PUBLICACIÓN SEMESTRAL DEL **INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO**
#47 - AÑO XXI - JULIO / DICIEMBRE 2023

47

PICADERO
REVISTA

37° FIESTA NACIONAL DEL TEATRO

La Rioja / Catamarca

Escriben:

Gabriela Borgna / Fausto Alfonso / Julia Cadoche / Juan Ignacio Crespo / Mónica Berman / Roberto Schneider / Florencia D'Antonio / Damián Serviddio / Claudia Quiroga / Marcela Delturco / Mauro Santamaría / Víctor Hernando / Antonia Monzón / Leonel Giacometto.

EDITORIAL
INTeatro

AÑO XXI - # 47 | JULIO-DICIEMBRE 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

IMAGEN DE TAPA
Crucificción, de Paula Baigorri,
Josefina De Cara y Lucas Scott

REDES
Damián Serviddio

DISTRIBUCIÓN
Patricia Ianigro

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Gabriela Borgna, Fausto Alfonso, Claudia Quiroga, Damián Serviddio, Florencia D' Antonio, Julia Cadoche, Leonel Giacometto, Marcela Delturco, Mauro Santamaría, Mónica Berman, Roberto Schneider, Toni Monzón y Víctor Hernando.

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

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 Aguero
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

Sentado frente a la computadora, intento resumir algunas impresiones e ideas, para quizás la última editorial que me toque delinear en mi rol como Director Ejecutivo del Organismo ejercido durante el período 2020 - 2023. Imagino una escena. Trato de hacer foco en las acciones más destacadas que pudimos concretar entre tantas experiencias, compromisos cumplidos y labores, que se desarrollaron en paralelo.

Entre lo más significativo, se encuentra el hecho de haber logrado conjugar el modelo virtuoso contenido en la profunda esencia de la Ley 24800. Me refiero a la idea ejemplar de proponer una conducción colegiada, democrática e integradora, a cargo de las diferentes representaciones del propio sector teatral. Esa sabía ingeniería parlamentaria está forjada en la potencia de la construcción federal colectiva, y en los valores autónomos del movimiento de teatro independiente, que considera a las artes escénicas un derecho público irrenunciable.

Bajo el liderazgo de los Consejos de Dirección, en conjunto con las representaciones provinciales, las diferentes áreas técnicas y todxs lxs agentes del ente, aunamos esfuerzos en un sistema de mejora continua. Metodología que permitió reformas administrativas y el fortalecimiento institucional. Nuestros informes de gestión reflejan los formidables niveles de productividad alcanzados. Con la aplicación de políticas públicas innovadoras recuperamos el prestigio del organismo defendiendo sus funciones, su financiamiento y su efecto transformador en el territorio.

Obtuvimos logros muy relevantes en virtud del contexto y las circunstancias absolutamente adversas en las que estos se fueron dando, no solo por la parálisis y disfuncionalidad con que recibimos al organismo, sino por el profundo impacto de las sucesivas crisis pandémicas, económicas e institucionales.

La gestión se desarrolló en permanente diálogo con las comunidades teatrales, y sus organizaciones; lo que nos permitió tomar verdadera conciencia de la potencia colectiva. Nuestro teatro independiente, *uno de los activos culturales más importantes* de la Nación Argentina, con una tradición identitaria latinoamericanista, asombra al mundo por su diversidad y riqueza.

En este nuevo número de Picadero encontraremos varios testimonios que corroboran estas afirmaciones. Desde el reconocimiento al trabajo de insignes maestros, maestras, creadores y creadoras escénicas, obras, espectáculos, festivales y eventos destacados, dimensionando en especial sus alcances, y efectos revitalizadores; hasta un pormenorizado abordaje de la reciente 37º Fiesta Nacional del Teatro, acontecimiento representativo de nuestro amplio y rico mapa teatral.

Para finalizar, junto con ratificar el compromiso de ejercer la defensa irrestricta de los derechos culturales y humanos, quisiera concluir subrayando el **deseo orgulloso** de que el cambio de paradigma, y los logros alcanzados por las políticas públicas, perduren en el tiempo atendiendo a las necesidades de un país tan vasto y diverso.

— Lic. Gustavo Uano
Director Ejecutivo del INT

SUMARIO #47

P.7

37º FNT
El teatro es democracia

P.25

FESTIVALES
La vigencia del FTR

P.40

ALEJANDRO FINZI
Una isla en el fin del mundo

ADEMÁS

P.8 – FIESTA NACIONAL 2023
Pese a todo, siempre teatro

P.12 – FIESTA NACIONAL 2023
La Rioja, inmersa en la diversidad escénica

P.19 – INFANCIAS Y ADOLESCENCIAS
UPA y sus 30 años de celebración

P.30 – RECONOCIMIENTOS
Los años del CELCIT

P.32 – UNA CREADORA_UNA OBRA
¿Y su oficio?
Una propuesta para reír y reflexionar

P.34 – UNA CREADORA_TRES PREGUNTAS
Hemilce Isnardo. Palpita sobre las tablas medio siglo de teatro

P.36 – ENTREVISTA A CIELO PIGNATTA
"*La utopía se construye día a día*"

P.42 – LIBROS INT
La crítica según Alberto Catena

P.43 – OTROS LIBROS
Natalia Villamil nos habla de su primera novela

P.45 – OTROS LIBROS
Experiencia de gestión en la Región NEA

P.46 – CELEBRACIÓN
50 años del Primer Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo

P.50 – ENFOQUES
La memoria se escribe con símbolos

—*“Manuelita”,* de Alejo Sulleiro
Fotografía: Archivo INT

ESPECTÁCULO DE APERTURA DE LA FIESTA NACIONAL DEL TEATRO

APERTURA DE LA FIESTA NACIONAL DEL TEATRO EN CATAMARCA

El teatro es democracia

Es imposible pensar una cultura nacional sin teatro, porque es (y fue históricamente) un espacio donde las sociedades se han visto representadas a sí mismas. En un territorio de gran extensión como la Argentina, no solo es necesario sino indispensable, que el Instituto Nacional del Teatro nucleé anualmente más de 30 producciones de todo el país para que estas expandan sus fronteras locales. Definitivamente un gesto político federal y por lo tanto democrático.

Bajo el lema: "El teatro es democracia ", desde el 13 al 20 de septiembre La Fiesta Nacional del Teatro en su edición número 37 desembarcó en las provincias de Catamarca y La Rioja donde los creadores escénicos se encontraron con el público local para compartir todas sus propuestas estéticas.

Además de las obras que ponen en valor las 13 salas repartidas entre las dos provincias, La Fiesta Nacional ofreció actividades especiales como las clases de Cristina Banegas, de la dramaturga Patricia Suárez, de Gonzalo Villanueva Irañeta, entre otras propuestas que incluyen la danza, la performance y el teatro para las infancias.

La Fiesta Nacional del Teatro sigue poniendo en primer plano toda la producción escénica que a lo largo del país construye una profunda identidad nacional.

FIESTA NACIONAL 2023

Pese a todo, siempre teatro

En una decisión inédita en su primer cuarto de siglo de vida, el INT y los gobiernos provinciales y municipales de Catamarca y La Rioja compartieron la fiesta que se realiza anualmente, con una agenda nutrida tanto por las obras que participaron como por talleres, desmontajes y anuncios que dan cuenta de que la federalización implica cada vez más pensar en torno de lo que se tiene y lo que falta en el país real.

TEXTO: GABRIELA BORGNA

Fueron nueve días compartidos entre ambas provincias que, por arbitrariedad aritmética antes que cultural, no comparten región: Catamarca integra el quinteto de la Región NOA y La Rioja el cuarteto llamado Nuevo Cuyo. Como siempre sucede, estuvieron las expresiones que muestran el momento más alto de las teatralidades de las 23 provincias y el distrito federal más algunas otras invitadas por su capacidad de traer ala escena –a la memoria y a nuestra mirada actual– hechos o momentos que condensantodo lo que cuatro décadas de democracia fueron dejando atrás quizás, al menos, para las nuevas generaciones.

En esta línea, obras como *Jardín florido- Lo que subyace* (Tucumán), *24 toneladas* (provincia de Buenos Aires) o *Lápices, un musical* (La Pampa), con estéticas singulares y destinadas a públicos de edades diferentes, marcaron una reflexión en torno de las atrocidades que produjo la dictadura. En definitiva, teatro político, en el sentido de política de la memoria por fuera de cualquier posición partidaria individual.

Entre las temáticas que circularon sobre los escenarios, y a mero título enunciativo de lo que importa como reflexión, hubo un interesante abanico que fue desde qué es el amor y de cómo se ama o se deja de amar en estos tiempos, la proximidad de la muerte como lo inexorable, reírse de los ritos mortuorios y de cómo nos atraviesan, la religiosidad popular puesta en cuestión por el pensamiento o por las acciones de quienes se aprovechan de ella, la familia –nuclear o elegida– con sus dislates, el absurdo de la existencia humana –en algún caso con sus aspiraciones fantasiosas- hasta las leyendas regionales puestas a circular como material dramático y no como pura literatura o folklore. En suma, aquellos temas que condensan los campos simbólicos de cada lugar, zona o provincia, que se amplifican porque hay otras personas que los miran con interés. Aquí también puede decirse que hay politicidad, en el sentido múltiple de recuperación identitaria y de las vidas privadas e individuales en su cuestionamiento del deber ser.

Una segunda paleta fueron los géneros y estéticas vistos. Casi ninguna opción quedó afuera: desde la danza teatro al clown, desde los pasacalles musicales y populares al circo teatro, desde obras que rompían la tan meneada cuarta pared a las que la usaban, desde el breve formato de cámara a los grandes despliegues. Desde el humor blanco al humor negro, desde las comedias al grotesco, todo pudo ser visto por los públicos locales.

En Catamarca, solo hubo una fiesta nacional en 1997. Con el nombre de “Cien ciudades cuentan su historia”, antecedió a lo que al año siguiente sería la efectiva puesta en marcha de la ley 24.800 y al Instituto mismo. Hubo solo dos fiestas regionales (2002 y 2019) en esta provincia a la que el censo 2022 le atribuye poco menos de 500.000 habitantes. El compromiso asumido por las autoridades locales, que en otros momentos podría no haber sucedido, fue fundamental y habla de una comprensión creciente de que las artes de representación, aún cuando las sigan etiquetando dentro de las “industrias culturales” (nada más distante de cómo se hacen en la realidad), son parte indisoluble del crecimiento social, cultural y hasta emocional de su ciudadanía. Además, por supuesto, se puede mirar a estas fiestas como un insumo para posicionar los territorios desde una perspectiva turística pero, todo hay que decirlo, una golondrina no hace verano ni una fiesta teatral nacional convoca visitantes extra territoriales.

APERTURA DE LA FIESTA NACIONAL DEL TEATRO EN CATAMARCA

Son otras las acciones necesarias y siempre requieren de políticas públicas de largo aliento. Roma no se construyó en un día. Pero esta golondrina de un solo verano, como cantaba Gardel, sirvió para poner a ejercitar el músculo de la producción en vivo de una actividad de muy largo aliento, de la que también fueron parte estudiantes de artes diversas. No todo es subirse al escenario.

La Rioja, por su parte y siempre según el censo nacional, ronda las 385.000 almas. Entonces, la cifra de más de 32.000 espectadores que compraron su entrada para esta 37 Fiesta Nacional deba señalarse como un hito único en la historiografía teatral de ambas provincias que no se limita a la cantidad de obras en cartel sino que debe ser entendida como fenómeno sociocultural cuando se pone en valor a esa hidra de mil cabezas que son las y los espectadores, destinatarios primeros y últimos, quienes también podrán apreciar lo que se tiene y lo que falta desde una perspectiva distinta.

De allí, entonces, que esta crónica no proponga juicios de valor sobre contenidos y calidades de las obras. Por el contrario, esta nota verá la luz en diciembre, cuando las pasiones teatrales en pugna se hayan difuminado. Quienes leen *Picadero* pero no estuvieron en la fiesta, se asomarán a un panorama breve por razones de espacio. Un último señalamiento: la cantidad y variedad de lo visto permite afirmar que las diferentes regiones fueron cobrando autonomía de las estéticas de la centralidad de los núcleos teatrales que fueron históricamente dominantes. Hecho que valida tanto a teatristas como a jurados y que ha sido posible por la existencia del INT y su capilaridad de representantes provinciales, regionales y expresiones del quehacer teatral nacional.

LAS OTRAS ACCIONES DE POLÍTICAS TEATRALES

Hubo tres y cada una de notable importancia, tanto para quienes acuerdan como para quienes no y se realizaron en ambas provincias.

La primera fue la “Mesa de ampliación de fondos específicos” de la que participaron desde el diputado nacional por Córdoba Pablo Carro -quien llevó adelante la acción parlamentaria para la extensión por 50 años de los fondos que financian teatro, música, cine, bibliotecas populares y medios de comunicación audiovisual-, y autoridades nacionales, regionales y locales del INT. Se presentó aquí el problema objetivo de financiamiento de las instituciones mencionadas hasta que se pueda regular en el Congreso, el pago de cánones por parte de las plataformas de cine y de medios audiovisuales no contemplados en una ley que debe, a todas luces, ser actualizada.

La segunda mesa, con el nombre de “25 años de la ley de teatro: conversatorio con ex secretaries generales del INT”, trató de poner en blanco sobre negro, y de forma anecdótica y amena, ese cuarto de siglo de gestión en el que hubo fuertes encontronazos pero también grandes disidencias en cómo llevar adelante un nuevo organismo cultural, único en América Latina, para el que no había manuales.

Por fin, la acción que marca un hito en el teatro del NOA: la creación del “Corredor Escénico Ruta 38”, que remite a la historia aún no escrita de las dramaturgias de ambas provincias, cuando el Instituto Nacional del Teatro y la Ley 24.800 eran todavía un sueño largamente soñado. En palabras de la secretaria de Culturas de La Rioja, Patricia Herrera:

HOMENAJE A BLANCA GAETE

"La circulación de nuestras industrias culturales y ese crecimiento ya está en marcha. Ya lo hicieron años atrás algunos visionarios con su 'Ruta 38' y ahora nos toca a nosotros continuar y sostener eso".

Su protagonista principal es el catamarqueño Manuel Chiesa, quien ya vivía en La Rioja pero mantenía vínculos profesionales con pares como Oscar Carrizo, Blanca Gaete o Jorge Paolantonio, por citar apenas algunos, o montaba aquí y allá obras como "Los coroneles de Mitre", con base en el libro del riojano Ricardo Mercado Luna, en el que se narra la historia de cómo las montoneras riojanas fueron arrasadas a sangre y fuego.

Las idas y vueltas por esa ruta que une el valle central catamarqueño con los llanos riojanos, sometida a sequías eternas cuyos vientos arremolinaban el fino polvo de los guadales, tal como recuerda esa obra de Chiesa, hoy perdida y que fuera ganadora del Premio Nacional de Teatro en el 2000. Una manera inteligente de poner en valor las dramaturgias que nos pertenecen y de implementar una política pública para el teatro de ambas provincias.

Tanto la catamarqueña Blanca Gaete como el salteño Claudio García Bes, ambos fallecidos este año, fueron recordados en el espacio más apropiado: el patio del fogón del Instituto Superior de Arte y Comunicación (ISAC), uno de los institutos superiores en los que se forman profesores de teatro. Tanto Blanca como Claudio son parte de esa historia escénica que, por los desarrollos desiguales al interior de la extensa geografía nacional, son desconocidos para muchas y muchos.

LOS DESMONTAJES Y LAS REFLEXIONES

Durante anteriores ediciones de las fiestas, los desmontajes y análisis de las propuestas fueron siempre un monstruo temido. Hubo ocasiones que con razón. Mucha agua pasó debajo del puente y para las y los teatristas de todas las provincias, estar en la fiesta nacional, supone haber recibido ya tanto la opinión de quienes fueron jurados como de quienes hicieron las devoluciones en cada territorio.

Un festival, fiesta en este caso, no es nada menos que un corte diacrónico que permite conocer y comprender el estado de situación del arte en un momento dado. De allí que el formato derivase a una palabra que en el NOA expresa el trabajo colaborativo de una comunidad para la construcción de bienes en común: la minga. En Catamarca estuvieron a cargo de Claudia Quiroga y María Paula del Prato, (ambas QTN), Daniela Martín y Gabriela Simón (juradas de calificación de proyectos) y antes que a una disección de lo visto en escena, apuntó al intercambio de saberes entre grupalidades, sus trayectorias y su inserción en el propio territorio teatral. Sin dudas, una acción más fructífera que el mero señalamiento de aquello que está bien o mal.

DOCENCIAS BREVES

La presencia de Cristina Banegas, continuadora del método de Alberto Ure, fue de notable convocatoria en Catamarca. Su prestigio como actriz y custodia de la memoria intangible de un creador tan singular hizo que su taller "La improvisación y el texto" colmara la capacidad de 50 personas entre participantes activos y escuchas.

Gonzalo Villanueva Irañeta, argentino residente en México dictó el "Taller de movimiento expresivo con máscara ciega", también con notable cantidad de asistentes, más vinculados al clown y al nuevo circo.

Los talleres cerraron con Patricia Suarez, la narradora rosarina que afiló teatralidad en los talleres de Mauricio Kartun y que trajo "El arte de contar historias en dramaturgia" y con María Soledad Marciani y Claudia Quiroga

EL PÚBLICO EN LA OBRA *ESTACIÓN CURUPÍ*

TALLER DE CRISTINA BANEGAS

que trabajaron el "Taller de coordinación de intimidad", siempre necesario para entender y poner el valor el pudor de las personas que suben a escena y para evitar transgresiones a ese pudor en aras de

LA MURALLA Y LOS LIBROS

El nombre de un cuento de Jorge Luis Borges permite traer a este espacio una biblioteca teatral única exhibida en ambas provincias y las presentaciones de publicaciones que integran el ya invaluable catálogo del INT: el *Cuaderno Picadero Nº 40 Teatro, género y políticas queer, La puta mejor embalsamada* y *El hombre cóndor*.

El primero estuvo a cargo de Juan Ignacio Crespo y se propone como un material de consulta ineludible para quienes se interesan en "lo queer como potencia, sus marcas en el territorio de las artes escénicas y su identidad asimilada por fuera del canon social, ideológico, político y económico", tal como reza el prólogo de este volumen que vio la luz en 2022 en coincidencia con las dos décadas de creación de la editorial.

La puta mejor embalsamada es un texto del dramaturgo David Metral que teatraliza una vez más la figura de Evita. Tal como afirma Julieta Daga, la actriz/bufona que le puso el cuerpo e hija del autor: "Evita habla muerta de nosotros, de su cuerpo, del cuerpo de nuestro territorio argentino, de ella como territorio siendo el cuerpo de muchas, de muchos por los que marchamos hoy". Cabe recordar aquí que se prohibió la presentación de la obra en la fiesta provincial 2021 de Tucumán a la que había sido invitada, interdicción que recién pudo resolverse tiempo después.

La última presentación fue la de *El hombre cóndor – Espíritu viviente del aire*, del actor, dramaturgo y poeta jujeño Iván Santos Vega, una de las obras más bellas y representativas del universo andino, en el que las representaciones de las entidades sagradas andinas se cruzan con la crueldad histórica que sufrieron las personas marrones y los dirigentes sindicales mineros como Avelino Bazán, secuestrado en 1978 y quien continúa desaparecido.

La obra representó a Jujuy en la Fiesta Nacional del Teatro realizada en La Pampa en 2021 y fue presentada en Catamarca por Iván Santos Vega y una de las dos personas que dirigió la puesta en escena, Fabiola Vilte.

