

NUEVO TEATRO DOCUMENTAL

Martín Flores Cárdenas / Marina Otero / Tiziano Cruz / Federico Polleri



PICADERO

REVISTA

Escriben:

Alejandro Cruz / Natalia Laube / Mercedes Méndez /
Fausto Alfonso / Silvia Lauriente / Analía Fedra García /
Gabriel Peralta / Damián Serviddio / Mar García Barros

EDITORIAL

Si de editoriales se trata, sirve el ejercicio de profundizar un poco el concepto. Por ejemplo, el término “editorial” tiene raíz latina, es una derivación del sustantivo editor y significa “relativo al que produce”, quién produce para publicar. Publicar sería algo así como: hacer patente al público o dar a conocer. Comunicar masivamente para decirlo de manera sencilla. Entonces, además de acentuar su contenido excelso y destacado que dispensan las notas a creadores, hacedores, maestrxs, por supuesto. ¿Qué quisiéramos dar a conocer en esta nueva edición de Picadero? ¿Cuál sería la idea central a comunicar?

Me queda aún resonando la palabra publicar y la asocio directamente a la cosa pública más que a lo que se comunica, en el marco de un organismo que entre sus principales responsabilidades tiene por objeto diseñar y coordinar políticas públicas abiertas y participativas. Una política pública para el teatro, cada vez más pública, y para cada vez más públicos; como hemos manifestado en reiteradas ocasiones. En una perspectiva post pandémica, también me invaden algunas reflexiones que no abordamos en anteriores editoriales porque supongo que para quienes ejercimos nuestra tarea, en tales circunstancias, las condiciones no fueron fáciles y siempre tuvimos que atender prioritariamente las múltiples emergencias acontecidas con una mirada optimista, que promoviera la confianza en la recuperación. En esa coyuntura, ha sido un gran acierto de nuestra gestión haber apostado por dinámicas populares propositivas, que reconectarán al Teatro con muchas más familias, con muchas más instituciones, los pueblos, los barrios, las comunidades. Fortaleciendo ese entramado social que funciona de red y que, sobre todo, se reconoce en el hecho de la obra de arte situada. Implementamos propuestas activas para generar nuevas audiencias, conscientes de que sería un proceso de largo aliento.

Se destaca la relevancia de “Teatrines – Programa Federal de Teatro para Niñeces Creativas”. Durante el mes de las infancias y con el fin de celebrar la multiplicidad de vivencias que tiene la niñez en todo el territorio nacional por segundo año consecutivo produjimos un ciclo de funciones de artes escénicas para audiencias infantiles, visibilizando la labor de artistas que trabajan dentro de ese campo y lo más importante con propuestas que abrazasen a estos públicos en formación, desde la ficción y el juego, con todos los nutrientes culturales que el arte teatral aporta. Otro ejemplo contundente ha sido ratificar la dirección del nuevo formato de la Fiesta Nacional del Teatro, diseñada como un acontecimiento vivo, abierto a convocar y sumar nuevos espectadores de diferentes segmentos, extendiendo la experiencia teatral más allá de sus contornos en el NEA.

Mención especial merece el fenómeno de la sala denominada Transbordador Argentina Federal, en Tecnópolis, un espacio emblemático de la ciencia y la cultura. A través de una convocatoria abierta y masiva, programamos obras de todo el país, transformando al TAF en una gran vidriera para las artes escénicas en que construye entramados solidarios entre organismos públicos, ciudadanas y ciudadanos. Todas estas acciones han contribuido a fortalecer y a poner nuevamente en marcha el sistema productivo del teatro independiente. Lo hemos hecho en pos de garantizar el ejercicio del derecho al consumo cultural para todas y todos los habitantes de nuestra querida patria, con la convicción íntima de que nuestra disciplina incrementa la calidad de vida.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar que el Senado de la Nación acaba de aprobar la prórroga por 50 años de las asignaciones específicas para la cultura y la comunicación, la verdadera discusión “es que estas partidas no deben tener ninguna caducidad”, porque una política de Estado ejemplar que beneficia al conjunto de sus habitantes, no debe tener fecha de vencimiento, es más debe reafirmarse y ampliar su editorial como una conquista pública.

