

46

PICADERO
REVISTA

TEATRO EN DEMOCRACIA



Escriben:

Luis Cano / Julián Cnochaert / Fernando Krapp /
Jimena Aguilar / Alejandro Cruz / Malala Gonzales /
Gabriela Borgna / Ramiro Manduca / Horacio Banega /
Edith Scher / Damián Serviddio

AÑO XXI - # 46 | ENERO-JUNIO 2023

EDITOR RESPONSABLE

Gustavo Uano

DIRECTOR PERIODÍSTICO

David Jacobs

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Juan Ignacio Crespo

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Graciela Holfeltz

Laura Legarreta

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Jorge Barnes – SujetoTácito

DISEÑO DE TAPA

Agustina Periale

CORRECCIÓN

Sofía Bontá

DISTRIBUCIÓN

Patricia Ianigro

FOTOGRAFÍAS

Franco Miguens, Andrés Barragán,
Fernando Dopazo, Roberto Ferriello,
Agustín Manoukian, Karen Castillo,
Archivo INT.

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Horacio Banega, Ramiro Manduca,
Luis Cano, Gabriela Borgna,
Edith Scher, Alejandro Cruz,
Manuel Agüero, Fernando Krapp,
Jimena Aguilar, Damián Serviddio,
Malala Gonzales, Julián Cnochaert.

REDACCIÓN

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

IMPRESIÓN

EUDEBA

AUTORIDADES NACIONALES

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

Secretaria General

Laura Vinaya

Representantes Regionales

REGIÓN CENTRO: Alfredo Badalamenti

REGIÓN CENTRO- LITORAL: Franco Morán

REGIÓN NORESTE: Mirta Graciela Galeano

REGIÓN NOROESTE: Víctor Manuel Agüero

REGIÓN NUEVO CUYO: Fabiola Manssor

REGIÓN PATAGONIA: María Laura Vinaya

Representantes

del Quehacer Teatral Nacional

Sandra Franzen, María Paula del Prato,

Claudia Quiroga y Raúl Saggini



Instituto Nacional
del Teatro



Ministerio de Cultura
Argentina

EDITORIAL

El año pasado festejamos los 25 años de la sanción de la Ley 24800, y también el aniversario de la creación del INT, hechos que transformaron por completo el mapa y la realidad teatral del país. Este año también sumamos notables efemérides para destacar. En febrero del corriente se cumplieron 25 años de la primera sesión del Plenario de Representantes, instancia que alumbró la primera acta, donde consta la aprobación del primer subsidio otorgado por el organismo a una sala de teatro independiente de la Patagonia. Vale destacar que generar aportes y subsidios para el teatro refrendan la inmensa utilidad imaginada por los soñadores de esta noble legislación, constituyen los frutos y las metas de una política pública tan necesaria.

El 2023 se destaca en nuestro país porque van a cumplirse cuatro décadas ininterrumpidas de democracia. Hito superlativo, este, que debe ser ponderado, reflexionado y bien celebrado. Teniendo en cuenta las constantes y cada vez más recurrentes agresiones desde diferentes sectores políticos e incluso hasta de otros poderes del Estado; un recurso invaluable como es el de la **democracia** cobra enorme trascendencia. Debemos tomar conciencia que todavía tenemos un sistema de gobierno joven y frágil, del cual todas y todos los habitantes de la Nación somos responsables en su cuidado, defensa y fortalecimiento.

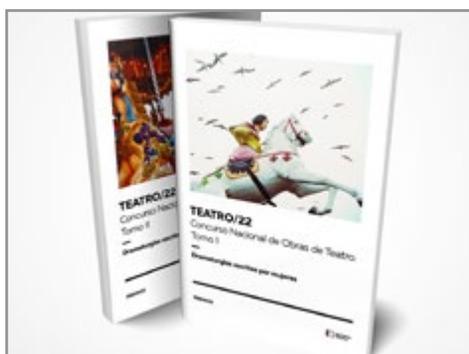
Existe una vinculación intrínseca entre los aniversarios mencionados en los párrafos precedentes. Somos resultado de los beneficios directos que anida la Democracia. En específico el espíritu rector de la Ley 24800 está inspirado y respaldado en ella. Por ejemplo, nuestra autoridad máxima es colegiada, y posee una dinámica de renovación permanente. Todos los años se modifica la mitad que conforma el Consejo de Dirección, donde las decisiones se toman en ámbitos de discusión y debate, respetando el consenso y los acuerdos que se logran.

Párrafo especial, por la importancia que reviste, merecen las acciones de fortalecimiento institucional que continuamos proponiendo en clave participativa. Luego de la reciente presentación del plan estratégico herramienta que orientará todas las acciones del organismo en el próximo quinquenio, iniciamos un proceso interno transversal para definir el plan operativo del mismo. Se trata de un nuevo eslabón. Uno más en la cadena que ratifica el constante progreso evolutivo de nuestra institución, cuyo corolario debiera ser entre otras conquistas un nuevo modelo de estructura orgánica y más soberanía para les teatristas. El INT sigue apostando por la pluralidad de proyectos y sentires, por el desarrollo de este arte milenario tan comprometido con valores de inclusión, de equidad, de ampliación de públicos y audiencias en sintonía federal.

Para finalizar, guardó la pertinente recomendación de disfrutar la variedad y riqueza de las notas de este número de Picadero, donde, por un lado, se puede percibir la vigorosa recuperación de toda la cadena de producción del teatro y las artes escénicas independientes en nuestro país, y por el otro lado disfrutar las sabias reflexiones de teatristas relevantes sobre el futuro, el presente y nuestro devenir.

— *Lic. Gustavo Uano*
DIRECTOR EJECUTIVO DEL INT

SUMARIO #46



P.44

INT LIBROS
Un libro necesario



P.47

HÉCTOR ALTERIO
*Una vida al servicio
de la actuación*



P.61

ENFOQUES
*Memoria
y performance*

ADEMÁS

- P.8** - HORACIO BANEGA
Teatro y Democracia: 40 años son nada
-
- P.11** - RAMIRO MANDUCA
*Teatros oficiales y políticas culturales en
la "primavera alfonsinista"*
-
- P.16** - MALALA GONZÁLEZ
*Ganar la calle: el espacio público como
escenario recuperado*
-
- P.19** - EDITH SCHER
La vitalidad de lo comunitario
-
- P.23** - GABRIELA BORGNA
A la búsqueda de un Norte Grande
-
- P.25** - LUIS CANO
Somos esa insistencia
-

- P.26** - TRES PREGUNTAS A CREADORES
40 años de democracia
-
- P.40** - UN CREADOR_UNA OBRA
Julián Cnochaert, "La imagen grande"
-
- P.42** - UNA DIRECTORA_TRES PREGUNTAS
*Brenda Sorbera: "El teatro podría ser el
territorio de la aparición de muchos mo-
dos de existir"*
-
- P.39** - EXPERIENCIAS
*Carlos Belloso. "El tema Malvinas tiene
que estar bien en alto como homenaje a
los 649 caídos"*
-
- P.53** - ESPACIOS DEL PAÍS
Dos décadas de un espacio fundamental
-
- P.57** - PROYECTOS INT
Plan federal "Teatro por la democracia"
-

—“*La vida terrenal*”, DE SANTIAGO LOZA
DIRECCIÓN DE DARÍO LEVIN (El Bolsón, Río Negro)





TEATRO POR LA DEMOCRACIA EN CÓRDOBA



TEATRO POR LA DEMOCRACIA EN CORRIENTES



Teatro en democracia

▲ *Desde el mundo antiguo, del cual –lo queramos o no– somos deudores, la noción de teatro y democracia recorre caminos paralelos, se refleja mutuamente; hasta podría pensarse que las artes escénicas contemporáneas (la tragedia y la comedia griega lo hicieron hace 2.500 años) discuten lo mismo que discute la sociedad, pero en otro registro (las diversas formas de existencia, la cosa pública, el reparto de lo sensible). Hasta en su propia arquitectura, el teatro representa una asamblea o ágora: ese espacio donde los ciudadanos despliegan sus ideas, opiniones y reclamos. En su grado cero, el teatro es una representación del espíritu democrático.*

Los textos que componen esta publicación son un intento de dar cuenta desde la teoría, la historia y lo autobiográfico de cuál es el saldo de estos últimos 40 años dentro del campo escénico y de cómo éste fue el reflejo indiscutible de este sistema político que supimos conseguir.

Teatro y Democracia: 40 años son nada¹

▲ *En este texto urgente, el autor se instala en el presente más inmediato, y focaliza sobre las funciones estético-culturales que las artes escénicas siguen manteniendo. ¿Tiene aún la ficción la capacidad de producir una nueva subjetividad? ¿Cómo se relaciona esto con las nuevas prácticas performativas, pos-bio-dramáticas, que parecieran poner en jaque al propio término de ficción? Como nunca antes necesitamos volver a reflexionar sobre cómo el arte se despliega en la vida pública a partir los afectos y las emociones.*

TEXTO: HORACIO BANEGA

1. El aniversario 40 del advenimiento definitivo de la democracia nos permite poner en foco algunos temas relacionados con la actividad teatral independiente que se imbrican con la experiencia social y política más duradera de dicha forma de gobierno. Tengo que explicitar que la enunciación y comentario de esos temas no puede soslayar que la situación actual es compleja y problemática porque la lucha entre los distintos factores de poder real más la crisis de representación política más la experiencia social de la pandemia y la situación en la que quedó el campo escénico configuran un horizonte presente de incertidumbre futura.

2. Los temas que quiero comentar, relacionados con la relevancia de la escena contemporánea porteña, son dos: la cuestión de la distribución social del conocimiento (las *fake news* y todo lo relacionado con la cuestión de la pos-verdad)² y el reconocimiento cada vez más sostenido del papel configurador de la vida pública por parte de los afectos

y las emociones.³ La escena contemporánea coloca en discusión artística la naturaleza de lo real, entre otros procedimientos con la autoficción del yo y la performance en sus distintas versiones, lo que coloca en perspectiva la naturaleza de la verdad. Por su parte las emociones y los afectos forman parte de la escena desde su propio origen.

3. Afirmaré sin mucho más argumento que la función de la cultura sigue siendo la formación de la subjetividad. Esta formación de la subjetividad implica que el campo de la ficción, en general, muestra posibilidades no realizadas todavía que pueden dar lugar a la activación de la imaginación social y política de lxs espectadorxs. La función del teatro, contemporáneamente, sigue, por decirlo de alguna manera, un camino aristotélico, explicitado en su *Poética*. Una función ético-política en la formación y revisión de las creencias morales de sentido común.⁴ Algo similar se plantea cuando se afirma que el consumo de obras de arte puede ser beneficioso para

la implantación o crecimiento de las virtudes éticas necesarias para vivir en una sociedad igualitaria y democrática. El teatro lograría esto, aristotélicamente, con la purgación o descarga de pasiones bajas por la compasión y temor suscitados al percibir la concatenación necesaria de las acciones desplegadas en un escenario (o en una lectura de la obra, diría Aristóteles), lo que implica que en Grecia, cuna del teatro y de la democracia (no la misma que la democracia moderna), no se separaban emoción y conocimiento moral.⁵

4. El rol no sería solo una formación cívica conservadora, dado que la crítica a lo establecido se puede ejercer en esta exhibición de conflictos por lxs artistas de la escena. La revisión de las creencias fijadas también se puede ejercer desde la escena. Recordemos que el planteo de Brecht era formal, esto es, un montaje explícito de escenas en las que su continuidad involucraba la percepción comprometida del espectador, nada más que esa percepción que requería era

una percepción que vigilara lo que voy a denominar la posibilidad del chantaje emocional. La gran paradoja de Brecht es que hoy toda la cultura capitalista es distanciada, lo que implica que es necesario un espectador doblemente comprometido en su vigilancia perceptiva.⁶

5. Se nos afirma insistentemente que lo real es lo que los medios masivos y las redes sociales dicen que es real. La práctica escénica se ha convertido en un gran laboratorio de procedimientos para evaluar, discriminar, apreciar y discenir la construcción de eso que será considerado real por su performance escénica, y, en consecuencia, lo que se diga de eso real será verdadero.⁷ Como ejemplo, la construcción de la autoficción del yo muestra en su propia nominación que hay una doble operación de ficcionalización. Una primera construcción en la que se seleccionan los materiales y procedimientos que usaré en mi espectáculo (nadie dice todo ni puede decirlo todo de su vida como ya sabía Marcel Proust). Una segunda construcción, la puesta en ficción, que consiste en el trabajo con esos procedimientos y materiales, la producción del espectáculo. *Es como si se planteara una operación inversa a la establecida por Brecht, en tanto la cultura capitalista ya está operando con el distanciamiento.* De este modo las obras del yo elaboran un no-distanciamiento para producir la creencia del espectador en la ficción, donde “él” es equivalente al performer que observo en la escena diciendo “yo”. La explicitación de esta construcción es transferible para evaluar, apreciar y discriminar la puesta en acto de las performances en los medios y redes sociales que dicen que construyen socialidad sin brindar la garantía suficiente de su validez. Nótese que lo digo en potencial: transferible.⁸

6. Déjenme solo indicar que algo similar sucede con las performances. ¿Es verdad

que Marina Abramović hizo tal y tal cosa? En casos semejantes la interpe-lación ética que hace al espectador no puede pasar desapercibida. ¿Qué hago yo viendo cómo una mujer se corta el cuerpo? ¿Tengo que subir al escenario para impedir que siga auto-infligiéndose sufrimiento para mi goce particular? ¿O es tinta roja? ¿Me está hablando a mí? ¿Me hablan en tanto ciudadano o en tanto espectador de un entretenimiento? ¿La televisión está permitida? Propongo que también es transferible esta experiencia de la construcción ficcional al análisis y percepción crítica de la creación del conocimiento por los distintos actores involucrados en su configuración. La porosidad de realidad y ficción, de verdad y falsedad en la escena configura su condición de existencia. Mi explicitación es que cada vez más el límite en la escena se torna difuso en relación a la extraescena. Porque me parece que algo similar está sucediendo en la vida social, planteo esta posibilidad de usar críticamente a la escena para pensar que, a la inversa de la consigna pos-x “todo es ficción”, proclamar con glamour revolucionario “no todo es ficción, ni la ficción misma”.

7. El teatro forma parte de la plaza pública y recuerda a la asamblea, ese lugar en el que solo participaban los iguales para dirimir los asuntos públicos. La plaza pública está teatralizada desde su origen en Argentina. Augusto Boal mencionaba que las movilizaciones de los 70, en particular aquella que fue a buscar a un líder a Ezeiza y terminó en una masacre, eran teatro colectivo y social. En esta democracia que conseguimos, con sus tremendas deudas, el acontecimiento (social y performático) que nos sigue dando impulsos a seguir luchando por ella, por su tremenda eficacia de cambio real, es el de las mujeres *performando* las distintas formas de la demolición del cishete-

ropatriarcado. Se trata de cuerpos que ejerciendo un contra-adiestramiento como el de lxs bailarinxs, performxrs, deportistxs, reconfiguraron un habitus y unas habitualidades para modificar el estado de las cosas. No es que la motivación surgió del teatro sino que los vasos comunicantes capilares indican una continuidad no homogénea entre la escena ficcional y la escena política, en este caso a favor de la libertad y la igualdad reales. Los pañuelos blancos de las Madres parieron los pañuelos verdes.⁹ La revolución femenina y feminista configura nuestra esperanza y nuestro horizonte de expectativas en el medio de la creciente oscuridad.¹⁰ El feminismo es uno de los agentes fundamentales en el reconocimiento del rol de las emociones y afectos en la vida epistémica y política y cultural.

8. Esa explicitación y ese reconocimiento del papel de las emociones en el conocimiento y en la plaza pública brinda al campo escénico una oportunidad única de recomponer su relación con los otros campos de la vida social. Los afectos colectivos, entre otros dispositivos, se tramitan y procesan en la escena pública ficcional. Se considera que las emociones consisten en la codificación social y cultural de los afectos que son pre-lingüísticos, del orden inconsciente corporal. El teatro como un laboratorio social de las emociones, en tanto de-codificador de los distintos condicionamientos sociales que no permiten que aparezcan afectos de otro orden. La industria cultural formatea esas emociones para que los afectos peligrosos no se manifiesten, si se permite un poco de conspiración paranoide. Pero se impone la elaboración de mundos posibles ficcionales con sus porosidades a las distintas emociones faltantes para afectos que pulsan en el inconsciente colectivo. No hay palabras para todos los afectos pero hay movi-

mientos e imágenes que vibran en los distintos sistemas kinestésicos de los espectadores. La barrera danza-teatro-performance-arte visual-arte-digital-música-arquitectura-poesía-dramaturgia-escenografía-luz-ciencias sociales-humanidades-dinero-comida-sexo-costumbres no existe más.¹¹

9. Sin embargo tengo que explicitar que todo lo anterior supone la valoración positiva de los bienes culturales hasta ahora reconocidos como tales y valuados como valiosos. No puedo desconocer que esta valoración está en crisis. La cues-

tion del consumo cultural por medio de las redes sociales y la re-configuración crítica por radical del campo cultural me impiden ser todo lo optimista que quisiera, pero también, prestando atención a un comentario informal de mi colega Vir Cano, a quien agradezco su generosidad, quizás se esté experimentando una re-configuración total de lo que se consideran bienes culturales valiosos. Si así fuera, de todos modos la escena seguirá contando con sus posibilidades intactas que habrá que implementar de acuerdo con esos nuevos bienes culturales.

CODA

Mientras intentaba comenzar a escribir esta nota, recibí un video por IG de un amigo de mi infancia. El video era la captación instantánea de la movilización reciente en la que los jóvenes gritaban: “¡A Luis XVI lo decapitamos! ¡Macrón, Macrón, podemos repetirlo!”. Otro amigo me advierte del video que muestra la alegría jovial con la que es recibido Milei en distintas ciudades argentinas. No sabemos qué pasará mañana, pero hoy el show debe continuar. Apaguen sus celulares. La obra está por comenzar.¹²

NOTAS

- 1 Un agradecimiento especial a Carlos Pacheco y David Jacobs por su confianza permanente en mí
- 2 Voy a conectar dos fenómenos distintos: la distribución social del conocimiento social y científico y la consideración de que el conocimiento es social. Cfr. Rimoldi, R., “Una teoría sociologista del conocimiento humano”, en Marafioti, R. y Martini, M. (eds.), Pasajes y paisajes : reflexiones sobre la práctica científica, Moreno, UNM Editora, 2016, págs. 267-313 y Schutz, A., “El ciudadano bien informado. Ensayo sobre la distribución social del conocimiento”, en Schutz, A., Estudios sobre Teoría Social, Brodersern, Av. (editor), Buenos Aires, Amorrortu, 1974, págs. 120-132.
- 3 Me fueron muy estimulantes las reflexiones de mis colegas sobre el pensamiento ético-político de la filósofa y escritora argentina Graciela Vidiella, a quien admiro mucho. Cfr. García Valverde, F.; Alles, N.; Lariguet, G., “Dossier: ¿Por qué la democracia necesita de las emociones y de la vida buena? Reflexiones en torno a la obra de Graciela Vidiella”, Tópicos, núm. 45, 2023, Asociación Revista de Filosofía de Santa Fe, Argentina disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28874408001> DOI:<https://doi.org/10.14409/topicos.2023.45.e0020>
- 4 Cfr. Bieda, E., Aristóteles y la tragedia. Una concepción trágica de la felicidad, Buenos Aires, Altamira, 2008.
- 5 Cfr. Nussbaum, M., Emociones Políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?, Barcelona, Paidós, 2014, en particular el Capítulo 9, “Festivales trágicos y cómicos: moldear la compasión, trascender el asco”, págs. 311-378, donde afirma que: “Ser espectador de tragedias teatrales cultiva la conciencia emocional de unas posibilidades humanas compartidas, arraigadas en nuestra vulnerabilidad física corporal.”, pág. 312.
- 6 Esta caracterización puede despertar dudas críticas. Puede cfr. la siguiente afirmación: “Los efectos ‘brechtianos’ se podrían emplear [...] sin Brecht [...] [y] han llegado a estar por todas partes en la publicidad contemporánea, largometrajes y sit-coms en la televisión de modo que han perdido todo efecto artístico y político.”, Brooker, P. “Key words in Brecht’s theory and practice of theatre” en Thomson, P. y Sacks, G. (eds.), The Cambridge Companion to Bertolt Brecht, Cambridge University Press, Cambridge, págs. 209-224, cita pág. 218 y el artículo Curran, A., “Brecht’s Criticisms of Aristotle’s Aesthetics of Tragedy”, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 59, 2, Spring 2001, págs. 167-184. Curran se ocupa expresamente de mostrar los puntos de coincidencia entre Aristóteles y Brecht, al mismo tiempo que sus diferencias específicas.
- 7 Pablo Dreizik me manifiesta por mail “en épocas de inteligencia artificial las emociones son un acto de resistencia”.
- 8 El brillante texto de Emilio Bernini me estimuló a pensar estas cuestiones. Cfr. Bernini, E., El Método Rousseau. Un dinamismo de los conceptos, Buenos Aires, Editorial Las Cuarenta, 2021.
- 9 Para una reconstrucción de la conexión de las luchas pasadas con las luchas presentes y la apertura al futuro, cfr. el excelente análisis de Macon, C., *Desafiar el sentir. Feminismos, Historia y Rebelión*, Buenos Aires, Omnívora Editora, 2021, en particular su capítulo 4.
- 10 Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=X-HYj1iXtkxU> donde mi maestra Diana Maffia manifiesta: “no nos desaparecieron a todas. Estamos aquí y somos un montón”.
- 11 Cfr. Macon, C. y Losiggio, D., “Dossier: Feminismos y Filosofía Política”, Revista Latinoamericana de Filosofía, 48, 2, 2022. <https://doi.org/10.36446/rif2022345>, en particular Macón, C., “Filosofía Feminista y Giro Afectivo: una respuesta ex ante”, págs. 283-303.
- 12 La lectura crítica, atenta y amorosa de Alejandro Laregina, Federico Penelas y Pablo Dreizik fue condición de posibilidad de lo que acaban de leer. Los errores, todos, son solo míos. Entre esos errores, una omisión que solo la generosidad inmensa de su autora me permite intentar remediar casi en el momento en que esta nota entraba en edición. Cuando comencé a pensar lo que acabo de compartir con ustedes no conocía los excelentes artículos de Lola Proaño Gomez que considero trabajan profundamente desde el punto de vista de los estudios teatrales las intuiciones que acá expreso. Cfr. Proaño Gomez, L., “Afectividad, Política y Conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana”, Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, Vol. 11, nro. 18, segunda época, 2020-2021, págs. 145-171, <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2654> y “Contexto histórico, política y pluralidad metodológica”, Gestos: teoría y práctica de teatro hispánico, 60, 2015, págs. 19-32.

EL TEATRO TAMBIÉN TUVO SU PRIMAVERA

Teatros oficiales y políticas culturales en la “primavera alfonsinista”

▲ *¿Quiénes fueron los artífices que reconstruyeron las instituciones teatrales en la primera época del retorno democrático? ¿Qué rol tuvo el Estado? Con información y fuentes precisas esta nota propone un recorrido por esos años de incipiente libertad y reivindica el compromiso político de artistas y gestores que no dudaron en volver a plantar los cimientos después de los años de plomo.*

TEXTO: RAMIRO MANDUCA

El advenimiento de la democracia a finales de 1983 encontró a un campo teatral, que, pese a los embates represivos, la censura y el exilio, había logrado atravesar los años dictatoriales mostrando una vigorosa producción y construyendo, conjuntamente, espacios de organización que lograron suturar la ruptura de los lazos sociales producto del accionar del terrorismo de Estado. Fue esa experiencia, acelerada por la crisis del régimen militar, la que logró una singular influencia recalibrando adhesiones políticas e incentivando decisiones inéditas entre un sector significativo del campo teatral. Así como el equipo de Raúl Alfonsín convocó a intelectuales y académicos para el diseño de sus programas políticos y económicos -cómo fue el caso del *Grupo Esmeralda*- o para la confección de su estrategia judicial ante los crímenes de lesa humanidad -como los juristas nucleados por Carlos Nino- en el plano de la cultura esta tarea recayó en el Centro de Participación Política (CPP) encabezado por Jorge Roulet y particularmente en el Taller de Cultura y Comunicación coordinado por el escritor Luis Gregorich. En este último espacio confluyeron diversos artistas con una entusiasta participación de hombres y mujeres de teatro tales como Aída Bortnik, Carlos Gorostiza, Mario

“Pacho” Ó Donnell, Alejandra Boero, Osvaldo Bonet, Luis Brandoni, Héctor Calmet y Myriam Strat. En reuniones semanales, desde comienzos del año electoral, junto a representantes de diversas disciplinas fueron prefigurando las bases de las políticas que se plasmarían luego en el Plan Nacional de Cultura.

TEATRISTAS EN LA FUNCIÓN PÚBLICA

Con el triunfo del radicalismo los lugares en la gestión estatal de la cartera cultural fueron ocupados por artistas y entre ellos tuvieron particular relevancia referentes del campo teatral. Carlos Gorostiza asumió el cargo de Secretario de Cultura de la Nación, Mario “Pacho” Ó Donnell fue su par de la Municipalidad metropolitana y Luis Brandoni fue nombrado asesor cultural -ad honorem- de la presidencia. Asimismo, en Santa Fe (donde se impuso el Partido Justicialista) el director teatral Néstor Zapata se destacó en la cartera cultural primero como asesor cultural -ad honorem-, luego en 1984 como Secretario de Información Pública y en el período 1985 -1987 como Subsecretario de Cultura (Lógiodice, 2020: 280). Como nunca antes, los teatristas eran mentores y ejecutores de las políticas dirigidas hacia su sector.

La herramienta fundamental diseñada por el gobierno radical fue el ya mencionado Plan Nacional de Cultura. La eliminación del Ente de Calificación Cinematográfico fue la medida que más claramente expresó la ruptura con el pasado autoritario pero sumado a ello, la gestión de Gorostiza se propuso también el fomento de la actividad artística, por ejemplo, reorganizando y financiando el funcionamiento del Fondo Nacional de las Artes. Asimismo, buscó, aunque con menor éxito, instrumentalizar una actualización legislativa a través de anteproyectos de leyes, entre ellas, la Ley Nacional de Teatro a partir de una propuesta confeccionada por la Asociación Argentina de Actores. Finalmente se crearon diversas direcciones nacionales acorde a las áreas disciplinares, entre ellas la de Teatro y Danza a cargo de Osvaldo Bonet, quien sería también el director del Teatro Nacional Cervantes (TNC).