ESCUCHADO AL PASAR

Dos niñas púberes sentadas en dos filas distintas de butacas del Teatro Catamarca, a la espera de que inicie la función de *24 Toneladas* traída por Avellaneda. Se reconocen y se saludan: "Qué bueno verte en el teatro", dice una y la otra responde: "Claro, no nos vemos desde que las dos íbamos a la EVEA" (Escuela Vocacional de Educación Artística, de dominio provincial y destinada a parvulario y personas de la tercera edad).

Un señor ya de cierta edad, saliendo de la función de una de las obras de teatro circo: "Hacía mucho que no me reía tanto".

Una actriz está sentada en la plaza frente al Teatro Catamarca. A su lado, un adolescente que mira para todos lados. Ella le pregunta si está esperando a alguien y él responde que a su novia y otros amigos. Ella indaga si van a ir al teatro en grupo. "Sí" contesta él. "Mi novia dice que tengo que venir a ver las obras de la Fiesta". Un poco avergonzado aclara: "Al teatro lo conozco porque siempre vine a ver bandas de rock pero nunca vi teatro". "¿Nunca?", pregunta ella. "No, va a ser la primera obra que vea".

La Rioja, inmersa en la diversidad escénica

PRESENTACIÓN 25 AÑOS DEL INT

TEXTO: FAUSTO J. ALFONSO

Por tercera vez en lo que va de esta hermosa historia denominada Fiesta Nacional del Teatro, la ciudad de La Rioja y sus alrededores vieron transformar su fisonomía. Decenas de espectáculos germinaron en distintas salas y espacios no convencionales, al tiempo que se multiplicaron talleres, clases magistrales, charlas, actividades editoriales y las habituales devoluciones, que, por obra y gracia del color local, devinieron en “mingas”, una forma expresiva de origen precolombino que remite a un trabajo comunitario con intención de beneficios sociales. Bautismo nada desatinado, habida cuenta de que la práctica de devolver/desmontar –al menos en teoría– debería complacer y ser útil a todos por igual.

Las actividades tuvieron lugar en el Paseo Cultural Pedro Ignacio de Castro Barros, el Espacio 73, la Casa Güemes, El Teatrino, el Parque de las Juventudes, el Teatro Provincial Víctor María Cáceres, la sala La Kanoa de Papel, el Centro Vecinal Juan D. Perón, el Patio de las Culturas y la Biblioteca Mariano Moreno. En todos esos sitios, pero también en la calle, y durante los almuerzos y cenas, la Argentina teatral (artistas y espectadores) intercambió, se perfeccionó, se sorprendió y reflexionó.

Entre muchísimas actividades, un conversatorio sobre los 25 Años de la Ley de Teatro se concretó con ex secretarios generales del INT, con la idea de pensar el pasado, el presente y el futuro de la institución. Estuvieron presentes Cristina Iriarte, Oscar Nemeth, Verónica Olarieta y Carlos Leyes. En tanto, en Casa Güemes, tuvo lugar una charla sobre Persecución política en democracia. Fueron invitadas para la ocasión María Celeste Ardaiz Guenumil y Betiana Griselda Quiroga, de Patagonia; y Elizabeth Sara Florencia Peña y María Camila Müller, de Jujuy.

ESCENA DE *NADA EN PARTICULAR*

No debemos olvidar que esta vez, como gran nota distintiva, la Fiesta tuvo dos sedes. La otra fue la provincia vecina Catamarca. La experiencia derivó en el Corredor Escénico Ruta 38, compromiso que ambas provincias y el Instituto Nacional del Teatro firmaron para potenciar el intercambio y la circulación de propuestas teatrales, a modo de plataforma regional. El nombre del corredor no deja de ser también un sentido homenaje al autor/director catamarqueño-riojano Manuel Chiesa y a una de sus obras emblemáticas, llamada justamente Ruta 38.

MÁS HOMENAJES

A propósito, y ya circunscribiéndonos a lo que pasó exclusivamente en La Rioja, también fue un tributo a Chiesa la puesta –fuera de la programación oficial- de *El Bumbún*. Un texto referente de la dramaturgia de esa provincia, escrito y estrenado por el propio Manuel en 1994. Ahora volvió de la mano de la Comedia de la Provincia, con dirección de César Torres, y en el patio de la Casa de Gobierno. La elección del sitio fue atinada, el público colmó el lugar y lo artístico satisfizo a partir de una puesta estilizada, con un ritmo sostenido, síntesis en el desarrollo de las escenas y actuaciones ajustadas.

El espacio sonoro, sus efectos en vivo y el diseño lumínico completaron la atmósfera propicia para este drama rural ambientado en los 50, inspirado en una historia real, y que hace eje en el autoritarismo de un padre que se niega a aceptar una quinta hija y termina educando a ésta como lo hubiese hecho con el varón que nunca llegó. Así, su capricho la condena a una vida de sometimiento, represión y ocultamiento de su verdadera identidad.

En tren de homenajes, también se hizo lo propio con Analía Martín Fuenzalida. En el Espacio 73, se tributó la labor de esta artista y gestora cultural que tanto contribuyó para el desarrollo y crecimiento de la actividad teatral riojana. Para la ocasión, el grupo Macondo montó *Requiem* (inspirado en un cuento de Analía) y además fue recordada con sentidas palabras por Marcela Mercado Luna, César Torres y Fabiola Manssor, delegada regional del INT por Cuyo.

LA PROGRAMACIÓN Y SUS RASGOS

Como suele ocurrir año a año, la diversidad de géneros teatrales, estilos y poéticas se alían como si se tratase de una implacable red de atracciones. De allí que, difícilmente, el espectador no encuentre algo que lo seduzca. Pero más allá de la amplitud de la oferta, siempre hay tendencias u opciones estéticas que caracterizan cada edición, en función de los tiempos que corren, los temas de la agenda socio-política, el revival de ciertas técnicas o los avances de la tecnología.

Por eso, en esta 37° Fiesta, fueron frecuentes temáticas asociadas a la ecología, la memoria, el empoderamiento, el *bullyng*, lo *queer*, lo comunitario y lo inclusivo, entre otras, ahondando en sus esencias y sus contracaras. Muchos espectáculos apelaron al absurdo, sobre la base de viejos modelos, pero también algunos renovados. Fue fuerte la presencia de la técnica del clown. En ciertos casos como parte de espectáculos dominados por otros registros, y en ocasiones como atracción central.

Asimismo, varias obras incorporaron la tecnología celular, para seguir por *streaming* algunas instancias complementarias del espectáculo y/o participar de algún modo. Y fue recurrente, también, la invitación al público para que participe en determinados momentos. Todas estas características –de fondo y forma- se cristalizaron, lógicamente, en espectáculos de distintas calidades artísticas, como también es lógico y previsible en un evento que reúne 32 espectáculos de 24 provincias.

La correcta organización y ordenada logística permitió que los periodistas acreditados pudiesen ver la mayor cantidad de

esos espectáculos, alternando con actividades especiales y propuestas invitadas. El público, por su parte, acompañó con mucho entusiasmo. En números, se calcula que fueron más de 32 mil los espectadores que se sumaron considerando las funciones de sala y el resto de las actividades.

Y así, transcurrieron ocho días, yendo del clown a la danza-teatro. Del teatro de sombras al grotesco. De la fábula infantil al drama rural. De la tragedia del conurbano a la murga. De la performance a los títeres. Del drama psicológico a la comedia distópica. Del teatro musical a la tragicomedia...

ESCENA DE *BANQUETE DE GUSANOS*

LAS OBRAS (PARTE I)

Como el caracol, de la Compañía Analógica (Bs.As.), fue una de las obras más elogiadas. Un intenso unipersonal para todo público, que muestra las rutinas de un clown que trashuma con sus bártulos de plaza en plaza. Ni bien se asoma a la escena, el actor Hilario Vidal establece un exitoso diálogo con los espectadores, quienes lo siguen sin previsiones en cada una de sus ocurrencias. No se trata de un espectáculo que dependa de la participación del público, pero cierta comunicación espontánea resulta ser determinante. Vidal no solo demuestra su ductilidad física, propia del mejor *slapstick*, sino que manipula todo objeto con precisión y múltiples variaciones creativas, metiéndose y saliéndose todo el tiempo en y de problemas que se autogenera por obra y gracia de su... obra y gracia. Lo absurdo copa las situaciones cómicas, pero también por esa vía se llega a algunos momentos oníricos y de pausa que grafican el costado más sensible del personaje. Vidal y Renata Diulio son los responsables absolutos de esta redonda gema de imperdibles 45 minutos.

La reivindicación de la trashumancia también llegó de la mano de Rosa Mosqueta Teatro (Chubut), que aportó con *La perrera* la estética y el gesto de la juglaría, a partir de la historia de Baru y Pelusa. Dos artistas itinerantes que apelan al canto y la actuación para contar historias que entretienen y disparan la imaginación del espectador, al tiempo que se exalta la función del arte popular y el intercambio entre los pueblos. Por otro lado, el eterno interrogante acerca de Dios –quién es si es, dónde está si está- llegó con *Crucificción*, de un elenco concertado de la propia La Rioja, con autoría y dirección de Paula Baigorrí, Josefina De Cara y Lucas Scott. La opción por el tono tragicómico, las buenas actuaciones y varios detalles estéticos entusiasmaron al público.

En otra línea, *Fuera de este mundo*, de la Compañía Pájaro Negro de Luces y Sombras (Mendoza), aportó una adaptación de *El extranjero*, de Albert Camus, obra de carácter subversivo que desde su personaje principal invierte todos los valores que la sociedad espera de un "ciudadano modelo". La pulcritud técnica (montaje/edición/puesta) queda al servicio de una trama compleja, abordada desde el teatro de sombras. Atractivos encuadres propios del comic y pinceladas expresionistas, y un humor –verbal y físico- muy bien plasmado por el elenco, se cruzan en una batalla absurda y existencial.

Otra atractiva propuesta fue *Estación Curupí*, de la Colectiva Teatral Saltimbanqui (Entre Ríos). Una historia en la que confluyen tres aspectos muy bien integrados: la fuerza transformadora de un grupo de mujeres, la radiofonía como servicio y compañía, y nuestros bastardeados ferrocarriles, que fueron clave para innumerables pueblos argentinos. Carlos Vicentin dirigió esta apuesta bien actuada por Anabel Hilgenberg, Clarisaa Benetti, Gabriela Sosa, Verónica Spahn y Regina Cavenaghi.

También las mujeres dominaron la escena en *Guerra contra el olvido* (Kajay Teatro, Formosa). Esta vez para evocar desde sus voces su presencia en Malvinas, a la par del hombre. Una historia de "lucha", donde este concepto se puede interpretar en múltiples sentidos. Dirigió Marcela del Turco, también responsable de la dramaturgia.

SI HABLAMOS DE LECTURAS...

En las fiestas nacionales, las publicaciones son números puestos. Y sin ellas, algo estaría faltando. Son otro de los grandes motivos para reunirse, compartir y debatir. El stand de la Editorial INTeatro estuvo todo el tiempo acompañando con su frondoso catálogo conformado a lo largo de más de 20 años. Estratégicamente, fue ubicado en el punto de encuentro previsto en el Paseo Cultural Castro Barros.

ACTO DE CIERRE DE LA FIESTA NACIONAL DEL TEATRO

Ya puntualmente, en la biblioteca Mariano Moreno se presentó el número 40 de Cuadernos de Picadero, que lleva por título *Teatro, género y políticas queer*, con la intervención de Juan Crespo, Marcos Federico Tello y Sofi Ávila; y en el Teatro Provincial se hizo lo propio con la Obra Reunida de Víctor María Cáceres, máximo referente de la dramaturgia riojana, cuyo nombre bautiza el espacio elegido para la presentación.

A la hora de pensar la escritura teatral, los interesados se reunieron en torno del foro Dramaturgia, territorio y perspectiva, coordinado por los representantes QTN Sandra Franzen y Raúl Saggini. Fue también en la Mariano Moreno.

Por su parte, Marcelo Di Gennaro -actor, director y gestor cultural de San Luis- exhibió durante toda la fiesta (primero en Catamarca, luego en La Rioja) su impactante colección de impresos teatrales. No solo obras, sino también textos teóricos, técnicos, históricos y de investigación, los más lejanos de fines del XIX. Ediciones únicas de libros, ejemplares autografiados, rarezas varias y un arsenal de revistas sobre un total aproximado de 1.400. Siempre bien predispuesto, Marcelo charló con cada uno/a que se arrimó a la muestra, montada en el Castro Barros.

LAS OBRAS (PARTE II)

El grupo La Zaraza Teatro (Río Negro) se despachó con la comedia grotesca *Banquete de gusanos*. El humor, en un arco que va de lo sociológico a lo escatológico, se corporizó en Lucrecia Alzueta. Aunque por momentos se desdobla, básicamente interpreta a un sepulturero, cuyos desbordes emocionales revelan las grandes aptitudes de la actriz, como comediante y payasa, mientras arrima sus reflexiones sobre la podredumbre del mundo contemporáneo. En una afilada interacción entre su performance y la música, la acompañó Sabrina Fuselli en la batería y los teclados.

Nada en particular, del grupo El Borde (Santiago del Estero), con dirección de Nicolás Azar y Daniel Payero Zaragoza, resultó una atractiva aproximación, desde la danza-teatro, de la desorientación de los jóvenes y de su necesidad de expresarse. Como su nombre lo sugiere, es el estallido del movimiento lo que vale y no algo en particular. Un estallido que mantiene al espectador media hora atento, estimulado por los cuerpos en escena, un tríptico de proyecciones (donde los artistas interactúan en y con distintos espacios abiertos) y un componente plástico (en el sentido pictórico) que balancea con un colorido optimista cierta angustia de ser e ir creciendo.

El bosque de los deseos cumplidos en Kamishibai, fue la historia con que los catamarqueños Los Tortognomos arribaron a la fiesta. Títeres, actuación y el "teatro de papel" (de origen oriental) que anuncia el título, se alternaron en esta propuesta que convence con su cuidado aspecto visual y uno que otro trucaje o pequeña sorpresa, aunque su dramaturgia, expuesta desde la narración oral, se muestre fría y estructurada.

La dueña del santo, de la Comunidad KTK al Cubo (San Juan) se perfila como una simpática comedia costumbrista y deriva en una suerte de drama rural de contenido social e inclusivo, sobrecargado de situaciones y personajes. En el marco de la historia de una familia de clase baja, cuyo incierto bienestar dependería de los milagros de una de sus hijas, se engarzan críticas a clases contrapuestas, el tema de la fe, los deseos reprimidos, la explotación del hombre por el hombre y hasta... ¡un recital gitano!

Tercer cordón del conurbano (Payasos del Matute, de Buenos Aires) es un delirio, pero que cierra por todos lados. Original y libérrima adaptación de *Bodas de sangre*, desanda el trayecto que va de la bronca y la impotencia al odio y de éste a la tragedia irreversible. Otra vez aquí, la sangre gitana atraviesa la historia con un humor desbocado y la pasión del melodrama marginal. Las actuaciones son estupendas y abrevan en el lenguaje del clown y en un humor negro muy trabajado. Los textos son certeros e hirientes, radiografiando a un país en descomposición, donde cada uno trata de salvarse a su modo. La música en vivo más los efectos sonoros producidos por los propios actores con su voz o su percusión física refuerzan el dinamismo de la acción. Y se intercalan apuntes bien grotescos que ironizan sobre la percepción que las distintas clases sociales tienen sobre las

RONDA DE PERIODISTAS Y ELENCOS

otras. Se lucen todos los intérpretes, bajo la dirección de Paula Sánchez.

Tierra del Fuego, en tanto, estuvo en escena con *El amor ha muerto*, del grupo Proyecto Rubik. Un espectáculo de danza teatro craneado y concretado por Santiago Campos y Camila Pereyra, donde el amor, su tema central, toma cuerpo –y se mueve- como una entidad compleja, lejos de toda idealización.

APRENDER, SIEMPRE APRENDER

El flanco pedagógico de la fiesta estuvo cubierto por varios talleres. Patricia Suárez se hizo presente para dictar el de dramaturgia, titulado "La escena de tu vida". Sofía Carricaburu, Juliana Corazzina y María Agustina Ruiz estuvieron al frente del seminario Hacia el rescate del nosotros, el coro un personaje en peligro de extinción. Una manera de profundizar en el teatro comunitario y la acción poética colectiva.

Gonzalo Villanueva Irañeta dictó el taller de "Movimiento Expresivo con Máscara Ciega". Y también se desarrolló una capacitación en Coordinación de la Intimidad, para "la implementación de buenas prácticas que promuevan la soberanía de los/as actuantes sobre sus propios cuerpos, disminuyan los factores de riesgo de abusos sexuales y promuevan un espacio de trabajo amigable". Estuvo a cargo de María Soledad Marciani y Claudia Quiroga.

En la sala Coty Agost Carreño, del Paseo Castro Barros, la reconocida actriz Cristina Banegas dictó una clase magistral sobre La improvisación y el texto.

LAS OBRAS (PARTE III)

Córdoba aportó *El monte de las maravillas*, una propuesta que partió de lo desopilante para derivar en gravedad y finalmente recuperar la frescura inicial. La historia gira en torno de dos amigas y el autoconocimiento a partir de situaciones extraordinarias. La buena idea original da para reflexiones y especulaciones varias. Apropiadamente, la trama se ambienta en un monte de esos que se presumen centro de encuentros del tercer tipo. Y hay un extraterrestre que se las trae. Las actuaciones, de primera: Natalia Degenaro, Alicia Vissani y Franco Catanzaro.

Neuquén se hizo presente con *Siete perros*, del grupo TransHumans Theatre. Unipersonal semi performático en el que una artista exorciza temores y represiones que se conectan con reclamos sociales. Un recorrido (de más de dos horas) por siete personajes a los que Sofy Ávila dota de energías y temperamentos propios y arrolladores. La dramaturgia es de la propia intérprete y se insinúa como una docu-ficción de su propia vida. Una historia que salta de instantánea en instantánea en busca de estabilizar el humor y los afectos. La rabia está, con más oscuridad que humor. O en todo caso, con un humor negro, desesperado, suicida.

Dudar no está mal. Reflexiones caninas (Tucumán) fue la propuesta de la murga estilo uruguayo Pa'ladrar Fino. Sin perderle pisada a la crítica, el descontento no deja aquí de mostrarse colorido, vital y humorísticamente ácido. Como toda murga que se precie, su análisis de la realidad es agudo y reivindicador de las ideas y reclamos populares. Las letras picantes (aunque no todas ingeniosas) se cuelan en melodías populares para desnudar las hipocresías sociales y apuntar a malvados varios. La acción y el brillo del vestuario dominan la escena de principio a fin, en rica coherencia estética.

Corrientes aportó ¿Y su oficio?, del grupo Pez Dorado y actuación de Gerardo Barrientos. La historia gira en torno de la búsqueda de la vocación y el actor apela al humor, la música y las técnicas de clown. Y el grupo Tándem Teatro (CABA) llegó con el espectáculo de títeres *Cuando el viento ruge*, con dramaturgia y dirección de Juan Manuel Benbassat. El Espacio 73 se llenó de aires patagónicos, para albergar una leyenda donde el amor y el autoritarismo protagonizan una lucha -a priori- desigual. Atractivos muñecos, tanto como las texturas de los fondos (y del retablo en general), los colores y los diseños de paisajes.