–Lic. *Gustavo Uano*

DIRECTOR EJECUTIVO DEL INT

STAFF

AÑO XX - # 45 - JULIO-DICIEMBRE 2022

EDITOR RESPONSABLE

Gustavo Uano

DIRECTOR PERIODÍSTICO

Carlos Pacheco

SECRETARIO DE REDACCIÓN

David Jacobs

Juan Ignacio Crespo

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Graciela Holfeltz

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Jorge Barnes – SujetoTácito

DISEÑO DE TAPA

Agustina Periale

CORRECCIÓN

Laura Occhiuzzi

DISTRIBUCIÓN

Patricia Ianigro

IMAGEN DE TAPA

Escena de "Soliloquio (me desperté y golpeé mi cabeza contra la pared)", de Tiziano Cruz.

FOTOGRAFÍAS

Archivo INT, Archivo entrevistados, Tato Gianninni, Mariano Bossarelli, Franco Miguens, Catalina Bartolomé, Frederic Rouverang y Nora Lezano.

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Alejandro Cruz, Natalia Laube, Mercedes Méndez, Fausto Alfonso, Silvia Lauriente, Analía Fedra García, Gabriel Peralta, Damián Serviddio, Dulcinea Segura, Mar García Barros, Sebastián Pagani, Angela Rodríguez, Francisco Tete Romero, Ana García Mango.

REDACCIÓN

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

IMPRESIÓN

EUDEBA

AUTORIDADES NACIONALES

PRESIDENTE DE LA NACIÓN

Alberto Fernández

VICEPRESIDENTA DE LA NACIÓN

Cristina Fernández de Kirchner

MINISTRO DE CULTURA

Tristán Bauer

SECRETARIO DE GESTIÓN CULTURAL

Sebastián Berardi

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Director Ejecutivo

Gustavo Uano

Representante del Ministerio

de Cultura de la Nación

Sebastián Berardi

Secretaria General

Jimena Sivila Soza

Representantes Regionales

REGIÓN CENTRO: Alfredo Badalamenti

REGIÓN CENTRO- LITORAL: Gabriela Bertazzo

REGIÓN NORESTE: Graciela Galeano

REGIÓN NOROESTE: Jimena Sivila Soza

REGIÓN NUEVO CUYO: Andrea Terranova

REGIÓN PATAGONIA: María Laura Vinaya

Representantes

del Quehacer Teatral Nacional

Gisela Ogás Puga, Marina García Barros,

Nerina Dip, José Luis de la Fuente



**Instituto Nacional
del Teatro**



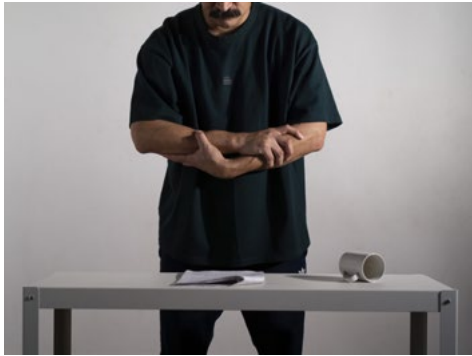
**Ministerio de Cultura
Argentina**

Mundo Bilina,
DE CRISTIAN PALACIOS



FOTO: Tato Giannini

SUMARIO#45



P.8

NUEVO TEATRO
DOCUMENTAL

Sobre lo autobiográfico



P.26

ENTREVISTA A SOL
GOROSTERRAZÚ VERA

Jugar lejos del realismo



P.29

36° FIESTA NACIONAL
DEL TEATRO

La Fiesta del Noreste
Argentino



P.40

EL INT
EN TECNÓPOLIS

Generando
futuro



P.46

CICLO "TEATRINES"

Juguemos
en el mundo



P.48

ENTREVISTA A
JIMENA AGUILAR

La palabra
y la escena



P.37

FESTIVALES

Encuentro Internacional
de mimo y clown



P.51

ENTREVISTA A ARIANA HARWICZ

La dramaturgia
como combustible

ADEMÁS

P.25 – CENTRO CULTURAL BORGES

Espacio público:
dislocación de lo establecido

P.42 – UNA CREADORA_UNA OBRA

Cuando homenajear es pura fiesta
compartida

P.43 – UNA DIRECTORA_TRES PREGUNTAS

Guadalupe Valenzuela. “El teatro podría
ser el territorio de la aparición de muchos
modos de existir”