EL TEATRO NACIONAL CERVANTES (TNC) Y TEATRO MUNICIPAL GENERAL SAN MARTÍN (TMGSM) EN LA PRIMAVERA DEMOCRÁTICA

Paradójicamente, tanto el TNC como el TMGSM durante los años dictatoriales vivieron una época dorada. Como han señalado diversos investigadores (Mogliani, 2001; Pellettieri, 2001; Dubatti, 2012; Schcolnicov, 2022) con sus estilos y repertorios diferenciados, las gestiones de Rodolfo Graziano (en el Cervantes) y de Kive Staiff (en el San Martín) supieron convocar a un numeroso público con puestas de gran valor artístico. Esta cuestión planteaba entonces una pregunta concreta: ¿qué hacer con ellos ante la nueva coyuntura histórica? Las respuestas de las nuevas autoridades fueron ambiguas: mientras Graziano fue desplazado, Staiff continuó en su cargo. En el cierre de la temporada de 1983 ante las preguntas de la prensa por el fin de su gestión, Graziano expresaba su dolor por dejar ese lugar sin por ello omitir su admiración por Bonet (el director designado) al tiempo que sembraba un interrogante: “Lo que me pregunté hasta el día de hoy y tal vez continúe en ese pensamiento, es por qué si había dos ‘islas’, a una la hundieron” (*Clarín*, 10/12/1983). La “isla” que continuaba era la comandada por Staiff. En su suplemento de espectáculos, el diario *Clarín* planteaba, en esos mismos meses, un “Juicio al San Martín” a partir de una consulta a diferentes referentes de las artes escénicas como Griselda Gambaro, Ricardo Halac, Susana Zimmerman y Luis Ordaz, entre otros. Los veredictos de los entrevistados fueron unánimes: enfatizaron la calidad de la gestión durante los años previos y la necesidad de su persistencia (*Clarín*, 24/11/1983). Este tránsito con rupturas y continuidades fue el que caracterizó a las administraciones de los teatros oficiales en la primavera alfonsinista.

Entre 1984 y 1986, junto a Bonet, se conformó una dirección colegiada en el TNC compuesta por Beatriz Matar, Carlos Somigliana (encargados de la programación) y Héctor Calmet (director técnico). En junio de 1984, Somigliana dejó su cargo y fue reemplazado por Carlos Pais. En esta etapa se buscó construir una identidad propia del teatro poniendo “en escena un teatro de contenido social y ligado al momento que se estaba viviendo” (Aisemberg, 2001:395), privilegiando las estéticas hegemónicas desde los años 60 -el realismo y el neovanguardismo- y jerarquizando a los autores argentinos contemporáneos. La obra que abrió la temporada 1984 fue *De Pies y Manos* de Roberto Cossa, con dirección de Omar Grasso. También se representaron ese mismo año *El campo* de Griselda Gambaro (estrenada originalmente en 1968) con dirección de Alberto Ure; *Destiempos* de Eugenio Griffero con dirección de José María Paolantonio; se reestrenó en el Salón Dorado (una de las salas que comenzaron a utilizarse en este período) *Príncipe Azul* presentada originalmente dentro del segundo ciclo de Teatro Abierto y finalmente *¡Moreira...!*, a cien años del texto fundacional del teatro nacional, que tuvo la particularidad de ser una reversión colectiva adaptada entre Sergio de Cecco, Carlos Pais y Peñarol Méndez, con una dirección también conjunta de Alejandra Boero, Rubens Correa y José Bove. El estreno de esta última (el 11 de octubre) fue presenciado por Raúl Alfonsín quien unos meses antes (en junio) había incluido dentro de la comitiva que lo acompañó en su primer viaje diplomático a España a los elencos de *Príncipe Azul* y *De pies y manos* que formaron parte de la *Semana de la Democracia argentina en Madrid*, iniciativa realizada paralelamente a las reuniones protocolares del presidente. Aparte de aportar referentes a la función estatal, el teatro aparecía entonces, con un lugar destacado en la agenda cultural gubernamental.

El carácter eminentemente metropolitano del Cervantes no fue alterado en esta gestión a excepción de la extensa gira realizada por la Comedia Nacional con la obra *Elvira* de Julio Mauricio dirigida por Julio Baccaro que recorrió cerca de 40 ciudades. También con *El Campo* se había planificado la realización de una gira nacional, pero fue suspendida por problemas presupuestarios concretándose solo siete funciones. En cuanto a la apelación a nuevos públicos se destaca la inclusión de obras infantiles tanto en el TNC como en el Teatro de La Ribera (entonces administrado por el Estado Nacional) que incluyeron puestas como *Las valijas de Ulises* de Cristina Escofet con dirección de Carlos Veiga o *El Secreto secreto* de Jeannete Fligler dirigida por Carlos Thiel. Mayor resonancia tuvo el ciclo “Todos los jóvenes al Cervantes” iniciado a finales

de 1985 y con continuidad en 1986 en donde confluyeron directores emergentes como Julian Howard y el Grupo El Teatrino, Luis Rivera López y Rubén Szuchmacher. Entre las iniciativas innovadoras pero que no lograron sortear los límites financieros se encontró también la revista *Cuadernos de la Comedia Nacional* con el fin de difundir las obras estrenadas en el Cervantes junto a entrevistas a los autores y directores de las puestas. Sólo fueron editados cuatro números entre marzo de 1984 y agosto de 1985.

En 1986 Bonet renunció a la dirección del Cervantes, pero continuó en la Dirección Nacional de Teatro y Danza (hasta 1987). El motivo de la renuncia fue el creciente desfinanciamiento del teatro, cuestión que se manifestó en que muchos espectáculos tuvieran que ser levantados antes por razones presupuestarias. Sumado a esto, comenzó un persistente conflicto con el sindicato de actores respecto a la modalidad de contratación de los elencos. Durante el período alfonsinista hubo tres directores más: Julio Baccaro de abril del 86 a mayo del 87; Patricio Esteve de mayo 87 a marzo del 88 y Alfredo Zemba, quien asumió hasta el final del mandato, tomando también la Dirección Nacional de Teatro y Danza.

En lo que respecta al TMGSM, la continuidad de Staiff favoreció a la consolidación de un “sistema teatral” que a decir de Osvaldo Pellettieri implicó que su cartelera deviniera en sinónimo de “calidad teatral” para la clase media intelectualizada (Pellettieri, 1993: 314). Asimismo, fueron años donde la afluencia de público no dejó de crecer. En 1984 se registró un récord de asistentes con cerca 870.000 espectadores (*Clarín Revista*, 10/03/1985). Conjuntamente y al calor de los nuevos tiempos, el repertorio de clásicos universales que caracterizó desde un principio la concepción sostenida por el director, encontró también una presencia mayor de autores nacionales contemporáneos (Rodríguez, 2001). Es así que en los primeros años democráticos pasaron por las salas del TMGSM obras como *Primaveras* (1984) de Aída Bortnik con dirección de Beatriz Matar; *No hay que llorar* (1985) de Roberto Cossa, dirigida por Juan Carlos Lancestremere; *El Retrete Real* (1985) de Bernardo Carey con dirección de Lorenzo Quinteros; y *Cuatro Caballetes* (1985) de Eugenio Griffero, dirigida por Omar Grasso, entre otras. Asimismo, la puesta de *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht con dirección de Jaime Kogan (estrenada en julio de 1984) devino en un verdadero suceso, tanto por el significado ideológico de su inclusión como por la repercusión en el público que agotó las entradas durante meses. Respecto al repertorio, fueron también los primeros dos años de la restauración democrática los que estuvieron signados

“Algunos de nosotros entendimos que había llegado la hora de hacer a un lado por un tiempo nuestras ocupaciones y poner nuestras horas al servicio de la reconstrucción democrática”

(Carlos Gorostiza, *EL MERODEADOR ENMASCARADO*).

por visitas de compañías extranjeras con gran repercusión ya sea por su significado político -como el grupo uruguayo El Galpón exiliado en México a la espera del fin del régimen dictatorial en el país vecino-, por sus repercusiones en la moral conservadora de la sociedad argentina -tal como atestiguan los atentados y declaraciones públicas de sectores católicos ante la visita del teatrino italiano Darío Fo- o por la relevante productividad escénica en las producciones locales posteriores -como ocurrió con el director polaco Tadeuz Kantor-.

En estos años, iniciativas que comenzaron en el período dictatorial como el elenco estable, el Grupo de Titiriteros, el Ballet de Danza Contemporánea y los conciertos musicales en el hall continuaron. Lo mismo ocurrió con las adaptaciones televisivas de las obras y la revista *Teatro*. Como novedad, en las páginas de esta última, aparte de referencias a los estrenos y la actividad desarrollada por las distintas áreas, también tuvieron lugar reflexiones y posicionamientos acerca del rol de la cultura y del teatro en el fortalecimiento de la democracia. Finalmente, como un aspecto central y a diferencia de lo ocurrido con el TNC, es necesario señalar que la continuidad de Staiff conjugó una gestión artística de calidad con una estrategia de financiamiento subsidiario mediante el auspicio y patrocinio de empresas privadas como Nobleza Picardo, Ferrum, Aerolíneas Argentinas, Papelera Massuh, entre otras. Esta modalidad, que había comenzado a gestarse desde el período previo, permitió -no sin contradicciones- la concreción del ambicioso esquema sostenido por el director.

CÓRDOBA, UNA CAPITAL TEATRAL EN LA FLAMANTE DEMOCRACIA

Ahora bien, quizás una de las cuestiones más sobresalientes de los primeros tres años del retorno democrático en lo que hace a materia teatral haya sido la constitución de Córdoba como una verdadera capital

del teatro. Entre 1984 y 1986 se realizaron allí tres encuentros de enorme trascendencia que trastocaron la concepción centralista de las políticas culturales nacionales. Nos referimos al I y II Festival Latinoamericano de Teatro (FLT) en 1984 y 1986 respectivamente y al Festival Nacional de Teatro de 1985.

El I FLT fue un evento que articuló los esfuerzos de grupos y referentes del teatro local con el gobierno radical de la provincia. Este último, encabezado por Eduardo Angeloz. Le otorgó carácter oficial mediante un decreto del Poder Ejecutivo provincial. Como han señalado las investigadoras María Verónica Basile y Verónica del Valle Heredia (2018), el festival trascendió lo artístico cultural para transformarse en un acto político asociado, en las memorias locales, a un símbolo del festejo del retorno democrático. A lo largo de diez días -entre el 19 y el 28 de octubre- se presentaron 28 obras que estuvieron divididas en una muestra oficial que contuvo principalmente obras de sala y una muestra paralela con obras que jerarquizaban un lenguaje experimental y el uso de espacios no convencionales. A esta programación se le añadieron espectáculos callejeros que de manera autónoma irrumpieron en las calles y fueron incorporados “extra oficialmente”. Además de la ciudad capital, el festival se desarrolló en otras tres sedes: Carlos Paz, Río Tercero y Alta Gracia.

Entre las obras nacionales se destacaron *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, adaptada por Daniel Ruiz, dirigida por Jorge Petraglia y representada por la Comedia Provincial y *El espectáculo va a comenzar* escrita y dirigida por Ricardo Sued como parte del Grupo Teatro Hoy también de la provincia anfitriona. Las participaciones internacionales incluyeron a referentes centrales de la escena latinoamericana como el Grupo Malayerba de Ecuador con *La Fanesca*, el Grupo Yuyachkani de Perú representando *Los músicos ambulantes* y el Grupo Rajatabla de Venezuela con *El pasajero del último vagón*. Asimismo, la presencia de elencos por fuera del subcontinente como los catalanes de La Fura del Baus y su obra *Accions* y la norteamericana Ellen Stewart -fundadora del Grupo *La Mamma*- quien realizó una performance en un entorno rural, terminaron de dotar al programa del festival de un carácter absolutamente disruptivo. Esta impronta no puede desligarse de la figura de Carlos Jiménez -el director del festival- y su experiencia al frente del Festival Internacional de Caracas desde 1973. De acuerdo a la publicación realizada por el Centro de Documentación Artístico-Cultural de la provincia al cumplirse un año del evento, el número de asistentes, contando el público de las obras y de otras actividades como talleres, foros y seminarios osciló en las 100.000 personas (AAVV, 1985: 12).

El éxito y despliegue logrado por el I FLT no encontró parangón en los eventos de los años siguientes, que, sin embargo, permitieron sostener ámbitos convocantes por fuera del área metropolitana de Buenos Aires. En 1985 tuvo lugar el Festival Nacional dirigido por Rafael Reyeros y organizado por la Secretaria de Cultura cordobesa. Para la muestra oficial se había realizado una elección de nueve obras representativas de las distintas regiones de nuestro país bajo la consigna de que estas reflejen alguna problemática nacional. Al igual que el año anterior, la muestra oficial se complementó con otra paralela. Como aspecto destacado el evento tuvo talleres intensivos dictados por personalidades como Gastón Breyer, Jaime Kogan y Laura Yussem, así como también un Congreso centrado en la discusión de las Ley Nacional y Provincial de Teatro en la que participaron autoridades de las carteras culturales provinciales. La crítica no realizó un balance optimista del evento, coincidiendo sin embargo en destacar como excepciones las obras *Delincuentes Comunes*, producción colectiva del grupo La Cochera, dirigido por Paco Giménez y *Manta de Plumás* del Grupo jujeño de teatro.

Por su parte el II FTL estuvo signado por la agudización de la crisis económica. Esto repercutió en que la convocatoria se acote a elencos de países limítrofes - participaron entre otros El Galpón de Uruguay, Arlequín Teatro de Paraguay y Nuevo Teatro de Chile- mientras que aquellos de países más alejados, tanto de la región como europeos, debieron costearse los gastos de traslado. Fue el caso de El Corso Teatro de Venezuela que con la presentación de la obra *Woyzeck*, del dramaturgo alemán Georg Buchner, se llevó los mayores halagos de la crítica. Como aspecto a destacar, que plasma en algún punto el recorrido iniciado en 1984 y el lugar de Córdoba en la escena teatral nacional de estos años, aparece la conformación de la Comedia Federal con sede en la capital provincial y compuesta por miembros elegidos entre los elencos de las distintas provincias participantes del Festival Nacional del año previo incluyendo al director santafecino Antonio Germano. Justamente fue en el marco del festival, con la obra *El maratonista* de Marcos Salcedo, que este elenco hizo su debut. La austeridad del momento junto con el agotamiento del entusiasmo que había caracterizado al evento de 1984 llevaron a un balance no tan auspicioso de esta edición. Sin embargo, el festival continuó realizándose hasta 1994 de manera bianual.

UN FINAL CON DEUDAS

Hacia 1987, la mayoría de los teatristas que habían asumido funciones públicas se retiraron del gobierno. En las instituciones teatrales también hubo recambios producto del desgaste provocado por la gestión, tal como

hemos visto. La efervescencia inicial se había difuminado entre la falta de presupuesto, las dificultades burocráticas y las indecisiones políticas. Se deberá esperar hasta 1997 para que la Ley Nacional de Teatro que aparecía como prioritaria en el Plan Nacional de Cultura se concrete. Conjuntamente y aún bajo el supuesto clima de libertad también en estos años hubo censuras -obviamente no equiparables a los años dictatoriales- como las sucedidas con *Knepp* de Jorge Goldemberg en la provincia de Santa Fe o *Pabellón 7* de Paul Vandenberg con dirección de Alberto Mazzini en San Juan y amedrentamientos, ya sea mediante acciones violentas como las que atentaron contra las obras de Darío Fo o mediante amenazas como las recibidas por el elenco de *Juegos a la hora de la siesta* de Roma Mahieu -que vale recordar, había sido censurada durante la dictadura-.

La creación de instituciones teatrales democráticas necesitó (¿y necesita?) algo más que entusiasmo. La ruptura con el pasado inmediato no podía generar tan de prisa cómo se creía. Pese a esto, el ímpetu de estos primeros años permitió concretar eventos inimaginados poco antes como el Festival Latinoamericano, dotó de otros contornos a las propuestas de los teatros oficiales y puso sobre la mesa la necesidad de una legislación nacional para la promoción de la actividad teatral.

BIBLIOGRAFÍA

- » AA.VV (1985). *Diez días que conmovieron a Córdoba*. Centro de documentación artístico-cultural.
- » Aisemberg, A. (2001). "El teatro Nacional Cervantes: de Alfonsín a Menem (1983-1998)". En O. Pellettieri (coord.): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*. Vol. págs. 393-402. Galerna
- » Basile, M.V y Heredia del Valle, V. (2018) "*La dimensión política del I Festival Latinoamericano de Teatro (Córdoba, Argentina – 1984)*". En *Telón de Fondo*, n°28.
- » Dubatti, J. (2012). *Cien años de Teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Biblos.
- » Gorostiza, C. (2004) *El Merodeador Enmascarado*. Algunas Memorias. Seix Barral.
- » Mogliani, L. (2001). "Campo teatral y serie social". En Pellettieri, O. (Coord) *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Vol. V. Galerna. Págs. 91-93.
- » Pellettieri, O. (1993) "Los 80: el teatro porteño entre la dictadura y la democracia". *Cuadernos Hispanoamericanos* (517-519). Págs. 316-32
- » Pellettieri, O. (2001c). "El perfil del Teatro Municipal General San Martín (1976-1983)". En Pellettieri, O. (Coord) *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)* Vol. V. Galerna. Págs. 199-202.
- » Rodríguez, M. (2001) "El teatro Municipal General San Martín (1983-1998. En Pellettieri, O. (Coord) *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Vol. V. Galerna. Págs. 257-25.
- » Schcolnicov, E. (2022). "El Teatro Nacional Cervantes y Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar argentina (1976-1983): sistemas de repertorio y prácticas de dirección escénica". *Nuevos mundos, mundos nuevos*, febrero.
- » Arlt, M. (2001) "El teatro Nacional Cervantes", en O. Pellettieri (Coord): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1983)*. Vol. V. Galerna.

NOTAS PERIODÍSTICAS

- » Castelar, D (1985) "Vamos a lograr que todos sepan que la cultura no muere". *Revista Clarín*, 10 de marzo.
- » S/F (1983) "Cervantes: se despidió el director". *Clarín*, 9 de diciembre.
- » S/F. (1983) "Juicio al San Martín". *Clarín*, 24 de noviembre.



ESCENA DE LA TIROLESA/OBELISCO. LA ORGANIZACIÓN NEGRA. 1989

Ganar la calle: el espacio público como escenario recuperado

TEXTO: MALALA GONZÁLEZ

Era un terreno propicio para festejar la democracia recuperada, el ámbito de disputa social por excelencia sobre el que se alentó la participación ciudadana... La calle, sí, pero ¿cómo ganarla? ¿cómo hacerlo después de tanto terror? Me gusta pensar que reapropiarse de ella significó una bocanada de aire libre, de salir a la superficie y respirar, un modo de reconstituir el tejido social, de volver a entramarlo. Y en ese gesto, las expresiones y prácticas artístico-políticas fueron clave para recobrarla como escenario. Volver a ponerle el cuerpo, reinventando las formas de habitarla con otrxs.

Hablar de la calle, o más específicamente del espacio público en la posdictadura, me lleva primeramente hacia atrás, cuando hace algunos años investigué sobre la labor de un grupo teatral que -nacido democráticamente en las elecciones del Centro de Estudiantes de lo que fuera la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD, hoy UNA), allá por el año 1984- se ocupó, justamente, de darle otros sentidos a esta espacialidad por entonces tan anhelada. Tanto me interesó esa actitud grupal de experimentación urbana que indagué cuáles habían sido esas acciones con las que supieron intervenir varios rincones de la ciudad,

para así mapearlas, registrarlas, contar algo sobre ellas. La Organización Negra (en adelante LON) no sólo se había colgado emblemáticamente del Obelisco en 1989, sino que había tenido toda una primera etapa de acciones muy poco registradas, con las que había explorado el espacio público como escenario cotidiano apenas recuperada la democracia. Atravesado por la coyuntura cultural y política, el grupo fue fruto de aquel panorama social oscilante entre dos tiempos o estados: el terror -violencia (por el pasado reciente) y la fiesta-alegría (que traía el presente); es decir, el saldo y efectos negativos del tiempo dictatorial precedente, y el optimismo por lo que se reconquistaba. Ubicándose en el plano de la celebración por el retorno democrático, sin embargo, LON tomó una actitud más perturbadora, habilitando otras resonancias sobre su contexto, generando cierta acidez aguafiestas y de desagrado a partir de aquello que plasmaron poéticamente en la vía pública. Desde allí, sus prácticas performáticas desplegaron sentidos de una violencia no suturada, aún vigente y en carne viva, y la calle fue el medio, el escenario, para poder hacerlo. Simular un fusilamiento, vomitar la realidad, parar el mundo cuando nadie lo advirtiera, fueron esos gestos políticos desperdigados por esquinas, veredas, galerías comerciales, peatonales y semáforos de Buenos Aires. Allí LON proponía un shock sorpresivo en la mirada de lxs transeúntes que, interceptadxs ocasionalmente, eran vueltxs espectadorxs desprevenidxs al -de pronto- cruzarse con alguna acción de estas; las cuales poco de respuestas ofrecían, y mucho de preguntasles advertían.

Y así como se habilitó un nuevo tiempo de búsqueda y experimentación, de volver a barajar los modos de producción y circulación artísticas -pienso en los roles y la interacción con lxs demás, en la creación colectiva y en cierta idea de presentación Vs. representación, incluso mediante una proliferación maravillosa de espacios *under*- la actitud grupal tomada por LON compartió ese *ethos epocal* y partió de un nihilismo poético



■ ESCENA DE LA PROCESIÓN O EL PASEO PAPAL POSNUCLEAR. PEATONAL FLORIDA. 1985

en el que las convenciones teatrales también podían ser repensadas. Sin apelar a la palabra, ni a la empatía de quienes lxs miraran, proponían un vínculo diferente dentro de una situación teatral estallada, desde la cual era posible pensar al teatro, a la ciudad, a la política desde otras ópticas. ¿Quiénes eran? ¿Por qué hacían lo que hacían? ¿Cómo era ser espectadorx de algo que no anticipaban? ¿Cuándo empezaba y terminaba la acción? Y, claro, era un momento de mucha participación ciudadana, de efervescencia democrática, de ganas de hacer y de decir con el cuerpo, fuera sobre el asfalto o donde fueras, pero no dejar de hacer. Entonces, la calle, vuelta promesa de cambio, y el cuerpo grupal fueron soportes de esa indagación artística que, como decíamos, se ubicaba dialécticamente y en contrapunto con el clima de fiesta instalado socialmente.

Mientras esto ocurría, en otro plano de acción menos *punk*, hubo otrxs que también emplearon artísticamente el espacio público, ensanchando la bocanada de sustrato democrático. En este sentido, vale mencionar a quienes llevaron adelante prácticas de teatro de calle más tradicional que, reforzando con empatía de lxs transeúntes esa vuelta a

la calles, instalaban tabladitos efímeros y rondas por compartir. Con el Teatro de la Libertad, Diablolmundo, el grupo Dorrego, entre tantísimos otros, reunidos también en el MOTEPO (Movimiento de Teatro Popular), aparecieron nuevas voces grupales en esquinas y parques de la ciudad, generando un ambiente lúdico y familiar, mediante otros modos de apelar a esa sociabilidad buscada en la participación social, la convivencia y la interacción ciudadana. Y, por supuesto en este sentido, lo que refiere a un hacer con otrxs -vecinxs, por ejemplo- huelga recordar aquellos inicios del teatro comunitario, como fueron los del grupo Catalinas Sur en La Boca. Allí el espacio público circundante se ocupó y revivió, allí el barrio y su gente comenzaron a aprehender esos modos de tejer relatos propios al (pre)ocuparse de ejercitar la memoria compartida, en un gesto de situar las prácticas y de hacer hablar a ese espacio desde su gente mediante una unión común a todxs.

Desde este doble panorama simultáneo de estados y procedimientos, el espacio público de los 80 se alejaba mucho de nuestra ciudad actual: tenía menos polución visual de publicidad, gozaba todavía de tiempos vacíos y de espera



ESCENA DE LA PROCESIÓN O EL PASEO PAPAL POSNUCLEAR. PEATONAL FLORIDA. 1985

en un semáforo, Buenos Aires era otro escenario. Y es que por aquellos primeros años de la posdictadura pareciera que aún era posible una mirada capaz de detenerse, de querer llamar la atención y ganarles a las vidrieras. Un espacio para repensar y restituir el vínculo con lxs otrxs, cada cual eligiendo su modo para hacerlo.

De los muchísimos espacios públicos que se activaron con la acción artística, hoy poco queda de registro en ellos. Porque lo cultural intangible sostiene, refuerza y modifica a lo tangible pero, al mismo tiempo, se esparce al ser efímero por condición. Por eso vale la pena volver a estos momentos, situarlos y evocar las prácticas, para pensar a todas las ciudad que se guardan latentes como capas dentro de la ciudad actual. A partir de esto, me gustaría volver a cuando LON se colgó del Obelisco, acción que mencionaba antes. Esta performance resultó ser emblemática y me interesa recuperarla aquí a partir de que, considero, dio luz a aspectos de apropiación sobre lo urbano que, para ese momento

de la “transición”, también marcaban un cierre y una clausura de una época. Fue, justamente, durante esos calurosos 22 y 23 de diciembre de 1989 que LON conquistó “la cima” del espacio público en la ciudad. Una acción antigraavedad sobre el monumento que logró cautivar la mirada -hacia el cielo- de treinta mil espectadorxs, quienes pudieron disfrutar del espectáculo acostadxs sobre el césped de esas plazas aledañas, en ese poco verde que habita el Microcentro porteño. Mirar para arriba y ver las estrellas como telón de fondo, mirar para arriba y ver reptar a unos sujetos por la ladera del monumento, verlos bailar por el aire colgándose con tirolesas entre el fuego y el agua. Un espectáculo visual, sensorial que se alejaba del asfalto intervenido previamente en aquellas esquinas durante 1985, para ahora suceder completamente en el aire. Una imagen monumental que podría condensar parte de lo que fueron esos primeros momentos de posdictadura en donde el espacio público se conquistaba -a tal punto- que el arte había logrado intervenir cualquier rincón, hasta el más alto de la ciudad. Pero así como esa cima se alcanzó, luego el panorama cambió. Los 90, esa otra década tan alejada de intereses por preservar lo público, que arrasó con la *res* pública topándolo todo con una privatización que no dio tregua. Y entonces, casi antes de que ésta comenzara, ubicándose en el umbral de diciembre de 1989, esos locos del aire -figuras humanas pequeñitas en relación con el tamaño del artefacto- lo graban volar y caminar sobre una atmósfera enrarecida y desolada, y aun así conseguían encontrarse y abrazarse en el aire. Mientras tanto, los precios también volaban por las nubes y era imposible alcanzar a la hiperinflación. Una dialéctica corporal entramada a una ciudad de la furia, una postal enmarcada urbanamente que habrá quedado en la retina de quienes asistieron como espectadorxs en esas vísperas navideñas. Modos de pensarnos, de pensar a la ciudad y a su gente, a las conquistas que el arte logra y a los grandes problemas económicos a los que ya nos hemos acostumbrado.

Así como La Organización Negra fue mi puntapié para pensar la resemantización del espacio público -luego vinieron más indagaciones en torno a la ciudad, al arte efímero y performático, a lo que entendemos por patrimonio, y a cómo nos vinculamos con la memoria en estos espacios, entre otros varios temas de reflexión teórica -práctica que continúo trabajando- no podría hablar de un solo espacio público en nuestra ciudad, sino de espacios que fueron moldeándose con el paso del tiempo y que, como en toda gran ciudad, fluctúan constantemente. ¿Qué pasaba por aquellos primeros años de los 80 y qué nos pasa hoy en la calle? ¿Miramos con atención el espacio público? ¿Qué vemos, cómo miramos? ¿A quiénes vemos y quiénes ya nos acostumbamos a no mirar, porque el Capitalismo sí que avanza en esta ciudad tan desigual?