Presuntxs Teatro (San Luis) propuso *Inciso Calva*, título que en su guiño absurdista algo de su contenido anticipaba. Efectivamente, porque arrancó con una situación muy propia del viejo Ionesco, en la que una pareja –cuyo lazo en principio desconocemos- se encuentra y desencuentra. Juega a la persecución y a las escondidas, en un momento muy físico, sin texto y con vértigo, en el marco de una ambientación con potencial. De

TALLER DE TEATRO

allí en más, la trama y la situación escénica se construye y destruye una y otra vez, mutando del absurdo hacia la comedia de suspenso, que en un punto apela a los espectadores, a sus celulares y al *streaming*.

MÁS ACTIVIDADES

El Parque de las Juventudes fue otro de los polos de atracción. Congregó a miles de personas en torno de una serie de actividades gratuitas que fueron desde rondas de poesía hasta batallas urbanas (*free style + hip hop*), desfiles cosplay y kermese.

También allí se concretó *Sin globos no hay fiesta*, "instalación performática ideada y realizada para psicoeducar sobre el uso del preservativo como método preventivo de la transmisión del VIH", a cargo de Landriel Oviedo.

Para los más chicos se programó *La Máquina del Doctor Matute*, espectáculo de títeres creado por Hernán Gimenez, sobre la amistad y el cuidado planetario. Y hasta hubo para los amantes del rey del pop, con *El Show de Michael Reborn*, un tributo creado y dirigido por Simon Jacksonn.

Los cultores de la milonga tuvieron a su vez el patio abierto del Castro Barros a disposición.

LAS OBRAS (PARTE IV)

El elenco La Emperifollada (CABA) se despachó con un espectáculo sobre "la amistad, el amor y la masculinidad" que condensa en 45 minutos mucha emoción y entretenimiento. *Manuelita,* tal el título, resuelve con pocos elementos escénicos y textos precisos, que van al hueso, la relación entre dos jóvenes en un contexto donde talla el deporte como manifestación física, la culpa e inseguridades personales y una mirada ajena juzgadora, cuando no cruel. Un alambrado de cancha es suficiente para varias connotaciones. Una coreografía disco ideal para graficar lo reprimido. Un intertexto romántico (*Romeo+Julieta*, la de Di Caprio) propicio para ilustrar el enamoramiento, y también la fatalidad. Los recuerdos de la infancia, el fantasma de un machismo "positivo" y "aceptado" (Maradona), el sentido de pertenencia a un grupo y el descubrimiento del cuerpo propio y su relación con el otro, se suceden –entre otros aspectos- en una síntesis sin desperdicio a la que le ponen toda su espontaneidad y no menos técnica actoral los muy jóvenes intérpretes Tiago Mousseaud y Tomás Corradi Bracco, dirigidos por Alejo Sulleiro.

El absurdo volvió a escena con *La trayectoria de las moscas* (Bs.As.), aquí con aires de descontrol caricaturesco, en la línea de los Tortonese-Urdapilleta de los 80. Dos mujeres (bien por Carla Areta y Massi Mena, también directores) esperan que algo pase, mientras multiplican hasta el infinito rutinas y tics vacíos de significado y objetivos. De modo minimalista se repiten, se hartan de la otra y de sí mismas y encuentran placer pasajero en algún objeto, situación intrascendente, recuerdo o sueño descabellado. Frente a la nada –espacial y existencial- descargan su arsenal de descontrolados movimientos y sus juegos de palabras con que llenan el sinsentido vital. Le ponen gracia a una desgracia que ni siquiera saben de dónde proviene.

Salsipuedes, la apuesta del Elenco Juvenil Galatea, de Chaco, derivó en un trabajo soportado por el indisimulable entusiasmo de los muy noveles actores y actrices de esa provincia norteña. El texto, de Hemilce Isnardo, es un clásico de la región, con varias puestas precedentes, e indaga en cómo impactó el proceso militar de los 70/80 en la juventud de entonces, centrándose en un grupo de amigos. El miedo y la duda dan lugar a alianzas y traiciones; el amor –lo íntimo, lo privado- sufre las consecuencias de lo público; y la tragedia se apodera de todo. Desde Misiones llegó *Clowndestinos A.C.*, primera parte de una trilogía. Interpretada por Víctor Vildoza y Diego Raga, con dirección de Gastón Caballero, la obra confirmó algunas constantes de esta fiesta: la técnica del clown (como lo anticipa su título), la recurrencia al público, la apelación a los celulares y la exaltación de un mensaje políticamente correcto, en este caso referido a la preservación del planeta y el reciclaje de la basura. Orientado a todo público, el espectáculo se apoya en el perfecto vínculo entre los actores y una anécdota a la que le intentan sacar el jugo con el juego físico y condimentos visualmente atractivos, como los momentos de teatro de sombras.

Otro dueto protagonizó *La Compañía Americana de Danza en gira a China*. Espectáculo jujeño del grupo La vida es una barca, construido a base de sensibi-

ESCENA DE *EL AMOR HA MUERTO*

ESCENA DE *GUERRA CONTRA EL OLVIDO.*

lidad y humor, mucho ritmo e interpretaciones carismáticas. Escrito y dirigido por Sergio Mercurio, se lucen Juan Villegas y Luis Sánchez, como dos emigrados hacia Río Grande, deseosos de dejar un pasado limitante. El destino los cruzará para que cristalicen a dúo una pasión compartida: la danza. Entre apuntes delirantes y reflexiones conmovedoras, la amistad entre el quequense y el maimareño se irá consolidando pese a lo contrapuesto de sus perfiles. En ese devenir, se revelarán aspectos del pasado sobre la vocación, la amistad, los mandatos familiares y la discriminación. El escenario, absolutamente despojado, permite a Tito y Fermín, ganar confianza, espacio, imponiendo sus movimientos con vistas a una gira que se presume inolvidable y a la consolidación de sus sueños. Muy buena propuesta.

Y hablando de muy buenas propuestas, quien nos tiene acostumbrados a éstas es el santafesino Edgardo Dib, que llegó a La Rioja con su *Bodas de sangre*. La puesta cerró la fiesta en su versión riojana y no defraudó para nada, pero intrigó con su singular adaptación. Porque nos sentimos inmersos en una atmósfera propia de Tennessee Williams, alimentada por una conocida historia lorquiana, que a su vez recurría intertextualmente a otra (*Doña Rosita, la soltera*). Nos dio la sensación de estar en Nueva Orleans, o un sitio similar, con calor y no poco fatalismo. Se sintió en el ambiente el peso de una frustración generalizada, de las deudas no saldadas y de la necesidad de alcohol. La tragedia se cuece todo el tiempo en una puesta donde todo está regulado y cada objeto va cobrando sentido a medida que avanza. El ambiente central, una taberna que pareciera de ruta, se transforma en un punto de cruce permanente, pero también puede contener otro espacio, como esa lejana casa donde la novia recibe a sus futuros novio y suegra.

Las palabras de Lorca encuentran en el "realismo de Williams" (o de su supuesto) el socio adecuado, pero son los intérpretes los que, bien guiados por Dib, llevan a buen puerto esa unión lírica-naturalista: Luchi Gaido, Sergio Abbate, Rubén Von Der Thüsen, Raúl Kreig y Daniela Romano. Sobre todo, estos dos últimos, quienes tienen la difícil tarea de metaforizar los contenidos del drama y al mismo tiempo relacionarse concretamente con el resto de las criaturas. Kreig, de mirada pícara y movimientos sutiles, es un tabernero a su vez Luna y Madre, que aporta hondura e ironía, según el momento y el personaje que habite. Y que establece una complicidad importante y no menos sarcástica con la mesera de Romano, que a su vez es la Muerte y la prima de la novia (además de cantar muy bien a capella). Uno y otro forman parte de un conjunto que se va hundiendo en un clima cada vez más desesperado. Pero la poesía siempre emerge, aun en la muerte y aunque se apague el último blues en el tocadiscos de esa nublada taberna. Excelente broche para una fiesta que merece larga vida. Así en La Rioja como en cualquier punto del país.

Teatro y primeras infancias. 30 Años de "Proyecto UPA"

ESCENA DE *CANCIONES A UPA.*

Picadero se reunió con gran parte del equipo del Proyecto Upa en el trayecto de estos 30 años de labor ininterrumpida generando propuestas escénicas para las primeras infancias.

TEXTO: CLAUDIA QUIROGA

El teatro para las primeras infancias surge de la experiencia personal de Gabriela Hillar cuando trabajaba como docente en el recordado *Planeta Juegos1*, donde asistían chicxs desde 18 meses. Allí, las familias le expresaban la imposibilidad de propuestas para ir al teatro porque resultaban largas, de poca compresión o de temáticas muy ajenas a esa franja etaria. Esta demanda la llevó a escribir canciones a partir de su expertís y, acorde a lo que iban expresando en los días de juego, qué les pasaba y cómo lo vivían. Sobre esas letras de canciones se unió a Jorge Soldera para que creara las músicas y luego invitó a actrices/actores y bailarinxs a ponerle cuerpo a esos juegos cantados. Un origen, casi sin querer, de lo que resultó una propuesta pionera en la Argentina, totalmente enfocada a bebés.

ESCENA DE *LOS MUNDOS DE MANU.*

Aún no existe un conceso internacional sobre este campo escénico, sin embargo, algunas propuestas brindan su denominación: "teatro para la primera infancia", "teatro para bebés", "teatro para las primeras edades". En esta nota hablaremos de teatro y primeras infancias, reconociendo en esta pluralidad, a la diversidad y su interseccionalidad (social, étnica, decolonial, intercultural, migrante, religiosa, de discapacidad, entre otras). Estudios internacionales resumen características esenciales sobre este teatro en cuanto a: una mayor experimentación en todas las dimensiones del montaje, ausencia o borde de la proximidad con el público (expectación e inmersión), más poeticidad que narratividad, más amplitud de lenguajes (sensorial, musical, corporal, audiovisual, en detrimento del verbal), mayor condensación simbólica, duración breve, temas de la realidad muy vinculados a las experiencias vitales de esas edades.

"*Con o sin investigación formal, los artistas en este campo están redefiniendo los límites del teatro, el juego y el aprendizaje, con la colaboración de sus entusiastas audiencias jóvenes*". (Weinert-Kendt, 2010: 45).[2]

El Proyecto UPA utiliza diferentes lenguajes artísticos (la música, el teatro, el clown, la danza, la narrativa, los títeres) y propone una experiencia integral para ir al teatro en familia. Por primera vez se abre una sala convencional, se adapta, con lo que significa la vida de una familia con bebé: no hay butacas, no hay platea, hay un proscenio que está cercano, hay un manejo de las luces y del sonido particular, hay un tiempo acotado de duración de los espectáculos, hay una dramaturgia de escena por escena donde los juegos comienzan y culminan para invitar a cada espectador/a a lo que pueda conocer. Las familias se sorprenden con el suceso, para lo cual hay una propuesta estética pensada por artistas *(jugadores de otra parte del mundo)*[3] coreografiadxs, dirigidxs en una estructura, con una puesta en escena, con un músico que adapta las escenas a cada necesidad. Este efecto escénico dispone una relación entre lo bueno y bello que puede pasar en el escenario y con esa otra situación que se da entre lxs bebés cuando están mirando algo por primera vez y juntxs, como una experiencia inédita (de salir de las casas) y de esas familias que acompañan, sorprendidas, disfrutando y valorando ese "sostén" que dan a la vivencia.

Gabriela, como inspiradora de esta especialización teatral en nuestro territorio y al mismo tiempo innovadora, al abrir un camino inexistente, recalca que esto lo fue descubriendo en el hacer, basada en su formación musical y como docente de primeras infancias en instituciones educativas. Pero nada de eso hubiese sido posible sin la complicidad de artistas que acompañan y acompañaron el proyecto poniendo de si mismxs, de sus capacidades profesionales artísticas que, a la hora de encender el juego en el auditorio, interpretando quien era esa platea "pequeñita", comenzaron a llenar de sentido y argumento lo que iban descubriendo. "Todas, experiencias artísticas que fueron interpeladas por estos modos de hacer teatro para bebés, porque el auditorio requiere algo diferente", afirma Hillar.

Se unen a la reunión de manera virtual, Florencia Piturro y Ayelén Seleng de *Canciones a Upa*, quienes inspiradas en Proyecto Upa crearon sus propias propuestas de teatro para primeras infancias; Jorge Soldera que es el músico que desde el día uno pensó y creó la música original; Verónica Bonino de *Circo a Upa*, intérprete, directora y co creadora de la narrativa en clave de clown; Analía Tarrío Lemos, actriz, dramaturga y co-organizadora del I Festival de Teatro para Bebés en Argentina FITBA 2014 y Rosina Calabria con quien han inventado un espacio de juego en el teatro llamado *Upando*, actualmente intérprete de *Los Mundos de Manu* y *Luna y su mundo miniatura,* con quienes intentamos, a través de este dialogo, reconocer las tensiones de espacialidad, actuación y musicalidad que requiere el teatro para primeras infancias.

La pregunta a Jorge Soldera ancla directamente en cómo se piensa la musicalidad para estas experiencias. Él nos cuenta que cuando comenzaron no tenía una especialidad musical trabajando para infancias y teatro, hasta ese momento era un compositor de oficio (como se suele decir en el ambiente). Fue convocado por Gabriela y cuando la vio trabajar en la sala con los grupos, se sintió convocado a tomar el desafío y desarrollar ideas para la realización de la producción musical

ESCENA DE *LOS MUNDOS DE MANU.*

de *Canciones a upa*. Para ese primer espectáculo, Jorge partió de su mundo de infancia. En su casa, de 0 a 7 años, convivía Gardel con Los Fronterizos y Donna Summer que traía su hermana y Nino Bravo que escuchaba su mamá. Ese es su universo musical, por lo que no cree que haya "música infantil". Esa producción terminó siendo teatral por la lírica diseñada por Gabriela, asegura. Hoy sigue pensando lo mismo, las tonalidades, los ritmos, los arreglos llegan de ese universo sonoro. Para Jorge no hay recetas y menos repetibles, se sienta a componer abriendo el corazón a esas evocaciones que se inspiran en los contenidos de cada espectáculo, fielmente elaborados para esa platea pequeña. No intelectualiza la música, se conecta de una manera lúdica. Trabaja desde el sentido de lo que se quiere expresar musicalmente y por ninguna razón, se aniña o se restringe el repertorio.

Rosina Calabria, una de las últimas incorporaciones actorales al grupo nos cuenta que, en pandemia, realizaron algunos video-ensayos para la creación de *Luna un mundo en miniatura*. Las imágenes llegaban a Jorge, las tomaba y devolvía a los ensayos propuestas que retroalimentaban ese vaivén de diseño. "En un espectáculo para infancias no es necesario que haya un concepto de infancias que nos limite, ¿quién lo determina así? Eso no sucede en el espectáculo, es música en conjunto con todo lo que proponemos artísticamente. Las infancias nos devuelven el asombro permanente, la alegría, la intriga, la fascinación por describir lo simple. Una oportunidad maravillosa y eso, otorga un valor agregado porque no solo me permite estar en el verdadero y continuo presente de este inicio de vida, también, me invita a mirar el mundo que les estoy presentando como adulta y filtrarlo para enseñarlo con arte y desde esas impresiones que nos regalan, lo cual resulta un verdadero privilegio", expresa Rosina.

Para Florencia Piturro la preferencia desde lo técnico en la espacialidad es pensarla a piso para que, quienes actúan puedan hacerlo en plano medio e incluso, poniéndose a la altura de los ojos de lxs bebés. Agrega que, "Para que la experiencia pueda suceder es importante esclarecer los bordes, ya que, también como madre, necesito encontrarme con la premisa de Gabriela al comenzar cada función: 'Tranquilxs, que todo lo que sucede acá está bien, lo único que les pedimos es que no ingresen al borde del escenario', para poder relajarnosy disfrutar".

El espacio también opera como esferas que se van abriendo, ya que hay un plano de expectación, de ver a esas criaturas viviendo esa experiencia. El borde permite que todo sea posible. El área del "mirar" puede suceder a upa, en el suelo, con inquietud, en relax... Sin embargo, no son espectáculos inmersivos y de interacción o escenarios lúdicos pedagógicos. Lo relevante para Proyecto Upa es sostener espacios de expectación, mediados por ese borde con el público (familiar). Momento en el que cabe reflexionar acerca de este proyecto

ESCENA DE *CIRCO A UPA.*

como una de las primeras escuelas de espectadorxs, no solo por las edades, también, porque genera interés en las familias adultas a buscar otras teatralidades. “Nos pasó especialmente eso con *Danza a Upa*, las familias nos transmitían que nunca habían ido a ver danza y se proponían asistir a esa posibilidad escénica”, recuerda Gabriela. Proyecto Upa tiene un área social muy comprometida con quienes se acercan, insistiendo en el derecho a la cultura, generando funciones con el programa *Mapadrinxs Culturales*, donde familias que sí pueden pagar las entradas, donan a otras familias la posibilidad de concurrir al teatro. “Mi papá nunca me llevó al teatro”, fue el comentario de un joven padre al salir de una de las funciones. “Yo estoy feliz de haber venido, porque el teatro es hermoso”.

Cuando hablamos sobre el entrenamiento actoral, Ayelén Selen y Analía Tarrío primero se emocionan por la posibilidad de este reencuentro grupal y recuerdan el momento en que llegaron a este proyecto. Una, luego de trabajar en *La Galera Encantada* con Héctor Presa en obras infantiles, incluso, aclaramos que ese concepto está renombrado como teatro para infancias y Ayelén atesora una nueva forma de encarar la actuación. “En principio, con alguien más grande, una puede prever cuáles van a ser las reacciones según están pensadas las escenas con el espacio y me encontré que, para lxs bebés, eso era totalmente imprevisible”. Analía se une al concepto de imprevisibilidad: “Es un desafío constante para mí como actriz. Este teatro es una experiencia estética que propone un presente continuo, porque lxs bebés, viven en un presente continuo y esto implica pensar el tiempo de otra forma y me supone una gran responsabilidad saber que yo estoy formando parte de la primera experiencia estética que esa niña, niño, niñe está viendo. Soy consciente de que estoy dejando una huella que, intento, sea agradable”.

Para Verónica Bonino, como pasaya, esa imprevisibilidad está ligada a la improvisación, es la base del trabajo con ciertas pautas de tiempo más limitadas a la atención. La vida pasaya es sensible a la percepción del espacio y la situación. Al trabajar para bebés se trata de “ajustar el dial” a lo que acontece que, no siempre es una risa, sin embargo, esx bebé la está pasando bien, aclara. “A mí no me cambia si la propuesta es para bebés o para adultez, es un espectáculo. El tempo payaso (un, dos, tres, remate) es el mismo, solo se ajusta la intensidad, porque no puedo hacer un golpe fuerte o un movimiento muy brusco”. Verónica retoma el tema de la espacialidad y acuerda que este público viene a ver un espectáculo con modalidad de *función distendida*[4] si se quiere, sin embargo, no es la hora de juego libre o un evento de animación.

Ayelén agrega que, en su tesis de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) se propuso pensar los puntos de encuentro o de fuga entre actriz y pasaya y descubrió que, lo que une es esa posibilidad de “fracasar con proeza”, de la misma manera que lo hace el público, en un ida y vuelta, con espontaneidad, sin evadir lo que está ocurriendo. Si se evade, se la pasa mal. Ayelén revela que tuvo que desarmarse y fracasar, entrar en diálogo con esa espontaneidad para crear mundo escénico, poniéndose en cuestionamiento el qué venimos a ofrecer de nosotrxsmismxs y qué nos llevamos, punto clave para fracturar el ego y entregarnos al otre. “Aprender a mirar desarmada y detenerme para ajustar lo técnico”.