P.44 – OTROS LIBROS

Actuar para vivir

P.45 – OTROS LIBROS

Juega la selección

P.62 – DE ARCHIVO

Luis Biasotto



ESCENA DE "NO HAY BANDA"



ESCENA DE "SOLILOQUIO (ME DESPERTÉ Y GOLPEÉ MI CABEZA CONTRA LA PARED)"

NUEVO TEATRO DOCUMENTAL

“No se trata de ver la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la ficción en la realidad (utopía)”

—Ricardo Piglia.

El nuevo teatro documental, separándose del Biodrama y cercano al teatro Posdramático, pone en crisis el concepto de representación mimética con sus unidades temporo-espaciales controladas y deshace la presión ficcional del teatro dramático de reordenar el mundo a partir de una intermediación poética (catarsis aristotélica). Lo documental reinstala la verdad e intenta pensarla como una ficción más o un efecto del lenguaje.

Objetos personales como materia sensible, la autoreferencialidad como estrategia estético-política, la deconstrucción del espacio poético de producción separado ilusoriamente del espacio de la percepción, intérpretes que son narradores y también personajes múltiples sin cohesión psicológica. En estas nuevas formas, la autobiografía deviene enigma y desautomatización contra la ideología de “la transparencia comunicativa” (matriz de la industria cultural) correlativa a “la transparencia del mercado”. En síntesis y aunque la utopía parezca ingenua: el teatro documental hace de una vida una vida pública, y borra los límites de lo privado, de lo individual.



ENTREVISTA A MARINA OTERO

LO PERSONAL COMO MATERIA SENSIBLE

“Quienes escribimos a partir de lo autobiográfico lo hacemos por necesidad, porque no sabemos qué hacer con la manera trágica de vivir la vida”.

TEXTO: ALEJANDRO CRUZ – FOTOS: FREDERIC ROUVERAND / NORA LEZANO

Desde hace un tiempo instalada en Madrid, Marina Otero, no para de colonizar el Viejo Mundo a partir de la popularidad arrolladora de *Fuck Me* y *Love Me*. En esta entrevista hace un repaso por su recorrido como intérprete y directora, dejando en claro que la base de sus trabajos son sus imposibilidades y sus patologías.

En el caso de algunos creadores, un espectáculo puede tener la verdadera fuerza de un hecho bisagra que lo confronta con nuevos públicos, con otros resortes de la confusa legitimación en el mapa de las artes. Cabe pensar que en la trayectoria de la bailarina y coreógrafa Marina Otero, acostumbrada a producir sus montajes en salas de la escena alternativa porteña, todos esos condimentos están sintetizados en *Fuck me*, trabajo estrenado en el marco del Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), de 2020.

LOS COMIENZOS Y LA CAUSA NARCISISTA

A la *performance* que hizo funciones en el Teatro Regio la presentó de este modo: “Siempre me imaginé en el centro de la escena, como una heroína, vengándome de todo. Pero el cuerpo no me dio para tanta batalla. Hoy dejo mi lugar a los intérpretes. Voy a mirar cómo ellos le prestan su cuerpo a mi causa narcisista”. En perspectiva, a dicho montaje habrá que entenderlo como parte de su indagación sobre el paso del tiempo y las marcas que quedaron en su cuerpo. *Fuck me*, que apenas hizo unas tres funciones, le permitió llegar a otras audiencias y posicionarse en escenarios europeos. Hasta ese momento, su mapa de acción había sido otro. En ese tránsito, cuando vio la obra *El lobo*, creación de Pablo Rotemberg, esa fisicalidad extrema y cierta sensación de autodestrucción hizo que decidiera trabajar con él “porque, hasta ese momento, no sabía qué hacer con mi propia faceta autodestructiva”. A los años, se sumó al espectáculo *La idea fija* como asistente y, luego, como *performer* de ese otro montaje del coreógrafo. Gracias a esa propuesta, Marina decidió trabajar con su propia voz y no solamente con su cuerpo. Los talleres que tomó con Diana Szeinblum, aunque se trate de una coreógrafa muy distante a la marca de Pablo Rotemberg, le enseñó a trabajar “una manera menos urgente, a escharbar lo escondido”.