El arte que interviene la ciudad para hacernos concientizar de lo que nos pasa, de lo que nos pasó, de lo que vendrá. Modos de hacer hablar a las paredes, a las fachadas, a las veredas, a sus árboles, a los parques, y más. Y desde allí, defender el arte que nos hace comunicar. Porque, hay tantos tiempos dentro de la ciudad que ¿qué tiempos son los que acarrea, propone o instala la obra que en ella ocurre y la interviene? ¿A qué modos de mirarla, luego, me invitará? Así como lo intangible es parte del modo de ser la ciudad y va cambiando con el paso del tiempo, los modos en que se ha recuperado y vivido el espacio público, también son contingentes. Y por eso pienso ¿en dónde quedó esa fiesta de aquellos años, esa efervescencia de salir a la calle a generar posibilidades, nuevos sentidos?, ¿dónde la encontramos?, ¿cómo hacemos para practicarla en un espacio que es eminentemente “social” (y con ello quiere decir “con otrxs”, es decir con y por otrxs)? En definitiva, vuelvo a la pregunta inicial, la calle sí, pero ¿cómo recuperarla? O mejor, ¿cómo no perderla como espacio de expresión, de memoria? En los 80 algunas prácticas supieron dar respuesta a esto, hoy sigue siendo un desafío.

CUARENTA AÑOS DE TEATRO COMUNITARIO ARGENTINO

La vitalidad de lo comunitario



ESCENA DE VENIMOS DE MUY LEJOS, GRUPO DE TEATRO CATALINAS SUR

▲ En 1983, unos meses antes del 30 de octubre, en la Plaza Malvinas, en el barrio Catalinas, Ciudad de Buenos Aires, un grupo de vecinxs de todas las edades, se reunió por primera vez para dar inicio a una práctica que se convertiría en uno de los movimientos culturales más potentes de los últimos 40 años: el teatro comunitario. Dice la leyenda que en la primera función el barrio fue sobrevolado por un helicóptero, pero que era tanta la gente que había en la plaza, que ese helicóptero se fue. Eran los últimos meses de la dictadura más sangrienta que se recuerda en la Argentina.

TEXTO: EDITH SCHER

A cuatro décadas de aquel momento, el teatro comunitario florece y fructifica. Consolidó una conceptualización, se multiplicó en aproximadamente 40 grupos en todo el país y es modelo en el mundo. ¿Por qué? Porque su especificidad lo vuelve altamente transformador, porque ensancha el horizonte de lo posible, porque tiene inserción en cada territorio, porque mezcla todas las generaciones, porque construye arte con el aporte de todos sus integrantes, se nutre de la memoria, propicia la celebración, construye identidad y pertenencia, porque siempre está en la búsqueda del buen vivir, pero, por sobre todas las cosas, porque habilita el derecho de la comunidad a imaginar mundos posibles, a no aceptar la inmovilidad de su destino.

HISTORIA

Eso que hoy conocemos como teatro comunitario argentino surgió en 1983, con el nacimiento del Grupo de Teatro Catalinas Sur. Después de tantos años de dictadura comenzó a hacerse visible la profunda necesidad de las personas de reunirse, de construir. El uruguayo Adhemar Bianchi, que vivía en ese conglomerado de edificios bajos que funcionaba como un barrio dentro de La Boca, Ciudad de Buenos Aires, y que mandaba a sus hijas a la escuela Della Penna, cuya cooperadora había sido echada del establecimiento pero de alguna manera seguía funcionando como tal por fuera, fue convocado por ese grupo de padres para dar clases de teatro, propuesta a la que respondió con un “No les voy a dar clases; vamos a hacer teatro en la plaza”, una afirmación sostenida en la certeza que le daban algunas experiencias teatrales que había vivido desde su más temprana juventud. No sabía que estaba fundando un movimiento que crecería de manera exponencial.

La plaza, sí: habitar el espacio público. Salir a la calle, una de las urgencias de aquel momento histórico. Un poco por esa urgencia y otro poco porque Bianchi había hecho teatro en una suerte de carromato ambulante bastante tiempo atrás en su país natal, la plaza se volvió imprescindible en esta naciente práctica de vecinxs para vecinxs. Tanto que, cuando muchos años después el grupo Catalinas pudo comprar un galpón al que convirtió en su sala, lo llamó “plaza techada”.

Así, la calle fue desde el comienzo uno de los ejes de esta manera de hacer teatro que comenzaba a surgir y que, desde luego, tenía, como se dijo, antecedentes en experiencias anteriores de Bianchi. Él decidió reunir en un mismo proyecto a lxs que cantaban, lxs que querían actuar, al grupo que tocaba las flautas dulces, a maestrxs y alumnxs de la escuela, a lxs vecinxs en general.

Unos meses después de aquel mítico comienzo en Plaza Malvinas con helicóptero rondando, llegarían las elecciones

nacionales. El teatro comunitario tiene la misma edad que el retorno democrático y esto no es casual. Funcionó como un modo de sanar muchas heridas que había dejado la dictadura y propició que las personas se juntaran. Fue, en su nacimiento, y es también hoy, uno de los hilos que tejió y teje la trama social, fue tanza de la red que cose lo que el mundo neoliberal tritura.

Dado que en el teatro comunitario es fundamental (aunque no excluyente) el hecho de habitar el espacio público, sus orígenes en el Parque Lezama se unen con la aparición en la calle de muchos grupos de teatro callejero integrado por actores profesionales. En los albores del retorno democrático de 1983 se creó el Motepo, Movimiento de Teatro Popular, integrado, entre otros, por la Agrupación Humorística La Tristeza, Los Calandracas, Grupo La Obra, Diablomundo, Otra Historia, y también el Grupo de Teatro Catalinas Sur. Algunos, no muchos, integrantes de este movimiento sobrevivieron al tiempo. No fue fácil en una Argentina devastada en muchos sentidos, entre ellos el de la cultura grupal, el de la construcción con otros.

El devenir de la historia encontró al teatro comunitario presente en diferentes contextos de crisis: la década menemista, período en el que nació el Circuito Cultural Barracas (1996), a partir de una decisión del grupo Los Calandracas, los hechos del 19 y 20 de diciembre de 2001, acontecimientos cuyo suceder reveló la necesidad de unirse (“O nos hundimos solos, o nos salvamos entre todos”, diría con contundencia Bianchi en aquel tiempo), y así comenzaron a aparecer decenas de experiencias de estas características que se sumaron a la naciente Red Nacional de Teatro Comunitario, la pandemia, un tiempo en el cual los grupos, en lugar de dejarse vencer por las circunstancias, subsistieron y crearon muchas producciones valiéndose de las plataformas virtuales.

Desde la aparición del CC Barracas, y dada su cercanía geográfica con

Catalinas, se generó un polo cultural de enorme fuerza en la zona sur de la Ciudad de Buenos Aires. Cuando en 2002 comienzan a surgir más proyectos similares, la incipiente red se vigoriza notablemente. Unos años antes, e impulsados por el grupo Catalinas, habían nacido dos grupos en la provincia de Misiones, de modo que al fundarse varios más en la Capital, la idea de una red empezó a concretarse. En los años subsiguientes no pararían de brotar proyectos de estas características, la mayoría de los cuales subsisten hasta ahora. Esta red nacional sería, tiempo después, una de las fundadoras de la Red Latinoamericana de Teatro en Comunidad y del Movimiento Cultura Viva Comunitaria.

Hoy el teatro comunitario es espacio que aglutina, que construye, que crea, que imagina. Hoy y siempre es esperanza y es grupalidad. El teatro comunitario concreta sueños, entusiasmo, alimenta la vida de muchas personas.

¿QUÉ ES EL TEATRO COMUNITARIO?

El rasgo específico de esta práctica es el hecho de que quienes componen los grupos son, desde su inicio y hasta hoy, vecinxs de un territorio, un pueblo, un barrio, y no actores profesionales. Vecinxs de todas las edades, todos los oficios y todas las profesiones. El uso de la palabra “vecinx” tiene directa relación con la territorialidad, con la proximidad, tiene que ver con la certeza de que el barrio puede ser generador de cultura. Así, el teatro comunitario, que busca ser multitudinario y heterogéneo, que genera condiciones para que cualquier persona pueda desarrollar su creatividad en el marco de un relato colectivo, es, naturalmente, abierto e inclusivo. Esta posibilidad genera -muchísimas experiencias lo comprueban- una transformación no solo personal sino también comunitaria, ya que es una práctica que ensancha el horizonte y agita lo que parece inmóvil. La posibilidad de generar ficción desde el barrio pone en crisis la sensación de quietud, porque habilita la oportunidad de imaginar otros mundos, otras vidas, abre caminos insospechados, hace que la existencia se vuelva



■ ESCENA DE ZUMBA LA RISA, DE MATEMURGA

mejor. De este modo, los grupos de teatro comunitario crecen y concretan logros que en soledad serían imposibles de concretar: espectáculos teatrales, en la mayoría de los casos, y también escritura de libros comunitarios, grabación de discos, filmación de películas. Desde hace algunos años muchas de estas experiencias han engendrado orquestas de vecinxs, circo, danza, títeres, espacios de producción artística en los cuales es la comunidad la que crea. Por supuesto que este mundo amateur está dirigido por profesionales cuya tarea es, justamente, hacer posible la participación de todxs, sin que ello implique una formación tradicional. Es que la búsqueda no tiene que ver con que cada una de las personas se convierta en unx artista profesional, sino con lograr una producción artística grupal con lo que pueda aportar cada unx. El teatro comunitario no tiene roles protagónicos. Su personaje por excelencia es el coro y se encarna en la primera persona del plural. Tiene, más bien, un carácter épico y se nutre del canto comunitario. Sus puestas en escena son enormes. Esta práctica teje su tela con memoria, identidad, celebración y crea un punto de vista territorial acerca del mundo.

LA DEMOCRACIA EN EL FUNCIONAMIENTO

Este movimiento tiene la edad del retorno de nuestra democracia, pero además es, en sí mismo, profundamente democrático. Su existencia no sería posible sin la participación de las bases, es decir, de lxs vecinxs de todas las edades que se suman permanentemente a los grupos. El teatro comunitario -y todas las prácticas artísticas comunitarias que engendró- se propone construir a partir de los aportes colectivos y promover el intercambio, se apoya en la creencia de que es importante y necesario que todos los seres humanos desarrollen su creatividad.

Si bien, desde luego, existe una dirección artística que sintetiza poéticamente el universo que el grupo genera, ese mundo de ficción está atravesado por múltiples miradas y cuenta con el aporte de todxs los integrantes. No es posible inventar espectáculos sin ese aporte, sin esas historias, sin esos cuerpos improvisando.

A cuarenta años del retorno democrático y a cuarenta del nacimiento en Argentina de este novedoso movimiento cultural, el teatro comunitario crea con

el deseo de que nuestra democracia se profundice y de que esta sociedad pueda autointerpelarse cada día, para caminar hacia un mundo mejor. Siempre con la esperanza como bandera. Y esto funciona así porque el teatro comunitario es profundamente participativo y porque en el marco de su desarrollo lxs directores no podrían continuar en su rol si no interpretaran con profundidad lo que la comunidad siente.

CUARENTA AÑOS

¿Qué construyó el teatro comunitario en estos cuarenta años? En principio, una red enorme, ya que los grupos que comenzaron con esta práctica -Catalinas Sur, desde 1983, el Circuito Cultural Barracas, en 1996, y luego todos los que fueron naciendo-, lejos de quedarse con la originalidad de su creación, buscaron y lograron la multiplicación de un modo de trabajo que es -y estos cuarenta años lo demuestran- altamente transformador. Construyó lazos, generó espacios en los que es posible soñar, demostró que todas las personas tienen creatividad y que solo es cuestión de encontrar el marco en el cual desarrollarla. Impulsó la multiplicación, pero sin competencia.



ESCENA DE BARRACAS AL FONDO

Por otro lado, si bien la realidad pospandémica muestra un retroceso enorme con relación a las esperanzas de las grandes masas, el teatro comunitario, con su persistencia y sus logros afianzó la certeza de que otro mundo es posible. Fue coherente en su construcción y obtuvo grandes logros.

El teatro comunitario es democrático y es político. No solo porque muchas personas se sienten identificadas con los universos que en él se generan, sino porque su accionar pretende transformar un estado de cosas. En un mundo en el que lo más normal es aceptar que todo es como es y que ninguna cuestión vinculada a la transformación de un estado de cosas opresivo, injusto e infeliz está en manos de la comunidad, este movimiento continúa apostando a la fuerza de lo colectivo, a la participación, a la posibilidad de amasar realidades diferentes junto a otras personas.

Una de las canciones históricas de convocatoria del Grupo Catalinas Sur dice “¡Ay, vecino! Véngase a hacer teatro en la plaza. No vaya a quedarse solo viendo tele en su casa. No vaya a quedarse solo: véngase para la plaza”. Es esta una letra que, sin dudas, desde hace muchos años,

da batalla contra la soledad, contra la naturalización de que la vida consiste en hacer méritos individuales para tener un mejor pasar y de que si a alguien le va mal es, sencillamente, porque no se esmeró lo suficiente. El teatro comunitario puso en práctica y teorizó, teorizó y puso en práctica. La palabra fue cuerpo durante estos cuarenta años y el resultado de esta decisión es que existe un modo de llevar adelante la vida que no se adapta a la cultura dominante. Que resiste y construye a pesar de los problemas que enfrenta, ya sean económicos -porque se trata de organizaciones muy grandes que nunca cuentan con fondos suficientes para su desarrollo- o bien estén vinculados a las dinámicas grupales y a todo lo que significa lidiar con las creencias hegemónicas que este mundo propone y que, obviamente se entremezclan en el día a día.

El teatro comunitario se autointerpela permanentemente. Por eso es vigoroso y no ha perecido en estas cuatro décadas. Se trata de un ininterrumpido proceso en el cual persiste la pregunta por el sentido de lo que se hace. Y en ese permanente pensamiento sobre el destino de la práctica surgen dudas: ¿Acaso los postulados, los conceptos, los ejes de trabajo fueron

doblegados por el tiempo que trascurrió? ¿Puede el cansancio que generan las dificultades o las imposiciones del mundo actual, que no es el mismo de hace cuarenta años, torcer el brazo o bien obligar a los grupos a cambiar sus motores de acción? ¿Qué significa, en estos tiempos, participar? ¿Es ingenuo considerar que una práctica artística puede transformar, en algún sentido, la realidad? Y, al mismo tiempo que todas estas dudas, esta autointerpelación expresa, también: ¿No es profundamente democrático generar el marco para que las personas desarrollen su creatividad, tengan sueños, desobedezcan el deber ser de sus cuerpos, jueguen, canten, sacudan, junto con otras, la quietud?

El teatro comunitario celebra, después de cuarenta años, en primer lugar, haber subsistido con vitalidad. Pero además, celebra el hecho de no haberse adormecido, de mirar con atención la realidad en cuyo marco construye, celebra su sensibilidad, su proceder coherente, su mirada crítica, su permanente e incondicional aporte a que el mundo sea un espacio de mayor felicidad. Falta mucho, pero el camino sigue.

A la búsqueda de un Norte Grande

▲ *Condensar lo acontecido en las artes escénicas en la región NOA a 40 años de la recuperación democrática impone incorporar las miradas de quienes hicieron teatro antes, durante y después de la dictadura.*

TEXTO: GABRIELA BORGNA

Las cinco provincias que integran la región desde la perspectiva del INT exhiben al interior de sus territorios similitudes y diferencias acentuadas, solo explicables, aún en este siglo, por los desarrollos desiguales. Basta citar que no todas las universidades de la región cuentan con facultades de arte pero algunas cuentan con profesores y todas con la materia teatro en la escuela primaria y secundaria. Un logro educativo en democracia, sin duda.

Hay que agregar que, durante las décadas previas, estas provincias estuvieron signadas por la migración de sus agentes culturales hacia otros centros de desarrollo teatral, situación que empezó a revertirse en democracia.

Migraciones que determinan, por ejemplo que no sea lo mismo sostener una obra en cartel con la densidad poblacional de San Miguel de Tucumán (1.449.000 habitantes) que en Catamarca donde el último censo marca casi 187.933 almas. A cuatro décadas de avances democráticos, las y los espectadores-destinatarios primeros y últimos de la Ley 24800- siguen siendo la pata renga, en buena parte de la región.

Para la investigadora y docente universitaria de Tucumán, Valeria Mozzoni “se pueden reconocer tres hitos, ya que la dictadura instaurada en el 76 significó un *impasse* en la actividad por la censura y el cierre sistemático de los espacios

de formación y producción. El primero es el de la resistencia con, por ejemplo, Nuestro Teatro de Oscar Quiroga y Rosita Ávila con su ciclo Café Teatral (1974-1980) y el Ciclo Teatro Libre análoga de Teatro Abierto surgido en 1981 en Buenos Aires. El segundo, ya con el retorno a la democracia, tiene lugar con la sistematización y consolidación de los espacios de formación (en 1976 la dictadura cerró en Conservatorio Provincial de Arte Dramático y la Facultad de Artes existe desde 1985), la consolidación del campo teatral por medio del agrupamiento de sus agentes en Dramaturgos Asociados de Tucumán (DRAMAT) y la conquista de derechos a través de la Ley Nacional del Teatro N° 24800 y la Ley Provincial del Teatro N° 7854/06. El tercero, en el actual teatro de posdictadura está dado por la profusión de salas, grupos y la labor dramaturgica de teatristas locales que interactúan en tres ámbitos principales: el oficial, el universitario y el independiente, con una nutrida producción en la que conviven múltiples poéticas y modos de producción”.

Para José Oscar Kairuz, actor y director santiagueño, de larga participación en el INT, el retorno a la democracia tiene como primer hito “el estreno de *Hacha y Quebracho* en 1983 de Raúl Dargoltz, un racconto histórico del drama santiagueño con las equivocadas decisiones políticas del siglo XIX, la tragedia del obraje con la explotación del recurso natural forestal, la del hachero y su drama para

sobrevivir bajo la opresión del patrón del obraje. Contiene referencias a los gobiernos defacto provincial y nacional como también a Malvinas y cierra en 1983 con la democracia. Obra que fue muy premiada y con innumerables funciones tanto en Argentina como en Venezuela y Colombia, con diversos elencos”, uno de los cuales integró. Y continúa: “con la llegada de la democracia el teatro cambia su dinámica respecto del período anterior de poco teatro, con escasos grupos independientes, muchos resistentes a la dictadura”. Ese cambio de dinámica, a consecuencia de la aparición del INT, produce “una mayor cantidad de grupos independientes y de talleres oficiales, auspiciados por instituciones gubernamentales, a lo que agrega la llegada de grupos desde Buenos Aires con actores reconocidos, y de obras de la región, con el resultado una ‘movida’ interesante en la actividad”. Y de la serie de acciones diseñadas y cogestionadas desde lo local y nacional, Kairuz destaca que “los actores se organizan y forman la Asociación de Actividades Teatrales Independientes de Santiago del Estero (ADATISE) que logró la construcción de su propia sala y la compra, o mantenimiento, de nuevas salas, foros de debates y capacitaciones” que, al integrarse con instituciones municipales y universidades, permiten abarcar todo el territorio provincial.

Para el actor y director de Jujuy Rodolfo Pacheco, “la figura que emerge primero

en el teatro en democracia de la provincia es Damián “Tito” Guerra, un autor y director que renovó la dramaturgia provincial”, pensada como expresión de la propia diversidad que se separa progresivamente de las teatralidades porteñas. La escuela provincial de teatro, que lleva su nombre, se fundó en 1999 y capacita desde primera infancia hasta tecnicaturas específicas.

Para Pacheco, la irrupción del INT en la escena nacional significó además “primero, el rompimiento del aislamiento histórico que padecía la provincia, con la llegada de elencos de todo el país y la formación permanente de los agentes culturales que ya existían y de los nuevos. En segunda instancia, la aparición creciente de teatralidades que anclan en las diversidades de género, en la revalorización de las etnicidades propias o que reflexionan sobre las atrocidades producidas por la dictadura”. En su criterio, estas teatralidades emergentes son “las nuevas formas del teatro político”.

Hay que recordar, una vez más, que los muñecos de *Títeres del Quitupí* fueron secuestrados junto con parte del elenco y finalmente recuperados por el recientemente fallecido actor, director y gestor Rubén “Chuña” Iriarte, cuya sala El Pasillo mantiene una muestra permanente de estas marionetas realizadas por el artista plástico Medardo Pantoja.

Las políticas públicas del INT han contribuido además a la creación de la RED Mote, un circuito de pequeñas salas en la Quebrada de Humahuaca. De nuevo, una acción territorial que pone en el centro a la ciudadanía de a pie.

Cecilia Sutti, actriz, directora, docente e integrante del colectivo de investigación Claudia Bonini (quien fuera la primera representante provincial) sostiene que “a partir del retorno de la democracia, eclosionan en Salta las manifestaciones artísticas, en particular grupalidades

teatrales que provocaron la apertura de nuevos espacios escénicos, extendiéndose a barrios, plazas, casas particulares, salones, cárceles, corriendo el eje de lo institucional y sus edificios, lo que generó la democratización de la cultura y el arte, volver a expresarnos en libertad. Nuevos grupos, encuentros de teatro como las tres ediciones de ‘Teatreando’, con elencos de Jujuy, Catamarca, Tucumán y la propia Salta”. Se recupera la idea del Norte Grande y, respecto de las temáticas, “una mirada crítica orientada a recuperar nuestra historia reciente, haciendo visible el genocidio y sus atrocidades, las historias de los y las sobrevivientes, tanto de la represión y tortura, como lo vivido por los soldados, hombres y mujeres de Malvinas, con dramaturgias propias y también de autores de Buenos Aires, en su mayoría, que se representan dándole un tono local”.

Sutti subraya la sanción de la ley provincial 24195 “que implementa la enseñanza de teatro en la educación como materia obligatoria que posibilita la apertura del profesorado de Arte en Teatro, en principio para el nivel medio” de la que ella y Silvia Alday, Rectora del Instituto Superior de Profesorado de Arte, son responsables o que, en 1999, se incluyera “el género Dramaturgia en los concursos literarios provinciales” y, también gracias a la Ley 24800 “la capacitación en algunas ciudades de la provincia, se generan grupos que mantienen y acrecientan la actividad, tal es el caso de El Laberinto y La Suripanta en General Güemes”.

Catamarca tiene un hecho institucional interesante: el Complejo Cultural Urbano Girardi en 1984, por decisión de quien era intendente, Carlos Alberto Varela, creado sobre un antiguo galpón y gracias a la acción, entre otros, de Héctor Pianetti, migrado a Catamarca como parte del exilio interior. Pianetti y otros teatristas locales fueron los impulsores de la creación de la Comedia Municipal,

sucedida en paralelo a la sanción de la Ley 24800/97, que se convirtió en el espacio de profesionalización de todo el sistema teatral y cuya sede es el C.C. Urbano Girardi. Tanto este espacio con el Teatro del Sur, también municipal, cuentan con apoyo del INT.

Hubo y hay nuevas salas en estos 40 años que, en algunos casos, tuvieron vida efímera por razones diversas entre las que los costos de los espacios y la falta del hábito teatral en la sociedad de a pie, producen un cuello de botella que va saldándose a partir del sistema de capacitaciones y becas.

El sistema teatral catamarqueño, ya en democracia, marca el retorno de actrices como Blanca Gaete, cuya puesta en escena de *Rosas de Sal* de Jorge Pao-lantonio es la más representada de la provincia a lo largo de dos décadas. Honrada con el Premio a la Trayectoria del INT en 2020, su reciente deceso se suma a los de Pianetti y Oscar Carrizo, director y maestro de actores.

Pero también marca el surgimiento de nuevos autores como Alberto Moreno, cuya obra dramática suele ser publicada por la editorial INTeatro y seleccionada por el Teatro Nacional Cervantes o de directores como Lucas Salas; la creciente afirmación de mujeres autoras o directoras de escena como Marité Pompei, Silvia Búcarí, Nora Ahumada, Carla Acosta, Roxana Castro o Luciana Jerez; el desarrollo incipiente de artes circenses y una consolidación de elencos titiriteros como Chincho Poroto, Ru.Mau. Ri, Los Tortognomos y Javier Salazar, ganador de la última fiesta provincial.

Somos esa insistencia

▲ *La memoria individual es el archivo a través del cual las sociedades siempre pueden explicarse a sí mismas. En clave autobiográfica, el director y dramaturgo Luis Cano, comparte su experiencia directa de los primeros momentos de la democracia, donde el teatro fue un elemento clave de reelaboración cívica.*

TEXTO: LUIS CANO



PROGRAMA DE MANO DEL TEATRO DE LA CAMPANA

La revista Picadero me pidió que escriba una breve nota sobre mi experiencia juvenil con ese vínculo entre democracia y teatro.

Mi integración a la vida democrática y a la práctica teatral fue de la mano de mi actividad en la Federación de Estudiantes Secundarios y también debida a la influencia de amigas y amigos que veían el mundo mucho más claro que yo, y me abrieron los ojos y el corazón a ese universo.

No es casual que la educación (el deseo de saber) esté implícita en la relación entre democracia y teatro. No desconocemos que el teatro occidental se creó como un caldero donde elaboramos nuestra identidad, nuestras pulsiones ancestrales y nuestras inquietudes sobre cómo vivir en sociedad. En el teatro se reelaboran nuestra convivencia, nuestros derechos, nuestros sueños y, junto a la diversión, las condiciones para nuestra alegría. Equivale a decir, nuestros valores democráticos.

En este breve recuerdo, traigo la experiencia social que fue Teatro Abierto, donde se llenaban salas para decir en voz alta lo que necesitábamos escuchar y se debatía el “deber” del arte en sociedad. Teatro Abierto fue mi manera de entender que estar al lado de otras personas es la mejor forma de encarar los desafíos que se nos presentan. Comprendí que nuestras acciones políticas (todas las acciones lo son) alcanzan más cuando son colectivas. Y que el teatro puede hablar fuerte y claro cuando lo precisa, luchando desde

el campo cultural para materializar lo que todavía falta.

El teatro es político por definición, porque lo determina el vínculo entre las personas. Los grupos de personas hacen lo que llamamos teatro. En su práctica se viven tensiones sociales, se afirman posiciones ideológicas y se piensa en cómo mejorar nuestra coexistencia.

Desde mi primer acercamiento al teatro en democracia, de la mano de los renacientes centros estudiantiles, guardo estas dos lecciones: que aprendemos junto a otras personas y que podemos celebrar nuestras diferencias.

Por aquellos años me acerqué al Teatro de la Campana, que se hallaba en el sótano de Diagonal Norte 943, donde Leónidas Barletta había fundado el Teatro Del Pueblo. Ahí tuve la suerte de conocer una práctica asamblearia directamente ligada a la realización teatral. En La Campana había mucha discusión, a veces nos costaba salir del encierro de nuestras propias verdades y otras veces el “plenario” en conjunto dudaba de lo mismo. Siempre en relación con los sueños por cumplir, con la utopía guiando y el trabajo para plasmarla. Desde entonces mantengo el mismo modo de pensar: que las cosas pueden ser diferentes. Y me apoyo en la confianza de lograr que suceda.

Aprendí que hacer teatro interviniendo en la cultura es parte del ejercicio de nuestros derechos, es parte de nuestra crítica y de nuestro compromiso social.

Construimos democracia cuando cambiamos modelos desde nuestras obras artísticas, cuando reconducimos los puntos de vista dominantes y ponemos en debate los juegos de poder. Cuando exigimos cambios.

Sería falso si no cuestionara aquí mismo los argumentos cínicos que hoy impone el mercado cultural y que aseguran que “nada vale” o que “está todo dicho”. Soy docente en educación artística pública y sé que todos los días insistimos para lograr nuestros anhelos. Somos esa insistencia. Y para conseguirlo: nos hablamos y nos escuchamos, porque entendimos que (en el teatro y en la democracia) escuchando a las demás personas también seremos oídas, también seremos oídos.