Por otro lado, Rosina llega a Proyecto Upa con más de 30 años de trayectoria en la pedagogía y la animación para infancias con actores y actrices. Ese oficio le permitió incluirse con entendimiento per sé, de tiempo, espacio, mirada, ritmo y ahora su reto está siendo el de conectar con la experiencia estética, salvando no incurrir en lo pedagógico, entregarse el hecho meramente artístico, limitado por el tempo requerido. “A diferencia de las compañeras, yo mido un metro cuarenta y nueve, los planos medios y bajos son naturales en mi vida”.

“El texto del teatro tiene una importancia particular para este niño que entró en la lengua cuando ve que la lengua es entrando en él. (...) A los niños les encantan las palabras, aquellas que pueden entender y aquellas de las que no saben nada. Su sonido, su ritmo, su musicalidad, la riqueza y diversidad del idioma”. Ben Soussan (2005: 60).[5]

Analía Tarrío, por su parte, organizó el primer FITBA: “Fue un gran desafío. Era la primera vez que compañías de diferentes países nos encontrábamos y fue muy emocionante compartir las distintas perspectivas, enfoques, lenguajes, visiones de la misma pasión que nos convoca. Creo que fue una experiencia nutritiva y enriquecedora como artistas y, también, para el público que pudo disfrutar de espectáculos diversos que proponían nuevos caminos en el teatro para las infancias”.

“Proyecto Upa brinda experiencias y oportunidades para las familias y bebés y un objetivo importante ha sido acercarles

ESCENA DE *DANZA A UPA.*

cada género artístico. Primero, fueron espectáculos con temáticas disciplinares artísticas: *Canciones a Upa*, para hablar de la caca, el pis, la mamadera, el abandonar, el dejar, el tomar..., hoy, esas canciones siguen vigentes, aunque tuvimos que reversionarlas tomando pautas de género y modelos de familias inclusivas", nos cuenta Gabriela. "Luego llegó la idea de *Circo a Upa*, circo y clown, también, como lenguajes inmediatos para las adulteces que acompañan. Más tarde llegó *Danza a Upa*, donde la escenografía y el vestuario diseñaban la dramaturgia coreográfica; *Cuentos a Upa* apostando a la palabra; *Soluciones para ir a dormir* con títeres y, lo más reciente, *Luna un mundo en miniatura*, como modalidad integrada: en un mismo espectáculo conviven los títeres, la danza, la escenografía como juego, las canciones, el clown, la narrativa.Y, en *Los mundos de Manu,* nos inspiramos en el arte de otra persona, un arte particular de un chico autista, Manuel Nieto. Nos centramos en el juego, sobre todo, en el vínculo entre los dos intérpretes a través de ese juego. Esta propuesta es la primera donde se realizó un ensamble de todos los lenguajes, para lo cual requirió una dramaturgia más convencional, con manipulación de muñecos".

Desde el Instituto Nacional del Teatro se viene trabajando de manera transversal con Perspectivas de Género y Diversidad y recientemente hemos incorporado, a esa tranversalización, la Discapacidad. El INT lleva a adelante políticas públicas que garanticen estos derechos y nos interesa saber cómo se incorporan a las prácticas escénicas. En este sentido, Gabriela lo ejemplifica. "Además de los contenidos, como en *Los mundos de Manu*, siempre trabajamos con población diversa, por eso pensamos mucho en cómo recibimos al público, cualquier persona que quiera venir, puede participar. En especial, *Circo Clown* está dispuesto para todxs, hacemos funciones para chicxs con distintas discapacidades al mismo tiempo. Ponemos a cuidado, como ingresar al espacio, que, en general, se presenta como no cotidiano, con gente desconocida y dentro de una experiencia que se especta en comunidad".

Los lineamientos y poéticas teatrales que han iluminado a *Proyecto Upa* han sido la escuela *Midoneana* (Hugo Midón)[6] sobre la base de que nada quede por fuera de la lógica de lxs niñxs; la Escuela Dinamarquesa de Teatro, que valora la simplicidad asociada a la belleza, donde el objeto cobra sentido al estar portado por un personaje que se vincula especialmente con él; y, el propio mundo de infancia de Gabriela, con variedad de géneros musicales, entre los que destaca al grupo Pro Música de Rosario y la vida compartida con Jorge (Soldera). "El eje de lo que hacemos es el juego escénico, el vínculo tripartito (escena- público-público entre sí) y la música, como rasgo distintivo, porque todo tiene música original, inspirada en las propuestas actorales de cada intérprete", concluye Gabriela Hillar. La huella *Midoneana* ha involucrado a quienes están en esta reunión, sobre todo por la puesta en valor de los dispositivos escénicos en comunión con los derechos y amparos de las niñeces.

Artistas fundamentales de Proyecto Upa que no pueden dejar de nombrarse: María Mangone; Estela Rufaldi; María

Marta Valdez en la dirección y puesta de las distintas versiones de *Canciones a Upa* 1993-2019; Marisa Quintela coreógrafa creadora de la propuesta de *Danza a Upa*; Gabriela Tognetti co-creadora de *Cuentos a Upa*; María Belén Hillar en la dirección y puesta de *Nonino*; Natalia Bindeinmaster y Lupe Lombardozzi responsables de la primera propuesta de títeres para bebés *Soluciones para dormir*; Daniela Fiorentino en la puesta y dirección de títeres de *Los Mundos de Manu* junto a Maria Mangone.

Estamos conmemorando los 40 años de Democracia, *Proyecto Upa* se gestó y creció en esta coyuntura de derechos y como tal, Gabriela explica que se han basado en la Convención Internacional de los Derechos del Niñx[7]: "Nos amparamos en la perspectiva de que todo ser humano tiene derecho a la belleza, derecho a la ternura, derecho a la cultura. Acompañamos las nuevas políticas de infancias que le otorgan visibilidad a los tiempos de crianza y sus contextos, maternidades en situaciones de violencia, maternidades adolescentes. Por eso, consideramos que venir a compartir una experiencia estética de teatro es una posibilidad de generar algo de igualdad o bien, este convivio de ternura es una alternativa para contribuir a bajar los índices de violencia que se expresan en ciertas familias".

En 2014, se realizó el primer FITBA -Festival de Teatro para Bebés en Argentina-, con espectáculos, charlas y talleres entre familias, artistas, educadores y especialistas en crianza, en donde, además, se concretó la "Red Vincular - Red latinoamericana de creación escénica para los primeros años", para nuclear a compañías internacionales que trabajan en la formación y propuestas escénicas. Queda un desafío por delante para Proyecto a Upa o para quienes quieran tomar la posta, una formación argentina especializada en teatro para primeras infancias, aunque, estas actrices ya están transitando y liderando sus propios proyectos artísticos luego de haber integrado este viaje "en miniatura".

Cronología de espectáculos

1993-2019. *Canciones a Upa y arriba el telón, Canciones a Upa, El recital de Canciones a Upa.* (Siete versiones de la misma obra con diversos elencos de tres o de dos intérpretes y variaciones en las puestas, los vestuarios, la escenografía, los objetos, algunas de las letras de las canciones).
2008. *Soluciones para ir a dormir*. (Obra de títeres temática los miedos y el sueño).
2010. *Circo a Upa.* (Obra de clown y destrezas circenses Básicas).
2012. *Danza a Upa.* (Obra de danza inspirada en la técnica de la Coreoformografía desarrollada por Flora Martinez, coreógrafa argentina).
2015. *Cuentos a Upa.* (Obra con canciones y narraciones breves y lúdicas).
2018. *Nonino.* (Obra musical sobre todo lo posible para para hallar el buen sueño).
2021. *Los Mundos de Manu.* (Obra de títeres y canciones inspiradas en las producciones plásticas de un artista autista, Manuel Nieto).
2022. *Luna un mundo en miniatura*. (Obra basada en una intérprete de tamaño pequeño que presenta un mundo de objetos en miniatura para jugar y cantar).

NOTAS

1 Planeta Juego es un espacio de propuestas educativas-recreativas para niñxs de 0 a 3 años y sus familias. Encuentros de una o dos veces por semana, de una hora y media de duración. En grupos divididos por edades, conformados por un máximo de 10 familias. Coordinadas por profesionales especializados en Educación Temprana.

2 Weinert-Kendt, R. (2010). *Llega el teatro para primeras edades: ¿obras para niños de tan solo un año?* European Artists Lead the Way,but U.S. Companies Are Catching Up. American Theatre27 (7): 42-46.

3 Jugadores de otra parte del mundo: tiene como origen la palabra que define una obra de teatro en inglés play, de allí denominar a los intérpretes players. En el teatro para bebés en Latinoamérica este concepto se toma con fuerza en México desde la perspectiva en la cual lxs actores juegan en un juego escénico, un aquí y un ahora y, que, luego para completar la experiencia estética se abre y ofrece un espacio de juego con material llamativo vinculado a la propuesta y los "actores" juegan con los bebés y sus familias.

4 Función distendida: Es una función sutilmente modificada para personas con dificultades sensoriales, espectro autista, trastornos de aprendizaje y otras necesidades especiales en la comunicación o bien para primeras infancias, que de otra manera no pueden disfrutar del teatro. Esta adaptación se implementa principalmente suavizando las luces y el sonido. Se evitan estroboscópicas, flashes y estridencias, gritos y sonidos fuertes y/o agudos. Se mantiene encendida la luz de sala durante toda la función. Se cuenta con un área de descanso y se promueve una atmósfera tolerante en la sala en cuanto a sonidos o movimientos.

5 Ben Soussan, P. (2005). *Teatro para público joven: ¿prohibido para menores de 3 años?* Spirale, 35, 43-61.

6 Hugo Midón. Poeta, actor, autor, director y maestro, creador del teatro para infancias y la comedia musical argentina con innumerable producción de espectáculos. Fundador del Centro de Formación Teatral Río Plateado.

7 Convención sobre los derechos del niño (CDN). Declarada el 20 de noviembre de 1989. Un tratado internacional que reconoce los derechos humanos de los niños y las niñas, definidos como personas menores de 18 años, y que obliga a los gobiernos a cumplirlos.

18 º FESTIVAL DE RAFAELA

Acortando las distancias

INAUGURACIÓN DEL 18 º FESTIVAL DE RAFAELA

TEXTO: JUAN IGNACIO CRESPO

La gran cantidad de festivales que se realizan en el país no solo son una fugaz utopía para la comunidad teatrera que se apodera de alguna ciudad para reterritorializarla desde "lo sensible", sino que permiten hacer una lectura de nuestro presente y los discursos que lo estructuran. El encuentro de artistas de todas las regiones del país habilita el descentramiento unitario que siempre se impone como el centro ordenador. Estos creadores vuelcan sus idiosincrasias poéticas provocando una onda expansiva. No solo las obras que se presentarán tendrán algo para decir; el encuentro y el intercambio son por sí mismos situaciones estéticas de primer orden.

Sin duda el festival de Rafaela (co-gestionado por el Instituto Nacional del Teatro, la provincia de Santa Fe, la UnRaf y la Comisión municipal para la promoción de la cultura) es uno de los más convocantes del país y hace 18 años viene aglutinando a diversos creadores ampliando los límites de propuestas y formatos (esta edición contó con 33 obras y más de 60 funciones, actividades especiales y las ya históricas rondas de devolución distribuidas en los ocho días que enmarcan el evento).

El eslogan de este año: "18 años, más poco crecimos" (típica expresión santafecina que conlleva cierta ironía) da cuenta de la madurez en la selección de los trabajos que expone a las claras un sólido criterio integrador.

SALIR DE LAS SALAS

En esta nueva edición del Festival la apuesta pareció ser los "site specific": un formato donde el espacio deja de enmarcar la escena y es puesto en valor su potencial poético, indiferenciando la zona de la interpretación y

ESCENA DE *TIBURÓN XXL*.

ESCENA DE *INVOCACIÓN AL FUTURO*.

la de la mirada. El espectador abandona la butaca y avanza entre los intérpretes, recorre, selecciona la "escena" en la cual detenerse. De alguna manera es un gesto que propone cierto tipo de libertad.

En *De la mejor manera*, de Jorge Eiro, los espectadores se coZnvierten en concurrentes de un bar (en CABA es el clásico Rodney, aquí fue La Mula Bar) y son testigos privilegiados de ese primer momento de cualquier duelo, donde las palabras giran en falso y son apenas sonidos estridentes para sacudir el silencio de la muerte.

A cielo abierto, Juan Parodi presentó *Secretos y manifestaciones*, un trabajo en conjunto con intérpretes rafaelinos y co-producido por el mismo festival, interviniendo una vieja estación de tren (rebautizada Centro recreativo metropolitano La Estación) donde diversas situaciones se suceden en *loop* y el recorrido aleatorio del espectador arma su propio poema. Siguiendo con esta desnaturalización de los espacios público, *Invocación al futuro* de Paula Baró habilita como espacio escénico una típica biblioteca municipal, con su silencio y bibliomanía, donde el aura de los ejemplares tracciona la experiencia. Espacio aparte merece *Antivisita. Formas de entrar y salir de la ESMA* de María Eva Perez, que si bien no es en el ex centro clandestino, la descripción de los espacios y los procedimientos ejecutados en cada uno permite una nueva forma de pensar el horror desde su proximidad.

Por otra parte, algunas propuestas quizás más convencionales, por ejemplo *La Sapo* de Nacho Tamagno arroja sobre la sala una alfombra de tierra seca y lo concreto de ese material sirve para sostener este drama rural con una iluminación experimental. También la adaptación del clásico de Chéjov, *Gaviota* de Guillermo Cacace y Juan Ignacio Fernandez, plantea un dispositivo de acercamiento a estas actrices, que sentadas alrededor de una mesa (acaso una mesa de ensayo, ya que la obra se produjo en plena pandemia) aproximan el dolor y el desamor a una verdad escénica. Proximidad también ofrece Martín Flores Cárdenas en *No hay banda*, su cuasi-bio-drama donde cruza su vida secreta y su trabajo como creador.

En el campo de la performance y la danza teatro, el trabajo *Lingua Ignota* de Mateo de Urquiza se propone desde la lectura de Derrida violentar el lenguaje y sus estructuras, proyectando símbolos sobre un cuerpo desprotegido.

La variedad de los espectáculos confirma que las poéticas en todo el territorio son inagotables. Claudio Inferno y Eleazar Fanjul, que giran por todo el país con *Los Santos*, impresionan con estas prácticas circenses contemporáneas donde el azar y la casualidad cobran materialidad delante de los ojos.

Terminan de componer este gran fresco las obras más tradicionales en su forma: la sólida *Lorca, Teatro bajo la arena* de Mariano Llinás y Laura Paredes, *Conurbano cotidiano* de Santiago Gobernori, *Aire de montaña* de Pilar Ruiz, *El último* de Marcelo Allasino, entre otros espectáculos para las infancias como *Tiburón XXL* del grupo santafesino La gorda azul y *El vuelo de Basilio* adaptación de Analía Fedra García.

DIFUNDIR LA PALABRA

La editorial INTeatro del Instituto Nacional del Teatro estuvo presente en un stand con todas las publicaciones de distribución gratuita que fueron entregados a los creadores y periodistas (en el momento de la ronda de devoluciones) como también al público general.

Aprovechando el festival también se hizo una entrega de ejemplares a la biblioteca Municipal Lermo R. Balbi, la biblioteca del Liceo Municipal Miguel Flores -dependiente de la Escuela de Artes Escénicas José Pepe Fanto- y, por último, a la tradicional biblioteca Popular Sarmiento, del Centro de Empleados de Comercio. Este gesto vuelve a poner el foco en la importancia de acercar y difundir la palabra, las poéticas provinciales y la actualidad del quehacer teatral.

ESCENA DE LA OBRA *LOS SANTOS.*

ESCENA DE LA OBRA *LA SAPO.*

ESCENA DE LA OBRA *DE LA MEJOR MANERA.*

ÚLTIMO ACTO

Si algo caracteriza a este festival son las rondas de devolución donde los creadores, los curadores del evento y la crítica especializada se entrecruzan para reflexionar sobre las estructuras profundas de los espectáculos en un ida y vuelta de la cual todos salen fortalecidos.

Presenciando estos encuentros queda abolida la vieja disputa entre “la crítica” y “los teatristas”, ya que un espectáculo también se constituye a través de los discursos sobre él. Los directores que exponen sus intenciones y resultados son contrastados con la mirada crítica que en buena medida expande los sentidos formales.

La edición 18 del Festival de Rafaela tuvo una fuerte deriva hacia la proximidad de los cuerpos, algo que pospandemia percibimos que ya no es lo que fue. Estamos sin saberlo más distantes. *Antivisita, Gaviota* y *Secretos y Manifestaciones,* por tomar ejemplos claros, proponían, aunque para fines distintos, una reunión de espectadores alrededor de una mesa. Hay que recomponer nuestro vínculo con los otros.

Como decíamos al principio los festivales son un muestrario de la gran producción teatral en todo el territorio. En Rafaela, en esta edición quedó de manifiesto que el Teatro más allá de las obras particulares encuentra su sentido en relación al encuentro, a la reflexión y al intercambio democrático.

“Fede no es Leo. Pero en el sueño eran los dos al mismo tiempo, Fede estaba en el cuerpo de Leo, o yo entendía que él era Fede sin tener sus ojos negros.
Esas cosas flasheras que me encantan de los sueños.
Pero hay algo que odio también de lo flashero.
Levantarse enamorado en el mundo donde lo que sucedió es efímero.
Un fantasma qué se va destruyendo con cada intento de traerlo de nuevo al presente.
Y es doloroso. Querer tenerlo una vez más en el cuerpo, pero saber que lo rompes al buscarlo.
Hay que escribir los sueños.
Hay que escribir los sentimientos.
Para comprenderlos”.

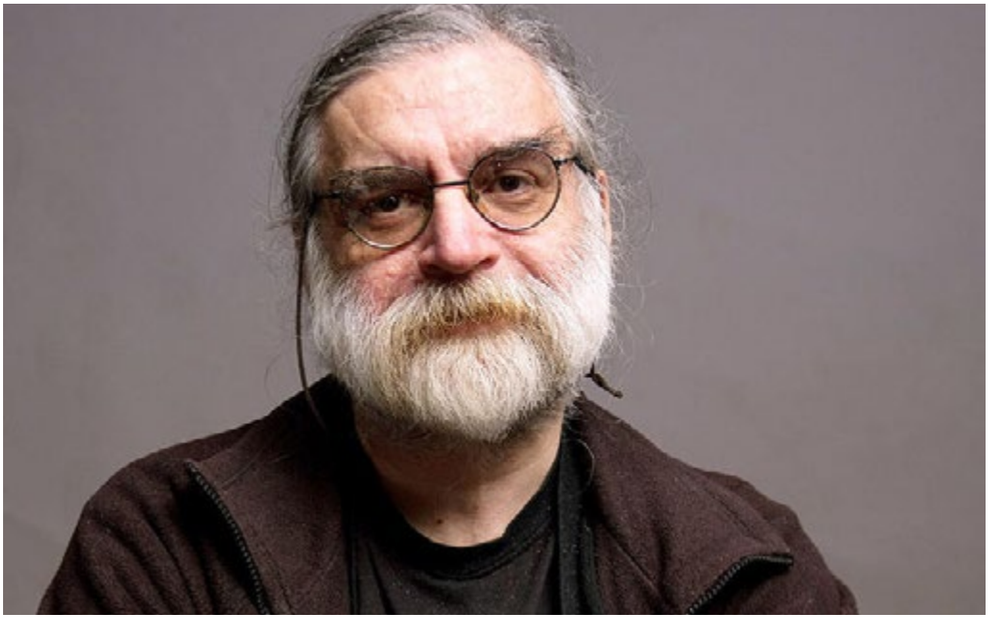
—“Manuelita”, de Alejo Sulleiro
Fotografía: Archivo INT

ESTELA
CABJ

CARLOS IANNI

“El teatro independiente argentino sigue conservando una gran vitalidad”

A propósito del mensaje anual por el Día del Teatro Latinoamericano que se difunde desde el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT, dialogamos con su director, Carlos Ianni.