En medio de esas tensiones permanentes, de unir lo que parece complejo u opuesto, junto con Gustavo Garzón hizo un trabajo que llamó *200 golpes de jamón serrano*. Por ese montaje de neto corte biodramático, la bailarina punk ganó un Estrella de Mar como mejor obra dramática de la temporada marplatense. Después de la premiación, el actor popular y la bailarina alternativa se fueron a Chichilo a comer pescado y a emborracharse.

EL CUERPO QUEBRADO COMO SUPERFICIE DE ESCRITURA

Claro que, desde hace años, en su indagación artística la presencia del yo, de lo autorreferencial, de lo biodramático o de lo testimonial, como quiera denominárselo, hacen al cuerpo central de su búsqueda. “Quienes escribimos a partir de lo autobiográfico lo hacemos por necesidad, porque no sabemos qué hacer con la manera trágica de vivir la vida”, dirá ella más adelante.

Pero volvamos a *Fuck me*, a ese grito de vida desesperado de alguien acostumbrada a exigir a su cuerpo al límite. Meses antes del estreno, venía de un largo período de internaciones, de operaciones, de una cadera rota, de noches oscuras. Cuando se subió al escenario, apenas podía caminar. Fiel a esa idea de llevar elementos de su vida a escena, todo ese largo y traumático proceso lo contaba en escena. Las funciones fueron ante un público que colmó al histórico teatro y que aplaudió de pie a ese trabajo de emociones encontradas a cargo de unos verdaderos animales escénicos dispuestos a todo. Claro que, al mes, vino la pandemia y la llamada vieja normalidad dijo basta. Fue tal la repercusión que generó *Fuck me* que el Teatro San Martín, cuando de a poco se fueron levantando las medidas de aislamiento, lo programó para la sala Martín Coronado, la sala de mayor peso simbólico y real de la escena pública. Pero los cuentos de hadas no siempre tienen un final feliz, ella lo sabe. La noche del ensayo general se dictaron nuevas medidas restrictivas que volvieron a paralizar la actividad y ese planazo quedó en la nada. Es más, al otro día Marina se contagió de coronavirus. Lluve sobre mojado. Como revancha, el segundo semestre de ese año terminó con *Fuck me* haciendo funciones en teatros europeos, ganando el premio del público del Theater Spektakel 2021, de Zurich; y, de paso, aprendiendo a cómo es eso de empezar

a formar parte del mercadillo internacional de las artes escénicas.

“*Fuck me* quizá sea mi gran *Caballo de Trola* con seis guerreros adentro dispuestos a combatir entre los muros del palacio de Elsinor. Un caballito de batalla en el campo del privilegio (...). Pensamos que el arte salva al resto cuando, en realidad, todo lo que hacemos es mantener el pedazo del naufragio que alcance para mantenernos a flote”, escribió en un artículo en la *Revista Dramática*, de España. Al artículo lo tituló de este modo: “El amor es una cajita de preservativos donde se guardan los euros y otras cosas chiquitas que golpean adentro”. Le pagaron por escribirlo 450 euros. Click, caja.

“Solo puedo escribir escenas que habitan mi cuerpo”, confiesa en *Love me*, el trabajo posterior que montó y escribió junto con Martín Flores Cárdenas. “Sí, primero cogeme y, después, hablemos del amor”, suele decir Marina Otero sin vueltas porque ella es, sencillamente, un mina, una artista que no suele dar vueltas. ¿Todo lo suyo es muy autorreferencial? Sí, claro. Y, si se quiere, nada nuevo bajo el Sol en eso porque es imposible pasar por alto al ciclo Biodrama de Teatro Sarmiento, creado por Vivi Tellas; los montajes que esa misma creadora presentó como teatro documental (desde *Mi mamá y mi tía* hasta *Disc Jockey*); o las diversas propuestas de Lola Arias. Y, aún en el mapa de lo coreográfico, tampoco se pueden obviar obras como *Acróstico*, de Diego Rosental; u *Hoy bailamos para siempre*, de Federico Fontán.