Quiero terminar con una historia simple. Todavía eran los 80, estábamos en democracia y teníamos función de una obra, no recuerdo cuál. Esa noche recibimos una amenaza de bomba en el Teatro de la Campana y la orden fue salir. En mi obstinación, no supe cómo reaccionar y me negué a aceptar que un chantaje cobarde me echara del lugar; así que me entretuve en las duchas, lavándome el maquillaje y frotándome la piel hasta convertirme en pasa de uva. Una terca pasa de uva. Cuando subí la escalera para salir, escuché las primeras reprimendas por mi actitud. Menos mal que un alma buena había logrado sacar un termo y un mate a la vereda, así que nos sentamos con mi amigo Gustavo Di Sarro a matear y a conversar. Gustavo, que era jefe técnico de luces, mantenía su botella de antiácido en una mano mientras hablaba de las actitudes individuales y de las actitudes colectivas. Fue largo. Me habló a chorros sobre los problemas de vivienda en Argentina, sobre la alimentación y la importancia de la lectura. Comentó que todavía convivíamos con la muerte. Gustavo dijo que nada había salido de la nada, sino que era el resultado de inequidades. Me habló de la ética y de la esperanza. Éramos muchas personas en esa vereda y lo cierto es que nadie quería irse. Seguimos charlando y tomando ginebra hasta que llegaron las luces de la mañana. Todavía no habían triunfado los años noventa. Cuando vimos que clareaba, salimos a caminar.

40 años de democracia

Picadero le propuso a diferentes creadores de la Argentina responder un breve cuestionario con motivo de los 40 años ininterrumpidos de democracia en el país.

1. *¿Cuál es tu primer recuerdo del retorno de la democracia?*
2. *¿Cuáles dirías que son las obras, los textos, los acontecimientos artísticos que favorecieron la consolidación de este sistema político-social?*
3. *¿Qué lugar ocupan las artes escénicas en un contexto democrático?*

VICTORIA LERARIO / Actriz / Tierra del Fuego

1. Soy parte de una generación nacida en democracia, en mi caso, en los últimos años de la presidencia de Alfonsín. Vivo en Ushuaia, en Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur. Vinimos al sur con mi familia en 1993. Tierra del Fuego hacía poco tiempo dejaba de ser territorio nacional convirtiéndose en provincia, suceso que marcó un antes y un después; y que fue posible en un gobierno democrático. En 1995, unos meses antes de ese invierno desmesurado que devino en mito, tuve con seis años el primer registro de lo que fuera una fiesta popular, recuerdo abrir las ventanas de un primer piso en la calle Polidoro Segers en donde vivía, de repente se oía demasiado alboroto desde afuera y observé desde esa ventana, cómo se celebraba a toda caricia la reelección de aquel presidente que ahora muchos no recuerdan haber o no votado.

2. Que se empezaran a cuestionar las instituciones artísticas para que las obras pudieran ser accesibles es un buen punto de partida. En ese sentido sucesos como el ciclo Teatro Abierto que devolvió la apuesta por la imaginación, la libertad y la diversidad, el retorno de muchos artistas en exilio, la obra

El Partenón de los libros (1983) de Marta Minujín, que desterró los libros prohibidos por la dictadura devolviéndolos a las masas en plena avenida porteña, configuran acontecimientos de más representativos. El arte volvía a fusionarse con la vida. El paradigma del Parakultural, la cultura underground en la búsqueda artística y el desparpajo, el impulso utópico y revolucionario de Copi, el rebelde y permanente teatro de Griselda Gambaro, la apuesta de avanzada de Carlos Gorostiza y Agustín Alezzo, y tantos otros artistas que lograron acontecer e iluminar nuestro camino.

3. Se hicieron muchas reflexiones para responder esta pregunta, desde la literatura, pero concibiendo en su poder a todas las artes podría citar a Griselda Gambaro en su discurso en la Feria del Libro de Frankfurt 2010: “La literatura imagina, porque los hombres y mujeres son capaces de imaginar, también los políticos podrían imaginar audazmente. Atreverse, como aquellos grandes escritores que inventaron la realidad del poema o la novela, a imaginar otra realidad posible que no sea ésta, la de los incesantes conflictos”.

SERGIO BORIS / Director / CABA

1. Lo primero que se me viene como recuerdo de teatralidad es la fiesta de los cuerpos desahogados en el Parakultural. El cuerpo histriónico que privilegia los costados a la centralidad. El garabato de la lateralidad frente a la encerrona de los temas. Nunca la forma muerta sino lo informe, lo que no se constituye, para seguir vivo. Y si enfoco más en ese antro glorioso todavía lo sigo viendo a Urdapilleta con esos permisos de intensidad loca y de profundísima ambigüedad poética. Todo cuerpo. Un grito artístico contra las formas que nos encadenan. Una respuesta a la interioridad psicologista, a la dictadura del texto que cierra sentido, al costumbrismo, a la complacencia demagógica de los mensajes edulcorados. Era una fiesta alegre y a la vez rabiosa y apasionada. Era decir basta ya a lo que alude, era decir, somos presencia, somos la escena, esto es lo que ocurre y lo que nos conmueve hasta la ridiculez.

2. Hay un teatro mayoritario que confirma los valores de la democracia formal en la que vivimos y al que le regalamos nuestras risas y aplausos. La democracia profunda se crea en el teatro subterráneo que, apuesta a lo grupal, sin importar si llega a ser obra o fracasa en su intento, el que afirma una ética de intercambio que nos enciende, nos erotiza, que no entendemos, pero sentimos como una electricidad que nos descoloca, el que se construye desde el deseo. Por eso, son las obras, mejor dicho, los procesos que nacieron de esa urdimbre, las que creo que narraron, narran y narrarán democracia escénica. Juntarse, sentirse cerca y generar monstruos que nos vinculen de una manera inesperadamente metafórica. La sensación de que el tiempo es solo nuestro. Sentir que no hay nada que perder, para poder perderse y que nuestras queridas cosas que nos unen, pueden no estar regidas por la plata, la eficacia, el éxito, la dependencia a la crí-

tica que no acompaña, sino que categoriza y el paternalismo de los premios.

3. Creo que afirmar la actuación en todas sus formas es lo que nos hace ser creadores de ficción. Es pensar lo político desde el cuerpo en su vinculación con otros cuerpos. Modificar y modificarse, estar más que ser, en una identidad que se construye siempre incompleta y que nos supera. La actuación, único elemento vivo del teatro, pide sueños colectivos. Más allá de los edificios concretos que convencionalizan y encierran todo despliegue, se trata de actuar, fracasar, volver a actuar y volver a fracasar contra todo. Juntarse en los barrios, en horas nocturnas, sentir el disfrute de la pérdida de tiempo y la inutilidad. Abrirse definitivamente de la exigencia que nos venden de una carrera que solo nos lleva a la soledad.

LORENA VERZERO / Investigadora Conicet y Profesora UBA / CABA

1. Yo empecé primer grado en 1983. Ya sabía leer y estaba en ese momento en que te lees todo lo que se te cruza. Tengo una imagen muy vívida de un momento que luego supe que correspondería a ese momento de apertura a la democracia: para ir hacia la casa de mis abuelos, con el Renault 4 de mis padres tomábamos la avenida Olivera por el costado del Parque Avellaneda y pasábamos por debajo de la autopista 25 de Mayo. Cuando se cruza una autopista por debajo, se transita a lo largo de una cuadra completa que suele ser bastante oscura. En este caso, yendo hacia el sur, de la vereda de la derecha hay (sigue habiendo) casas y de la vereda de la izquierda, un paredón. En mi recuerdo, me siento detrás del asiento del conductor, por lo que, posando mi mirada en la ventanilla, a la ida, veía el paredón (a veces tapado por algún auto o colectivo que iba en sentido contrario a nosotros) y a la vuelta, las casas, pero yo rara vez miraba las casas. “LUDER – VITEL” decía en letras grandes, blancas y algo despatarradas en esa pared gigante y oscura. Lo veo en velocidad. “Luder-Vítel”. En mi recuerdo, cuando terminan de pasar el paredón y el grafiti, miro hacia adelante, por el medio del parabrisas. Entra la luz de pleno mientras que la avenida se abre y a cada lado hay una plaza. “La placita Olivera”, con sus juegos a la derecha y sus árboles para trepar a la izquierda aparece del otro lado, justo luego de pasar por debajo de la autopista que construyó la dictadura.

2. Sería imposible ser exhaustiva en la mención de experiencias, obras o acontecimientos que favorecieron la consolidación de la democracia. Aunque lo intentara, seguramente no le haría justicia a sucesos fundamentales de nuestra vida democrática. Para evitarlo, tomaré para estas pocas líneas un criterio general: me voy a centrar en experiencias colectivas. Para comenzar, creo que la consolidación de la democracia como forma de vida comenzó a amasarse antes de 1983. En ese contexto, creo que es innegable el papel de Teatro Abierto 81 como espacio de encuentro y re-encuentro encabezado por personalidades ya reconocidas y que seguirían siempre señalando rumbos para la continuidad democrática. Al mismo tiempo, siempre me

gusta resaltar el papel de otras experiencias que han quedado algo invisibilizadas pero que también fueron fundamentales en el camino hacia la democracia, entre ellas: los Encuentros por las Artes I y II, y los talleres de teatro particulares. Ya en 1983, la creación del primer espacio de teatro comunitario, Catalinas Sur, y al año siguiente, la formación de La Organización Negra en la Escuela Nacional de Arte Dramático (EMAD), pueden ser pensadas como dos instancias que se abrieron en dos líneas estéticas y políticas decisivas. El Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, por su parte, y los espacios del “under porteño” ensayaron formas de vivir democráticamente y de habitar los cuerpos, la ciudad y nuevas formas estético-políticas.

3. Considero que las artes escénicas ofrecen en sí mismas la posibilidad de experiencias democratizadoras. Por un lado, en tanto práctica colectiva, las artes escénicas se abren a la circulación de lazos, de construcción de distinto tipo de vínculos, de roles y de modos de hacer juntos, resultando en sí mismas experiencias democratizadoras. Y, por otro, en tanto productoras de sentido, por su capacidad de hacer acontecer lo nuevo, de performar en la escena un hecho artístico vivo, las artes escénicas están dotadas de una capacidad privilegiada para operar sobre lo hegemónico en el discurso social. Posibilitan la construcción de una mirada distinta de la que formula la historia oficial e, incluso, las posiciones contrahegemónicas, permitiendo la ampliación y flexibilización de la lectura de la historia pasada y del presente. Pueden reproducir lo existente, insertarse en narrativas establecidas para ampliar sus alcances o introducir nuevas configuraciones discursivas, alterar las reglas genéricas, desmontar los cánones. En el espacio-tiempo de la escena se inventa lo disidente, lo contrahegemónico, lo imposible; es el lugar del ensayo para la realidad, como decía Boal respecto de la revolución. Por todo esto, creo que las artes escénicas son vitales en toda democracia, porque permiten su continuidad, tienen la capacidad de exponer los emergentes de autoritarismo y, por lo tanto, de constituirse como mecanismos de control social.

CECILIA SALMAN / Dramaturga / Santiago del Estero

1. Yo nací en 1984. Mi mamá siempre me decía “vos naciste en democracia”; tiempo después entendí lo que trataba de decirme sobre el fin de la dictadura. En mi recuerdo está más presente el reverdecer de la lucha en la década del 2000, la militancia de los derechos humanos. En ese momento empezaba a estudiar teatro en Córdoba y lo vivimos como la segunda batalla ganada a la dictadura. El primer juicio a la Junta Militar, recuerdo estar presente en el juicio a Menéndez. Todavía escucho los gritos y la emoción de lxs que estábamos acompañando.

Antes, en Santiago del Estero comenzaban años de movilizaciones sociales y alertas sobre el peligro que corría la democracia provincial amenazada por el autoritarismo, obras censuradas, persecuciones a lxs trabajadorxs, a pesar de su legitimación electoral, aclaro... así, en 1993 se generó un levantamiento del pueblo conocido como el “Santiagueñazo”, una inolvidable protesta contra las políticas del gobierno con diversas manifestaciones y lucha que concluyó

con la intervención federal de la provincia.

2. En el año 1984, en Córdoba, se realizó la primera edición del Festival Latinoamericano de Teatro, enmarcado en la euforia democrática que se vivía, con propuestas populares, intervenciones en espacios públicos, funciones en los barrios y mucha participación de grupos locales y latinoamericanos. Lxs que estuvieron ese día la recuerdan como una fiesta de la libertad recuperada. También, ese año vuelve de su exilio en México el Paco Giménez, integrante del grupo La Chispa y abre las puertas del Teatro La Cochera, que con mucha alegría celebramos que sigan abiertas “descuajeringando” las estructuras y haciendo un teatro salvajemente político, aunque sin voluntad política, sino más bien una forma de hacer rebelde, de incluir actores que nadie incluye. Lo político está presente en la producción.

Uf, muchos grupos para nombrar: LTL (Libre Teatro Libre) que empezó en la UNC, en los 70, referentes de la creación

colectiva, nuevas estéticas y mucho compromiso político. Me quedo corta con toda la rebelión del querido teatro cordobés.

No quiero dejar de nombrar el trabajo y la construcción que realiza el Archivo Provincial de la Memoria Córdoba, que hace un par de años organiza el ciclo Escena y Memoria, resignificando espacios que funcionaron como centros clandestinos de tortura interviniéndolos con poesía, teatro y poniendo el cuerpo a los derechos humanos.

3. El teatro ocupa lugar, reúne, posiciona y critica; muchas veces incomoda dependiendo del contexto y su fragilidad democrática. Lo que sí, estoy convencida de que el teatro nos hace libre, construye memoria y cuestiona ideas o prácticas antidemocráticas. Estoy hablando de un teatro territorial con intereses estéticos, políticos, sensibles y que acompaña las luchas, que no es funcional al sistema porque sabemos que teatro los hay de todas las banderas y discursos.

EVA BIANCO / Actriz / Córdoba

1. En el último año de la secundaria de una escuela barrial, religiosa, hicimos un simulacro de una jornada electoral. Leímos, estudiamos la constitución. Sentía que yo podía votar, elegir... no tenía la edad permitida. Había una alegría extraña en la escuela con todas esas actividades. No recuerdo que se haya explicado la profunda significación de la vuelta a la democracia después de un golpe cívico militar de siete años y medio. Lo que se respiraba en ese tiempo era lo represivo en todo nuestro proceder, público y privado. Otro recuerdo: la emoción que sentía cuando el presidente elegido recitaba la constitución y yo la sabía de memoria.

2. El Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba se reabrió en la nueva democracia. Nos recibimos. No había salas, ni teatros para ensayar y hacer nuestras obras. Solo estaba La cochera de Paco Giménez. Alquilamos un galpón y nos convertimos en teatro. Estas acciones se

multiplicaron. Se creó el Instituto Nacional de Teatro. No había público. Nosotros hacíamos nuestras obras igual. Hoy hay alrededor de 30 salas solo en la ciudad de Córdoba, muchísimas obras de diversas temáticas y puestas en escena. Me aventuro a asegurar que no hay función que se suspenda por falta de espectadores. Nuestra perseverancia, capacidad de trabajo, nuestro deseo de expresarnos y poder hacerlo es lo que también consolida y sostiene al sistema democrático que hemos elegido.

3. La verdad no sé bien qué lugar ocupan las artes escénicas en un contexto democrático. Lo que sé es de todas las personas que trabajan ardua, persistentemente en el hacer de las artes escénicas en este tiempo crítico y a lo largo de cada día de estos 40 años y de los años que siguen con nuevas personas que tomarán la posta y seguirán. Porque se sigue. Como dice una luminosa actriz con la que trabajo: “La ilusión intacta” y esto solo es posible en esta defectuosa democracia.

MARCELA ARAVENA / Dramaturga y directora / San Luis

1. Era niña, tenía 9 años, vivía en San Rafael, Mendoza. Si bien con la llegada de una democracia se entiende lo que eso trae de bueno para cualquier ciudadano, la verdad es que mi sensación es agridulce; supongo que de alguna manera percibía ese resabio del “trauma” que la época infame de la dictadura militar nos había obsequiado.

Recuerdo a mi hermano Sergio, que había regresado a nuestra casa, luego de dos años en el Servicio Militar (Obligatorio). Encontrándose en su habitación, de madrugada quizás, paradogritando, peleando con un supuesto Cabo; representado por el secador de pie que mi madre tenía guardado allí.

Recuerdo ver en la tele un señor con cara de bueno, traje y bigotes (Alfonsín) asomado desde un balcón y multitud de personas agitando sus manos y voces. Y recuerdo la propaganda con muchos niños de la “Caja Pan” del gobierno democrático.

2. “País cerrado, Teatro Abierto”. Si bien fue en 1981 su primera edición, creo que fue un gran acontecimiento que despertó y favoreció el campo expresivo. Donde participaron actores, dramaturgos, directores, escenógrafos, etc., logrando vencer las amenazas de muerte, bombas y hablar a través de textos de autores como Cosa, Dragún y una Griselda Gambaro, única dramaturga que pudo estar en ese grupo de artistas, entre otros.

Por otro lado, más que textos puntuales que favorecieron la consolidación, como pudo ser el caso de *Postales argentinas* de Ricardo Bartís, o la dramaturgia de Pavlovsky o de *El periférico de objetos*, por nombrar algunos. Entiendo ese momento como un despertar. Un momento donde el canon fue la multiplicidad y lo ecléctico. Algo entendible. Los artistas,

sus poéticas, sus subjetividades, métodos, formas de realizar montajes emergieron a la superficie desde lo dispar.

Quiero decir, que, en esos primeros años de este sistema democrático, en el teatro argentino coexistieron una diversidad de estéticas, procedimientos, teorías, textos nacionales e internacionales, movimientos, que habitaron los escenarios y ahí radica la puesta en valor que aportó el teatro a la llegada del sistema democrático.

3. En los contextos democráticos una de las características que me interesa y se resignifica a mi entender, es la posibilidad y libertad dialógica/comunicativa entre las personas. A partir de ahí encontramos espacios teóricos, formales, académicos, populares, políticos diversos; que nos van asistiendo en ampliar la mirada y poner en palabras pensamientos para luego decidir qué tomo y qué no.

Creo que el arte tiene, como hace miles de años, la habilitación para ocupar un lugar único en la sociedad, que es el de ampliar la mirada también, pero es una mirada que se opone a la norma construyendo espacios a través de percepciones, de un diálogo simbólico que viene a molestarte, a desafiarte necesariamente para arribar a algo nuevo. El tema es que cuando las artes escénicas, es decir, los cuerpos, el movimiento, lo efímero, el sonido, la iluminación, la voz, etc., se corren de la convención simbólica, o no encuentra políticas culturales que abran el territorio para ser explorado, ampliado, perfeccionado, puede evidenciarse un lugar más funcional o panfletario, sea a favor o en contra de algo.

Es un lugar muy sutil por lo tanto de riesgo, condición *sine qua non* del arte.

BEATRIZ LÁBATTE / Coreógrafa / Tucumán

1. Solo puedo responder de manera muy personal a esta pregunta, me disculpo por la digresión. Hay algo absolutamente propio que cubre todos mis recuerdos de ese tiempo, sucede que, a poco del retorno a la democracia me inundaron las incipientes señales de la gestación de mi hija, en mí; y esa intensidad luminosa, en cierta manera, “ensimisma” mis recuerdos, si es que así puede decirse. Lucila nació en setiembre de 1984. Lo que sí puedo recuperar con nitidez es la sensación (muy física) de un alivio inmenso, como estar sacando el cuerpo de una pesadilla aterradora, salir a respirar y a habitar un espacio social, compartido, que se abría y se ampliaba generosa, inmensamente. Recuerdo nuestra celebración, que nos reunía desbordando las calles, y el impacto de la liberación de más de 300 palomas mensajeras como parte del acto de asunción de F.P. Riera como gobernador de Tucumán. Y también a Alfonsín hablando desde un balcón del Cabildo y no desde el balcón de la Casa Rosada. Todo un gesto que nos interpelaba, simbólicamente.

2. Voy a recuperar aquí recuerdos cercanos, obras y eventos del teatro de San Miguel de Tucumán en los que participé desde diferentes roles y que fueron parte, integradamente, de aquellos procesos sociales. *Un brindis bajo el reloj* de Carlos Alsina y Gustavo Geirola estrenada en 1992. Fue una experiencia fuerte, ya que, con la dictadura aún activa, la obra ponía en escena, metafóricamente, la figura de un desaparecido y la de una madre, y habilitaba un diálogo posterior con los espectadores. Batallando contra la posible

elección democrática de Bussi como gobernador, en 1991, *Comicios tropicales* un evento realizado conjuntamente por los grupos Propuesta, La Otra y Teatro Inestable de Tucumán que confrontaba a los espectadores, de manera lúdica y directa, con la situación de mirar, comprender y decidir. En 1999, agitando contra la postulación a gobernador del hijo del genocida, un acontecimiento teatral multitudinario, *La guerra de la basura*, con texto y dirección de Carlos Alsina.

3. ¿A qué nos referimos hoy cuando hablamos de un “contexto democrático”? La sensación de estar viviendo en democracias muy débiles, borrosas e inestables, y la certeza de ser parte de un mundo de desigualdades dolorosas y extremas en incesante aumento, socavan el concepto mismo de democracia. El poder político de los gobiernos democráticos parece haber perdido credibilidad diezmando por la incalculable acumulación de capitales, por el poder de las grandes instituciones financieras mundiales y por la puesta en crisis de “la verdad” operada a través del “régimen de la información” y de la racionalidad digital en la que vivimos inmersos. En este contexto solo puedo pensar en la movilización y en la movilidad permanente como un lugar para las artes escénicas. Los creadores escénicos se mueven incesantemente, reformulan, replantean los formatos, los recursos, los discursos y los modos de producción para construirse lugares, espacios y producciones significantes y vitales en un marco general que se presenta extremadamente complejo y casi inasible.

JORGE ACAME/ Dramaturgo/ Jujuy

1. Recuerdo un útero previo donde se agitaban Teatro Abierto, la *Revista Humor*, las palabras de Madres y Abuelas, los discursos de la Guerra de Malvinas. Estos y otros textos sociales contribuyeron a ese nacimiento inevitable que fue el retorno de la democracia. Luego, una voluntad de crecimiento y temor al pasado inmediato elaboraron mecanismos de consolidación. La democracia surgió como una criatura que quiso nacer y vivir, y siguió explorando formas desde el diseño genético de su gestación.

2. Espectáculos teatrales y de música, nacionales y extranjeros, películas, textos literarios, actuaron como resistencia en defensa de este nuevo organismo que tuvo y tiene valor en sí mismo, pero que además llevaba en su memoria décadas de libertades frustradas. Todos nos sentimos sostenidos por la fuerza de una red de obras y cada uno de nosotros habrá sido tocado en particular por diferentes nombres; menciono algunos que fueron especialmente significativos para mí: Damián Guerra, director del Grupo Jujeño de Teatro, con su perspectiva del teatro regional; la original y potente poética del Equipo

Llanura, de Santa Fe; el libro *Hacia un teatro salvaje*, de Jorge Ricci.

3. Las artes escénicas invitan a la emoción y a la reflexión a través de una dialéctica entre sus textos y los espectadores, pero acaso también lo hacen desde su condición de efímeras. Trabajan con encuentros complejos, irrepetibles; proponen una intensidad y una precariedad que nos recuerda que cada instante es único, como la existencia misma. Son como una chispa breve cargada de sentido que fortalece nuestro deseo de libertad.

ELI SIRLIN / Iluminadora y directora / CABA

1. Para mí fue una fiesta largamente esperada. El siluetazo como primera forma artística que recuerdo de evidenciar las desapariciones, las marchas, que la muerte ya no nos rodeara. Poder votar. La libertad fue mi primera sensación. Yo había terminado Bellas Artes y necesitaba expresarme. Tengo grabados hechos entre 1981 y 1983 muy llenos de tristeza y destrucción exhibidos en circuitos privados. Y para mí fue muy fuerte mi contacto con la APDH a través de un concurso de afiches que habían organizado. Haber podido canalizar toda la rabia en una acción artística fue muy sanador para mí.

No tengo un recuerdo preciso, sino una sensación de época. Y en la boca el NUNCA MÁS jamás se me fue.

2- Siempre hemos tenido una cultura muy rica, polémica y de excelente calidad. Toda la actividad del Grupo Di Tella en los 70 por ejemplo, fue sumamente disruptiva.

Hubo durante la dictadura semillas como Teatro Abierto, que surgió en 1981 en medio del proceso militar y por supuesto fue duramente reprimido y con un teatro incendiado. Teatro Abierto traía una dramaturgia super rica. Recuerdo varios de sus espectáculos. La censura llegó hasta canciones de Pink Floyd y películas en un absurdismo patético.

Ya en el 82 con un gobierno militar en decadencia el CAyC presentaba a Kuitca, Monzo, Bobbio, Bertani y Melcom, y se repite el siluetazo. A fines de 1983 en el CCRecoleta en la performance *Besos brujos* realizada por Carlos Ianni y Kuitca, una actriz era sometida a “presiones” y obligada a confesar públicamente los nombres de los organizadores y el de los participantes.

Y Marta Minujín instala *El Partenón de los libros prohibidos*, con 30 mil libros prohibidos en dictadura (más de 600 títulos en sus variadas ediciones). En 1984 surgió el Festival Latinoamericano de Teatro realizado en la ciudad de Córdoba en teatros y espacios públicos con representaciones de Brasil, Ecuador, España, Colombia, México, Puerto Rico, Uruguay, Venezuela. Toda una fiesta.

3. Las artes en general son fundacionales en la cultura. Son la expresión más genuina de la identidad y la problemática de un pueblo, una comunidad, un país. Lograr equilibrar esa energía artística en cada comunidad, en cada espacio poblacional es asegurar la expresión auténtica de sus necesidades, dilemas y cuestiones. Para eso se requiere un estado generoso que dé cabida a esa generación, porque la mayoría de las expresiones artísticas no son autosuficientes dado que no responden a intereses económicos. Esa manifestación cultural genuina es mucho más accesible en contextos democráticos donde hay interés en estas cuestiones de educarse, formarse y expresarse. Las democracias, cuando políticamente acuerda estos objetivos, se ocupa de colaborar con la libre expresión y el fomento de espacios de generación artística tanto en lo económico como en lo productivo, dando espacio y cabida a Festivales y acciones artísticas promocionadas.

Respecto de las artes escénicas, Argentina tiene un puesto de avanzada en la cantidad y variedad de espacios teatrales en todo el país, con incentivos y subvenciones que logran mantener una continuidad escénica en materia de producciones, con resultados super interesantes, generando usinas creativas en los lugares más recónditos del país.

NICOLÁS BLANDI / Dramaturgo y director / Temperley, Buenos Aires

1. Tengo la suerte de haber nacido en democracia. Las posibilidades que tuve durante mi infancia, en cuanto a la libertad con la que un pibe podía jugar en la calle hasta cualquier hora, son claramente el reflejo de esa época, y mi primer recuerdo sensible consciente.

2. Yo particularmente tengo gran admiración por toda la movida *under* de los 80. Espacios como El Parakultural, Cemento, entre otros, fueron importantísimos en ese momento de nuestro país, para construir un lenguaje nuevo con ganas de gritar todo lo antes callado. En ese sentido pienso mucho en los grupos, como el trío Batato-Urdapilleta-Tortonese, Los Melli, Las gambas al ajillo. También grupos como La banda de la risa, Los macocos, tomando las plazas de la ciudad, los espacios públicos perdidos. Creo que ese panorama

fue sumamente importante para consolidar la libertad expresión que sigue hasta la fecha en el territorio independiente.