TEXTO: DAMIÁN SERVIDDIO

El Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral nació en 1975 en Caracas, Venezuela. Una de las primeras iniciativas de esta institución fue la de impulsar la creación de filiales y delegaciones en los distintos países de América Latina, España y Portugal. En Argentina, inició sus actividades muy poco tiempo después: el primer presidente fue Francisco Javier, quien le dio sus bases legales y jurídicas. A partir de 2001 le sucedió Juan Carlos Gené hasta su fallecimiento en 2012, y desde ese momento, Carlos Ianni ejerce la presidencia siendo, además, su director desde 1988.

“Desde siempre me ha parecido que, además de las distintas actividades que colectivos e instituciones realizan para celebrar el Día del Teatro Latinoamericano, era una linda idea que un referente del teatro del continente se dirigiera a la comunidad artística con un mensaje que reflejara su punto de vista respecto de cuál es el sentido de hacer teatro hoy en América Latina. Iniciativa que, por otra parte, no es muy original porque algo similar ya viene haciendo el ITI con el Día Mundial del Teatro”, explica Carlos Ianni. “En los distintos mensajes que a lo largo de los años se han escrito por el Día del Teatro Latinoamericano, ya provengan de Argentina, Chile, Colombia, Ecuador o Puerto Rico, por poner algunos ejemplos, en todos ellos encontramos profundidad ética, son desafiantes, provocadores, estimulantes y esperanzadores, aún en los dos años que tuvimos que transitar por la pandemia”.

El CELCIT basa su trabajo en cuatro áreas: formación, espectáculos, publicaciones y documentales. Desde su origen, encara la

actividad formativa como un área prioritaria y dirige sus esfuerzos al perfeccionamiento de teatristas latinoamericanos con talleres y cursos, tanto presenciales como a distancia. Por el lado de las obras teatrales, presenta en su sala de la ciudad de Buenos Aires producciones propias, coproducciones con compañías iberoamericanas y espectáculos invitados. Además, las publicaciones del CELCIT son fuente permanente de consulta para las y los teatristas latinoamericanos, y sus materiales pueden descargarse en formato digital sin cargo. Finalmente, una de las líneas de trabajo más novedosas del CELCIT es la realización de documentales, con los que buscan difundir aspectos del quehacer teatral y documentar las voces de referentes de la escena.

"El teatro independiente argentino sigue conservando una gran vitalidad, pero, al menos en lo que se refiere al teatro que se profesa en Buenos Aires, advierto una serie de distorsiones que ni el Instituto Nacional del Teatro, ni Proteatro, se animan a corregir. En *Soy en el escenario*, el libro en el que Antonella Sturla me tomó como objeto de estudio, hago un análisis al respecto y, aunque formuladas en 2019, siguen conservando absoluta vigencia", asegura Carlos. "El 2024 del CELCIT nos presenta como una zona de pasaje donde ir poniendo las bases, las actividades que realizaremos en 2025, donde estaremos celebrando 50 años de vida. Durante el 2024 continuaremos con nuestros programas habituales, producción y coproducción de espectáculos, preferentemente de autores iberoamericanos, presentando al público de Buenos Aires a las más importantes compañías del continente, ofreciendo cursos y talleres que abordan distintos aspectos del quehacer teatral, tanto en las modalidades presenciales y a distancia, continuaremos con los cuatro programas de publicaciones y realizando documentales. En fin, seguiremos innovando, profundizando y cambiando para seguir siendo esencialmente los mismos".

Cada 8 de octubre, el CELCIT emite un mensaje por el Día del Teatro Latinoamericano, fecha que responde a que ese día, pero del año 1968, comenzó la primera edición del Festival de Teatro Latinoamericano de Manizales, Colombia. En ella participaron grupos de Argentina, Brasil, Colombia, Ecuador, Paraguay, Perú y Venezuela. El mensaje de este año fue escrito por Marianella Morena, dramaturga y directora teatral de Montevideo, Uruguay.

Teníamos todas las condiciones del NO,
pero, elegimos el SÍ.
Por terquedad. Por resiliencia.
CAPACIDAD DE SUPERVIVENCIA.
Y sobrevivientes.
Podríamos habernos quedado con el NO. El NO amurallado.
Con el mandato. La mirada colonial. Las voces sin voz.
Las voces neoliberales.
A pesar de eso, fuimos por el SÍ PROPIO.
ELEGIMOS EL SÍ, otra vez, para demostrar que:
SE PUEDE.
Elegimos. Ni casualidad, ni accidental.
El Sí nace en el YO, y se amplifica plural. COLECTIVO.
El SÍ empieza biológico para ser un SÍ político/ POÉTICO,
y fortalecerse.
VENIMOS de los SÍ generados, y vueltos a generar.
Porque quisieron que fuéramos desmemoria.
En teatro PRACTICAMOS el sí.
Repetí conmigo: en teatro reinventamos el sí.
SOMOS palabra, dispuesta a defendernos.
Palabra que ordena lo callado, lo oculto, lo siniestro.
Somos diálogo.
Somos cuerpo que ejercita el encuentro físico.
Somos cuerpo que elabora presente.
SOMOS ENERGÍA NO NEGOCIABLE.
Somos gente que se expresa con herramientas teatrales y decidimos compartirla con gente desconocida.
En la oscuridad de la sala, cada quien se manifiesta sensiblemente, sin importarle quién está al lado, si vota igual que yo, si piensa igual que yo, si cree en lo mismo que yo.
Nos exponemos emocionalmente, reímos y lloramos en la intimidad del acontecimiento.
Para luego aplaudir como gesto de unidad, como actitud civilizatoria en un tiempo sin tiempo.
Nos entregamos a una comunidad sin pacto previo, y no tememos, no nos asustamos. No hay violencia.
No hay desesperación, ni ansiedad. Nos quedamos en silencio, apagamos nuestros celulares. Desconectamos de la vorágine impuesta, y dejamos que nuestros pensamientos se fusionen con ese grupo con el cual nunca compartiremos la misma experiencia. Ni nos volveremos a ver.
Y luego nos vamos al bar, o simplemente nos queda el corazón calentito, porque: no hay butaca solitaria.
Vamos por el SÍ expandido, ensanchado, materializado.
SIN MIEDO, ni rentabilidad.
Hemos producido campo simbólico sin cuenta bancaria.
Las leyes del mercado IMPONEN: éxito, aprobación, aceptación.
Las leyes del mercado no vienen a conversar.
Las leyes del mercado no tienen nada que ver con nuestro universo.
Las leyes del mercado planean emboscadas sobre la felicidad, sobre la creatividad,
sobre las renuncias, sobre el engaño,
sobre qué decir para ganar más dinero.
Las leyes del mercado son el disfraz.
Y les respondo:
soy la que se equivoca todos los días.
Y hacerlo no es una catástrofe. Es un ensayo.
Las teatralidades están ofrecidas para ser usadas, habitadas, representadas.
No hay por qué saquearlas a escondidas, fingiendo autorías.
Las teatralidades están al servicio de las personas.
Estamos en perpetua construcción. En perpetua contradicción.
Como Latinoamérica.
SIN ESTRUENDO. SIN ALFOMBRA ROJA.
SIN COTIZACIÓN. NI DOLARIZACIÓN.
UN SÍ CON LA MISMA S DE PESOS.
Somos sociedad en fronteras liminales.
SOMOS SÍ para recuperar las políticas públicas,
en una humanidad que nos ve, sin vernos.
SOMOS SÍ para DESTERRAR LA PRECARIEDAD LABORAL.
La desidia, la doble moral.
Hay una realidad que esgrime normalidad y nos ubica en lo fantástico, para gozarnos, y olvidarnos,
Pero, un texto resuena
un elenco resuena
un montaje resuena.
Somos escenario que manipula lo histórico, en la columna vertebral de este continente, sin abandonar la esperanza.
Eso es el teatro.

¿Y SU OFICIO? UNA PROPUESTA PARA REÍR Y REFLEXIONAR

ESCENA DE *¿Y SU OFICIO?*

Hacía varios años que no se realizaba el Festival Internacional de teatro en Formosa, así que la expectativa era total, las salas estuvieron colmadas de público en cada función; y ese viernes de agosto, no fue la excepción. Cuando el grupo Pez dorado teatro participó del evento con *¿Y su oficio?*, el Centro cultural La Mandinga explotó no sólo de gente, sino de risa y aplausos de pie. Este grupo nació en el año 2015 en la capital correntina, realizando una primera etapa de formación y entrenamiento en clown a cargo de Marianela Iglesia con el nombre LOS CLOWNS DEL PASAJE. Durante los años siguientes la compañía demostró que sus obras marcaron un interés y llegada al público popular, sin grandes puestas escenográficas, pero priorizando la calidad actoral desde diferentes lenguajes artísticos: Clown, Melodrama, Comedia del Arte, fruto de una larga búsqueda y perfeccionamiento en el hacer teatral. Con *¿Y su oficio?*, primer unipersonal del "Gera", el equipo asumió el nombre que actualmente lo identifica.

La obra está escrita y actuada por Gerardo Barrientos, dirigida por Alberto Rosatto, y es la que representó recientemente a la provincia de Corrientes en la 37º Fiesta Nacional de teatro, realizada en La rioja y Catamarca.

Un biombo en el centro del escenario, un estuche de acordeón que también se usa como banco, una caja de herramientas, un balde, ¡y comienza la magia!, frase trillada, pero oportuna en esta ocasión. Pocos son los dispositivos escenográficos que se utilizan, pero absolutamente funcionales, para contar la historia de Gregorio, el personaje protagonista. La acción transcurre entre su presente y pasado, a partir de ciertos objetos que fun-

TEXTO: MARCELA DELTURCO,
ACTRIZ, DRAMATURGA Y DIRECTORA FORMOSEÑA

Marcela Delturco nació en Formosa y es profesora en Letras, Danzas Clásicas, actriz, dramaturga y directora. Se formó en el Taller de teatro universitario de la Universidad Nacional de Formosa. Como actriz, participó en Festivales regionales e internacionales. Su reciente trabajo, ***Guerra contra el olvido***, ganó la Fiesta Provincial de Teatro Formosa y representó a la provincia en la reciente 37º Fiesta Nacional del Teatro. Textos suyos fueron publicados por INTeatro y recibieron importantes reconocimientos a nivel provincial y nacional.

cionan como nexo entre estos los dos planos temporales, y que le hacen vivenciar nuevamente la búsqueda de su oficio. Gregorio debe elegir aceptar lo que decidieron por él o seguir su sueño, de esta manera experimenta el trabajo de campo, por imposición de su padre, el de la música, por su abuelo, y el del mundo del cine, por gusto personal. Y en este transitar, el replanteo constante de cuál es el "verdadero camino" que debe elegir.

Me sentí feliz de haber sido partícipe del convivio, como denomina el investigador Jorge Dubatti a uno de los subacontecimientos del teatro[1]. Salí con la satisfacción plena de ver una propuesta divertida, pero a la vez conmovedora, que me hizo reír, pero reflexionar a la vez, en la necesidad que tenemos como sociedad de derribar roles y estereotipos de género, o por lo menos empezar a visibilizarlos y a cuestionarlos.

El espectáculo está contado en clave clown, técnica que permite un nexo sensoperceptivo entre el personaje y el público; utiliza, además, herramientas de la comedia física, que brindan la posibilidad de que el cuerpo del personaje sea el escenario de innumerables gags físicos de gran impacto visual, y, el trabajo con media máscara, que crea la diferencia entre ambos tiempos (presente- pasado).

Gerardo Barrientos interpreta a varios personajes y logra una destacada actuación, que funciona como imán con el público, ya que éste, desde que comienza la obra, participa activo de la propuesta, que incluye en varios pasajes, sobre todo en la última parte, una interacción directa, y obliga al actor a improvisar sobre la marcha, cosa que hace con naturalidad y fluidez potenciando el vínculo con el espectador.

Las luces y el sonido, se articulan adecuadamente generando los climas acordes a cada escena y hacen que la puesta se perciba y se vea bella. Todo esto más el talento en escena del actor evidencian una cuidada dirección de Alberto Rosatto. Pero lo que más aprecio es que ¿Y su oficio? nos invita a repensar las masculinidades a partir de un tema que debemos reflexionar: el de los mandatos familiares; y que el autor utilice ya, desde la puesta en página, un dialecto regional, enriquece aún más la propuesta: "*chamigos y chamigas que me quieran escuchar, les voy a contar un suceso que me aconteció, angá (...) Era pichoncito y jugaba en el Iberá, se acercó mi padre/tata como yaguareté, a punto de cazar...*". Denota un compromiso, no sólo con una temática necesaria, sino también desde y para el lugar que se habita. Una dramaturgia con perspectiva en territorio y un hacer teatro respetando los decires, costumbres y poéticas de la región a la que pertenecemos, nos hace ser coherentes con nuestra identidad y la enriquece. ¡Celebro este trabajo! Celebro que les artistas militemos desde el escenario, respetando quiénes somos, el lugar al que pertenecemos, con memoria, reflexionando sobre nuestra historia, defendiendo los derechos conquistados, las políticas públicas, priorizando la mirada colectiva y la libertad de expresión. ¡Que viva el teatro y que viva la democracia!

ESCENA DE *¿Y SU OFICIO?*

UNA CREADORA_**TRES PREGUNTAS**

HEMILCE ISNARDO

Palpita sobre las tablas medio siglo de teatro

TEXTO: TONI MONZÓN

Hemilce Isnardo es directora, docente y dramaturga.
Nació y vive en Resistencia, Chaco.
Profesora en Letras, Licenciada en Artes Escénicas UNNE, Especialista en Semiótica Teatral U.G.M. (Universidad De Guanajuato).
Directora de lacarrera Tecnicatura Superior en Artes Escénicas, La Máscara, Resistencia.
Autora (entre otras) de: ***Salsipuedes; Juana, cuando callan los Quetzales; Proyecto Napal'pi; De atardeceres, columpios y cuentos tontos; Lo que sucede en la siesta; Uno más uno cuatenta; Cuando te hablen de amor,*** *entre otras.*

1 ***Cómo ves al teatro hoy y su perspectiva de futuro, ¿cuál es su análisis?***

Nuestra región está enclavada en estos momentos en lo pos dramático, abandona la representación, por la de presentación y lleva todo lo relacionado al teatro como participación, en los textos, en las puestas.

Aparece también la construcción del actor y del cuerpo del actor como otro texto y toda la propuesta que tiene que ver con el texto del director, el texto del actor y agregado al texto del puestista y del diseño, cada uno de esos lenguajes que intervienen en la disposición del dispositivo, están presentes en este momento.

También funciona desde lo paródico, desde los textos de las mujeres y sus reivindicaciones y por lo que vi en Posadas, y también en el Chaco, aparece fuertemente el tema de las diversidades.

Ya tenemos formación de actores, la aparición de escuelas y la multiplicidad de los talleres y de los asistentes técnicos que llegan a la región a partir del Instituto Nacional del Teatro. Han logrado construir formaciones actorales sumamente importantes y estos actores ya tienen cuerpos dicentes, que se suman al texto escrito y al contenido de la puesta.

2 ***¿Desde lo cotidiano, su condición de madre, docente, realizadora, qué influencia tiene el teatro en su vida?***

El año próximo cumplo cincuenta años con el teatro, en todos estos años jamás me he separado de la actividad, a veces con la realización, con la docencia, y otras con el estudio, así fue que pude desarrollar específicamente la licenciatura en Arte Dramática, en Arte Escénica, y la especialidad de Semiótica y Dramaturgia en México, en la Universidad de Guanajuato.

HEMILCE ISNARDO
DIRECTORA, DOCENTE Y DRAMATURGA.

La vida nuestra se genera a partir de mi actividad en el teatro, como analista de la semiótica en toda la región, que desde mi mirada plantea siempre una deconstrucción sígnica de lo que está puesto, y siempre desde lo sociopolítico del contexto.

Mi contacto permanente como docente, no me permite a mí separarme de lo que viene, y lo que está sucediendo en el ámbito teatral, entenderlos, conocerlos, desde sus nuevas miradas, sus propuestas.

3 ***Qué nos podés decir de lo aprendido, lo que aún falta aprender y cómo continúas transitando el mundo teatral.***

Yo creo que faltan más precisiones técnicas, faltan más maestros en cada una de las áreas, falta más definiciones académicas de cada eje, por ejemplo, de lo que tiene que ver con el teatro danza, con el teatro pos dramático, con el teatro comunitario, con lo perfomático. Si bien hay escuelas en las provincias, se dirigen más hacia la didáctica y pedagógica. El egresado sale con no muy buena formación en cuanto a lo técnico y es su hacer de la realización y eso lo tienen que desarrollar en los talleres.

Por eso digo que hace falta todavía en la región, más capacitadores técnicos, más maestros que unan el concepto con el cuerpo, que den criterios de dirección, que creo es el problema más grande que tenemos en el NEA: la construcción de la mirada del director y que puedan unir, vincular, todos los ejes y lenguajes que tienen que ver con el hacer.

ENTREVISTA A CIELO PIGNATTA

“La utopía se construye día a día”

ESCENA DE *TERRITORIO CORAJE*.

TEXTO: JULIA CADOCHE

Cuando Cielo Pignatta terminó el secundario se anotó en tres carreras: psicología, abogacía y teatro. A las dos primeras las abandonó sin siquiera asistir a una clase. No sabe definir qué, específicamente, se decidió por la tercera. Así comenzó a asistir a las clases de la Escuela Nacional de Teatro de Rosario, actualmente devenida Escuela Provincial. Para Cielo el teatro no es algo heredado, sus inquietudes nacieron a partir de la participación en talleres a los que se acercó en la adolescencia. Cuenta que lo que más le gustó en ese momento, y se sostiene hasta hoy, es “actuar y jugar, divertirme, estar en contacto con los compañeros e imaginar otros mundos”. En uno de esos espacios, conducido por el actor y director Miguel Franchi, también tuvo su primera participación en la tradición del Teatro Foro: “me trajo toda esa visión de lo que es el teatro popular con la experiencia, a fin de ese taller, de ir a un barrio donde presentamos una escena en la que el público podía aplaudir y cambiar el desarrollo de la historia, eso fue divertidísimo y desafiante”.

En las clases de la escuela conoció a otras personas que tenían como principal objetivo vivir del teatro. Personas que no querían dividirse entre “el trabajo que garantiza el sostén económico y actuar en los ratos libres”. Otro punto de unión fue la inquietud por el trabajo

ESCENA DE *TERRITORIO CORAJE*.

autogestivo, lo que les llevó a fundar, en el año 1997, La Comedia de Hacer Arte un colectivo teatral que se sostiene hasta la actualidad. Ese espacio les permitió construir un centro cultural, una revista, un evento teatral llamado Comediazo y diversas obras que se sostienen hasta la actualidad. Con el tiempo eso ganó lugar en la vida de Cielo, quien con poco tiempo para dividirse entre la formalidad de la escuela y la apuesta autogestiva, se definió por la última: "ahí mi formación empezó a ser grupal, autodidacta, asistiendo a formaciones de maestros de Argentina y el exterior que organizamos desde La Comedia de Hacer Arte". A pesar de abandonar, Cielo reconoce que de la Escuela Nacional de Teatro se llevó algo muy importante: "ahí me encontré con compañeros y compañeras que se sostienen hasta hoy, ese fue el punto de unión donde nos conocimos".