UNA MUCHACHA PUNK EN LOS CHAMPS-ÉLYSÉES RECUERDA SUS ORÍGENES

Fuck me “fue la muerte de esa bailarina que se rompía en escena”, reconocía en un reportaje en el cual también confesaba que una vez se dio la cabeza contra el capó de un auto unas 17 veces (no se lo pregunté, ¿pero las habrá contado?). Marina es un ser de extremos. Coherente con ese modo de vida, luego de las funciones de sus últimas dos producciones en el FIBA 2022 decidió dejar su casa porteña para instalarse en Madrid como base de operaciones mientras se la pasa viajando con *Fuck me* y *Love me* por distintos escenarios europeos. Algunos, tan glamorosos como el Théâtre de la Ville, sobre la paqueta avenida parisina Champs-Élysées, para quien dice ser un poco grasa y tan punk como pop.



ESCENA DE "FUCK ME"

A raíz de su actual realidad, esta misma reconstrucción sobre sus inicios se realiza a partir de preguntas dejadas en su teléfono que Marina, al día siguiente, responde con suma dedicación y precisión porque, cabe pensar, que lo autorreferencial es un músculo que tiene entrenado.

¿Cómo empezó todo? Lo responde ella, desde Italia. “Lo mío fue un poco desde la ignorancia, desde la ingenuidad. De todos modos, creo que siempre la creación comienza en la infancia, en esas obsesiones. Desde esas primeras experiencias de niña/ adolescente diría que se inició todo”. En esa hoja de ruta, hay mojones, situaciones que dejaron su marca. Como el escribirle cartas a su prima y establecer entre ellas un vínculo en el cual la escritura era un elemento fundante. O preparar coreografías de solos para mostrárselas a algún familiar. O cuando, a sus 15 años, le escribió una carta a su sobrino de un año para ser leída a sus 15. “Todo el tiempo ya estaba la obsesión de la escritura, del tiempo, de lo autobiográfico. Por eso, inevitablemente, la pregunta me lleva a esas situaciones, a ese tiempo”, reconoce trayendo a la memoria estas microescenas de vida. Ya de más grande, empezó a cursar la escuela

de danza. Su madre bailaba de manera no profesional y eso, cree, la influenció para ir por ese lado. También estudió antropología, pero la cosa no iba por ahí. Se anotó en la Escuela Arte XXI. En ese tiempo, conoció al grupo Krapp, el que fundaron Luciana Acuña y Luis Biasotto, quien falleció en tiempos de pandemia. Aquella vez que vio un trabajo de esos fundadores de un grupo clave de la danza contemporánea post Descueve fue, sospecha, la primera influencia artística. “Había en lo que hacían algo de lo real, de lo performático que fue muy”, asegura.

Hubo otra marca que llegó desde otra puerta de entrada.

El padre de Marina tenía un amigo con quien trabaja en un reparto de pan Fargo. La hija de este señor es la bailarina y coreógrafa Ayelén Parolín, quien, a los años, terminó radicándose en Suiza. Marina vio una obra suya que se llamó 25.06.76, fecha de nacimiento de Ayelén. Fue la primera vez que se topaba con un trabajo coreográfico que indagaba lo autobiográfico. Ayelén presentaba de este modo esa obra en la cual incorporaba un video de su fiesta de 15: “Para exprimir quién soy (o quién era) decidí trabajar sobre lo que había hecho, lo que ya había vivido y experimentado en mi vida y cómo el pasado influye en el presente”.