3. Creo que lo primordial es cuidar los derechos ganados, sobre todo lo relacionado a la libre expresión. Siento que la cartilla de los diversos espectáculos que ofrece nuestro país, es una clara muestra de que conviven distintas voces y búsquedas. Esa diversidad de lenguajes es lo que nos caracteriza como pueblo democrático, como libre pensadores, y no podemos dejar que nadie nos quite esa posibilidad del decir, así como también debemos favorecer a la construcción de una memoria colectiva para no caer otra vez en lugares que nos quiten aquello que hemos ganado.

NAYLA POSE / Actriz / CABA

1. El recuerdo más fuerte que tengo fue la sublevación de miembros del ejército argentino bajo la conducción de Aldo Rico en Campo de Mayo, la Semana Santa del 87. Tenía 12 años. En casa nunca se había hablado del tema delante de mí, pero esto estaba en las noticias y entendí algunas cosas de golpe. Recuerdo el gesto de mi viejo prendido a la tele y la gravedad en su cara. Días después de mucha tensión, el domingo de Pascuas, mi papá agitaba el puño celebrando la victoria.

En el comedor del departamento de Lanus, frente a la tele viví mi primer gran hito de conmoción política y mi primer encuentro con la democracia. Había conocido un miedo nuevo, uno que al fin se evaporó cuando Alfonsín, nuestro presidente constitucional dijo "... la casa está en orden", "...vuelvan a sus casas a besar a sus hijos" y entonces la cámara me regaló una imagen que me llenó de fervor: La Plaza repleta de gente.

2. Es inevitable nombrar lo extraordinario que fue Teatro Abierto (1981- 1985),

así lo mismo, la obra de Tato Pavlovsky, que pude ver recién en el año 2000. Por una cuestión de edad puedo decir que son materiales que me atravesaron en un ámbito de estudio.

Cuando empecé a ver teatro, la obra de *El Periferico de Objetos* y su relación con la idea de lo siniestro como productor de sentido me produjo un estupor muy grande.

Hay una obra que no llegué a ver en vivo pero que sí pude ver en archivo: *El hombre de arena*, 1992. Un cajón de tierra seca, unas viudas que desenterraban muñecos "muertos" y una serie de movimientos sutiles que les iban devolviendo la vida. Muchas metáforas y capas de sentido. Lxs Perifericos no tenían la intención de hablar de la dictadura y era extraordinario ver, sin embargo, la presencia que tenía el tema en la obra. Fue una nueva manera de comprender el arte para mí, porque este contenido estaba de una manera que se me hacía bella y profunda, alejada de lo panfletario. En relación a tu pregunta,

este tipo de elaboración estética para mí es bisagra. Y después, claro está, Teatro por la identidad, porque más allá de lo artístico es un hecho político y cultural de enorme contundencia e impacto en lo social.

3. Patricia Zangaro me dijo una vez: "El arte no transforma el mundo, pero sí puede hacernos tomar conciencia de la necesidad de transformarlo".

En el arte entra todo lo que no cabe en otro lugar, pero además el arte es como la casa de la memoria, ese espacio en donde lo sagrado y lo profano se encuentran en un acto mágico que envuelve el tiempo para atravesarnos por completo, para recordarnos la experiencia de la libertad, el estallido del goce, del cuerpo, de la irreverencia, para desanestesiarnos la percepción y devolvernos a nuestra vida, más despiertos, más empáticos, más humanxs.

El arte es el ejercicio de la libertad.

MIRANDA SAUERVEIN / Actriz / Mendoza

1. Nací el 23 de junio de 1978 con los militares a la cabeza de la gobernación, la democracia llegó en el 83, era una niña de tan solo cinco años. No tengo recuerdos específicos del retorno de la democracia, comprendí lo que se había vivido en esos años en la adolescencia, ahí tomé conciencia de nuestra historia y lo valioso que fue el regreso de la democracia, ¡¡luego de tremendos años de oscuridad!!

2. Todos los movimientos tanto sociales como artísticos que se fueron desarrollando y consolidando en todo el territorio nacional aportaron mucha fuerza a estos cambios, hechos que sucedieron en otras partes del mundo y tenía una repercusión expansiva en nosotros. Fueron muchos los que formaron parte de ésta consolidación. Me gustaría mencionar quienes resuenan en mi

cabeza de mi provincia natal, Mendoza, actores, directores, dramaturgos, escultores, grandes artistas independientes que forman parte de una generación muy potente entre los años 80 hasta la actualidad; el querido Flaco Suárez, Gladis Ravalle, Inés Rotella, son algunos de ellos.

3. Ocupa un lugar muy importante, no puedo verlo de otra manera, ya que es la única que conozco, vivir en democracia, no sé si comprendo realmente que es estar en otra clase de situación política, no se me cruza por la cabeza no vivir en un contexto democrático. ¡Nadie puede ni debe reprimir nuestras ideas, nuestras ganas de decir cosas, nuestras necesidades artísticas, expresar sin censura ni presiones, expresar en libertad con libertad!

EUGENIO SOTO / Actor, dramaturgo y director / CABA

1. No podría identificar un primer recuerdo. Sí tres imágenes sobre las cuales me gustaría comentar y que perduran en mi memoria:

Dos de esas imágenes son los actos de cierre de campaña tanto de Alfonsín como de Luder. La 9 de julio colmada desde el obelisco hasta Constitución. Una verdadera reunión de pueblo, una comunidad, un acto de esperanza luego de tanto horror, la creencia habitando en esa multitud.

Desde hoy puede verse aquello casi como un drama en tono de tango: la esperanza de haber tenido tanto y el dolor de ya no ser.

El otro recuerdo es más personal e íntimo. Mi padre y yo desde un balcón de un viejo hotel en Tacuarí y Av. De Mayo viendo pasar el auto presidencial de Alfonsín, luego de que jurara en el congreso, yendo hacia la casa rosada.

Al poco tiempo murió mi padre. Quizás un anticipo de orfandad y vacío. El mismo de este presente... la tragedia de entender que con la democracia no se come ni se cura ni se educa.

2. Creo que el acontecimiento más importante que sin dudas favoreció a la consolidación de la democracia fue Teatro Abierto.

Una verdadera gesta de la comunidad teatral que puso al teatro, a sus actores y actrices, a sus directores, como un verdadero ejemplo de compromiso de campo intelectual con el acontecer de la época.

Hay dos obras artísticas que, en relación a mí, fueron las más importantes. *El señor Galíndez* y *Potestad*, ambas de Tato Pavlovsky. Esas obras narran, en mi opinión, de un modo formidable el subsuelo del horror argentino.

Colocan el tema de la violencia política en otro lugar. En el lugar del cotidiano. Donde lo diario se vuelve lo siniestro. Es decir, la violencia y el horror laten en el día a día en una extraña combinación de humor negro y tragedia. Ese modelo narrativo fue una enseñanza que aprendí de esos textos. Estos textos trazaron mi interés en la violencia como núcleo fundamental del imaginario argentino.

3. El contexto democrático parece establecer un mercado de oferta cultural. En ese sentido, las artes escénicas son absorbidas y colocadas en el escaparate de la siguiente triada: Turismo, cultura, ciudad.

Las artes escénicas, entonces, ya no parecen poder producir la potencia de algo de lo que hablábamos en la pregunta anterior. Cuando se oponían claramente y tomaban una actitud política contra un enemigo que era claro, las artes escénicas producían un sentido y experiencia hacia la comunidad que las tomaba como espejo.

En este contexto, sería bueno que quienes producen escena vuelvan a producir un sentido de confrontación y rebeldía.

Un sentido que rompa esa amable oferta cultural y vuelva a ser espejo de la enorme fractura de su comunidad. Una comunidad que revuelve tachos de basura debajo de las marquesinas de la agradable oferta cultural y turística de la ciudad.

ROBERTO SCHNEIDER / Periodista y crítico teatral / Santa Fe

1. Atrás quedaron la noche gélida, el horror, la ausencia de libertad. Desde hace mucho tiempo, el retorno de la democracia se inscribe con letras inteligentes, grandes, contundentes, visibles y plenas en la ciudad de Santa Fe, en donde se concretan montajes teatrales. En este esperado encuentro, los espectadores son la prueba contundente que permite categorizar a la actividad como la cita obligada en el panorama cultural de la ciudad. Los sociólogos podrán sostener, tras estudiar las razones de este éxito, diversas teorías. Lo cierto es que cuando existen una cuidada producción, una organización perfecta y la pasión evidenciada de los espectadores que han hecho suya esta actividad, se pone en evidencia que la misma tiene un valor incuestionable. El teatro se concreta en un tiempo muy difícil para los argentinos, con una economía tambaleante y un panorama que pone en discusión principios ideológicos, modos de hacer que generan intercambios de miradas, visibilizan luchas, exigen balances, revelan intereses, desnudan rostros e intenciones. Somos también

testigos de un momento de grandes transformaciones. Los argentinos necesitamos acciones claras, que superen la promesa de los discursos y se cristalicen en políticas reales, inclusivas e innovadoras. Estamos evolucionando hacia una nueva sociedad, con una nueva cultura, con nuevas realidades y expectativas, y ese avance exige cambios. Hay quienes se resisten al cambio. Y hay quienes lo abrazan.

2. Recordaremos dos montajes teatrales emblemáticos de aquel y éste tiempo. Primero, *Actores de provincia*, de Jorge Ricci, porque fue y es un símbolo claro de una obra excelente, que nos dibuja con exactitud. El montaje fue, además, un suceso de crítica y de público, y con su mensaje (y toda su creatividad) recorrió casi todo el mundo de habla hispana. Después, *La sobrina*, un espectáculo basado en la novela homónima de Sergio Delgado magistralmente adaptada por su hermana Mari Delgado, que rememora precisamente un mundo de creatividad máxima desarrollado en la otrora Casa de la Cultura santafesina. Un espectá-

culo que es una muestra contundente de un cambio que estamos viviendo como comunidad, un ejemplo de transformación, una forma de abrir puertas y crear vínculos, una obra para reconocernos, repensarnos, encontrarnos.

3. El teatro santafesino es una celebración única, irrepetible, que nos envuelve con el entusiasmo de quien sigue creyendo que el cambio es posible y apuesta con su cuerpo y sus ideas para hacerlo verdad, hacerlo realidad. Para todos, es una fiesta. Porque se propone una celebración colectiva de la fantasía, de los sueños, se llega a quienes pueden y a quienes no. A los que están en el centro y a los barrios. Con su fuerza arrolladora se hace visible y se hace realidad para quienes quieren abrazarlo. Para quienes desean dejarse atravesar por la experiencia de compartir. Como ocurre con todos los hechos verdaderamente transformadores de nuestra historia. Escuchando a unos y a otros, y dando respuestas. Es una experiencia conmovedora.

LEONEL GIACOMETTO / Dramaturgo / Rosario

1. No tengo recuerdos seguros. Nací el 24 de agosto de 1976 y, aunque muchos años después supe que había un libro que se llamaba *Nunca más*, tendría 7 años cuando empecé a escuchar, no tanto que la democracia era eso que ahora estaba y antes no, sino que hacía unos pocos años nomás, “los militares” asensaron de formas terroríficas a un montón de personas que mi papá les decía “subversivos”. No tengo un recuerdo claro, pero sí, muchos años después, la sensación tan incómoda que aún tengo de cómo hicieron los mayores a mí alrededor para no mostrar siquiera una emoción entre la nueva democracia y lo otro, de lo que nadie nos hablaba.

2. Teatro Abierto, a la distancia, y sin haberlo vivido, sino escuchado, contado y leído como casi todo lo que se transmite de una generación a otra en el teatro, vale más, con una impronta que los años fortalecieron, como respuesta vital a lo que estaba pasando con la

vida de los hacedores teatrales y de todos los habitantes del país. Pero no fue tan así después de todo, ni todo lo que se hizo como respuesta artística fue recolectada: con fuerza para ser general, lo que se llamó Teatro Abierto fue en Buenos Aires y las provincias a su alrededor, o eso fue demarcado después, entre alegorías y memorias, cuando también leí con una sorpresa ambigua, que lo literal es la marca y el formato de esa dramaturgia, de ese teatro que aún no encuentra lo que es, por ejemplo, un desaparecido en escena.

3. Si me paro y miro hacia allá, el contexto democrático se me envuelve con un Estado que gestionó, a favor, el teatro como fomento, y que también coacciona sobre su propia visibilidad según lo partidario, o aquello que algunos deciden como oficial, pero que aún sigue fomentando más que valorando. Acá el valor no es lo que se presupone. Es peor.

ALEJANDRA QUIROZ / Dramaturga / El Chalten, Santa Cruz

1. Recuerdo una escena muy potente y la sensación corporal de alegría colectiva, saltos, cantos, banderas y pancartas con fotografías, era noche de verano en el monumento a la bandera de Rosario, ciudad donde nació. Era 1983, yo era chica y hasta el ancho río marrón cantaba: “el Pueblo Unido jamás será vencido”. Ese corifeo me acompaña hasta hoy en la Patagonia que habito y atraviesa mi práctica teatral situada hace 18 años.

2. El fenómeno de Teatro Abierto como experiencia de resistencia en dictadura, el Teatro Comunitario, que reúne a vecinxs para la creación colectiva de una obra teatral centrada en la construcción de memoria colectiva., el Teatro Independiente como práctica situada en territorio, y el teatro por la identidad como reparación del tejido

social roto por las desapariciones y robos de bebés. Obras entre muchas sobre Terror y represión, la violencia, y la apropiación de bebés y la guerra. La dramaturgia de Griselda Gambaro: *Decir sí* y *Antígona furiosa* y de Tato Pavlovsky: *Telarañas* y *Potestad*. Y a 40 años de Malvinas entre otras obras elijo *Campo Minado*, y *Nosotras también estuvimos ahí*. También en Santa Cruz la obra *Silencio Ficticio* del compañero actor y ex combatiente Andrés Fernández. Sentí pienso que toda la praxis artística como acción política transformadora aloja y consolida democracia.

3. Las artes escénicas son hechos sociales y profundamente políticos en el quehacer transformador de la creación y en lo dialógico del encuentro con otrxs para que suceda el convivio. La memoria

de los fuegos que convocan a los pueblos y sus relatos como escenas de historicidad, territorialidad e identidad colectiva. Como manifestación artística capaz de develar, entre otras, las relaciones sociales, las dinámicas del poder, y las prácticas políticas. Las poéticas del arte son revolucionarias en tanto el arte es resistencia política y social, también en un contexto democrático será imprescindible seguir construyendo desde las expresiones artísticas, memoria verdad y justicia contra discursos neofascistas, neoliberales deshumanizantes y antidemocráticos. Hoy también las nuevas miradas con enfoques de género y diversidades en las artes escénicas, como en las políticas públicas, aportan, construyen, amplían y garantizan derechos humanos, igualdad y libertad.

MIRNA CAPETINICH /Autora, docente, investigadora y crítica teatral / Chaco

1. Tenía diez años. Sentada en un sillón de tres cuerpos, de cuerina bordó, veía la transmisión en vivo, en blanco y negro, por un Hitachi de 14 pulgadas. Asumía como presidente Raúl Ricardo Alfonsín: “¡Con la democracia se come, se cura, se educa!”. Inmensa ovación de la multitud en Plaza de Mayo ante su vehemente y apasionado discurso. No sé si a esa edad era consciente de lo que significaban sus palabras. Solo recuerdo que era un día de festejo. Y así se vivía y contagiaba a través de la pantalla. Pañuelos y manos en alto. Cánticos de alegría. Lágrimas por la esperanza de un país mejor. Era el comienzo de otra etapa. Más pacífica, más deseable. Menos cruenta, menos trágica. Menos temible. Más feliz, menos injusta.

2. Considero que, en términos generales, la música, el cine, el teatro, por su alcance masivo, contribuyeron a consolidar el sistema político-social. El rock nacional y sus diversos estilos (León Gieco, Víctor Heredia, Mercedes Sosa, Pedro y Pablo, Raúl Porchetto,

Charly García, Fito Páez, Los Twist, Los Abuelos de la Nada, Miguel Mateos Zas, Viuda e hijas de Roque Enroll, por citar algunos). Películas como *Los chicos de la guerra*; *La historia oficial*; *La noche de los lápices*. O movimientos como Teatro Abierto, gestado en plena dictadura en Buenos Aires, con su proyección hasta 1985 y a otros lenguajes, como Danza Abierta y Poesía Abierta. Si bien tales acontecimientos fueron gestados en el epicentro porteño, me atrevo a decir que repercutieron de alguna manera en la conciencia de los artistas de todas partes del país, los que, a su vez, generaron ciclos, festivales, conciertos, muestras, en sus propios territorios, para crear conciencia y hacer reflexionar. Y, por último, el Juicio a las Juntas Militares, que, aunque no se trató de un acontecimiento artístico, fue una verdadera puesta en escena muy liminal con el teatro, que indefectiblemente promovió el deseo por un sistema institucional capaz de condenar la violación de los derechos de lesa humanidad y de defender un sistema de

gobierno libre y democrático, restaurado de entre las cenizas.

3- En un contexto democrático, las artes escénicas ocupan (o deberían ocupar) un lugar importante. Por varias razones. Porque posibilitan el desarrollo integral de las personas, lo cual promueve la práctica de valores necesarios para transitar en democracia, como la tolerancia, el respeto por las diversidades y la convivencia pacífica. Y porque, además, devienen siempre en encuentros convivenciales colectivos en los que no solo existe la posibilidad de satisfacer la necesidad de expresión de parte de lxs artistas, sino la posibilidad de dejarse cautivar, emocionarse e incluso pensar y formar su opinión, de parte de lxs espectadores. Si pensamos en el contexto democrático actual en nuestro país, considero que no deberían descuidarse las asignaciones de fondos destinados a las políticas estatales de fomento y apoyo a las artes escénicas. Condición necesaria para lograr que los bienes simbólicos y culturales lleguen a todxs.

SONIA JAROSLAVSKY / Periodista y gestora cultural / CABA

1. Tengo 49 años. En el 83 tenía diez. El retorno de la democracia lo recuerdo como un tiempo largo donde paso a paso se fue dejando de lado el miedo y pudimos comenzar como pueblo a entender todo lo que sucedió. Tengo un recuerdo muy potente de la escuela primaria, una escuela pública del barrio de Palermo de la Capital Federal. En esa escuela había un coro y yo quería cantar en él. Cuando había que ensayar y se solicitaba a las maestras que nos dejen ir, muchas no querían. Poco a poco entendí que ese coro cantaba canciones diferentes a las de otros colegios públicos. Lo entendí cuando fuimos a un Certamen. Cantábamos temas como, Venceremos “No tenemos miedo, no tenemos miedo. No tendremos miedo nunca más”. Se armó medio lío por el repertorio que teníamos. Creo que esas canciones y la valentía de esa directora de coro al elegir las lo siento como la primera revancha de niña en la previa a la llegada de la democracia. Recuerdo también que en ese momento pude recién conocer a un tío científico muy querido de mi papá, que vino a Buenos Aires desde Francia (uno de los rostros de la emblemática foto de La noche de los bastones largos). También puedo pensar en algo más onírico: las pesadillas. ¿Puede uno tener pesadillas de traumas dolorosos vividos en tu país? Yo creo que sí. Ese inconsciente colectivo diría Jung. El recuerdo es el de un río. Una persona intenta escapar a Uruguay. El Río de la Plata es más pequeño. Ella nada, logra cruzar el río. Ve unas vallas y militares. Se esconde para escapar por otro lado por pastizales. Despierto sin saber si morí en el río o si logré cruzar. También están en los recuerdos un sinfín de pesadillas de mis amigas, hijas de desaparecidos y acompañarlas a la noche. Acompañar para que el dolor sane aunque sea un poco. Y que más, acompañar en los juicios y las marchas. Creo que las marchas fueron y son un lugar muy reparador. El retorno a la democracia se vive en el día a día hasta hoy, en cada nieto que puede lograr su verdadera identidad, en pelear por una justicia sin mafia.

2. Hay muchos. Pero como saben, en la dictadura el espacio de la calle como espacio teatral significaba jugarse la vida. El teatro callejero, el teatro comunitario, creo que son fundamentales para esta vuelta. Algo de esto escribimos en un libro sobre Adhemar Bianchi y Ricardo Talento *Pasado y presente de un mundo posible. Del Teatro Independiente al Comunitario*, junto a Ana Durán y Mónica Berman. Ir a ver *El Fulgor Argentino* o *Venimos de muy lejos* en el Teatro Catalinas sigue siendo un refugio aun hoy y creo que fueron producciones importantísimas en la vuelta a la

democracia. Los Grupos Cumpa (donde estaba Mauricio Kartun, entre otros) y Octubre con Norman Briski o La podestá, fueron movimientos antecedentes, donde el teatro y la militancia querían producir movimientos populares y creo que es importante reconocerlos por las implicancias que tuvieron que sufrir con la dictadura. Pero el campo teatral, cuando se recupera la democracia estuvo signado por el compromiso social y por la necesidad de poner en escena y darle difusión a lo vivido en la dictadura. La vuelta de los actores-payasos y la vuelta a ocupar el espacio público. Si bien hay hitos indiscutibles como el de Teatro Abierto, yo pienso en todo un movimiento generalizado de gran explosión artística y sentimiento de salir a ver todo. Eso más entrando en fines de los 80 y comienzos de los 90. El Hall del San Martín tal vez era más potente que las obras, lo que quiero decir es que el transitar y poder hacerlo por la foto galería, por el Rojas, por toda la venida del “underground”, los boliches con performance, los eventos en las calles, el café, la charla, son tan importante como cualquier obra emblemática. La Organización Negra, el Periférico de objetos, Tato Pavlovsky (fundamental), la Gambaro, obras como la trilogía de Memoria, Cinco Puertas y Cautiverio del Grupo Teatro Libre. Pero también Batato, Los Melli, Las Gambas, el Parakultural son entre muchos otros parte de esa vuelta, todo un movimiento dramático y de movida maravillosa de despliegue de ese fervor. En particular *El señor Galindez* de Tato o las obras de El Periférico produjeron una huella importante en mi incursión como joven espectadora de artes escénicas. Incluso hoy obras como *Un domingo en familia* de Susana Torres Molina en cartel permiten seguir indagando sobre lo sucedido. En relación a algún hito me gusta mucho pensar en “Teatro x la Identidad” gestado en democracia y que continúa hasta hoy.

3. Diversas expresiones escénicas en un marco democrático contribuyen a ejercer la ciudadanía cultural como derecho humano. Hoy más que nunca debemos velar por dar un contexto a la diversidad de expresiones escénicas para evitar censuras. El arte escénico es una invitación a sentir y pensar individualmente y vibrar junto a una platea entera. Para las y los que trabajamos con la gestión de públicos es nodal y nos permite generar espacios democráticos de vinculación entre producciones, artistas y espectadores con despliegues increíbles tantos en el trabajo con instituciones educativas como con una diversidad de comunidades.





*“Los cuerpos terrestres lloran.
Un líquido de un sabor salado
me salió de los ojos. Para que
puedan comparar el sabor del
líquido se asemeja al del agua
de los océanos. Casi posee la
misma composición química.
De la misma cosa están hechos.
El llanto y el mar, son cosas
parecidas”.*

*—“La vida terrenal”, DE SANTIAGO LOZA
DIRECCIÓN DE DARÍO LEVIN (El Bolsón, Río Negro)*

UN CREADOR_UNA OBRA

CUANDO HOMENAJEAR ES PURA FIESTA COMPARTIDA



ESCENA DE LA IMAGEN GRANDE

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

Ir a ver *La imagen grande* es una aventura en sí misma. O al menos supo serlo para quienes habíamos tenido que elegir con antelación un día, dejarlo despejado en nuestras agendas y revisar los horarios del tren que nos dejaría en La Plata. Es habitual que durante las primeras funciones de un proyecto independiente (sea lo que sea lo que ese adjetivo designe) la población espectadora se componga casi íntegramente de amistades, familiares y afectos varios. Por eso es que todos los congregados este día de otoño parecemos más bien estar de excursión antes que aguardando el ceremonioso rito teatral: nos conocemos hace muchos años, nos convidamos mates, sonreímos al charlar y acabamos de transcurrir una hora viendo a través de la ventanilla del Roca todos los

árboles ausentes en nuestro cotidiano ciudadano. Finalmente, estamos por ver un trabajo del que nos vienen hablando hace mucho. La esperanza es alta.

Quienes integran el elenco y el equipo de dirección también son migrantes frecuentes. Durante meses estuvieron yendo desde la *city* porteña hasta la capital provincial para ensayar un objeto estrafalario: una obra de teatro que transcurre en el Hipódromo de La Plata. El trajín es agotador de tan solo imaginarlo.

Mientras subimos en riguroso silencio las derruidas escaleras hacia la platea, antes de que la obra-en-sí arranque, se hace presente en el espacio uno de los asuntos del teatro: el paso del tiempo. En los rellanos de estas escaleras espi-

raladas, pispeamos unos baños inútiles, sucumbidos ante la mugre y los escombros. Lo derruido, lo vetusto, lo olvidado. Una arquitectura arrollada por su ocaso. Pienso en lo que escribió Rebecca Solnit acerca de las ruinas en su libro *Una guía sobre el arte de perderse*: “Son lugares donde vive la promesa de lo desconocido, con todas sus revelaciones y todos sus peligros [...]. Las ruinas se convierten en el inconsciente de una ciudad, en su memoria, en sus territorios ignotos, sombríos, perdidos, y es en ellas donde verdaderamente cobra vida. Con las ruinas, una ciudad se libera de sus planes y se convierte en algo tan complejo como la vida, algo que puede explorarse pero quizá no cartografiarse”.

Una vez llegados a la platea del Hipódromo, desde la que miraremos casi toda la obra, el impacto visual reafirma que el sitio elegido para *La imagen grande* es indiscutible. El campo de visión es vastísimo, sobrecogedor, a la vez bello y sublime. Las directoras Micaela Tapia e Irene Polimeni Sosa proponen al espectador realizar un trabajo tan radical como valiente alrededor de la mirada y el punto de vista; ejes temáticos en los que además reside el corazón poético de la obra.

Bueno, ya basta. A ver qué hay por acá... Mmm... El cielo... las nubes... el sol... la silueta de la ciudad... el pasto... la pista... los caballos... la chimenea humeante de una fábrica... El cielo... El cielo. ¡Buenas tardes, señora serenidad! Cobíjeme. Hoy el telón de fondo será el mundo. Al teatro le arrancaron el techo y le derrumbaron las paredes. Los actores están lejos-lejos, se convirtieron en hormiguitas. Sus voces no son chiquititas como

TEXTO: JULIÁN CNOCHAERT,

ACTOR, DRAMATURGO Y DIRECTOR. ESTUDIA LETRAS EN LA UBA

ellos, salen diáfanos y pregrabadas por unos parlantotes que están a nuestras espaldas. Lo que oímos son sus conversaciones, aunque gracias a las grabaciones también accedemos a las voces de sus conciencias. Debe ser que los espectadores en las alturas somos más que espectadores: nuestro papel en esta obra es el de Dios.

Si la forma es el contenido y el contenido es la forma, el diálogo que *La imagen grande* entabla con el Hipódromo de La Plata hace que sea imposible que la obra acontezca en otro lugar. Mientras que la excusa de lo *site-specific* se ha convertido en el sostén de una maquinaria propagandística perfecta para una ciudad gótica que monta *tours* publicitarios durante sus festivales internacionales, el Hipódromo no solo ofrenda a los espectadores una perspectiva insólita para un acontecimiento teatral, sino que además porta consigo una profunda carga emocional para uno de los personajes, el joven historiador. El efecto del espacio es trino: por estar desnudo y ser gigante, por la distancia física que impone al espectador, por integrarse temática y narrativamente a la obra.