En el año 2006, Cielo y sus compañeros llevan al teatro la obra *La Patagonia Rebelde* de Osvaldo Bayer bajo el nombre de *Patagonia y Olvido*. Cuando estrenaron en Buenos Aires lo invitaron. Como la sala estaba llena tuvieron que habilitarle una silla delante de la primera fila "vos salías a actuar y lo tenías como primer espectador, una responsabilidad tremenda" resalta Cielo y agrega "uno de los personaje que hago es la puta de San Julián, una de las cinco putas que echaron a los soldados que había cuando fueron a festejar, y justo a él le había pasado que cuando hizo la película le censuraron esa escena, que era el final, algo que lo emocionó mucho cuando terminó la función, sus ojos brillaban". Cielo recuerda que "él al principio nos había dicho que no quería que la obra se llame *La Patagonia Rebelde* porque tenía ganas de escribirla, pero esa noche nos dijo 'no la voy a escribir, la obra ya está escrita'". A partir de ahí sellaron un vínculo de confianza y cercanía que les permitió compartir charlas, funciones y algunas giras con Osvaldo, a quien Cielo admira desde muy joven.

En lo que respecta a su camino como directora de teatro, sus inicios se remontan al año 2013 cuando junto a Hernán Peña, a quien considera amigo y maestro, crean la Escuela de Actores y Actrices de la Comedia de Hacer Arte. "Ya veníamos realizando seminarios, talleres, pero esto fue más formal, una propuesta pedagógica a largo plazo. Hernán sabe trabajar con la fortaleza de cada actriz y cada actor y yo lo observé mucho". Así fue como se encendió una llama que hasta entonces había quedado relegada por la actuación y la gestión cultural diaria. La Escuela les permitió consolidar un equipo de trabajo a partir de los años, al que llamaron Bondi, colectivo teatral, es decir, la formalización de que los encuentros ya no tenía que ver sólo con el entrenamiento, sino con la posibilidad de crear colectivamente, de poner en práctica la dramaturgia del espacio, donde "se trabaja, se investiga en el espacio, se genera material y después eso es volcado a un texto, algo así como un trabajo al revés". Su primera puesta fue *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal y surgió como el resultado de un año de investigación en torno al género tragedia. Esa fue la primera experiencia de Cielo como co directora junto a Hernán Peña. El estreno se realizó en el año 2016. Dos años después, la obra fue seleccionada para representar a Santa Fe en el Encuentro Regional de Teatro Centro Litoral que se llevó a cabo en Córdoba. El segundo trabajo del grupo estuvo vinculado a la exploración del grotesco criollo, ese género teatral que nació en nuestro país en las primeras décadas del siglo XX. *Grotesca, suite criolla* se estrenó en el año 2018 y participó de la Fiesta Provincial del Teatro de Santa Fe en 2022. Cielo destaca que Bondi está trabajando en su tercera obra y aunque aclara que no puede dar muchos detalles adelanta que "es un proceso de investigación en torno a las vanguardias teatrales, muy atravesado por la pandemia y que lleva como nombre *Amor, mucho amor"*.

En oposición con los proyectos multitudinarios que desarrolla con Bondi, Cielo Pignatta trabaja en la dirección de *Territorio Coraje*, obra que cumplió un año en el mes de octubre y fue seleccionada por el Instituto Nacional del Teatro para participar de la 37° edición de la Fiesta Nacional del Teatro en Catamarca y La Rioja. Esta obra, que cuenta con la dramaturgia y actuación de María Franchi, aborda la historia de Juana Azurduy desde las diferentes versiones que componen a este personaje histórico: "contamos un poco los aspectos de Juana madre, Juana en un vín-

ESCENA DE *PATAGONIA Y OLVIDO.*

ESCENA DE *PATAGONIA Y OLVIDO.*

culo amoroso, Juana guerrera, porque todas estas mujeres convivieron dentro de Juana Azurduy". Además, *Territorio Coraje* incorpora a otra mujer a la narrativa, una periodista que busca sostener el statu quo a partir de discursos de odio en torno a los grupos independentistas. "Inicialmente este personaje aparecía como una voz en off en el texto, pero a partir del trabajo conjunto con María decidimos que aparezca como referencia a todas estas periodistas puestas para defenestrar la lucha de las mujeres y de ahí encontramos la necesidad de que, a partir del personaje, surja la comicidad de la obra, algo que se agradece para distender un poco", y agrega que "esta conexión de un periodista que habla de las mujeres que lucharon en el Virreinato del Río de la Plata, pero con toda la modernidad de lo que es el periodismo ahora permite generar conexiones entre pasado y futuro". Si bien la obra pone de manifiesto las luchas y tensiones que tuvo que atravesar Juana Azurduy, Cielo destaca que *Territorio Coraje* conversa ineludiblemente con las luchas actuales de los feminismos y comparte un ritual que llevan adelante antes del inicio de cada función "brindamos la encargada de la técnica, María Franchi (actriz y dramaturga) y yo, pero hay una cuarta copa para Juana, porque brindamos por ella, porque sentimos que ella está viva en nosotros y en las luchas que las mujeres seguimos dando en la actualidad".

En relación con los avances de las mujeres en los últimos años y frente a la inquietud sobre qué sucede en el ámbito teatral, en especial en la dirección como rol masculinizado, Cielo plantea que no sólo hay más lugares ocupados sino, fundamentalmente, más conciencia sobre los espacios que las mujeres ocupan desde el sostén de diferentes proyectos. También destaca que "por suerte hay movimientos que nos ayudan a poder darnos más lugar, tanto en la dirección como en la dramaturgia" aunque reconoce que "a veces hay que hacer un esfuerzo más para poder ocupar esos lugares, para poder hacerse escuchar". Tanto en relación con las luchas feministas como en otras, Cielo plantea que para ella el contenido de una obra es un factor determinante para elegir con qué proyectos involucrarse, "no porque tenga que ser algo serio, sino porque siembre algo en el espectador para poder cambiar un poco este mundo, que deje pensando algo, que deje alguna sensación de que algo puede cambiar". En este sentido, marca la existencia de dos momentos muy diferentes en el trabajo con una obra. Por un lado, el inicial o, como define, "colectivamente en soledad" donde se trabaja puertas adentro y previo al estreno. Pero luego surge un segundo momento que es cuando la obra "sale a pista y se encuentra con el público". Es ahí donde ella siente que el trabajo cobra un nuevo sentido y se "pone a prueba". Aquí surgen reacciones y devoluciones del público que están vinculadas al contexto social, político o económico en que es recibida. En *Territorio Coraje*, por ejemplo, "hay muchas cosas intencionalmente puestas, buscadas, pero también otras que empezaron a aparecer a lo largo de este año, como por ejemplo la vinculación con los feminismos, porque ahora cumplimos un año de estreno con distintos elementos que fueron pasando en la sociedad".

Asimismo, Cielo se caracteriza por darle sostén en el tiempo a los proyectos en los cuales participa, como ejemplo de ello podemos mencionar los 17 años que lleva desarrollando *Patagonia y Olvido*. Su visión respecto de cómo se enriquece una producción con el tiempo es interesante: "mientras más funciones hay, más seguridad va ganando toda la estructura del espectáculo, es como que empieza otro proceso; yo considero que hasta la fecha número 30 se produce el afianzamiento tanto de los actores o

ESCENA DE *LA POSTA DEL VIAJANTE*.

CIELO PIGNATTA.

actrices, como también de la mirada externa: qué funciona, qué no funciona, qué hay que retocar". Esta cualidad es la que, muchas veces, le impide sumar nuevos proyectos en los que trabajar, aunque destaca que "es muy difícil que entren nuevos proyectos porque los demás siguen viviendo, entonces cuando uno tiene tres o cuatro proyectos en repertorio hasta que puede entrar otra, hay que darle un lugar". La mayor parte de ellos son, como señalamos, de carácter autogestivo, lo que conlleva no solo pensar en la dirección, sino también sumarse a otros roles como producir, comunicar y gestionar. En 2022 fue convocada por Hernán Peña para ser asistente de dirección de la obra *Las Viejas*, una comedia coproducida por el Teatro Municipal La Comedia y Las Viejas Cooperativa de teatro en el marco de *La Comedia A Puesta*, un programa de profesionalización en el campo de las artes escénicas. *Las Viejas* se estrenó en 2023 y allí Cielo se encontró con otras condiciones para el desarrollo de su trabajo, ya que "se pagaron todos los ensayos y la producción de manera completa" lo que le permitió trabajar seis horas diarias dedicándose pura y exclusivamente al rol asignado, algo que destaca como "un proceso que deberíamos poder vivir todos los artistas independientes, porque eso también te permite trabajar de otra manera, respetando los procesos y con muchas más herramientas para resolver". Sin embargo, fiel a su apuesta por la autogestión, destaca que cuando faltan algunas garantías se abre un "desafío que te lleva a lugares únicos" aunque considera que es indispensable que "desde los proyectos autónomos se comiencen a dar debates en torno a la mejora de las condiciones de trabajo de quienes sostienen dichas iniciativas". Más allá de las complejidades del trabajo colectivo, Cielo destaca que "trabajar con los tiempos que va marcando lo grupal hace que después los proyectos sean fuertes y perduren a largo plazo" y agrega "no es un camino sencillo, pero con La Comedia de Hacer Arte tenemos una frase que siempre nos acompaña y es que 'la utopía se construye día a día'".

A lo largo de la charla, las diferentes facetas de Cielo aparecen y se mezclan: directora, actriz, docente. Ninguna es más fuerte que otra, aunque existan períodos en los cuales una de las tres predomina: "crezco como actriz y directora cada vez que transcurre un año de taller con un grupo y más allá de que cuando cumplo un rol me entrego a eso, sí puedo decir que se nutren entre sí".

Cosa que vuele

Alejandro Finzi murió en Neuquén en plena pandemia en 2020. Como no muchos escritores de teatro, es imposible medirlo como se mide a otros cuando se escribe sobre él.

TEXTO: LEONEL GIACOMETTO

LA DATA

Nacido en 1951 en Buenos Aires, cursó sus estudios académicos en Córdoba. En 1984 se trasladó a Neuquén donde inició una importante carrera docente en la Universidad Nacional del Comahue. A la par se integró al grupo Río Vivo que conducía el fallecido director Daniel Vitulich. Años más tarde obtuvo un doctorado de la Universidad Laval de Quebec, Canadá. Vivía en Neuquén, en donde residía desde mediados de los 80; su obra fue publicada e interpretada en varios escenarios argentinos y del mundo, muy especialmente en Francia. Como dramaturgo debutó en Francia, allí estrenó *Nocturno o el viento siempre hacia el sur* y *Viejos hospitales*, en 1982 y 1983, respectivamente. A esos textos les seguirían *Barcelona, 1922*; *Molino rojo*; *Aguirre el Marañón o La leyenda del Dorado*; *Camino de Cornisa*; *Chaneton; Bairoletto y Germinal*; *El secreto de la isla Huemul*; *La isla del fin de siglo*; *Cruz del Sur, La piel... o la vía alterna del complemento* y *Sueñe, Carmelinda*, entre tantas otras. Mucha de la producción del autor estuvo inspirada en personalidades de la historia de nuestro país a quienes el autor rindió, a su manera, homenaje, como el poeta Jacobo Fijman (*Molino rojo*), el bandido Juan Bautista Bairoletto (*Bairoletto y Germinal*), el periodista y político neuquino Abel Chaneton (*Chaneton*), el poeta Alberto Mazzochi (*Mazzocchi*), el sindicalista Agustín Tosco (*Tosco, la obra teatral*), el maestro Carlos Fuentealba (*Fuentealba clase abierta*). Alejandro Finzi también escribió la ópera *Albatri*, inspirada en l'Albatros de Charles Baudelaire, que se estrenó en el Camping musical de Bariloche en 1991; una pieza de danza teatro, Pessoa y noticias patagónicas que tuvo coreografía de Mariana Sirote, en 1992 y Territorios, un ciclo radioteatral que se difundió por Radio Universidad en Neuquén, en los años 90. Su primer montaje en Buenos Aires se concretó a mediados de la década del 80. Se trató de *Molino rojo*, bajo la dirección de Víctor Mayor. A él siguieron puestas de *La piel, La isla del fin de siglo*; *Sueñe, Carmelinda; Bairoletto y Germinal*; *Tosco, la obra teatral*, dirigidas respectivamente por Enrique Dacal, Luciano Cáceres, Daniela Ferrari, Florencia Cresto, Seba Berenguer. Por su trayectoria

recibió muchos reconocimientos en diferentes provincias patagónicas y también obtuvo el Segundo Premio Nacional de Teatro (quinquenio 1997/2001) de la secretaría de Cultura de la Nación, Mención del Premio María Guerrero en 2011, el Premio Konex a las letras en 2014. Su pieza *La piel o la vía alterna del complemento* obtuvo una distinción especial de Argentores como Mejor obra de autor de provincia, en 2003. Buena parte de su producción dramática está traducida al francés y al inglés y publicada por diversas editoriales francesas en el exterior y en nuestro país en Neuquén, Córdoba y Buenos Aires. El instituto Nacional del teatro editó *De escénicas y partidas*, una recopilación de varios de sus textos, en 2003, donde él mismo escribió en el prólogo: "Escribo para la escena, sabiendo todo lo que ella puede hacer, pero proponiéndole todo lo que ella no puede hacer. Todo lo que no puede resolver sino, tal vez, desde su precariedad constitutiva. Una precariedad que va más allá de las carencias de nuestros montajes. Una precariedad que es sinónimo de lenguaje inesperado, siempre distinto. Como esas carencias no son estructurales, son fundantes, no busco con mi escritura un acuerdo y una complicidad con los otros discursos escénicos, sino ponerlos en aprietos, desafiarlos. Esto es lo que exploro desde *Viejos hospitales*: una teatralidad abierta a soluciones escénicas diferentes, profundamente libres en el corazón de un puñado de palabras. Creo, o por lo menos es lo que persigo con mi escritura, que no deben resignarse, en nombre de lo que se da en llamar 'la especificidad del texto dramático', sus posibilidades literarias, su condición de obra portadora de una historia que, desde lugares disímiles, pueda cautivar a un lector de la misma manera en que va a atrapar al espectador. Esa condición de la palabra teatral es, para mí, poética, esto es, solitaria, siempre a punto de partir. La palabra que elige partir, entonces, porque nada tiene que hacer entre los discursos racionales, domésticos o masivos. Con esa palabra construyo mi ficción. Mi ficción que ya no es un pacto con la moneda de la credibilidad sino que, cuando la luna abre los ojos para que la noche en la Patagonia no se ahogue, se pregunta, una y otra vez, si es cierto que es imposible decir lo real".

OBRA "FINZI", DE PABLO ROBLEDA. ACRÍLICO SOBRE MADERA. 50 CM X 33 CM. 2023.

LO PERSONAL

Debió haber algo en el aire. Quizás no, no debió de haber nada porque, tal vez no convenga, hoy, acá, apropiarse de los pros y los contras que el medioambiente hace y no hace desapacible con lo que importa. En este caso los que importamos somos nosotros, los que escribimos. Lo del aire es por Tandil, la ciudad de Buenos Aires donde lo conocí, a mediados de la segunda década del siglo 21, adonde hoy no me acuerdo por qué fui, y menos por qué fue él. Pero ahí coincidimos. Lo acompañé a una charla con adolescentes por pedido suyo. Ahí vi su inalienable esencia, su sonrisa, su niño encerrado en un cuerpo de señor mayor, su inmensa información, su cultura a mano, sus chistes, y su portafolio viejo que no dejaba de usar, su teatro que ya conocía pero que siempre me inquietó conocer a la persona que lo había escrito. No hacía mucho yo venía de Córdoba, donde estaban montando una obra suya donde, en 1974, en una celda, Agustín Tosco, el dirigente cordobés, hablaba con un bichito. Hasta los que la montaron no estaban muy de acuerdo con eso. Yo lo amé. "*Todo lo que se tiene en la vida, todo cuanto se posee, es un oficio. No tenés un ladrillo, un cacho de tierra, un zoquete, ni la bicicleta de Dios. Un oficio. Es lo único. El mío es la escritura. Y porque tengo eso puedo amar*", comentó una vez en una entrevista grabada.

Nos merman. Se nos aplica, no la hambruna, no la meritocracia, no el ideal; ni siquiera el material, que, dicho sea de paso, eso es otra cosa. Nos merman porque se nos aplica consumir en el discurrir entre la distancia entre lo que se nos comenta, entre lo que circula y no vemos, lejos o cerca, y los bifes que ahora tenemos para ver y oír lo que no sabemos para qué, o si justamente es para eso, para mermar, burbujas que explotan ladrillos, mejor bichos que puedan como las mariposas ir hacia el fuego. Finzi ya lo sabía eso. O no pero igual es un bichito lo que ingresa a la celda, no cárcel, allá abajo como acá arriba ante todo, en Trelew, en 1974, y porque como ahora es mejor no entrar en tecnicismos toscos, comensales y fanfarria siempre habrá. Pero que por si eso no fuera así y fuera esto eso que no podía ser, uno no, Finzi tampoco pero sí que siempre estará su isla en el fin del mundo.

INT **LIBROS**

EL FIN DE UNA ÉPOCA EN UN LIBRO NECESARIO

TEXTO: ROBERTO SCHNEIDER

El nombre de Alberto Catena ya está -nadie puede dudarlo- inscripto con letras de molde en la historia de la cultura argentina. Es uno de los mejores críticos teatrales de nuestro país. Este libro titulado *La crítica teatral en los medios gráficos argentinos. 1960-2002. El discreto crepúsculo de un género periodístico*, de 636 páginas, editado por el Instituto Nacional del Teatro, brinda el más fiel testimonio de lo que sostenemos. Su investigación llevada a cabo durante años alcanza niveles de incuestionable excelencia.

Este libro es la historia de varias soledades o, quizás, una historia sobre la soledad. Caminos que se cruzan, realidades disímiles, desencuentros que hallan su cita en ese espacio del alma donde todos somos, irremediablemente, perdedores, desvalidos y desprotegidos por las grandes empresas periodísticas. Catena nos entrega una obra donde es posible también encontrar la soledad, la incomunicación y hasta el despojamiento personal del que es capaz un ser humano. Esos temas son la levadura que fermenta la reverberación de un texto necesario.

El material juega permanentemente con cierto humor y mucho dolor como punta de un ovillo casi interminable. El diálogo que establece el autor con sus entrevistados es asimismo la vital, seca, amarga y certera crónica de una realidad que lamentablemente nos rodea. El cuadro que plantea Catena es una pústula abierta y le permite ir construyendo su historia, llena de matices y verdades en las que nadie sale indemne.

El autor se mantiene a una distancia acompasada de los hechos que va narrando. Y esa combinación (dolor, distancia, respeto por las declaraciones de sus entrevistados) es la que termina generando en el lector un impacto emocional, por momentos mucho mayor que el contenido que se nos cuenta. Así, muestra un fresco de la crítica teatral argentina con claroscuros bien definidos. Se puede suponer que el tiempo ha influido sobre el quehacer. Que todos y todas necesitan aire, espacio. Un lugar para trabajar, un ámbito donde seguir contando historias.

Pero acaso no sea eso. Las historias reflejadas en este libro, la historia de nuestros colegas, tienen ganas de seguir siendo contadas y no tienen espacio. Catena es lo suficientemente sabio y respetuoso como para saber que su única opción es rescatar un período claro de cada uno de los retratados. El resultado es magnífico. Desde los pliegues de la vida misma, su libro invita a zambullirse en el rico y variado paisaje de la crítica teatral argentina.