“Esa obra se transformó en un eje, o algo por el estilo —sigue ella quien, en varios de sus trabajos, también incluyó videos familiares o de sus obras previas—. Hasta ese momento, desconocía la existencia de trabajos de ese tipo. Tampoco sabía de Vivi Tellas, no tenía idea de todo su trabajo biodramático. Era, sencillamente, una ignorante absoluta. Hice *Andrea*, mi primera obra, desde ese desconocimiento total”. La obra de Ayelén se presentó en Buenos Aires en 2010. Dos años después, Marina estrenó *Andrea*, obra que presentaba de esta manera: “Andrea bailó toda su vida para no hablar de ciertas cosas... Ya no tiene ganas de bailar para otros. Cuando las palabras se acumulan, los órganos confiesan”. Inicialmente, se había propuesto hacer un solo de danza que “diera cuenta de lo complejo que es encontrar una fragilidad más humana y menos formal. Hay que tener en cuenta que yo venía de una formación muy estricta en donde siempre era el Patito Feo, en donde no encajaba. Yo sentía que había un lugar que no estaba encontrando en mí vinculado con una zona más frágil, desesperada, personal”, confiesa como tantas veces ha confesado casi lo inconfesable en escena (situaciones de violencia familiar, rupturas amorosas, noches de descontrol).

Para esa obra que era decididamente autobiográfica, Marina se exponía usando a una tal Andrea como médium. Mientras eso iba tomando cuerpo, dejando moretones y contracturas fue escribiendo un diario. En su aproximación a las formas biodramáticas aparece otro mojón: la obra *Por el dinero*, de 2013, una creación de Luciana Acuña y Alejo Moguillansky. En esa perturbadora propuesta, de la que participaban también un bailarín y un músico, Luciana confesaba que se ganaba dinero haciendo coreografías para obras que montan otras gentes; y Alejo, prestigioso cineasta, que dependía “de las propagandas de Fiat, de Clarín, Olé, de gaseosas, o lo que mierda haya que vender” para sostener su endeble economía.

Se topó con obra como otras obras que vio en el ciclo *Mis documentos*, curado por Lola Arias, mientras estaba escribiendo *Recordar 30 años para vivir 65 minutos, performances* que terminó estrenando en 2014 y que tuvo como punto de partida todo lo que había descartado para *Andrea*. “Hecha de retazos de mi vida,

partes de otra obra vieja, de amores pasados y de cosas que ya maté, es siempre un boceto más de esa otra obra incompleta e interminable que sólo acabará cuando me muera”, la introducía en el programa de mano. Como en proceso de acumulación, en ese período también vio *Melancolía y manifestaciones*, de Lola Arias. A ese trabajo su creadora la presentaba de este otro modo: “Es un diario sobre la melancolía de la madre escrito por un testigo muy cercano, su propia hija (...). A medida que los capítulos avanzan, la hija se va llenando de preguntas: ¿por qué mi madre se enfermó en 1976: ¿fue mi nacimiento, el golpe militar o una pura casualidad?”.

POÉTICAS DEL YO BAJO SOSPECHA

Entre tantas preguntas dando vueltas y obras de creadores que indagaban en sus propias historias, Marina empezó a descubrir un mundo desconocido. “Me di cuenta de que estaba haciendo algo que se hacía hace mucho. Lo cual, hizo que empezara a estudiar de manera autodidacta. Me puse a conocer a otros artistas, ver de dónde venían las cosas. El camino fue desde la ingenuidad al conocimiento”. Mientras *Recordar...* ganaba un premio en la Bienal de Arte Joven y la programaban festivales en Sarajevo o Singapur, en 2016 tomó un taller con Vivi Tellas (a quien ya había googleado para no mandarse macanas). En ese tiempo ya empezaba a desplegar sus primeras formas el borrador de *Fuck me*. “Pero lo cosa tiene que ver con cierta...”, apunta en otro mensaje desde otra ciudad europea en una frase que no concluye, o sí, que intentaba indagar en las nuevas derivas de su búsqueda. “Quiénes escribimos a partir de lo autobiográfico lo hacemos por necesidad, porque no sabemos qué hacer con la manera trágica de vivir la vida —larga de golpe, a modo catártico, como encontrando el nudo de lo que quiere decir—. En todo eso hay cierta desesperación de no poder meterse en otro universo. Es por desesperación que terminamos hablando de lo urgente, de lo que está más cerca: sea el deseo de vivir, sea el deseo de morir”. Actualmente, siente encontrarse en un conflicto porque quisiera abrirse un poco de lo hecho. La disyuntiva no debe ser fácil, ya que tanto *Fuck me* como *Love me* se han transformado en obras que entraron al mercado de los festivales y ella sabe perfectamente que todo