Es extraño el mecanismo. Tan encarnado el hábito de ponderar la destreza (actoral, textual) siendo espectador que, al principio, cuesta acostumbrarse a estar escuchando grabaciones. Es como una fonomímica sin música en la que no se llegan a distinguir los mohines. Me pregunto en qué bolsillito habrán guardado su ego los actores que no están exhibiendo su gota gorda, ni su dicción impoluta, ni sus piruetas vocales, ni su honestidad, ni sus “estados”. Supongo que la lejanía con los espectadores es arropadora: no por garantizar impunidad, sino porque quizá les habilite olvidarse de que están siendo mirados. En un teatro cualquiera esto supondría un error fatal y estúpido, pero quizá acá tal olvido sea lo que hace que el juego se vuelva realidad. Librarse del yugo del ojo ajeno: realidad, verdad, libertad.

El dispositivo de la obra les impide recaer en uno de los vicios de moda en el teatro actual: el cancherismo. Ellos allá y nosotros acá nos hemos visto obligados a despojarnos de preconcepciones y nociones alrededor de la actuación, tan pero tan ponderada (con justa razón). Partamos del axioma de que si hay ficción, hay actuación (al fin y al cabo, el huevo y la gallina). Entonces, ¿qué están actuando esas personitas allá a lo lejos? ¿Cómo se actúa en una obra como esta?

Por supuesto, no estamos ante una comedia de puertas ni un policial intrigante, pero *La imagen grande* despliega, en efecto, ficciones. Evita la pereza de lo “performático” (etiqueta que pareciera ser un escudo o un atajo para cuando no se quiere o no es capaz de relatar algo) y cuenta tres historias en paralelo: un director amateur y su musa, una actriz amateur, filman una película imposible; un joven historiador espera a alguien que había prometido acompañarlo a despedir las cenizas de su tío; tres amigos conversan sobre astronautas, Heidegger y la vida.

Una narradora presente pero invisible enmarca todo. Ella es la portavoz de algunos de los pasajes más estremeceadores de la obra. Casi caigo en la tentación de citar *verbatim* un momento en el que, mientras observa a los tres amigos, refiere a los humanos como niños de la vida. Al micrófono, en vivo, la chica fantasma discurre sobre la experiencia, Dios, la inocencia, el conocimiento, el mundo, la creación. Y mientras ella habla, los actores brincan y juegan acompañados por los caballos, el pasto, la pista, el sol, las nubes, el cielo... ¿Será que nosotros también somos así de chiquitos? Debe ser que sí. Esta existencia que uso de traje me había hecho olvidarlo.

Toda obra comienza por su título. El que tenemos aquí es tan perfecto como su final. Se trata de una traducción mala de la frase inglesa “the big picture”, que

alude a la necesidad de que los árboles no tapen el bosque. “The big picture” sería algo así como un panorama completo del estado de las cosas, la visión integral de una situación. Qué pícaro inteligencia bautizar con eso a una obra que, a diferencia del día a día, nos otorga la posibilidad de verlo todo.

Hacia el final, que no hesité en tachar de perfecto, *La imagen grande* se vuelve una película (quizá esa misma que filmaban el director de cine amateur y la actriz en formación). Adopta un procedimiento cinematográfico, aunque sin refugiarse en proyectores ni pantallas. En su punto final, la obra ha desbordado el teatro. Una coda brillante para un teatro que rompió el techo y las paredes de un teatro y se encontró con la vida.



ESCENA DE LA IMAGEN GRANDE

UNA DIRECTORA_TRES PREGUNTAS

BRENDA SORBERA

“EL TEATRO PODRÍA SER EL TERRITORIO DE LA APARICIÓN DE MUCHOS MODOS DE EXISTIR”

TEXTO: DAVID JACOBS

▲ *Nació en 1990, en Córdoba, Capital. Es profesora de música y forma parte de la Agencia Córdoba Cultura, trabajando como actriz en el Teatro Real. En 2022 obtuvo una mención en el Concurso de Dramaturgias Escritas por Mujeres del INT. Su obra **Útero Bicornio** fue publicada y traducida por ésta editorial. Fue premiada por el INAMU en la convocatoria Argentina Florece 2022 por su disco **Pintando Perros**, del cual es compositora e intérprete. Actualmente trabaja como actriz en la obra **Il Sole Blu**, de la cual es dramaturga y compositora.*



BRENDA SORBERA

COMPOSITORA, CANTANTE, ACTRIZ Y DRAMATURGA.

1***-Cuando escribís teatro, ¿la música tiene algún tipo de implicancia en tu escritura?***

-Me gusta pensar que cuando escribo teatro, hago literatura. Diría que al teatro lo hace quien lee lo que escribo. El otro tiene la posibilidad de imaginar la escena e incluso de llevarla a cabo. Yo hago literatura y quien lee, lee teatro, así que juntos hacemos algo así como teatro literario o literatura teatralizada. Y la música está atravesándonos a ambos, implicándonos lingüísticamente con supremacía. En la literatura y en el teatro hay música escondida. Hay entonación. Hay modo. Hay sopranos y tenores. Hay timbres de materialidades diversas. Hay rittardando y acelerando, calderones y corcheas, da capo, forte, mezzoforte y fortissimo. Hay silencios de blanca y de negra. Hay ligaduras, síncopas. Hay ritmo. Hay ruido también, que es aquello que escapa a lo tono modal, a lo que consideramos bello por ser armónico y tener funciones estructurales. Esto sucede en cualquier lengua. Por ello, todo teatro puede leerse en clave de música. He aquí su implicancia en mi escritura. Imaginen que podemos adjuntar a una dramaturgia teatral una partitura musical sobre cómo entonar e interpretar esas palabras y esas intenciones con una precisión majestuosa. El sistema de escritura musical es una herramienta valiosa que se debe continuar investigando para complementar otras áreas del arte y la ciencia. Mi tema de tesis doctoral tiene como objetivo esto: utilizar la escritura musical para transcribir teatro, sirviendo como sistema de registro, documentación y también como herramienta para la dirección, la técnica y la interpretación. El sistema nos permite no sólo componer teatro de una manera experimental sino también sacar datos muy precisos (en términos físicos) sobre lo que ha ocurrido en una escena. Mezclando partitura musical, con sistemas de medición provenientes de la arquitectura y algo de Labanotación, diseñamos un registro de lo que sucedió en una escena performática filmada, teniendo en cuenta las variables de tiempo, espacio y cuerpo. A este método le he llamado Sistema Alquímico Frankensteiniano, puesto a prueba en mi tesis de Especialización en estudios de Performance. Para mi tesis doctoral me gustaría ponerlo a prueba tomando como corpus un gol de Messi: Imaginen qué bella partitura. ¡Imaginen si la pudiéramos interpretar!

2***-¿Qué es un maestro? ¿Tenés o tuviste alguno en tu formación?***

-Un maestro es alguien que promete mejorar la calidad de tu vida si pasás tiempo con él. Es alguien de quien te enamorás, también. Si no te enamorás no aceptás la segunda cita. No le decís "maestro". Le decís "amigo" o "profe" o "señorita, ¿cómo le va?". Algo de romántico siempre debe haber. De admiración. Y claro que también

he caído en la trampa. Es placentero recorrer la vida con ellos. Maestros espirituales y maestros de la comunicación, particularmente. Así aprendemos a dignificar la soledad tanto como la buena compañía, respetivamente. Gracias a ellos creemos en algo y logramos tomar postura ante ciertos temas. Hubo una vez un tipo que me enseñó a respirar y a tomar agua y me cobró por eso. Otros se empeñaron mucho para transmitirme el lenguaje teatral y el musical, el literario y la danza, la arquitectura, el idioma italiano, portugués, inglés, la pintura, el collage, la edición, el montaje, la fotografía, el cine. Todos estos códigos adquiridos, estos sistemas semióticos, estas nomenclaturas, fueron aprendidas gracias a maestros de envergadura, especialistas en metodologías y expertos en apologías de la Verdad. Ninguna de las intrincadas combinaciones que he hecho de estos mil romances me ha salvado de la incomunicación. Maestros y lenguajes, si querés, que son la misma cosa, me rodean coquetamente y me seducen prometiendo la Inmortalidad: el único verdadero anhelo humano, motor de cualquier acción. Comunicación e inmortalidad: fantasía erótica suprema en el cerebro de un Artista. O en el de cualquier Maestro, que es lo mismo que decir Artista, que es lo mismo que decir Lenguaje. Y cierro con un cliché por demás cierto: el gran maestro es el tiempo.

3***- Antes de ponerte a trabajar en una canción o en una obra de teatro, ¿cómo nace esa forma?***

-Soy consciente de que al componer o escribir estoy dándole forma a algo que es de naturaleza informal o deforme. Podría ser una corriente eléctrica o un cúmulo de agua que baja con fuerza desde alguna pendiente que desconozco. Mi trabajo como compositora o dramaturga es conducir esa electricidad fabricando los cables de descarga o los diques para encauzar ese cúmulo de agua. Es encriptación de cierto modo. Por suerte aparecerán los espectadores, los lectores, la audiencia, que serán los encargados de liberar estas estructuras con sus reinterpretaciones. Nace en lo deforme y viene hacia lo formal para devenir nuevamente deforme en el otro. Si el otro intenta hablar de ello entonces volverá a encriptarlo. Muchas veces yo soy el otro. Entonces recibo la corriente o el agua mediante diques y cables y me quedo allí inmóvil, gozando de la entelequia de lo vivido, con la sensación de haber llegado a la fuente si el artista es eficiente. Otras lo escribo y describo y lo manoseo porque me tienta la estética alquímica que el arte convida con sus mil artilugios. Pero es cierto que no elijo formalizar cualquier corriente deforme. Me convocan aquellas que tienen potencial sanador. O las que hablan de cosas pequeñas y cotidianas. O las que penetran punzantes sobre instituciones como la salud, la ciencia, el amor o la familia.

INT LIBROS

DRAMATURGIAS ESCRITAS POR MUJERES

TEXTO: JIMENA AGUILAR

Recurro a la certeza fáctica y eludo a sabiendas cualquier atisbo de originalidad cuando digo que el 2020 fue sin lugar a dudas un año repleto de particularidades de las más diversas índoles, las cuales en mayor o menor medida nos atravesaron a cada quien en diferentes maneras y proporciones. Una de esas tantas particularidades, fue la decisión del Instituto Nacional del Teatro de abrir la Convocatoria del 22º Concurso Nacional de Obras de Teatro, pero esta vez la participación estaba destinada exclusivamente a Dramaturgias escritas por mujeres, autoras residentes en las provincias y en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

No faltaron quienes protestaron al respecto aduciendo diferentes argumentos, mayormente relacionados a cuestionar la falta de igualdad de oportunidades para el sector de la población que de acuerdo a las bases estipuladas en el mencionado concurso se quedaban sin la posibilidad de participar. Desde el otro lado, se replicaba que siendo un Concurso cuyo premio consistía en la edición cuatrilingüe de las obras ganadoras, pero además en dinero contante y sonante, o más bien dinero visible y virtual porque seguramente el pago se hizo a través de una transferencia bancaria, y dado que la pandemia estaba acentuando las desigualdades de todo tipo en el mercado laboral, y en consecuencia se preveía un crecimiento en la brecha salarial de género, esta decisión de acotar el segmento de quien pudiera acceder a esos beneficios sonaba más a un acto de jus-



ticia social que a cualquier otra cosa. Opinión va, opinión viene, las dramaturgias se entretienen. Porque fue tal la recepción de materiales, a saber 640 obras, que el Consejo de Dirección del INT decidió conformar dos jurados de selección y duplicar los premios.

Es así que entonces tenemos un Tomo I editado en 2021 donde las juradas encargadas de discernir las distinciones fueron Susana Torres Molina (CABA), María Rosa Pfeiffer (Santa Fe) y Maiamar Abrodo (CABA) que incluye las obras *Rota* de Natalia Villamil (CABA), Primer Premio; *El refugio* de Paula Echalecu (Buenos Aires), Segundo Premio; *Gira trunca* de Sandra Ester Franzen (Santa Fe), Tercer Premio; y Menciones para *San Petersburgo* de Patricia Zangaro (CABA), *Útero Bicornio* de Brenda Eliana

Sorbera (Córdoba) y *Yo, tu hija* de Miriam Rizzuti (Río Negro).

Y un Tomo II editado en 2022 cuyo jurado estuvo conformado por Lucía Laragione (CABA), Jesica Orrellana (Córdoba) y Patricia Slukich (Mendoza), quienes otorgaron las siguientes distinciones: *Wachay* de Cecilia Salman (Santiago del Estero), Primer Premio; *Carne Materna* de Carola Di Nardo Montalvo (La Pampa), Segundo Premio; *Aurora trabaja* de Mariana de la Mata, Tercer Premio; y Menciones a *La realidad* de Sol Titiunik (Buenos Aires), *El deseo de Emilse Veracruz* de Jorgelina Vera (Buenos Aires) y *Las nenas también son mariposas* de Marie Álvarez (CABA).

En todos los casos, las obras ganadoras están traducidas al inglés, alemán e italiano.

Si fueron 640 las obras recibidas y 12 las obras premiadas, y aplicamos la regla de tres simple, el número de obras seleccionadas representa el 1,875% de la dramaturgia escrita por mujeres en el territorio argentino en estos últimos años (y que enviaron sus obras a este concurso, claro está). Veamos entonces de qué y cómo hablan ese casi 2% de la dramaturgia argentina contemporánea escrita por mujeres.

Para cualquiera que sea madre o padre creo que hay un ineludible denominador común que es que nada podría superar el dolor inconmensurable de la pérdida de una hija/o, muchísimo más insoportable aún el dolor si esa pérdida se debe a la violencia y crueldad que otra persona ejerció sobre esa hija/o. Lo que propone Natalia Villamil en *Rota* es redoblar la tragedia y plantearnos esta pregunta: ¿y qué pasa cuando perdemos un hijo, pero ese hijo es el responsable de haber acabado con la vida de su novia? ¿Hay alguna posibilidad de rearmar algo de esa rotura extrema en ese cruce siniestro entre el amor a un hijo y la conciencia de haber criado a alguien que comete un acto tan atroz? Si todos los duelos son difíciles y abismales, ¿cómo se transita un duelo tan contradictorio en sus componentes?

Paula Echalecu toma algunos datos históricos para contar su ficción, ya que la acción sucede en plena dictadura y *El refugio* es un antiguo prostíbulo que fue construido cuando la prostitución era legal y promovida por el propio Estado Argentino. Allí viven Vanda, una mujer que vivió en los campos de concentración polacos y luego fue rehén de una red de trata en Argentina, con su hijo Domingo, quien está en búsqueda de su identidad. La llegada de la madre biológica de Domingo, antigua integrante de *El Refugio* desencadenará una serie de hechos que traerán a la luz ciertas revelaciones para cada quien. Vanda dice: “Pienso que las personas no somos de dónde venimos, sino del lugar donde elegimos refugiarnos”. Y eso que dice

resuena y es utilizado por cada personaje en la medida de sus propios deseos.

Gira trunca es una comedia escrita por Sandra Franzen cuyos personajes, Estrella y Blanca, son dos actrices populares en los años cuarenta que recorren la Argentina de pueblo en pueblo con sus espectáculos, y que, a pesar de sus diferencias y asperezas, saben que cuentan la una con la otra y que se necesitan mutuamente, en paralelo con lo que les sucede en su vínculo con el teatro. “¿Qué sería de mí si no pudiese subirme a un escenario al lado suyo? Un eterno y triste monólogo, sería”. La obra también dialoga de manera directa con la coyuntura actual de quienes trabajamos en artes escénicas, siendo un reflejo de la situación de precarización de hoy y siempre en nuestro rubro, Estrella dice: “¡Nos va a llevar la vida!” y Blanca responde asumiendo y resignada: “Así es con el teatro”.

San Petersburgo es un texto espeso e intenso en su tono y su forma, que toma como intertexto la parábola del hijo pródigo, la cual se instala incluso de manera fáctica al comienzo de la obra a través de una reproducción de *El retorno del hijo pródigo* de Rembrandt. En la parábola hay un hijo que vuelve arrepentido hacia su padre suplicando por su perdón después de haber pecado y es recibido con amor y comprensión por éste, es decir, habla del arrepentimiento y el perdón, y si se quiere también de un volver a empezar. Pero para que eso suceda debe haber alguien que se arrepiente y en el texto de Patricia Zangaro pareciera ser que nadie puede o desea habitar ese estado, más bien los sentimientos que circulan son el resentimiento y la culpa, sin por eso abandonar también algún deseo de conexión.

“Es un fraude. La parábola. Y el cuadro de Rembrandt. El hijo no vuelve. No se arrodilla arrepentido a los pies del padre. Ahora es un extraño”.

Útero bicorne es un monólogo que además de leerse podría decirse que por su sentido del ritmo y su musicalidad,

se escucha, y esto no es casual, ya que Brenda Sorbera, su autora, además de ser dramaturga y actriz, es música. Cada una de las escenas se funda a partir de una prenda de vestir y dos idénticas líneas de texto:

“Una vez que lloré.
Estamos mi abuela, mi mamá y yo”.

Entonces la obra se organiza a partir de sucesivos relatos que recorren como postas los momentos fundacionales de Eliana, la protagonista, hablándonos con un tono cotidiano y cierto humor, pero no por eso menos profundo, de violencia médica, de las distintas maneras de ser madre y de lo que heredamos a través de ese hilo invisible que nos une con las mujeres de nuestras familias.

En el prólogo de su obra, *Yo, tu hija*, Miriam Rizzuti condensa la esencia de ese vínculo tenso, pero también amoroso que hay entre esta madre y esta hija. La hija se siente frustrada y triste porque siente que las palabras de su madre si bien abundan, las encuentra vacías, entonces ella, la hija, opta por el silencio. En el otro rincón del cuadrilátero, la madre se siente abandonada y desatendida por su hija. Y como dice la hija en medio de todo eso sólo hay amor, pero ese amor está tan arraigado y firme que ni siquiera pueda moverse para ninguno de los dos lados y así lograr llegar a alguna de sus partes. Hacia el final de la obra, el clima se va enrareciendo como la memoria de la madre y como ese vínculo que parece ir desvaneciéndose poco a poco, como se desvanece cada cosa de lo humano, hasta terminar en la angustiante nada.

En quechua *Wachay* significa “dar a luz”, “parir”, y Cecilia Salman, autora santiagueña de esta pieza, aborda este concepto desde la acepción de un rito de pasaje de un estado a otro, en este caso de la niñez a la adultez, ya que Sulay cumplirá dieciocho años. Lo particular es que lo hace a partir de distintas leyendas del noroeste argentino donde

INT LIBROS

estas mujeres encarnan animales y elementos de la naturaleza.

El texto está dividido en tres momentos, que corresponden cada cual, a un momento del día, a saber: amanecer, atardecer y anochecer, es decir, que la acción se desarrolla en la unidad de tiempo que conforma un día, un ciclo. Es particularmente interesante el uso de las didascalias, las cuales permiten el ingreso de lo sonoro a través de enumeraciones de diferentes tipos de silencios en el amanecer, chirridos al atardecer y gritos al anochecer.

Carola Di Nardo Montalvo en su obra *Carne materna* cuenta la historia de tres hermanas y la hija de una de ellas y elige como acción inaugural a la hija tocando una huella en su guitarra en el departamento de ciudad en el cual vive con su madre Clara. Que sea una *huella* puede funcionar también como metáfora de las marcas de lo vivido que cada una lleva consigo y de las cuales iremos enterándonos a lo largo de la obra. Sobre todo esa que refiere al tío Juan José, ese que vuelven a carnear cada vez que carnean un chanco, ese que hizo que Clara abandone el campo y se vaya a la ciudad, ese que alguien mató y que dejó sin habla al padre de las hermanas, ese que respondería el interrogante que angustia a Juanita, la hija. También se tematizan los mandatos, la vida de campo versus ciudad:

“-No es mi culpa. Yo me fui para estar mejor. Ustedes también se podrían haber ido. Nadie las obliga a estar acá.
-¿Cómo que no? La tierra, el trabajo, los muertos”.

Aurora trabaja comienza con una cita de Silvia Federici, la escritora y activista feminista italo-estadounidense, quien postula que el trabajo doméstico mayormente llevado a cabo por mujeres constituye un trabajo esencial para el

funcionamiento del capitalismo. En este caso específico la cita habla del *patriarcado del salario* el cual hace referencia al salario como herramienta de opresión tanto desde los hombres hacia las mujeres como desde los colonizadores hacia los colonizados, otorgándoles a estos un inmenso poder de control y disciplina.

Mariana de la Mata crea un texto sólido con imágenes muy bellas, un universo con aires de fábula para reflexionar en torno a la violencia que impregna todo su entorno, desde su jefe, con más voluntad de dueño que de jefe, hasta los extranjeros “*con guita extranjera*” que llegan a cazar, hasta la propia respuesta de Aurora, la protagonista, frente al abuso de poder.

¿Qué es la realidad? ¿La carne y la grasa pegada a los huesos que Norma le ruega a Brian que toque para así poder diferenciarla de la abstracción de los videojuegos en los que el chico está siempre sumergido? O tal vez será la que luego invocará Brian, quien, parafraseando a su madre, reclamará compromiso con la gravedad de la situación diciendo que “Esto no es un juego. Esto es la realidad”. *La realidad*, al menos en este caso, es esta entretenida comedia de puertas escrita por Sol Titiunik con personajes que se multiplican a medida que avanza la trama, ampliando el sentido e incluso la espacialidad, generando en consecuencia un replanteo frente al interrogante de cuál es entonces la realidad. O será que simplemente realidad no hay una sola.

Las hermanas Veracruz son tres, una de ellas emigró a España y las otras dos viven en el pueblo bonaerense de Villa Ruiz, pueblo que debido a su polvareda no permite ver el dorado de los zapatos hasta que no se le pasa la mano o un pañuelo, tal vez como una metáfora de la belleza oculta o de que habrá que hacer un esfuerzo para que lo deseado pueda

emerger. El deseo de Ana es poder salir del pueblo, viajar a la aventura y reencontrarse en Europa con la hermana migrante. *El deseo de Emilse Veracruz*, además de ser el título de la obra escrita por Jorgelina Vera, y el nombre del nuevo emprendimiento de pastafrolas de Emilse, es el deseo de estar con el hombre que ama y es correspondida. Pero en sintonía con las hermanas Prozorov de Chéjov, las hermanas Veracruz se refugiarán en la utopía de la felicidad futura.

Las nenas también son mariposas de Marie Álvarez es un texto contundente, de esos que golpean y duelen. Su protagonista es Mariano, de dieciséis años, y la autora estructura el monólogo en cinco partes, una dedicada al padre, otra a la madre, luego a su hermana, otra a una chica compañera del colegio y la última a Mariano mismo.

El relato atrapa desde el comienzo y avanza sin pausa, y cuando no te diste cuenta, no sabés muy bien cómo pasó, pero estás en medio de una oscuridad perturbadora, y ya no habrá manera de poder salir a la luz otra vez. La manera tan sutil en que la autora logra ese descenso a los infiernos creo que es el mayor logro y fortaleza del texto, además del tono y el punto de vista elegido que permite una inmersión total en el relato.

De las doce obras premiadas, al momento de escritura de esta reseña, solamente dos de los textos fueron estrenados: *Rota* de Natalia Villamil, dirigida por Mariano Stolkiner, y *Gira trunca* de Sandra Franzen, dirigida por Sergio Grimblat, y otra de las obras, *Aurora trabaja* de Mariana de la Mata será estrenada durante 2023 con dirección de Leonor Manso.

RECONOCIMIENTO A HÉCTOR ALTERIO EN EL CCK

“*Mi partido político fue el teatro*”



ESCENA DE A BUENOS AIRES

▲ Héctor Alterio celebra sus 93 años con el espectáculo **A Buenos Aires** y con un homenaje en el CCK. Actor de cine, teatro y televisión, emblema de la reconquista democrática, fue el protagonista de **La historia oficial** de Luis Puenzo, primer film nacional en coronarse con la estatuilla de la academia de Hollywood y uno de los primeros en descender el telón de la apropiación de niños bajo la última dictadura. Un recorrido por su vida: sus comienzos en el teatro, el exilio y sus interpretaciones que pasaron a formar parte del archivo de la memoria popular argentina.

TEXTO: ALEJANDRO CRUZ

Durante el mes de abril, Héctor Alterio, el gran actor de infinidad de batallas ganadas, el maestro de la palabra; volvió al país para presentar, a sus 93 años, el espectáculo *A Buenos Aires*, que se presentó como su despedida en la ciudad en la que nació. Aquello fue, sencillamente, una fiesta de reencuentros. Cada función en el Astros tuvo algo de ceremonia, de un público emocionando de volver a ver a este señor cuyos personajes se instalaron en la memoria colectiva de varias generaciones. El actor y director Mauricio Dayub fue uno de los tantos que fueron a verlo. Al día siguiente publicó en sus redes una foto en el que estaba al lado del maestro. Escribió lo siguiente: “Como si de chico hubiera ido a una plaza y San Martín se hubiera bajado del caballo para sacarse una foto conmigo. Así me sentí anoche viendo a Alterio”.

Durante esos días, el ministerio de Cultura de la Nación le organizó un homenaje en la cúpula del CCK. Esa noche hubo un reencuentro cumbre que no pasó inadvertido entre los que colmaron el lugar: fue cuando Alterio se topó con Pepe Soriano, quien lo esperaba en la primera fila. Inmediatamente, todos los que estaban en el lugar se pusieron de pie tratando de retratar ese abrazo entre esos dos señores de andar despacio, caballeros blancos como sus impecables camisas y miradas cargadas de emoción. Varios actores, músicos y cantantes famosos se transformaron en especie de *groupies* tratando de retratar ese instante único. “Es como ver el abrazo entre San Martín y Belgrano”, soltó al pasar, y en perfecta sintonía con lo expresado por Dayub, Georgina Barbarossa mientras miraba ese encuentro cumbre entre Pepe y este señor criado en Chacarita que, en 1970, en la película *El santo de la espada*, hizo de Simón Bolívar y le tocó recrear aquel abrazo histórico con San Martín, papel a cargo de Alfredo Alcón, en la lejana ciudad de Guayaquil.

Lejos de pedestales y mármoles, hay que reconocer que este señor nunca se le ocurre vanagloriarse por ser el único actor argentino en haber trabajado en cinco películas nominadas a los Premios Oscar. Él, claramente, forjó a lo largo



■ ESCENA DE *A BUENOS AIRES*

de su extensa trayectoria que abarca 50 obras de teatro, unas 150 películas y 10 series, un lugar único entre sus colegas y, fundamentalmente, en el público argentino que él mismo construyó. Alterio no es de esas personas que se regodean contando anécdotas de su vida. Seguramente, lo aburre. Tampoco apelaba a ese recuerdo en *A Buenos Aires*. Dirigido por su esposa, Ángela Bacaicoa, y apoyado siempre por el pianista Juan Esteban Cuacci, en esa propuesta recitaba poemas de su admirado León Felipe, rememoraba diversos tangos y sacaba a relucir las voces de otros poetas. Durante ese conmovedor relato, casi al pasar solamente hacía una mención directa a la película *La tregua*, la que motivó su forzoso exilio en España. El centro de esa propuesta escénica maravillosa no es él: son las palabras, los silencios, la banda sonora que lo interpelan y lo retratan. O, como le gusta decir, sus payasadas.