“¿Cuál es el hoy de un recuerdo que permanece?”

NATALIA VILLAMIL.

TEXTO: MÓNICA BERMAN

Una novela. Una primera novela que, sin duda, es una entrada por la puerta grande a la narrativa argentina.

Malnacidos de Natalia Villamil nos transporta a un paisaje de un modo particular: no lo hace a través de la descripción sino del lenguaje. Al final de la lectura, en la última página, se termina de armar el rompecabezas. No es una narrativa para lectores impacientes.

Una propuesta que oscila en las voces y en los acontecimientos, que alterna tiempos y espacios, es más, un mismo acontecimiento es relatado por un mismo personaje cambiando el foco. Entonces, la perspectiva se amplía, aparecen detalles que habían quedado ocultos y se completan con el cambio de focalización.

Pero además de la protagonista que narra hay una voz en tercera.

“Era ese puñado de sueños armado de todas las lágrimas que se había tragado” descripción del padre desde la perspectiva de una de las dos hijas. Construimos un personaje con sus datos.

Componemos los recuerdos de a retazos. Con narraciones de alguien que todo lo sabe, incluso los pensamientos, las sensaciones, las dudas. Ninguno podría saber tanto. Omnisciente, sí pero muy particular porque cuando cuenta se corrige, busca las palabras, las ajusta, en ocasiones, se contradice.

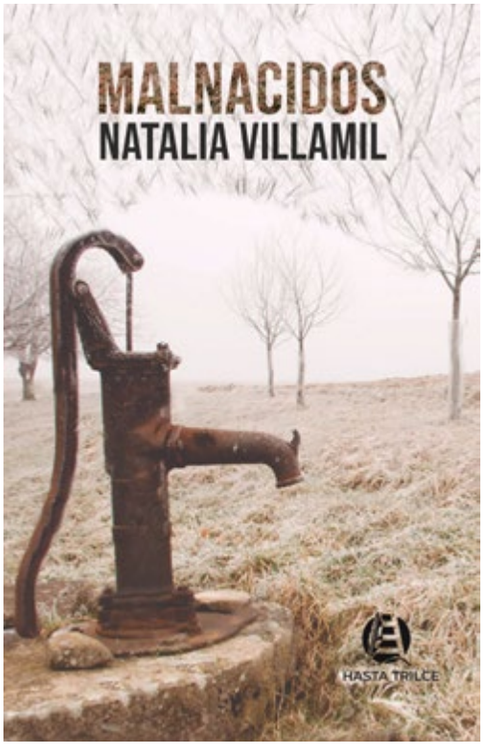
¿Cuál es el hoy de un recuerdo que permanece? La percepción de un sonido de un personaje que, además, se va de la historia antes de tiempo, antes del final.

Para no excederse en la suma de narradores, el discurso directo también aporta perspectivas; la madre que habla “Como un redondel, dotor. Me agarra una tristeza (...)”. Ahora bien, que nadie piense que existe una reproducción o una búsqueda de reproducción de una lengua oral que remita a la ausencia de poesía, a una lengua llana, seca, si la protagonista más embrutecida es capaz de decir “Y la luna como una asesina. Y el cielo como un espejo roto. Ahí en ese lugar de porquería, dotor, las madres no quieren a sus crías”. El despojo de la “c” en la palabra “doctor” es apenas un indicio lejano de quien habla, apenas la marca para reconfirmar que no nos estamos equivocando, que no perdimos la referencia. Nada más.

Una especie de Bildungsroman, una transición a la vida adulta con todos los condimentos que implica pero resalto “especie” porque si en el subgénero se prevé un aprendizaje, una formación ¿qué es lo que se puede aprender aquí? Sin duda, cosas totalmente distintas de lo que plantean las características de este tipo de escrituras. Como corresponde, corrida, desviada. *Malnacidos* está construida sobre un desplazamiento: el lenguaje, el género, el espacio y las costumbres, todo retratado renunciando al costumbrismo. Tematizaciones sorpresivas, como el de la salud mental en un ambiente imprevisto.

De nuevo la tercera. Sí, esa narradora o narrador, no lo sabemos que nos siembra la duda. Pero hay más: cuando esa narradora en tercera se hace cargo da pistas de que conoce toda la historia y va diseminando indicios, mínimos para que los recuperemos en algún otro capítulo. Hace devenir al lector en una especie de detective que reconoce

OTROS **LIBROS**



el signo que en otro lado parecía un simple objeto. Entonces, anclamos espacio, tiempo y saberes. Porque los saberes también se van distribuyendo a cuentagotas.

Decía que quien narra en tercera duda. Aún más, nos engaña. Nos presenta una situación que será desmentida por su protagonista.

¿Qué es lo que "vemos", lo que "escuchamos"? ¿Quién funciona como garantía del relato? ¿Existe algún tipo de garantía?

Se nos van desarmando los personajes que cuidadosamente construimos con los datos que nos aportaron. No es ilógico, lo que piensa una hija, lo que sabe de su padre, puede no coincidir en absoluto con lo que piensa y sabe su madre. Entonces reformulamos el personaje que armamos en nuestra cabeza. Y cuando tenemos en claro eso, nos decidimos a desconfiar de lo próximo que nos cuenten. Pero es imposible porque las palabras nos envuelven, nos seducen. ¿Qué otra posibilidad que dejarse llevar?

Una familia, un campo, unos patrones, un médico en la lejanía, algunas diversiones, un sol, varias tormentas, una doña algo bruja... piezas para una narración en la que la suma de las partes nunca constituye una totalidad.

Un recorrido por un campo, una cabalgata por la siesta, una visita a un galpón de pesadilla. Un oscilar entre el recuerdo y el olvido, los sucesos que se vuelan como los techos en la tormenta pero que retornan hechos trizas para propagarse como restos.

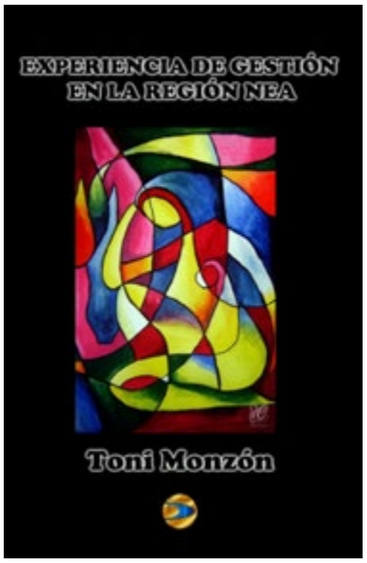
Y entramados, como quien no quiere la cosa, surgen como fracturas expuestas, injusticias, sueños inexplicables, deseos, desiertos, llantos, pulsiones de muerte, huidas.

A medida que se acerca el final de las páginas (que no puede asimilarse al final de la historia) aparecen más relatos, los huecos se completan, las piezas que faltan parecen encastrar. Es probable que el lector vaya observando, con alivio, que lo que había quedado inexplicado comenzará a completarse.

Poco dura esa sensación. La aparición de piezas que sobran, que exceden, que explican otro tipo de cosas pueden hacer volver sobre lo leído para confirmar que no había sido un error.

Cuando se busca confundir a un personaje, la confusión nos toca. ¿En qué fila de verdades nos ponemos? Nos llevan casi, casi a un pasito del abismo. Pero no nos hacen saltar. Un guiño, un nuevo giro. Y la sorpresa final que no es -como corresponde- demasiado grande es un rastro de otra cosa, por supuesto, inesperada.

EXPERIENCIA DE GESTIÓN EN LA REGIÓN NEA



TEXTO: MAURO SANTAMARÍA

Referirse a Toni Monzón en la actividad cultural en la región NEA, es hablar de gestión. Su experiencia la sostiene a través de la praxis y su constante perfeccionamiento formal, que le permite no solo actualizarse en la materia, sino adelantarse a las amenazas por venir en un entorno cultural dinámico que exige soluciones pertinentes e inmediatas.

La gestión cultural en provincias como las de la región NEA, es escasa, apenas existen esbozos de gestión en las subsecretarías provinciales de cultura, direcciones municipales o áreas de cultura en contadas universidades, estando estas administraciones condenadas en casi todos los casos a la asfixia burocrática. Ante este vacío en el área cultura y en los tiempos que corren, la gestión independiente se hace imprescindible.

Muy pocos grupos de teatro en el país pueden sostener continuidad de trabajo en el tiempo y una de las causas que propician esa discontinuidad es el factor económico. El INT tendrá que pensar en un subsidio que esté por encima del de: actividad de grupo; tendría que crearse un subsidio a la trayectoria de grupo, no por antigüedad, sino por calidad de producción y su repercusión en el entorno, caso contrario la concertación para la producción de una obra o evento seguirá vigente a sabiendas que la continuidad de trabajo conduce a la calidad, consolida al grupo y fortalece su identidad.

En *Experiencia de gestión en la región NEA*, su autora describe detalladamente la forma de trabajo del Teatro de la Ciudad, una sala modelo de la ciudad de Corrientes, por la conformación en recursos humanos (15 personas). Por el trabajo de proyección y planificación de sus actividades en el tiempo; por su dinámica de trabajo en un contexto inestable; entre otros aspectos.

En el capítulo 1, "Gestión y construcción de contenido en un proyecto cultural", se resaltan los vínculos laborales y afectivos entre los integrantes del equipo, en donde se manifiestan los saberes previos, la adaptación a las necesidades emergentes y cambiantes que tendrán que poner en práctica en la resolución de problemas en el funcionamiento del espacio. En otro orden de cosas y siguiendo con consignas básicas de toda organización: delegación de autoridad, pero no de responsabilidad; rotación en los puestos de trabajo; evaluación de desempeño; incentivo monetario (el equipo percibe remuneración, incluso en los meses de receso) todos los integrantes participan de la planificación anual de la sala a efectos de poseer en conjunto una perspectiva que intenta proyectarse hacia adelante en donde cada uno de ellos son parte importante.

En el capítulo 2, la autoria describe los "aspectos a tener en cuenta en un proyecto cultural". *Trabajo en equipo*: saber contener las diferencias e intereses diversos que cada uno de los miembros del equipo puedan poseer en pos de lograr los objetivos trazados en el proyecto original. *Pertenencia al proyecto*: cada participante desde algún aspecto de su vida debe sentirse parte del proyecto y vinculado al mismo. *Planificación*: trabajo organizado con objetivos y metas claras tanto en el corto como en el largo plazo teniendo presente los recursos humanos y materiales reales con que se cuenta. *Construcción de redes*: Estar permanentemente en contacto con organismos estatales y privados mediante la tecnología de la información, esto contribuye no solo a la difusión de la actividad del espacio o evento, sino que define y consolida la misión y visión del proyecto en curso. *Capacidad de adaptación*: cada tarea de gestión es única e irrepetible, por ende, se debe poseer la suficiente capacidad de empatizar primero y luego explorar y reconocer las diversas aristas que puede contener el proyecto. *Comunicación- trascendencia*: real importancia de la comunicación interna del grupo que no solo brindará fluidez entre sus integrantes, sino que fortalecerá una visión más clara de los objetivos y metas trazadas. *Búsqueda constante*: hace referencia a la actualización, a la capacitación, a la renovación y también a estar siempre abiertos a cambios y posibilidades de otros proyectos como la suma de nuevos integrantes. Cierra este capítulo describiendo la importancia de la gestión y su rol en entornos en donde la actividad cultural es compleja y enumera estrategias para llevar público a la sala. En este contexto desarrolla el tema del marketing cultural.

En el capítulo 3, "La investigación en una experiencia de gestión", narra una actividad compartida con la Universidad Nacional del Nordeste bajo el rótulo: "Teatro, patrimonio de la comunidad". Esta experiencia académica le permitió al grupo una mirada hacia adentro primero para desde ahí poder proyectarse, como colectivo, hacia el afuera.

Es un texto indispensable para gestores culturales estatales e independientes, y artistas que generan sus propios proyectos.

50 AÑOS DEL PRIMER CONGRESO Y FESTIVAL LATINOAMERICANO DE MIMO[1]

El nacimiento de una creación

Uno de los motores principales del mimo en la Argentina fue la creación del Primer Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo, hace 50 años. Un breve repaso por sus origines hasta la actualidad es el motivo central de esta nota.

TEXTO: VÍCTOR HERNANDO

AFICHE DEL PRIMER CONGRESO Y FESTIVAL LATINOAMERICANO DE MIMO DISEÑADO POR EL DR. FLORENTINO SANGUINETTI.

Es recién a mediados de este siglo cuando, influidos por la película *Los niños del Paraíso* de Marcel Carné o las presentaciones de Marcel Marceau, se despierta en Argentina el interés por una forma de expresión teatral que, tal como sucedió en Europa, tendrá poco que ver con su pasado clásico.

El Mimo, como hoy lo conocemos, tiene una historia de no más de setenta años. Si bien la tradición pantomímica de nuestros orígenes se mantuvo bajo la custodia de payasos y clowns de circos y espectáculos de variedades, es importante destacar que, como en muchos otros lugares de América y del mundo, las fuentes de inspiración nos vinieron de afuera y nuestros pioneros fueron a formarse profesionalmente al exterior, particularmente en Francia.

París fue el epicentro en donde se nutrieron Ángel Elizondo, Roberto Escobar e Igón Lerchundi, los más reconocidos maestros de Mimo en Buenos Aires.

Ángel Elizondo, ya sea en sus primeros trabajos individuales como en su producción al frente de la Compañía Argentina de Mimo, evidencia una línea original tanto en el aspecto formal como temático. Por ejemplo, su obra *Los Diariosss*, que en pleno proceso militar desnudaba con lucidez las atrocidades y el clima represivo.

Por su parte, Escobar y Lerchundi han abordado lo regional en *Un tal Fierro*, inspirado en el poema gauchesco de José Hernández. Y, más tarde, con *Historia de Juan Moreira*, con una estética muy parecida.

ALBERTO SAVA EN LA ENTRADA DEL FRENTE DE ARTISTAS DEL BORDA..

Debemos mencionar también a Oscar Kümmel en San Juan, Mauricio Semelman en Tucumán, Ernesto Heredia y Nicolás Jair en Córdoba, Daniel Boedo en Mendoza, Ernesto Prince en Catamarca, y César Gaspani y el Grupo Los juglares en Mar del Plata.[2]

Oscar Kümmel (San Juan 1935-2012), primer mimo sanjuanino, fundador de Nuestro Nuevo Teatro en 1971, montó en la capital cuyana una obra enteramente ideada para Mimo, *Angelino* (1984) y fue uno de los principales animadores de los Festivales Latinoamericanos de Mimo, desde su creación en 1973. En el primero, presentó con su grupo *El mundo del silencio*, junto a Violeta Pérez Lobo y Víctor Correa. Grupo que luego pasará a llamarse Los mimos de Drum.

Por su parte, Georgina Martignoni,figura insoslayable del Mimo contemporáneo de nuestro país, es considerada la *archimima* de Argentina y, especialmente, maestra de centenares de jóvenes que tomaron sus clases legendarias en la Escuela Argentina de Mimo.

DEL PRIMER CONGRESO Y FESTIVAL LATINOAMERICANO DE MIMO AL FRENTE DE ARTISTAS DEL BORDA

Los Congresos y Festivales Latinoamericanos de Mimo creados por Alberto Sava hace 50 años fueron un punto clave para la historia del Mimo en Argentina. Este festival[3] –hoy interrumpido- tuvo hasta 2003 once ediciones, lo que lo convierten en uno de los principales motores del intermitente pero vital movimiento del Mimo en Argentina.

Psicólogo social de la línea de Pichón Rivière, Alberto Sava desplegó su compromiso político en todos los ámbitos por los que transitó y transita: el del Mimo, el del teatro participativo y el de la salud mental. Discípulo de Elizondo entre 1965 y 1969, crea en 1971 la Escuela de Mimo Contemporáneo. Desde allí, propone su Mimo participativo, verdaderas acciones que incluyen activamente al público y que tienen su sustento en lo político y social.

También por iniciativa de Sava y Elizondo, el 8 de septiembre de 1973, al finalizar el ahora histórico Festival Latinoamericano, impulsan la creación de la Asociación Argentina de Mimos, junto a ellos integran la primera comisión directiva: Roberto Escobar, Igón Lerchundi, Ángel Pavlovsky, Roberto Agüero, Georgina Martignoni y Carlos Palacios.

Aunque bastante antes, con sus performances en el Instituto Di Tella, Ángel Elizondo ya había puesto en crisis la noción de lo que se entendía como Mimo hasta entonces, durante ese primer festival aparecen varios creadores produciendo el mismo efecto, en particular, la Escuela de Mimo Contemporáneo de Alberto Sava, con el espectáculo *Movimiento para todos*,que apropiándose de todo el espacio del Aula Magna de la Facultad de Medicina, desplegaba una trama sobre las relaciones de dominación y poder totalitario, una realidad que todavía se respiraba en el país en esos días y que se agravaría dos años más tarde.

Si bien la obra mantenía aún la distancia simbólica entre actores y público, lograba en algunos momentos derribar

AFICHE DEL SEGUNDO CONGRESO Y FESTIVAL LATINOAMERICANO DE MIMO DISEÑADO POR EL MIMO WILLY MANGHI.

esa frontera y permitía intuir algunos indicios de lo que posteriormente se desplegaría en las obras que caracterizaron la etapa del Mimo participativo de Sava: *Inundación (La pileta,* 1974/77), El parque (1975), *El estadio* (1976/77), *La fiesta* (1977/78), *La boda* (1978), *Expo Demo, demo-juego* (1982), *Vidas por Chile* (1985), *Carnaval* y *Halopidol* (con grupos de pacientes internos y externos del Hospital Borda, 1985), entre las más destacadas.[4]

Desde aquel primer festival, que fue también el germen de la Asociación Argentina de Mimo fundada pocas semanas después, Alberto Sava desarrolló una intensa labor artística, pedagógica y militante que lo ubica entre los principales gestores culturales de nuestro país.

Luego de su paso por la escuela de Elizondo, Sava viajó a Europa en donde presenció algunas experiencias de teatro performático y participativo que lo impactaron. Al regresar a Buenos Aires, en 1971 decide abrir su propia Escuela de Mimo Contemporáneo. Se le ocurre presentar el proyecto en el Área de Cultura de la Facultad de Medicina y su director, el Dr. Florentino Sanguinetti recibe entusiasmado la propuesta.

En 1972 inicia su búsqueda de un Mimo y teatro participativo, realizando experiencias relámpago en los ascensores de la facultad, y también en transportes colectivos y subterráneos.

En septiembre de 1973 Sava organiza, en el Aula Magna de la facultad, este encuentro que hoy es un hito para la historia del Mimo en Argentina, pieza fundamental en el estímulo a la producción de obras y conformación de elencos a lo largo y a lo ancho de nuestro país.

Pero lo que no hay que ignorar es que la premisa fundacional de la Escuela de Mimo Contemporáneo fue: "...trabajar, con una actitud joven, vital, moderna, dinámica, transformadora, acompañando los procesos sociales, estar muy atentos a las necesidades de la gente, a sus reclamos, a sus luchas."[5]

Estas mismas premisas guiaron a Alberto Sava en su camino posterior, en el que poco a poco va transformando su modo de producción creativa centrada en lo que denomina *Mimo experimental*, para focalizar su labor artístico-política en el Frente de Artistas del Borda.

EL FRENTE DE ARTISTAS DEL BORDA

Entre las principales luchas por la conquista de derechos están la de las mujeres, la de los pueblos originarios y la de los internados en los hospitales neuropsiquiátricos.

Desde el Mimo, lo hemos dicho, se han visibilizado todos estos temas.