puede ser una moda que hay que aprovechar. Instalada en Madrid, el único vínculo laboral que mantiene con Argentina es a través de la DGART, una incubadora de primeras obras cuyas tutoras son Cynthia Edul, Shoshana Polanco, Silvia Gómez Giusto y Marina. Los días de intercambio de mensajes coincidió con una carta que le envió a los grupos seleccionados de esta incubadora. En uno de los párrafos, dice: “Hoy, a la vez que agradezco todo lo que me está pasando, también estoy en crisis. Es una crisis personal, pero que tiene que ver con la crisis de la época. La crisis es con respecto a lo autorreferencial. Para hablar de este problema me parecía que lo primero que tenía que hacer es hacerme responsable de tirar la piedra y, a la vez, ser la puta apedreada”. En otro párrafo, agrega: “Creo que uno de los lugares más comunes de los biodramas, y el que menos me atrae es cuando el ‘yo’ se presenta como héroe o victimario. Yo no sé cómo lograr salir de esos lugares, pero creo que hay que cuestionarlo, desmenuzarlo, ponerlo sobre la mesa para pensar”. Escribe todo esto mientras se pregunta de qué hablar ahora, que cruzó el Atlántico y está en México.

En esto de los intercambios de un lado y del otro del océano, Marina Otero trae a cuento un texto de la escritora norteamericana Lorrie Moore. “Escribir es, al mismo tiempo, la excursión hacia adentro y hacia afuera de la propia vida”. Ése punto, cree, es el más complejo de lo autobiográfico. “La vida personal no es lo que importa porque no hay una fidelidad en relación con lo real. Sí hay una relación de fuga y refugio en ese ir, en ese volver, en su distanciamiento entre lo imaginado y lo real, entre lo recordado y lo imaginado que termina siendo adictivo. Volviendo a la pregunta inicial de estos intercambios hubo otras influencias posteriores que, por suerte, vinieron con los años. Y digo por suerte porque, en un momento determinado, el camino de la ingenuidad es muy rico porque no tenés miedos y arriesgás, y confiás. Está bueno esa pulsión de saber que no te queda otra que escribir y probar, escribir y volver a probar”.

Volvamos a *Fuck me*. En escena, apenas podía moverse. “Para mí el teatro siempre fue más importante que mi vida, hasta que empecé esta obra, que se inicia junto con el dolor y termina con una operación de columna. Hice casi todo el proceso desde una



MARINA OTERO

cama, me grababa audios de voz porque no podía sentarme a escribir. Tampoco pude aprenderme los textos de memoria, por eso ahora los escucho por estos auriculares mientras los digo. Iba de la cama al ensayo y del ensayo a la clínica”, decía ella en los minutos iniciales de una obra catártica, expansiva, liberadora, atrapante. Cuando al año siguiente la repuso en el teatro Regio, a donde volverá a fin de año, Marina Otero ya caminaba. No era esa bailarina casi rota en escena. Por eso, al momento final se largaba a correr en círculos por el escenario desnuda para dar cuenta de su nueva realidad. “Váyanse cuando quieran, yo voy a seguir corriendo”, advertía a la platea. Mina de palabra, es lo que hacía. Una de las noches, salió de la sala por la avenida Triunvirato, llegó a la esquina y volvió ante el desconcierto de los que transitaban la zona ante esta mina desnuda corriendo por Villa Urquiza. Al otro día, tuvo función de *Love me*. “Esta obra es una despedida”, la presentaba. A la semana, partió a Madrid sin darse el gusto de comer un asado bien argentino. ¿Qué vendrá después? Se lo está preguntando.

EN LA FRONTERA ENTRE LA FICCIÓN Y LO REAL

ENTONCES ACTUEMOS



Conocido por sus adaptaciones de Carver y su inconfundible prosa que evoca a la literatura americana, Martín Flores Cárdenas gira hacia el terreno del teatro documental biográfico exponiendo sus intimidades en su propia sala.