Héctor Alterio viene de una familia de inmigrantes napolitanos de clase media baja. Su padre murió al poco tiempo de nacer y a él no le tocó otra cosa que salir a ganarse el mango. En medio de ese panorama, los carnavales eran su momento preferido. Se disfrazaba y salía a la calle venciendo su propia timidez. “Me sentía feo y me ponía algo encima, algo distinto, y eso me proporcionaba a mí ser otro. Esa era una fiesta, pero una fiesta con una responsabilidad abso-

luta. Hacía todo eso para mí mismo”, reconoció en un reportaje realizado en Madrid, su otra ciudad, publicado en el diario *La Nación*.

A los 20 años se incorporó al movimiento Nuevo Teatro, que lideraban Alejandra Boero y Pedro Asquini. Aquella experiencia vocacional se prolongó durante otros casi 20 años durante los cuales se tuteó con infinidad de autores, directores, actores. Hasta que, superando prejuicios instalados entre los hacedores del teatro independiente y aquellos que formaban parte de propuestas comerciales, dejó su trabajo de corredor en Terrabusi, se casó y empezó a hacer televisión y cine. En un ciclo de grandes novelas que se hacía en el viejo Canal 7 participó de una versión de *La tregua*, que adaptó Aída Bortnik y dirigió Sergio Renán, con Ana María Picchio como la otra protagonista. Fue tal el éxito de aquello que se llevó al cine. Venía de filmar *La Patagonia rebelde*, dirigido por Héctor Olivera sobre un libro de Osvaldo Bayer que reconstruía episodios de las huelgas emprendidas por obreros del sur en tiempos del gobierno de Hipólito Yrigoyen y en la que actuaba Soriano; y *Quebracho*, de Eduardo Wullicher. Aquellos fueron dos títulos claves para los tiempos políticos del momento.

En 1974, Alterio estaba en el Festival de San Sebastián promocionando la



HECTOR ALTERIO EN A BUENOS AIRES

película *La tregua*, que había sido nominada a los Oscar en el rubro dedicado a films extranjeros (la primera en habla hispana que disputaba ese galardón). Estando en Madrid su mujer le avisó que no podía volver. La Alianza Anticomunista Argentina, la tristemente famosa Triple A, había lanzado un comunicado en el cual lo condenaba a muerte. “Esperá un tiempo. Aguantate un mes, dos, a lo mejor esto pasa...”, le dijo ella desde Buenos Aires. En la capital española estaba hospedado en el Hotel Wellington con el resto de la delegación cuando el conserje le dijo que tenía que dejar el lugar por temor a que le pasara algo al resto de los pasajeros. Ese día, comenzó su exilio. Empezó a vivir en casa de amigos, en el suelo, en donde podía. Cuando la situación se complicó aún más en la Argentina vendió su Fiat 600, un departamento y su mujer llegó a Madrid con los dos hijos: Ernesto, nombre que le pusieron por Ernesto “Che” Guevara, de 3 años; y Malena, de 6 meses. “Papá, ¿en qué idioma hablan acá?”, le preguntaba su hijo devenido en gran actor como su hermana.

En busca de trabajo logró ser parte de la película *Cría cuervos* que comenzaba a rodar el gran Carlos Saura. El primer día tuvo que hacer de muerto. Estaba tan nervioso que no podía calmar sus párpados. “Tomé varios whiskies, pero no lograba serenarme. Miraba a mis compañeros y suponía que ellos estarían pensando: ‘Mirá este argentino, ni de muerto puede hacer. Con tantos actores españoles en paro que tenemos aquí’, recordó en otro reportaje publicado en el diario *El País*, de España. Aquel film basado en la novela de Mario Benedetti, como otros trabajos suyos en el país, entró en perfecta sintonía con el momento político español tras la muerte del dictador Francisco Franco, en 1975. Luego vinieron *Un Dios desconocido*, película de Jaime Chavarrri por la que obtuvo el premio al mejor actor en el Festival de San Sebastián; *El crimen de cuenca*, de Pilar Miró; *El nido*, de Jaime de Armiñan; y *Asignatura pendiente*, de José Luis Garci junto a José Sacristán. Ese film fue censurado en nuestro país, ya en tiempos de la primavera democrática de Raúl Alfonsín y el parlamento final se convirtió en otro símbolo epocal.

Como parte de una gran y siniestra confusión, años después se enteró de que la razón de su prohibición por su trabajo en *La tregua* fue hacer de padre de un hijo homosexual, papel que interpretaba Oscar Martínez. “Lo que pasa es que usted elige mal las películas”, le dijo uno de los uniformados que participaron en la decisión de convertirlo en un “inmolesto”. Como si fuera un gran chiste, u otra gran payasada, Alterio tiempo después fue parte de la película *Adiós Roberto*, el primer film argentino dedicado a una historia de amor entre dos homosexuales.

A 8 años de haber iniciado el exilio, Alterio volvió a pisar la Argentina. Luego de actuar en distintas películas, en 1984 María Luisa Bemberg lo convocó para *Camila*, otro film candidato al Oscar. Un año después, le llegó *La historia oficial*, de Luis Puenzo, que fue la primera película argentina en obtener un Premio Oscar en una ceremonia que se realizó en Los

Ángeles un 24 de marzo, fecha clave en ese film que contaba los horrores de la dictadura y para la historia de nuestro país.

Volvamos al homenaje en el CCK que tuvo lugar en el año que se celebra los 40 de democracia en nuestro país. Allí se produjo otro abrazo de enorme carga simbólica: el que se dieron Ricardo Darín, con quien Alterio había trabajado en *El hijo de la novia*, otras de las películas ternadas al Oscar; y este señor de ojos claros, mirada inquieta y siempre dispuesto a escuchar al otro. Darín venía de participar de la ceremonia de la Academia de Hollywood en donde *Argentina, 1985* se quedó sin el máximo galardón. En perspectiva, eso es apenas un detalle menor. Las dos películas, *La historia oficial* y la que narra las alternativas sobre el Juicio a las Juntas Militares forman parte de una misma trama contada en dos tiempos políticos distintos y en formas cinematográficas tan distintas como complementarias. “Para mí Alterio es un maestro, sin pretenderlo”, reconoció Darín aquella noche de homenaje.

En el imponente CCK el gran maestro, venciendo su propia timidez, dijo unas palabras. Recordó su paso por el movimiento Nuevo Teatro al mismo tiempo que afirmó su convicción de que la revolución debía venir de la mano de cultura. “Mi partido político fue el teatro”, aseguró ante una platea que lo escuchaba en respetuoso silencio. “Hoy nos enorgullece poder decirle al mundo que madres, abuelas, hijos y nietos lucharon y lo siguen haciendo por la justicia y la memoria. En nuestro país, tan lleno de contradicciones, ese eje es el hito más importante que podemos mostrar al mundo”, agregó este señor de 93 años que recordó a aquel muchachito flaquito y narigón andando en bicicleta por el barrio de Chacarita que encontró un “modo de hacerse un lugar en este vasto mundo haciendo que la gente se divierta con sus payasadas”. Como gritar a viva voz aquella famosa frase de “la puta que vale la pena estar vivo”, escena icónica de *Caballos salvajes*, que se convirtió con el tiempo en una especie de meme para sorpresa de él mismo.

CHARLA CON CARLOS BELLOSO

“El tema Malvinas tiene que estar bien en alto como homenaje a los 649 caídos”



ESCENA DE ESCENARIOS DE GUERRA, LAS MALVINAS EN EL TEATRO ARGENTINO

▲ El documental *Escenarios de guerra. Las Malvinas en el teatro argentino*, coproducido entre Canal Encuentro y el Instituto Nacional del Teatro, cuenta con la doble participación de Carlos Beloso como conductor-narrador y como intérprete de fragmentos de algunas de las más importantes obras de teatro con la temática de Malvinas producidas en todo el país desde el final del conflicto.

TEXTO: DAMIÁN SERVIDDIO

Estrenado por la pantalla de Canal Encuentro el domingo 2 de abril y el mismo día en proyecciones como parte de la programación de la conmemoración teatral “Malvinas. Mirando al Sur, Soberanía y Cultura”, realizada en las localidades fueguinas de Río Grande, Tolhuin y Ushuaia, el documental contó con la dirección de María Laura Vásquez y Juan Pablo Méndez Restrepo. “Más que un desafío, para mí fue la posibilidad de hablar desde adentro de cosas que pasaron con respecto al tema. Si bien yo estuve convocado a la guerra por Malvinas, eso implicó un después que me llevó a tener ganas de expresarme de alguna manera, básicamente en la forma teatral. Pero no solamente de esa manera porque también hago música, escribo, pinto, dibujo... Me expreso artísticamente. Para mí el participar del conflicto armado me generó a su vez una forma expresiva que lo terminé sintetizando en el hecho artístico dramático, en el arte escénico y en las artes visuales. Que me convocaran a hacer este documental implicaba ese doble sentimiento, esa doble representación y esa doble sensibilidad con respecto a esos dos temas: el conflicto y el teatro”, nos cuenta Carlos Belloso tras el estreno del proyecto audiovisual.

Escenarios de guerra. Las Malvinas en el teatro argentino es un documental de cincuenta minutos que cuenta con la presencia de Belloso como narrador e intérprete, haciendo un repaso por obras que giran en torno al conflicto bélico del Atlántico Sur, entre ellas: *Gurka*, de Vicente Zito Lema; *En un azul de frío*, de Rafael Monti; *El próximo alistamiento*, de Rubén Hernández; *Bye bye Malvinas*, de Aldo Cristanchi; *Malvinas, la historia*

que no se olvida, de Sergio Ferreyra; *Mujeres al frente*, de Gabriela Aguad; y *Malvinas canto al sentimiento de un pueblo*, de Néstor Zapata y Osvaldo Bruzzo. “El primer recuerdo que tengo de Malvinas es el frío, no es joda el frío del sur en invierno. Es un frío muy cruel, yo llegué a contabilizar 25 grados bajo cero en una guardia y lo recuerdo como el día más frío en toda mi vida. Después todo lo que implica un cambio radical, un cambio de 180 grados de lo que yo venía haciendo: un muchacho de 18 años que bailaba en Pinar de Rocha y que de buenas a primeras se encuentra en el frío de la Patagonia en una vida militar que implica levantarse a las cinco o seis de la mañana, trabajar todo el día, hacer entrenamientos, aprender cosas que uno jamás se imaginaba que podía llegar a aprender, capacitarse en el manejo de armas. Yo manejo todo tipo de armas: desde una pistola 9 mm pasando por un fusil automático liviano. Mi especialización era artillería antiaérea, tiré con un cañón antiaéreo y me llevaron también a capacitarme para disparar con cañones alemanes de 15 toneladas de la Primera Guerra Mundial. Pero más allá del peso físico está lo psicológico que pasa por extrañar a la familia, recordar a mi madre, las cartas que no llegaban, no había WhatsApp como ahora. Las cartas no llegaban en dos semanas a cualquier lugar y estando en el ejército uno tenía un nivel de ansiedad terrible. Estar en una guerra es un estrés tremendo que después se convirtió en un estrés post-traumático, quizás en mi caso más leve que otros o quizás mi sensibilidad me llevó a justamente expresarme artísticamente en profundidad”, analiza Belloso.

La importancia de la representación y también de la reflexión, para nunca repetir aquellos escenarios de guerra, son los ejes centrales de este documental que cuenta con los testimonios del investigador teatral Ricardo Dubatti; el actor y director Norman Briski; el dramaturgo, director y actor Rafael Monti; la directora Mónica Núñez; el autor y titiritero Sergio Ferreyra; la directora María Paredes; el actor, autor y director Rubén Hernández Miranda; la directora Gabriela Aguad; y el actor Luis Machín. “Como se dice en el documental, la temática de la guerra fue tratada en el teatro de todas las formas, formatos y sensibilidades posibles: desde comedia musical hasta ser mencionada en diversas obras. Realmente fue un tema muy profundo porque también desde el Estado se intentó ‘desmalvinizar’, entonces la fórmula sería: menos Estado, más arte. Frente a la desprotección del Estado a los veteranos, o al actual desinterés por los soldados que estuvimos en el litoral marítimo, alguien tenía que hablar y lo hizo el arte. Y no solamente habló el teatro: habló la pintura, habló la literatura que hizo una cobertura inmensa sobre Malvinas, el cine habló sobre las islas. Se tuvo que hablar y se habló más de la cuenta porque el Estado no habló y de esa no representación se hizo cargo el arte”, sintetiza Carlos.

-¿Qué rol tiene el arte frente al trauma colectivo que provocó esta guerra?

-Creo que el arte fue lo que visibilizó realmente el tema y esta necesidad de hablar de lo que pasó. No solamente de lo que pasó durante, si no lo que pasó después y lo que está pasando. La mayoría de los que estuvimos ahí somos

jóvenes todavía, tenemos 60 años por lo menos, entonces el arte sigue contando y representando y nunca va a dejar de hacerlo. En cuanto a lo colectivo yo creo que lo sigue escudriñando. Por ejemplo, no hace tanto, en medio de la pandemia, una funcionaria dijo: “Le hubiéramos dado las Malvinas a los ingleses”, dando a entender que si lo hacíamos ya nos sacábamos un problema de encima. Es todo lo contrario: el tema Malvinas es algo que tiene que estar bien en alto como homenaje a los 649 caídos en el conflicto (de los cuales 17 fueron caídos en el litoral marítimo). Yo pienso que tiene que estar siempre en alto ese número de caídos porque esa gente no murió en vano.

–Muchas veces se habla de “las guerras” de Malvinas por la multiplicidad de visiones frente al conflicto. ¿Qué idea te genera ese concepto?

–La palabra múltiple está muy bien empleada porque hay muchas visiones al encarar el conflicto y al terminar el conflicto. Hay muchas guerras dentro de la misma guerra. El foco seguramente eran las islas, pero el crucero General Belgrano fue hundido en el mar fuera de la zona de exclusión y en el litoral marítimo, en el territorio argentino, también se libró una guerra. Nosotros continuamos adelante con el reclamo que, por una mezquindad de dinero, nos corrió 200 millas del teatro de operaciones del Atlántico Sur. Más allá de eso, investigando esta injusticia de sacarnos del teatro de operaciones y de hacernos pensar que nosotros no habíamos participado en una guerra, logramos ver la incursión de tropa de élite británica durante la guerra en las bases aeronavales desde el Paralelo 42 al sur, pasando por Caleta Olivia, Río Gallegos, Comodoro Rivadavia, Río Grande. Lo cuentan varios testimonios, lo cuenta también las bajas que tuvimos en el litoral marítimo, pero también lo cuenta la literatura. Hay un libro que se llama *La guerra invisible* de Marcelo Larraquy que cuenta una de las tantas operaciones secretas del grupo S.A.S. del Reino Unido. También tenemos bajas por un combate que para nosotros es emblemático, el de Caleta



■ ESCENA DE ESCENARIOS DE GUERRA. LAS MALVINAS EN EL TEATRO ARGENTINO

Olivia, en donde un helicóptero fue a repeler una incursión de comandos del S.A.S. y fue abatido por un bazucazo. Teníamos alerta roja permanente, trabajamos a destajo todo el tiempo: el cambio de municiones, transporte de pertrechos y municiones lo hacíamos siempre a la noche. Dormíamos muy poco. Por eso, las guerras múltiples para mí sucedieron no solamente en las Islas Malvinas, sino también en el mar, en las islas del sur y en el litoral marítimo. Todo eso comprende la Ley TOAS que es una ley que se establece cuando hay un conflicto armado para ver quién combate y cuando termina la guerra saber quién es veterano y quién no.

–Por último, ¿por qué es importante seguir poniendo en primer plano los conceptos de memoria y soberanía en torno a las Islas Malvinas?

–Es importante porque las islas son algo que nos pertenece. Y cuando dicen “Sí, pero hay isleños que viven ahí”... es gente que las usurpó. Al vivir ahí tantos años y al tener toda una historia obviamente que tiene que existir una negociación con quienes están viviendo ahí. El Estado británico tiene que dejar de operar, tiene que desactivar todo

lo bélico, la OTAN se tiene que retirar porque no es territorio de ellos y por lo tanto están usurpando territorio. Por ende, tenemos que defender la soberanía en ese sentido y hay que seguir haciéndolo en el plano diplomático. La memoria de los 649 caídos tiene que ser permanente, eso es un símbolo trágico de nuestra soberanía. Cuando el pueblo es convocado, más allá de esta guerra innecesaria, está y es capaz de defender lo nuestro entregándolo todo, no importando que hasta se tenga que morir por lo nuestro. Esta guerra habla muy bien de la ciudadanía, no de los cuadros militares que como toda agrupación se cubren entre ellos. Hubo encubrimiento y blindaje a los maltratos y a lo evidente de que las cosas no las estaban haciendo bien. En ese sentido, la guerra sirvió para saber que hay gente que no sirve para defender la patria y otra gente que sí.

El documental *Escenarios de guerra. Las Malvinas en el teatro argentino* puede verse en la web del Instituto Nacional del Teatro y en el canal de YouTube de Canal Encuentro.

“Sentir que es un soplo la vida”



SALÓN AUDITÓRIUM “DR. RAFAEL VILLAGRÁN”

▲ *Salta celebra los primeros 20 años de gestión independiente del Salón Auditórium “Dr. Rafael Villagrán”*

TEXTO: MANUEL AGÜERO

En Salta, durante la década de los 80, con la vuelta a la democracia, se vivía un clima esperanzador en todos los sectores de la sociedad pero, sobre todo, dentro del ámbito cultural. Sin embargo, más allá de los buenos augurios, la realidad estructural del campo teatral salteño se mostraba discordante: la falta de espacios y la aparición de nuevos grupos teatrales, que arrancaban su vida produciendo de a poco y sin las adecuadas herramientas para concretarlo, fueron síntomas de un renacer lento y trabajoso.

Los 80 y 90 fueron décadas de un proceso de autogestión intermitente de



ESPECTÁCULO EN EL SALÓN AUDITÓRIUM “DR. RAFAEL VILLAGRÁN”

algunos espacios y grupos locales. En esta época, se destacó la labor del actor, director y gestor teatral José Antonio Lázzari quien, junto a su grupo, desarrolló un espacio teatral en la llamada “Peña Española”, en pleno microcentro de la ciudad. Además, la Fundación de lo que entonces fue el Banco del Noroeste inauguró un espacio cultural con una sala adecuada para la representación a la italiana. En estos sitios, junto a salas oficiales del Gobierno de la Provincia y el Centro Cultural “Holver Martínez Borelli” (que todavía funciona, bajo la administración de la Universidad Nacional de Salta), el Teatro comenzaba a germinar.

Un nuevo horizonte se avizó, al ingresar al nuevo milenio, con la presencia del Instituto Nacional del Teatro.

El 2003 fue el año del nacimiento de un proyecto que se mantiene hasta el día de hoy y que ha cobrado una fuerza y un sostenimiento único en la Provincia de Salta: la gestión del Salón Auditórium “Dr. Rafael Villagrán” (ubicado en la histórica Avenida Belgrano de la Ciudad de Salta), que le debe su relevancia y su vigencia a la labor de Ana María Parodi. La larga trayectoria de la teatrera, en consonancia con su decidido empuje y constancia, lograron que hoy el Teatro local pueda contar, orgullosamente, con un espacio de gestión independiente dedicado a las artes escénicas. La sala que, con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro en las diferentes etapas de su desarrollo, logró convertirse en un espacio cultural de renombre, cobijó a innumerables grupalidades locales, nacionales e internacionales.

PRIMEROS PASOS

Una vieja construcción -en la que funcionó el Auditorium General del Ministerio de Bienestar Social (perteneciente al Gobierno de la provincia de Salta), durante la década del 70- parecía ser la indicada para instituir una nueva sala teatral. Allí se desarrollaban actividades oficiales y presentaciones de academias de danza, también funcionaba como auditorio para actos académicos y profesionales y, durante los fines de semana, tenía lugar el "Cine Arte", con la gestión de Ricardo Castro (un gran precursor de la cultura salteña).

En el 2003, con la colaboración de Miguel Ángel Pereyra, Ana María emprendió la restauración de las instalaciones, cuyo deterioro, en ese momento, daba testimonio de la falta de mantenimiento. Con la colaboración de teatristas, como Jorge Renoldi y Sofía Kokonós, se iniciaron las actividades con funciones teatrales, de títeres y musicales. Fue un año muy duro para la gestión, debido a que la actividad teatral local todavía buscaba continuar llevando sus producciones a las salas oficiales, ubicadas en el centro de la ciudad.

Durante los primeros años de gestión hubo grandes desafíos, como sostener los acuerdos con las autoridades y las vicisitudes de los tiempos electorales; sin embargo se logró un acuerdo inicial que, aunque precario, permitió la continuidad del proyecto.

Luego se sumaron a la causa Rosy y Carlos Lazarte, con los que Ana María inauguró el 2º Ciclo Cultural, que se convirtió en una de las actividades habituales del espacio, y que coincidió con el primer aniversario del emprendimiento. Mientras tanto, las mejoras se sumaban mes a mes (con instalaciones eléctricas, luces de la sala, etc.) y los acontecimientos se multiplicaban año a año (con la realización de un mural diseñado y realizado gratuitamente por la artista plástica María Laura Bucciatti, la entrega de los premios "PHERSU" a la actividad teatral local, el ingreso al circuito de las Fiestas Provinciales del

Teatro y el aporte de subsidios por parte del Instituto Nacional del Teatro, que permitió adecuar el espacio para obtener la habilitación municipal). En esos años, también, se logró un convenio de comodato, a través del Instituto Provincial de la Vivienda, de la Provincia de Salta.

En este período de intenso trabajo en las instalaciones, Ana María Parodi presentó, con su grupo Stress, el estreno de su primer espectáculo *Eva y la Muerte* (de Patricia Focaccia), sumando un nuevo elemento a su gestión: la producción.

Además, la sala se comenzó a refuncionalizar con la sumatoria de nuevos ambientes, para el armado de la cabina de control de luces y sonido, camarines y depósitos, lo que le permitiría tener más beneficios y comodidades para los grupos teatrales.

Ya, para el año 2007, la platea requirió renovaciones en sus butacas y otros arreglos, para poder dar un salto cualitativo y cuantitativo en la sala. Abocada a esta tarea, Ana María Parodi logró, tras gestiones con el gobierno provincial de turno, una serie de refacciones que le permitieron mejorar significativamente el espacio: recibió la donación de butacas que pertenecían al antiguo Cine Victoria, hoy convertido en el Teatro Provincial Juan Carlos Saravia, institución que le donó respaldares. Las mejoras fueron significativas dado que se sumaron, entre otras cosas, renovaciones integrales de instalaciones eléctricas, acondicionamiento de camarines, construcción de baños para el público e instalación de refrigeración para la sala.

El Salón Auditorium celebra, *año a año*, su aniversario en el mes de marzo, en el que realiza actividades especiales y los festejos por el Día Mundial del Teatro.

EL CRECIMIENTO

Pronto, las celebraciones de los aniversarios del Salón Auditorium "Dr. Rafael Villagrán" se convirtieron en un clásico de la Cultura local. Fueron conmemoraciones temáticas: la *séptima edición* se la denominó Setenta veces Siete (2010).

La octava edición (2011), se denominó Encuentro Escénico "Teatro Infinito" (cuya gráfica jugaba con el número 8 y la cinta de Moebius) y tuvo carácter regional. A partir de ese año (y para facilitar el posicionamiento del encuentro, las tareas administrativas y de gestión), se mantuvo la denominación: Aniversario de Salón Auditorium "Dr. Rafael Villagrán" - Celebración Temática - Encuentro Escénico Nacional: "Teatro Infinito", incluso hasta la actualidad.

Desde el 2013 la gestión de la sala realiza la entrega de un reconocimiento a las artes escénicas para homenajear y reconocer el trabajo de los artistas locales, con la Gala de Premiación de los "Premios Victoria a las Artes Escénicas". Este año (2023) se celebra su décima edición, hecho inédito para la Provincia de Salta, dado que es el único reconocimiento al Teatro local a la actualidad.

En Abril del 2014, el Secretario de Cultura expidió el Certificado Aval ante las autoridades provinciales, el cual fue fundamental para obtener el nuevo convenio de comodato que rigió con vigencia opcional a cinco *años más*. El mismo año, tras gestiones de Ana María Parodi, el Gobierno de la Provincia de Salta renovó el convenio con la firma del Decreto 1180/14, otorgando las habilitaciones pertinentes hasta el 2019.

En el transcurso de los primeros meses del 2015, el Instituto Nacional del Teatro dispuso un aporte financiero para poder llevar adelante tareas de mantenimiento y refacciones y, de esta manera, continuar con el desarrollo edilicio y mayor confort para público y artistas. Cabe destacar que, en los últimos años, el salón ha recibido subsidios de sostenimiento de sala, ha participado de aportes por la pandemia y de planes especiales generados desde nuestro organismo.

TEATRO Y DEMOCRACIA

El Teatro, como herramienta exploratoria que proporciona conocimiento sobre la realidad y una reflexión sobre nosotros mismos, es un reflejo de la vida

en Democracia. Los 20 años de trabajo ininterrumpido del Salón Auditórium "Dr. Rafael Villagrán" dejaron huellas de su vigencia, dando evidencia de su existencia como un espacio en el que el Arte y la Cultura se despliegan con la libertad que propician los sistemas democráticos. Así la sala continuará, en los años venideros, velando por el acceso a la cultura del público que habita el Valle de Lerma.

Por su escenario transitaron actrices, actores, grupos que se convirtieron en protagonistas de la historia teatral de las últimas décadas en nuestra provincia.

Seguramente muchas de las anécdotas y procesos del Salón Auditórium son también el reflejo de tantas otras salas que, a lo largo y ancho del país, fortalecieron una concepción de gestión independiente con el apoyo del Estado. El Instituto Nacional del Teatro es el organismo que tuvo el papel vital de articular políticas con esos espacios, para incentivarlos a sostenerse, crecer, ser imitados y, sobre todo, fomentar las artes escénicas como un bien cultural y como derecho inalienable de la ciudadanía salteña y argentina.



Ana María Parodi

ACTRIZ, DIRECTORA Y GESTORA TEATRAL INDEPENDIENTE.

Inicia su actividad teatral en 1981, integrándose al Grupo Teatral de "La Peña Española" (bajo la dirección de José Antonio Lazzari) y protagonizando obras como: Camino negro y En boca cerrada, entre otras. Más tarde, como creadora del grupo Stress, produce y protagoniza diversas obras.

Representa a Salta y Argentina en diferentes encuentros y festivales del país y de Latinoamérica. Recibió numerosos reconocimientos a lo largo de su trayectoria, entre los que se destaca el Premio Podestá 2012 (Trayectoria Honorable), otorgado por Asociación Argentina de Actores y el Honorable Senado de la Nación.

Desde el 2003, hasta la actualidad, gestiona y coordina el Salón Auditórium "Dr. Rafael Villagrán".

TESTIMONIOS DE ANA MARÍA PARODI

-¿Qué significan estos 20 años de Gestión Independiente del Salón Auditórium "Dr. Rafael Villagrán"?

-Es parte de mi ser. Allá por el 2003, cuando inicié esta "aventura", fue como abrir una puerta sin saber hasta dónde me llevaría el camino. Fue una quijotada que sería interminable de relatar. Luego, con el pasar de los años se transformó en un gran amor y cada paso, cada avance, como haber parido un hijo y verlo crecer. Me dicen "la señora del Auditórium" y yo respondo que sí, que es mi "marid-hijo" y creo que lo celo y lo cuido más que a mi propia casa. Está al Servicio de las Artes Escénicas. Las únicas condiciones para participar son el cuidado y respeto por este lugar que, para mí, es un templo.