Entre las mimas que se han ocupado por poner en escena obras sobre la discriminación y la violencia de género, se destacan Laura Giménez en Córdoba y Melina Forte en Buenos Aires. Varios creadores de Mimo se han inspirado en la cosmovisión y la cultura de nuestros pueblos originarios.

También la problemática de los neuropsiquiátricos tuvo y tiene una presencia permanente a través del Grupo de Mimo Adentro y Afuera[6], del Frente de Artistas del Hospital Borda de Buenos Aires.

El 15 de noviembre de 1984 Sava, junto a Mónica Arredondo Olguín y Roxana D Angiola, reúne a unas cincuenta personas internadas que crean el Frente de Artistas del Borda en el que comenzarán a funcionar los talleres de teatro, música, mimo, títeres, poesía, plástica, teatro participativo, video y periodismo. Sava recuerda que el nombre surgió por la sugerencia de uno de los internados, que dijo: "*Frente* porque vamos a ir al frente para enfrentar nuestra realidad y cambiarla. *Artistas* porque somos y queremos ser artistas y no locos. *Borda* porque somos del Borda y seremos los revolucionarios del Borda".[7]

Y en 1989, ratificando su espíritu tenaz y su capacidad de gestión también en ese ámbito, Sava logra organizar el Primer Festival Latinoamericano de Artistas Internados en Hospitales Psiquiátricos.

A pesar de que a Sava no le gustan los reconocimientos personales sostuvimos, y seguimos haciéndolo, que la presencia de un "movimiento" del Mimo en Argentina es en gran parte por el efecto multiplicador que generaron en todo el país los encuentros llevados adelante por él, en soledad o como integrante de la Asociación Argentina de Mimo.

NOTAS

1 Este texto incluye algunos fragmentos del capítulo *Teatro de Mimo,* escrito por Perla Zayas de Lima y Víctor Hernando, en *Diccionario de Directores y Escenógrafos del Teatro Argentino*; *y* de los libros de Víctor Hernando: *Mimografías* y *Mimo dinámico.*

2 Una reseña de pioneros y de una nutrida y creativa generación intermedia es relevada en el libro *Mimo dinámico*, en el que también se incluyen nuevas mimas y mimos, tanto solistas como grupos, que continúan sosteniendo la antorcha del Mimo en la Argentina.

3 Junto a los Festivales Nacionales y otros encuentros motorizados por Sava y organizados por la Asociación Argentina de Mimo.

4 Una reseña detallada de cada una de las zacciones teatrales de la EMC y sus fundamentos de elaboración y realización se incluye en el libro de Sava *Del Mimo Contemporáneo al teatro participativo*. Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006.

5 Sava, A. (2006). *Del Mimo Contemporáneo al teatro participativo*. Pág.11.

6 Ver en este mismo número: *Arte, lucha y resistencia…* por Alberto Sava.

7 Ibd. P.169.

REFERENCIAS

La Escuela de Mimo Contemporáneo. En MOVIMIMO N°4, febrero 1982.

Revista *MOVIMIMO Teatro del Cuerpo*. Se puede acceder a los últimos números en https://movimimoargentina.wixsite.com/movimimo.

Diccionario de Directores y Escenógrafos del Teatro Argentino, de Perla Zayas de Lima, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1990. Ver: capítulo *Teatro de Mimo*, escrito por Perla Zayas de Lima y Victor Hernando.

Mimografías, de Victor Hernando. Ed. Vuelo Horizontal, Buenos Aires 1996.

Los lenguajes no verbales en el teatro argentino. Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima. Oficina de Publicaciones del Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 1997.

Del Mimo Contemporáneo al teatro participativo, de Alberto Sava, Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006.

Testimonio H, de Ángel Elizondo. Editorial del Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires 2021.

Mimo dinámico, *dimensiones dramatúrgicas de la acción*, de Victor Hernando. Editorial del Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires 2022.

La Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo: vínculos con prácticas teatrales militantes antes y durante la última dictadura argentina. Lorena Verzero. Questión, revista especializada en periodismo y comunicación. Vol.1 N°41, 2014. Universidad de Buenos Aires (Argentina) en: https://ri.conicet.gov.ar/question.

Storie di attori e di attici in tempi di dittaturi. Il caso del Mimo in Argentinatrail 1973 e il 1983. A cura di Francesca Romana Rietti. Textos de Rietti, Victor Hernando e Ignacio González. En *Revista Teatro e Storia*. Numero 43 (nuova serie XIV).Diciembre 2022. Bulzoni Editore.

MARIANA EVA PÉREZ

“Lo distinto de hacer escénicas es que tiene que ver con la comunidad y con estar con otros”

TEXTO: FLORENCIA D’ ANTONIO

Mariana Eva Pérez nació en Buenos Aires en 1977. Por allá por el 2010, en el apogeo del blog, escribía en *Diario de una princesa montonera*. Hoy es un libro recientemente reeditado y engordado (Planeta, 2021) junto a la aclaración: *110% Verdad*.

Mariana es politóloga y principalmente escribe. En el 2022 publicó el libro *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición,* en donde trabaja con un corpus de obras del 2001-2015 sobre la figura del desaparecido. Actualmente realiza la obra *ANTIVISITA. Formas de entrar y salir en la ESMA* junto a su prima Laura Kalauz, coreógrafa y directora, y al espiritista Miguel Angranti. Estuvieron en el Paco Urondo, en el Archivo Nacional de la Memoria, en el Museo de Arte y Memoria de La Plata, en el Festival de Teatro de Rafaela, en el Museo de la Memoria de Rosario, en el teatro El Picadero y, finalmente, en el Konex. Mariana nos habla sobre su trayectoria y su experiencia con las artes escénicas. Sobre las posibilidades de este lenguaje en sus investigaciones y exploraciones y sobre las discusiones que quiere dar en escena y que, como sociedad, nos debemos.

UN INTENSIVO DE TEATRO

Mi relación con las artes escénicas empezó con en Teatroxlaidentidad. Yo formaba parte del proyecto Archivo Biográfico Familiar, de Abuelas de Plaza de Mayo y leía las obras que llegaban para concursar: más de cien obras por año. Por lo que fue un intensivo de leer teatro. Allí me encontraba con obras de final feliz: el reencuentro de abuela-nieto, hermano-hermana. Y yo ya había encontrado a mi hermano y no era un final, ni era feliz y sentía, entonces, que esa experiencia no estaba reflejada o que era un planteo pobre en ese sentido. Todo se resolvía muy mágicamente por este formato de más de media hora que imponía el ciclo. Entonces empecé a conversar con Patricia Zangaro y entendí que yo tenía que escribir esa obra porque tenía esa historia para contar. Con su asesoramiento, hice *Instrucciones para un coleccionista de mariposa* (2002) y tuve la tremenda suerte de que la agarraron a Leonor Manso para dirigirla y de que la hiciera María Figueras. Pude estar cerca de todo el proceso de montaje y ver todas las funciones: todas las cosas que iban apareciendo en la puesta, que yo no sabía que estaban en el texto, las estaban inventando ellas. Fue mágico y representó otro intensivo de teatro. Después seguí escribiendo un poco de teatro hasta que empecé a trabajar con *Diario de una Princesa Montonera* que fue mi manera de decir que quería poder ser capaz de escribir narrativa, con experimentaciones que encontraron un lugar.

FANTASMAS EN ESCENA

Hice mi tesis de doctorado en Alemania y me había centrado en dramaturgia para poder escribir, investigar y tener un jurado en español, dentro del campo de la literatura en lenguas romances. Como parte de mi investigación postdoctoral en el CONICET, estoy trabajando con las producciones culturales de infancias sobrevivientes de la dictadura. Busco relevar y analizar afectaciones en el propio cuerpo y en la propia subjetividad y no tanto en relación a la ausencia de los padres y mucho de eso lo encuentro en el campo de la performance. Por ejemplo *Beya durmiente (DJ Bella)* de Carla Crespo y Victoria Roland la leo un poco así. Cómo resuena para el público teatral porteño ese cuerpo de Carla Crespo con su historia conocida: es una hija desaparecida contando una historia de trata. Son capas sobre capas de violencia y eso se ve en la obra. Me interesa, también, todo lo que viene haciendo Félix con *Campo de Mayo* (2016). En su momento presté atención a otros rituales de duelo de otros hijos: me gustó el que está contado en el libro de Sebastián Hacher, *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012). Pienso que la *ANTIVISITA* también se puede inscribir ahí. Pienso que otras cosas que ha hecho mi prima Laura Kalauz se pueden inscribir ahí. *Punto de fuga* (2012). Allí recuperaban la voz de una chica que estaba presa y la historia de Lau es que su papá fue secuestrado y preso. Hoy estoy interesada en estos temas atravesados por la novedad de lo performático.

DE LAS HUMANIDADES AL TEATRO: LAS POSIBILIDADES DE LAS ARTES ESCÉNICAS

El teatro para mí es una forma de conocimiento en sí misma y además es una forma de transferencia del conocimiento científico. Me parece que hay algo en la puesta en la escena que es otra forma de conocimiento en sí misma. Yo lo veo cuando veo trabajar a Laura [Kalauz] cada vez que montamos la obra en un lugar diferente. Yo llevo un conocimiento específico, a la ESMA y ella, otro conocimiento del espacio. En parte sale de su formación en danza, la atención a la cuestión de los cuerpos en el espacio. Me interesa ver cómo las artes escénicas también pueden acercar o transmitir otras cosas sobre el mismo tema.

Hace ya un par de años que estoy orientándome en lo que han hecho compañeros y compañeras, a quienes ya no quiero pensar como hijos e hijas. Yo antes leía y buscaba tal vez la figura del desaparecido, de los ausentes y no me centraba tanto la generación siguiente. Ahora pienso que no voy a hacer otro *paper* sobre Albertina Carri, sobre Félix Bruzzone, sobre Laura Alcoba. Pienso que lo que hacen es tremendo. Entonces leo distinto. Yo creo que hay algo colectivo en donde nos nutrimos unos a otros de los laburos que hacemos. Es lo mejor de toda esta historia y de lo que hicimos con esta historia. La posibilidad que tuvimos algunos privilegiados de hacer arte con eso. Me parece que puede ser sanador o reparador en algún sentido. Por lo menos no estás siempre fijada al mismo trauma o le podés hacer preguntas distintas al trauma. Lo distinto de hacer escénicas tiene que ver con la comunidad, con estar con otros.

ANTIVISTA: FORMAS DE ENTRAR, TRANSITAR Y SALIR DE LA ESMA

En mi recuerdo el proyecto de la obra empezó cuando estaba cerrando la tesis doctoral, charlando con Laura acerca de estas cosas. A ella le interesaba lo que yo le contaba de espectralidad y en algún momento apareció la idea de volver a hacer algo. Yo tenía esta pregunta: ¿puede haber una traducción teatral de lo que yo había estudiado o una especie de puesta a prueba en la escena de las cosas que yo decía que pasaban con la espectralidad en el teatro? Mi motor intelectual iba por ahí y después apareció esta anécdota de mi abuela en donde nos cuenta que nuestra bisabuela había sido espiritista y que había iniciado en el espiritismo a sus hijos y la unión entre las partes fue natural.

Luego hicimos un casting de mediadores con el mundo espiritual y ahí se incorpó Miguel Algranti. Le propusimos si se animaban a replicar la charla con nosotras, repetir todo lo que nos había contado en la obra a un público. Ahí se armó esto, pero a partir del discurso de él y de los aportes que trajo,

como esas ideas de buscar el instrumento en la orquesta, de desautomatizar el cuerpo. Retomamos elementos que trajo Miguel cumpliendo esa función del testigo de contexto.

Nosotros enviamos el material al Festival de Teatro de Rafaela y yo particularmente no sabía que era semejante pueblo espirita nacional. Miguel se daba cuenta de que había en cada función gente de las escuelas espiritistas del lugar. Por eso, esa función de estreno fue especial. También lo era por la historia de Silvia Suppo. Fue una de las primeras testigos y querellantes de la Megacausa Rafaela y en el 2010 la matan en un hecho supuestamente policial común pero nunca de todo clarecido. Silvia había denunciado a la policía local, a los jueces y en su historia hay un hecho muy impresionante para mí que es que había sido violada en Guardia de Infantería Reforzada y cuando se dieron cuenta de que estaba embarazada la llevaron a abortar. Para mí estar haciendo *ANTIVISTA* ahí era extrafuerte, pensaba en ella todo el tiempo. En ese momento, entre lo de Jorge Julio López y lo de ella, me asusté un montón. Estuve muchos años hasta que pude empezar la querella. Yo tenía miedo y la verdad es que tengo ganas de vivir.

En un momento la mencionamos y hubo un aplauso super intenso que nos dejó claro que estaba presente para el pueblo de Rafaela. Eso también fue algo especial. Después está el desafío de hacer dos funciones diarias, dos días seguidos. Yo no tengo mucha formación actoral, hice menos de tres años de teatro de grande pensándola subordinada a la escritura. Como una forma de conocer el trabajo de la actriz para poder darle herramientas a la dramaturgia. Saber cómo elaborar la palabra dramática desde ese lugar y no pensando que yo iba a actuar.

LA OBRA COMO UN DISPOSITIVO MÓVIL Y RITUAL DE DUELO

Siento que *ANTIVISTA* va trayendo cosas de cada lugar por el que pasamos. Es loca la posibilidad de proyectar la misma obra en otro espacio y que funcione. Nos sorprendió desde el primer momento cuando creíamos que solamente estábamos ensayando en el Paco Urondo y de pronto pensamos que podía ser ahí mismo si la posibilidad de hacerla en la ESMA se trababa. Lo cierto es que nunca arrancó en la ESMA. En un determinado momento fue directamente una elección y le sumamos esa capa de experimentación que tenía que ver con el hecho de que nunca había estado en la ESMA pero nosotros sí. Nos parece que hay algo ahí que funciona que tiene que ver con lo que se dice y con lo que no. También de recorrer distintos lugares y no pasar demasiadas veces por el mismo lugar.

Por un lado tuvimos la sorpresa de que podemos llevar la ESMA con nosotros a donde vayamos porque la tenemos adentro, vemos a ese espacio y lo imaginamos en cualquier otro lugar. No enseguida, pero con las funciones sí. Con los espectadores pasa: al principio hay caras extrañadas en relación al código de la obra. No se entiende bien qué estamos haciendo y después hay un momento en el que ya estamos todos en la ESMA, ya entramos todos. El público se descoloca. Entendemos que hacemos algo distinto que, si vos venís de participar o consumir otras producciones culturales memoriales, entiendo que descoloque. Pero me

parece que esa extrañeza la ponemos en función de abrir pasos justamente a esta percepción de lo espectral de la desaparición. Nosotros creemos que esa experiencia es compartida. Creemos que lo espectral quedó latiendo en nuestra sociedad. Son estas presencias-ausencias, es este estatuto paradójico que tiene ver con un efecto buscado de la doctrina de la seguridad nacional. Al mismo tiempo creemos que esa figura del fantasma puede ser repropiada en un sentido liberador. Y eso es lo que tratamos de hacer. Hay que desarmar la idea con la que venías de cómo se hace memoria por los desaparecidos porque requiere un cambio de mentalidad. Forma parte del tabú pero ahí está. Lo cierto es que se recurrió a todo, porque abarca todo: es la iglesia, es la cárcel y también son las brujas. Y en este momento tan crítico que vivimos, creo que parte de la angustia que sentimos es porque están muy revueltos los muertos.

En *ANTIVISTA* va armando el efecto ritual y la idea es que se note cómo se va potenciando. Por eso, el propio altarcito del final se va colmando cada vez más, con más cosas que tienen que ver con la historia de la obra: nos dan cosas que van ahí. Siento que más o menos una vez por mes se me armó esto de tener un lugar y un momento aunque sea arbitrario para duelar a los míos, un duelo negado. Es una novedad, porque la desaparición tiene que ver con la imposibilidad de situar en el tiempo y en el espacio. La parte de que sea inventado con otros para mí es una gran cosa, no es algo que tengo que transitar sola o en el diván, sino que es algo que lo puedo hacer con otros. Porque hay otros en la misma, porque hay otros a los que también les interesa. No que acompañan a mí, sino que toman este espacio como propio.

DEBATES PENDIENTES SOBRE LOS 70 EN UNA COYUNTURA URGENTE

Creo que se hizo una liturgia de la memoria, se construyó un discurso muy lavado de esa generación y se la terminó por despojar de lo más conflictivo y de su diversidad también. Porque hablar de "la Argentina de los 30.000" desconoce que en su interior había Montoneros, PRT, comunistas, maoístas, sindicalistas, monjas, curas tercermundistas: ¿La Argentina que quería cuál de todos ellos es? Me parece que se le dio pasto al negacionismo mediante el ocultamiento de los aspectos más polémicos de la lucha de la generación de los setenta y de los sesenta. Eso me parece que es una discusión pendiente. Y en la medida que no se dé, pueden volver estos cuestionamientos. Yo no sé si desde el campo del movimiento de Derechos Humanos hay mucha capacidad de autocrítica en ese sentido. Yo me considero parte y creo que sí la tengo. Me parece que los discursos que construyen vacas sagradas a la larga no aportan en ningún sentido, en ningún contexto. Yo no desmerezco para nada lo que hicieron las Madres de Plaza de Mayo ni las Abuelas. Cómo yo voy a desmerecer eso si a mí mis abuelas me salvaron la vida. Me parece que al mismo tiempo, la sociedad argentina se pasó de rosca con el homenaje a figuras ejemplares y ahí hubo como una renuncia a configurar un pensamiento propio de determinadas. Me parece que en un momento, como sociedad, tendríamos que haber dicho: somos mayores de edad y vamos a construir una narrativa propia también de lo que pasó. Y ese momento favorable se nos pasó de largo y ahora estamos defendiendo la democracia.

TESTIMONIOS DE INFANCIAS DEL TERRORISMO DE ESTADO

Estamos probando una escenita nueva en la obra que funciona como abrir la puerta a otra dimensión del tema. Ingresó la historia de Laura que relaciona con un hecho histórico, el Villazo: en el año 1974 los delegados de base de las metalúrgicas de Villa Constitución y alrededores de la costa del Paraná lucharon para desplazar a la burocracia sindical, lograron ir a elecciones y ganó una lista opositora super radicalizada y empezó una experiencia de producción con participación de obreros en la coordinación. En la noche del 20 de marzo, las fuerzas de seguridad y la Triple A, en el marco del Operativo Serpiente Roja del Paraná ordenado por Isabel Perón, entraron a reprimir. El papá de Laura pasa a la clandestinidad y dos meses después lo secuestran en Rosario. Está un tiempo detenido y como intentan conservar un tipo de legalidad lo largan, sobrevive. Ese día, el de la represión, nace Laurita. Es la hija del Villazo.

Para mí está bueno este cambio de perspectiva: no pensar tanto en hijos de desaparecidos sino pensar en las infancias afectadas de maneras muy diversas por el terrorismo de Estado y al mismo tiempo tener la posibilidad de que, en paralelo, haya un dispositivo escénico que dé lugar a esa voz. Aunque esté la idea de cómo ella y su mamá no les había pasado nada, hay que ver qué efectos tiene, qué reverbera todavía, cómo lo seguimos transmitiendo a la generación que sigue. Tiene que ver con entender que hay como una serie de víctimas directas de la dictadura pero también que el destinatario general fuimos todos. Hay unos cuerpos sobre los que se imprimió el mensaje, pero el mensaje fue para todos.

PICADERO #47

Encontrá todas las publicaciones digitales en nuestra web y pedilas en formato físico en tu representación provincial

inteatro.ar/editorial

EDITORIAL INTeatro

Instituto Nacional del Teatro

Ministerio de Cultura Argentina