jacobs  
Juan Ignacio Crespo

**CORRECCIÓN**

Sofía Bontá

**PRODUCCIÓN EDITORIAL**

Graciela Holfeltz  
Laura Legarreta

**DISTRIBUCIÓN**

Patricia Ianigro

**FOTOGRAFÍAS**

Archivo INT - Mauricio Cáceres

**FOTO DE TAPA**

Escena de "Artigas, el otro"

**DISEÑO DE TAPA**

Agustina Periale

**DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN**

Jorge Barnes - SujetoTácito

**IMPRESIÓN**

Impresión a cargo de EUDEBA

**REDACCIÓN**

Avda. Santa Fe 1235 - piso 1  
(1059) Ciudad de Buenos Aires  
República Argentina  
(54 11) 5815-6661 interno 100-103  
editorial@inteatro.gob.ar

# AUTORIDADES

---

**PRESIDENTE DE LA NACIÓN**

Alberto Fernández

**VICEPRESIDENTA DE LA NACIÓN**

Cristina Fernández de Kirchner

**MINISTRO DE CULTURA**

Tristán Bauer

**SECRETARIO DE GESTIÓN CULTURAL**

Sebastián Berardi

**INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO**

**CONSEJO DE DIRECCIÓN**

**Director Ejecutivo**

Gustavo Uano

**Representante del Ministerio de Cultura de la Nación**

Sebastián Berardi

**Secretaría General**

Jimena Sivila Soza

**Representantes del Quehacer Teatral Nacional**

Gisela Ogás Puga, Marina García Barros,  
Nerina Dip y José Luis de la Fuente

**Representantes Regionales**

**Región Centro:** Alfredo Badalamenti

**Región Centro-Litoral:** Gabriela Bertazzo

**Región Noreste:** Graciela Galeano

**Región Noroeste:** Jimena Sivila Soza

**Región Nuevo Cuyo:** Andrea Terranova

Región Patagonia: María Laura Vinaya

**PICADERO CUADERNOS**  
**#42**