-¿Cómo considerás que aportás desde el espacio del Salón Auditórium "Dr. Rafael Villagrán" a la vida en Democracia en nuestro país?

-La Democracia no solo es votar. Democracia es respetar la libertad de cada persona para pensar, ser y expresarse. El Teatro fue, es y será exactamente eso: La Libertad de decir, hacer y mostrar la realidad y la ficción en acuerdo y desacuerdos, en consenso y en disenso. El Teatro contribuye a la libre expresión del artista y a formar en el público opinión, conciencia, debate y también divertimento. No hay censura previa, y el juicio de valor artístico de cada representación lo ejerce el público. Libertad sobre el escenario y en la platea: esa es mi contribución a una vida en democracia.

El INT realiza por segundo año el plan federal “Teatro por la democracia”

▲ *Bajo la premisa “Celebramos el teatro porque estamos en democracia” el INT presenta en todo el país, desde fines del año pasado, funciones, charlas y talleres dentro del marco del nuevo plan federal de teatro para la reflexión.*

TEXTO: DAMIÁN SERVIDDIO

En el mes de septiembre de 2022 y en el marco de los acuerdos internacionales suscriptos por la República Argentina a través de las legislaciones vigentes, frente al uso sistemático en los medios de comunicación de discursos de odio que alientan en la población agresiones y relatos que atentan contra la vigencia del Estado democrático de derecho, el INT presentó “Teatro por la democracia”, un plan federal de teatro para la reflexión que alcanzó a las seis regiones teatrales del país. Su objetivo: la construcción simbólica a partir de la empatía, el contacto con las vivencias y experiencias de las y los espectadores, aportando al restablecimiento de los vínculos entre la realidad cotidiana, su simbolización y reconstrucción colectiva, al incorporar y rescatar la identidad y la memoria; haciendo además de contrapeso a los modelos impulsados por las redes sociales y medios hegemónicos que buscan la adaptación de la comunidad a una sociedad global, individualista y meritócrata favorable a pocos.

Tomando como referencia diversas efemérides en torno al concepto de democracia, se generaron jornadas

de teatro y reflexión, promoviendo el sentido de pertenencia ciudadana, fortaleciendo lazos de asociatividad entre instituciones públicas, ocupando el espacio público con actividades escénicas, juegos y talleres teatrales para la transformación social, como lugar comunitario de alegría, disfrute y libertad. De este modo, las funciones, charlas y talleres se enmarcaron en las conmemoraciones del Día Nacional de la Juventud/Noche de los Lápices (16 de septiembre), Día Nacional de los Derechos Políticos de la Mujer (23 de septiembre), Día Nacional del Derecho a la Identidad (22 de octubre), y el Día de la Democracia en recuerdo de la asunción del presidente Raúl Alfonsín (10 de diciembre). Además, en 2023 se sumó como fecha destacada el 24 de marzo: Día de la Memoria por la Verdad y la Justicia. “Este plan federal tiene el firme propósito de defender y fortalecer nuestro sistema de gobierno en todas las provincias del país y cobra enorme trascendencia en el actual contexto, teniendo en cuenta las constantes agresiones que se realizan desde diferentes sectores políticos. Venimos promoviendo actividades en cada territorio que favo-



TEATRO POR LA DEMOCRACIA EN JUJUY

rezcan la vinculación de la población con su historia y con las experiencias colectivas de los barrios, las escuelas, los centros comunitarios, las organizaciones sociales, a través de la experiencia lúdica y poética que brinda el teatro”, detalla Gustavo Uano, Director Ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro.

Por el lado de la **Región NOA**, en el encuentro realizado en el Anfiteatro “Cuchi Leguizamón” del Parque San Martín de la ciudad de **Salta**, grupos independientes de la provincia pusieron en escena sus producciones teatrales. Los espectáculos aptos para todo público y con entrada libre y gratuita, fueron: *Tres Cuentos Cortos* del grupo NN (*Una Abeja Presidente* de Carlos Marianidis; *El Ahorcado* de Stella Guadalupe Camilletti; *El Pañuelo* monólogo de Carlos Alsina), *Asentamiento 360°* del grupo de teatro comunitario Alas (del autor Cristian Villarreal) y *Pelotas al ataque* del grupo Los Pelotas (escrita por Fidel Rojas). Asimismo, en **Jujuy** se llevó a cabo el Festival Abrazo Argentino en

Cancha Vial 6 del Barrio Coronel Arias de San Salvador de Jujuy. Entre las actividades hubo circo, murga, títeres, danza, música andina, rap, folclore, cumbia, talleres para niñeces, feria de trabajadores de la economía popular y puestos gastronómicos. Entre las obras, se presentaron *Circoyas*, *Florcita de Cardón* y la murga Falta un tono. En el esquema de actividades que se realizaron en el marco del 24M, el Museo Nacional Terry de Tilcara, incluyó un ciclo de teatro por la memoria organizado en conjunto con la representación provincial del INT. La agenda presentó las obras *La sangre que siembra esperanza* del Grupo Almas Rojas, *La Compañía americana de danza en gira a China* del Grupo La vida es una barca, y *Loba de luna* del grupo homónimo, todas en Red Mote. Además, se vivió el cierre de la muestra “Estar estando. Terrorismo de Estado, Memoria(s) y resistencia(s) en Jujuy”, hubo recorridos guiados gratuitos para visitar la exposición que reúne objetos y documentos de ex presos/as políticos/as y de familiares de personas desaparecidas y

un mapeo de los sitios donde funcionó el terrorismo de Estado en la provincia de Jujuy. Por otro lado, en **Tucumán** se realizó, en el Espacio para la Memoria “La Escuelita de Famaillá”, el Festival de Arte por la Memoria, la Democracia y los Derechos Humanos. Por el lado de **Catamarca**, se llevaron a cabo varias funciones especiales de la obra *Crónica de un presente olvidado*, interpretada por el grupo #ChalupinoCompany. La propuesta de Fabiana y David Marchetti aborda la violencia hacia las mujeres desde una perspectiva diferente: el actor transita y camina un espacio, donde predomina la acción física combinada con objetos disparadores de emociones que lo llevan a crear una simbiosis hacia el abandono de vida de un padre que le arrebatan su horizonte, su hija.

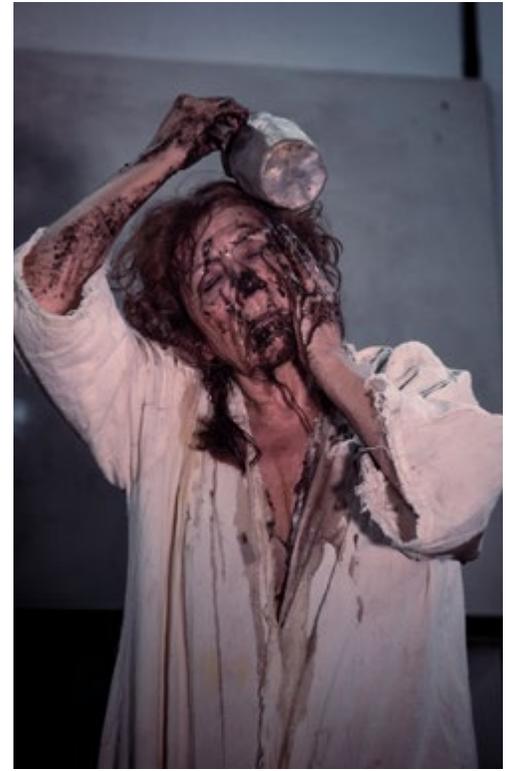
En la **Región Nuevo Cuyo** se hicieron obras de teatro, charlas debate y talleres en la ciudad de **San Luis** y en Potrero de los Funes. Entre otras, se presentaron *Hijar: la fuerza de la trama* de Yamila Grandi y Camila Sosa Villada por el grupo Voces de Hilo, *De Amor y Tierra* por Flor de Candombe, *Un mismo árbol verde* de Claudia Piñeiro a cargo del grupo Gente de Teatro, en el marco del ciclo que celebra los 45 años de la grupalidad en memoria de Luis Rezzano y Tano Facini. Al finalizar esta última función en el Auditorio Mauricio López de la UNSL se realizó una charla con referentes del teatro provincial que participaron de Teatro Abierto y otras propuestas durante períodos no democráticos. Participaron Aurora Garro, Alejo Sosa, Raúl Martínez, Alberto Palasí, Mariela Domínguez, con la moderación de Marcelo Di Gennaro. Por otra parte, se llevó a cabo el taller “El teatro como herramienta de transformación social”, una serie de juegos

teatrales destinado a toda la comunidad bajo la coordinación general de Carolina Posse y Paula Wald y la coordinación del taller por Pedro Fiorotto. La provincia de **La Rioja** programó su semana de la memoria, del 22 de marzo al 3 de abril, con las funciones de las obras teatrales *Unos duraznos blancos y muy dulces* del elenco El Pasillo Teatro, *Ser Nieto* del grupo Teatro Independiente Macondo, *Contraolvidos* del Pasillo Teatro, *Pegadito a la vida* del grupo 4 de corazones, *Bitácora - día 75* del grupo Alma y *Para dos pianos - Cuentos de Daniel Moyano* del grupo Pasillo Teatro, todas con entrada libre y gratuita. Respecto a **San Juan**, dentro de su fiesta provincial de teatro, la denominada “Cápsula 24M” incluyó las propuestas *Bicicleta blanca*, *Herenciay Las sutiles humedades*, la muestra fotográfica de Natalia Calabrese “El presente del pasado” y el conversatorio “Los cuerpos de la escena política. Memoria, deseo y disputas simbólicas” moderado por Dolores Córdoba. Además de talleres y cápsula del tiempo, la jornada tuvo, entre otras propuestas, la obra riojana *Llegadas contra el viento*.

Yendo hacia la **Región Patagonia**, en **Neuquén** tuvo lugar La Plaza de la Democracia en el Anfiteatro Recuperado Gato Negro de Neuquén Capital, un evento realizado en co-gestión con la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Neuquén, APDH (Neuquén), Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.) de Neuquén, y la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) - Estudiantes de Teatro (Profesora: Andrea Zamora). Participaron del evento la Confederación Mapuche de Neuquén, el elenco El Cofre - Teatro x la Identidad (San Martín de los Andes), Grata y la

Biblioneta. Narración oral y literatura de Neuquén, la Asociación Civil Confluencia (Circo Social), la murga “Canta la Barda”, *Airam* de Kamishibai y Valeria Fernández, *Las Nos* de Salomé Bejarano de Junín de los Andes, Yani Ibáñez y *Bordadorxs en lucha de ayer y de hoy* en la imprenta recuperada Roberto Matthews, y la programación musical de AMI. En **Río Negro**, junto a la Asociación Cultural Teatantes de Bariloche, la Red por el Derecho a la Identidad y TxIFiskeMenuco, el INT formó parte de dos actividades el mismo 24 de marzo: se acompañó la tradicional pintada de pañuelos en la Plaza de los Pañuelos en Bariloche y en la Plaza Belgrano de FiskeMenuco hubo una intervención teatral al finalizar la marcha por el 24M y antes de la lectura del documento conmemorativo.

Por su parte, en la **Región Centro Litoral** se vivió el Festival de Teatro por la Democracia en el Anfiteatro Ricardo Rojas de la ciudad de Río Ceballos, **Córdoba**. Los espectáculos programados fueron pensados para todo público, con entrada libre y gratuita: *Flap!* de Antuoco Aldape, *Somos Nosotres* de Catapulta Circo Teatro, *ReCuerdo* de Gabriel Marasini, *De Aquí Nomá* del grupo De Comadres, y *Traviarcar íntimas. Recital de canciones y poesías* encabezado por Susy Shock junto a Caro Bonillo y Andrea Bazán. También se hizo un homenaje al grupo que en 1973 fundó el Centro Cultural Villa el Libertador de la ciudad de Córdoba y se recordó a artistas integrantes del grupo desaparecidos. Además, en la provincia de **Santa Fe** se hicieron funciones de *Nana Patria* en Villa Gobernador Gálvez, *Megáfono* en el Complejo Educativo Francisco Gurruchaga, *Memorias del fuego* en la EESO N° 433 Manuel Belgrano, y los



TEATRO POR LA DEMOCRACIA EN SAN LUIS

Talleres de Identidad en las Escuelas N° 407, 469 y 649.

El plan federal también dijo presente en la **Región NEA**. En **Misiones** la programación incluyó funciones, entre otros espacios, en el Colegio BAPAYC de Posadas y en la Escuela de Comercio N° 18. Se presentaron las obras *Varada* del grupo Espacio Base, *Más Constantera* del grupo En Busca con la obra y un conversatorio encabezado por Amelia Báez por la APDH y Centro de Derechos Humanos Pedro Peczak, Mary Acuña en representación de la Asociación de Ex Presxs Políticxs y Walter Bogado, abogado y profesor, militante de los derechos por la igualdad real. Además, dentro de su fiesta provincial se incorporó en la agenda de actividades especiales la charla “Teatro, Memoria y Democracia” a cargo de Lucia Veliz (becaria de investigación INT con su trabajo “Dictadura y posdictadura”) y Julia Barrandeguy como moderadora, en el Centro Cultural Flora. La charla recorrió los territorios habitados por el teatro en Misiones en los periodos de



ENCUENTRO EN EL MARCO DE TEATRO POR LA DEMOCRACIA EN RÍO NEGRO

la dictadura y posdictadura, recuperando las voces y la memoria de quienes fueron protagonistas de estas épocas, para visibilizar a partir de estas el campo teatral misionero. Se realizó también la presentación de la reconstrucción de los mapas teatrales de la época, a partir de las fuentes documentales que arrojaron los diferentes territorios. En este marco, se efectuó un reconocimiento a la trayectoria de la teatrística Ingrid Smigdal. En **Corrientes**, el INT estuvo presente en distintas localidades y parajes: Mariano I. Loza, Felipe Yofre, Paraje Capitá Miní, San Roque, Monte Caseros, Goya, San Cayetano y Paso de los Libres. Las propuestas que se presentaron en territorio correntino fueron *Democracia y Libertad, un matrimonio imperfecto* con Mauro Santamaría y Nancy García; *Patria de Hostia* del grupo Raíces con la dramaturgia y dirección de Luigi Serradori y las actuaciones de Sebastiano Cardozo y Carlos Sánchez; y la charla debate en el Día Internacional de los Derechos Humanos con la participación de la Municipalidad de Paso

de los Libres, la Secretaría de Gobierno, la Dirección de Cultura, la Dirección de Derechos Humanos, la Sala Escaparate y la Asociación Civil por la Memoria la Verdad y la Justicia.

Finalmente, en la **Región Centro** “Teatro por la Democracia” recorrió diversas localidades de la Costa Atlántica de **Buenos Aires** con entrada libre y gratuita. Las funciones realizadas en diversos espacios de Mar del Plata, Miramar y Mar del Sud fueron en co-gestión con ATTRA - Asociación de Trabajadores del Teatro de la Región Atlántica, la Red de Salas Teatrales de Mar del Plata y la Municipalidad de General Alvarado. Gran parte de las obras pertenecen a compañías de Mar del Plata y General Alvarado, a las que se sumaron dos procedentes de CABA. A lo largo de esas seis jornadas se presentaron: *Hamlet máquina, Tu Falta de Querer, Viajeros de Toda Sinrazón, Legítima indefensa, Río, el famoso, El visitante, Una música nueva, H+ Mas que humano, Que todas las estrellas*

fugaces se nos caigan de rodillas, 74 días Malvinas, Sueños de Arrabal, Hasta el fin del mundo e Hijo del Campo.

Por último, se reestrenó la serie de cuatro episodios *Teatro Abierto. Escenario de resistencia*, realizada en coproducción por el INT y Canal Encuentro, y conducida por la actriz Malena Sánchez. El estreno original de la serie coincidió con los 40 años del atentado al Teatro del Picadero donde se estrenó el ciclo Teatro Abierto el 28 de julio de 1981. La serie se enmarca en el objetivo activo del INT de rescatar la memoria del teatro nacional, revalorizando los hechos significativos que permanecen enraizados en el teatro independiente argentino. A través del archivo y entrevistas con sus protagonistas principales, esta serie documental refleja la historia de cómo Teatro Abierto se convirtió en un fenómeno que transformó la escena cultural de los años del terrorismo de Estado. Los cuatro episodios pueden ser vistos en la web del INT y en el YouTube de Canal Encuentro.

ENTREVISTA CON MÓNICA ZWAIG Y FELIX BRUZZONE

CUARTO INTERMEDIO: *Cruces entre literatura, memoria y expansión*



ESCENA DE CUARTO INTERMEDIO

Los escritores Felix Bruzzone y Mónica Zwaig le dan vida a **Cuarto Intermedio**, una conferencia performática donde pedagógicamente exponen el revés de la trama judicial durante el desarrollo de los juicios de lesa humanidad llevados a cabo durante la consolidación democrática.

En los últimos cuarenta años de democracia, cada época buscó definir una narrativa para construir un relato sobre la dictadura. La narrativa como una forma de abordar el pasado habla sobre el presente de enunciación; cuando se refiere al pasado se interpela el presente. Así, en los años ochenta, el cine, las artes escénicas y la literatura, buscaron crear un relato fundacional. El libro *Nunca Más* marcó un camino inicial. Un libro necesario que enuncia (y denuncia) con datos duros una realidad dura.

En ese sentido, el cine de ficción ocupó un rol central en la creación de una narrativa total que instale y actualice en el presente el debate sobre la dictadura. *La Historia Oficial* (1985) de Luis Puenzo fue la primera película en tratar la apropiación de bebés durante la dictadura y la complicidad civil. *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis puso en escena imágenes de tortura en un contexto en donde los cuerpos (hablamos de los años noventa) estaban atravesados por políticas neoliberales. Incluso la reciente *Argentina, 1985* (2022) de Santiago Mitre vuelve a instaurar un debate sobre la presencia militar en dictadura durante los primeros juicios de lesa humanidad contra la Junta Militar.

Con el correr de los años aparecieron otras formas más híbridas e íntimas. El documental argentino, con la aparición de *Los Rubios* de Albertina Carri, trazó un camino para la búsqueda de la identidad de los hijos cuyos padres habían desaparecido en dictadura. Esas bús-



■ MÓNICA ZWAIG

quedas se plantearon desde los bordes, en narrativas no convencionales, movilizadas por inquietudes personales. La aparición de la novela de Felix Bruzzone *Los Topos* (2008) contribuyó a ampliar el debate sobre cómo narrar el pasado reciente y qué formas adquieren las búsquedas de la identidad.

El escritor Felix Bruzzone, nacido en el año 1974, está sentado en un café sobre la Calle Ciudad de La Paz, en el límite entre Colegiales y Belgrano, donde se mudó recientemente. Tiene más de cuarenta años y, luego de *Los Topos*, ha publicado tres novelas más: *Barrafondo* (2010), sobre su experiencia como piletero en el conurbano (la editorial Excursiones publicó una serie de textos dispersos sobre su experiencia bajo el

título de *Piletas*); *Las chanchas* (2014), una novela que retoma algunos temas iniciados en *Los Topos*; y *Campo de Mayo* (2019), una novela breve, nacida de una carta a sus padres desaparecidos en Dictadura y de un texto leído en una conferencia performática, sobre la serie de casualidades que encontró entre su vida y el destacamento militar más grande la Argentina, ubicado en el oeste del conurbano bonaerense. La novela fue llevada al cine por el director Jonathan Perel bajo el título de *Camuflaje* (2022). En la película (y en su texto), Félix encarna a un corredor que rodea a Campo de Mayo, mientras se cruza y conecta historias relacionadas, siempre desde el borde, con lo que el espacio militar genera y emana en el entramado social y urbano.

“Vengo trabajando en una línea del borde”, dice con tono calmado. “En todos mis libros trabajo con materiales que remiten a hechos o a personas, directamente, de la realidad, o lo que entendemos por realidad. De alguna manera los significantes, tal y como vienen de esa realidad, que puede ser la realidad como la proponen los medios de comunicación, o los padres, o el habla callejera, aparecen en juego con el material literario”.

–Como si buscaras tensar el sentido.

–Es como un trabajo un poco collage. Traer una palabra, por ejemplo HIJOS, y lo ponemos en el texto a ver cómo funciona. Al mismo tiempo hacer el mismo juego con otras palabras, hijos o hijo, sin mayúscula. Con el fluir de lo literario. Ese trabajo yo siempre lo fui haciendo. De ir conjugando siempre al borde de lo que es literatura y lo que no. Algo que tampoco es testimonio, porque es ficcional lo que se cuenta. No tiene el registro ni las condiciones del testimonio sino de la ficción. Y está en ese borde, parece un testimonio, pero no lo es, es ficción.

En el año 2018, Felix Bruzzone recibió, junto con otros escritores y escritoras, el encargo, por parte del Fondo Nacional

de las Artes, de hacer una lectura performática en un ciclo llamado “Literatura expandida”. Las obras fueron representadas en la casa de Victoria Ocampo, en Barrio Parque. El ciclo juntaba a un escritor junto con un o una artista visual, un o una cineasta, o un o una coreógrafo/a, y llevaban a escena, con unos pocos recursos de producción, algún texto. La idea consistía en no hacer una lectura lineal -aunque algunos lo hicieron- sino buscarle una vuelta “expansiva” al material.

Bruzzone hizo una performance en la presentación de su libro *Piletas*. Se presentó en una pileta y para ello, convocó a un actor y a otro piletero que representaran el material. Pensó en hacer algo similar, armar un pelopincho en la casa de Victoria Ocampo (la imagen resulta muy tentadora) y representar ese texto. Pero no lo convenció. Ahí fue cuando surgió la idea de trabajar junto a Mónica Zwaig, escritora, actriz y abogada, que trabaja en el poder judicial, en los juicios de Lesa Humanidad.

En 2021, Zwaig publicó su novela *Una familia bajo la nieve* (Blatt & Ríos), un relato sobre una chica que vive en un suburbio francés y cuyos padres y hermanos son argentinos, exiliados durante la última dictadura cívico militar. Novela de registros, de aprendizaje, relato confesional, cuenta la historia de una chica llamada Harmónica (por el instrumento que usa Bob Dylan) que busca constituir su identidad en un ambiente que por momentos le resulta lejano y diferente. En esa búsqueda planea un viaje hacia la lengua materna. Escrita en español, su segunda lengua, Mónica responde por mail que el tono de la novela fue el resultado de varios años de trabajo. “Tenía en claro que no me interesaba el tono solemne y no quería escribir desde ahí. El tono más infantil se debe a que mi castellano cuando arranqué a escribir la novela era más bien infantil. Luego mejoré el idioma y pude traer otra mirada. Pero también sirve ese tono para mantener una cierta distancia con lo que una quiere contar y escribir desde esa distancia es lo

que a mí me interesaba en cuanto al contenido de lo que quería contar”.

Luego de graduarse como abogada, Mónica viajó a la Argentina para trabajar junto a CELS en los juicios de Lesa Humanidad que se iniciaron en el año 2007. En los pasillos largos, grises y húmedos de Comodoro Py, conoció a Félix que estaba siguiendo la Causa ESMA para un sitio de internet. Bruzzone tenía la intención de escribir una crónica o bien una crónica gráfica, al estilo de Joe Sacco o Art Spiegelman. Así lo cuentan al comienzo de la obra *Cuarto Intermedio* dirigida por Juan Schnitman, que interpretaron en el teatro El Picadero. Una obra que conjuga conferencia performática, el material podríamos decir documental sobre la historia reciente de los Juicios de Lesa Humanidad, el humor, la divulgación y la narración literaria. La obra, según la periodista Silvina Frieria, “busca las zonas delirantes, incomprensibles y absurdas con las que la maquinaria judicial se imprime sobre los hechos más oscuros de la historia reciente”.

En Buenos Aires, Mónica se fascinó con el teatro porteño y retomó una práctica que había iniciado en la adolescencia. Estudió con Santiago Governori y Matías Feldman en la escuela Bravard, tomó clases de danza con Juan Onofri Barbato, y otros cursos con Mónica Rainola, Gustavo Tarrío y Mariana Chaud. El teatro argentino, dice, siempre la fascinó y es una de las razones por las cuales decidió quedarse en el país. Con respecto a *Cuarto Intermedio*, Mónica escribe en su mail: “Con Félix teníamos el proyecto de escribir un libro que sería como un diccionario de los juicios de lesa humanidad, pero cuando me contó sobre la propuesta del FNA le dije de hacer algo sobre los juicios. Yo vengo más del palo del teatro y me interesaba probar comunicar desde ahí sobre los juicios, no esperar el proceso del libro que podía ser largo. Además, los juicios en general son muy teatrales y me interesaba transmitir eso”.

El humor, tanto en la obra de Bruzzone como en la novela de Mónica, son aspectos fundamentales. En las novelas *Las chanchas* como en *Los topos*, como en la carta que Bruzzone le escribió a sus padres desaparecidos que fue publicada por la Revista *Anfibia*, forman parte del proyecto literario de Bruzzone. Sin humor, no hay voz. Y sin voz, no hay canal para narrar. “Siempre trabajo con la voz del narrador” dice Félix Bruzzone. “Todo de alguna manera tiende a ser vehiculizado por la voz del narrador, para mí es lo más importante. Si después la historia funciona mejor o peor, si el relato interesa o no, no sé, todo lo otro queda en un segundo plano desde mi forma de producir. Yo trato de vehiculizar todo en esa voz, que sea creíble, que sea verosímil. Que sea posible”.

–La obra maneja un tono lúdico y didáctico, como si en cierto modo todavía hubiera que volver a explicar el terrorismo de estado para otras generaciones o hablar sobre, en ese caso, los juicios que tuvieron nula repercusión en los medios de comunicación, ¿pensaron en el público?

–La idea era pensar en un público que no supiera de lo que estamos hablando. La premisa era: “ya que la gente no va a los juicios, que los juicios fueran a la gente”. Llevarlo al teatro, o a algún espacio en donde hiciéramos la obra. Con esta intención “didáctica”, pero con un cierto tono irónico. Cuando Félix, en el escenario, pregunta cómo llegar a un juicio de Lesa Humanidad, Mónica explica: te tomás un subte, etc. Como el texto de Julio Cortázar, *Instrucciones para subir una escalera*. La idea es jugar en ese borde, entre lo didáctico y lo absurdo, en esa tensión. De tal modo que, aquel que conoce el tema, pueda decir, acá hay algo más que yo me estoy perdiendo. Acá hay algo que se escapa. Hay algo en el medio que soy yo. El espectador. Es el juego que hace con la obra con este tono más didáctico que tiene.

–También hay información pura.

–Ahí la tensión pasa por el humor. Y todo depende de cómo las voces tra-



■ FÉLIX BRUZZONE

bajan esos elementos, la voz de Mónica y la mía. Vuelvo a esa idea. La voz no es un material abstracto construido con elementos retóricos, con pura lengua. En cierta manera lo es, pero lo que hay detrás es alguien produciéndose; hay un cuerpo atrás. Las palabras escritas están en una mano, antes en un sistema nervioso, se articulan en la lengua hablada igual. La lengua como órgano, la que tenemos en la boca. Se articulan ahí que es el cerebro, pero también en algo mucho más tangible y efímero, y a la vista que es la lengua, la que tenemos en la boca, en el aparato fonador. En el cuerpo. Todas estas experiencias que empiezan a haber... los concibo más desde esa cosa de órganos del cuerpo que conciben cosas”.

40D

años

**Democracia
siempre**

PICADERO #46