TEXTO: MERCEDES MENDEZ/ FOTOS: FRANCO MIGUENS

Una de las últimas grandes revoluciones de la historia del teatro fue la del realismo y ocurrió hace más de 150 años. Por primera vez se imaginó una escena que tuviera una relación de contigüidad con la vida. En los escenarios aparecieron los dramas domésticos, la angustia de la vida cotidiana, los problemas del progreso. Aquellas preguntas que lanzaron al mundo autores como Ibsen, Strindberg y Chéjov fueron reflejos de aquella tensión social. ¿Puede una mujer plantearse una vida por fuera del matrimonio y la crianza de los hijos? ¿El progreso económico de una sociedad es más importante que el bien común? Esta corriente artística intentó, al menos en sus inicios, lograr un cambio, se pensó que desde el teatro se podía transformar a una sociedad.

Luego sucedieron otras cosas: pasó el simbolismo, las vanguardias históricas, Artaud, Ionesco, Beckett. La posibilidad de transformar una sociedad se convirtió en un largo silencio. Pero hay una idea latente al día de hoy: el arte permite la construcción de un sentido que no se logra en la realidad. Puede ser una sensación, un sentimiento, un concepto no del todo racional que sienten muchos espectadores que van al teatro a buscar algo del sentido, de lo inefable, lo que no se puede nombrar, lo que está por afuera de todo.

Esta introducción sirve para tratar de entender cómo se llega a *No hay banda*, la última obra del autor y director Martín Flores Cárdenas, quien presenta su espectáculo de esta manera: “No creo que sea teatro documental. Tampoco una conferencia performática. En realidad, no es nada”. Luego de siglos de definiciones y categorías, ahora la experimentación teatral se ubica en esos terrenos inciertos, en los cuales la mezcla de géneros y lenguajes invita más a la duda que a la certeza y desde ese lugar surge una creación potente.

El espectáculo que Martín Flores Cárdenas escribió, dirige y en el cual es su único intérprete atraviesa un hecho personal: la noticia de la muerte de su abuelo y la convocatoria para montar una obra en Brasil casi al mismo tiempo. Desde esos dos acontecimientos, Cárdenas genera preguntas existenciales e investiga su propio oficio, casi en simultáneo: ¿cómo funciona una obra de teatro? ¿Cuáles son las convenciones que nos permiten creer en eso que vemos representado? En aquellas preguntas estructurales, este artista indaga sobre la complejidad de la actuación: ¿qué es actuar? ¿Se puede actuar lo mínimo? Y se sumerge en la pregunta sobre cómo armar una nueva convención: proyecciones, audios de WhatsApp, micrófonos, un teclado, un relato y un universo entero atravesado por imágenes poéticas que él logra capturar en su escritura. El espectáculo comenzó como una prueba piloto, un ensayo experimental en la sala Casa Teatro Estudio, que además es donde vive el autor. Pero en poco tiempo empezaron las funciones para el público; debido a la gran convocatoria, tuvo que

agregar dos fechas por semana (algo poco común en la escena independiente porteña) y luego derivó en una gira por algunas ciudades francesas. “La obra se inició por un bloqueo creativo. Hacía tiempo que quería escribir de otra cosa y siempre terminaba recurriendo al mismo tema, así que decidí hacerme cargo de lo que me pasaba y empezar este experimento, que incluía ponerme al frente de la representación. En poco tiempo, se fue todo un poco de las manos. Tuve que agregar funciones, se generó un pequeño fenómeno de culto dentro de nuestro pequeño ambiente porteño, que siempre terminaba en debates, incluso entre amigos que no sabían acerca de algunos acontecimientos personales que cuento en el espectáculo. Y todos me hacían la misma pregunta: ¿esto sucedió de verdad? Porque la obra tematiza el problema de la verdad”, explica el autor.

El argumento de *No hay banda* oscila entre el funeral del abuelo y el relato de lo que fue esa representación en Brasil que el autor finalmente aceptó hacer. En los 45 minutos que dura este unipersonal, se abarcan preguntas existenciales en torno a la muerte, se revisa el proceso de creación y montaje de una obra y se reflexiona sobre los límites de la existencia y la representación. El intérprete y protagonista del relato aparece en escena aclarando que no es actor. “Todo en esta obra está pensado para que ‘actúe’ lo mínimo indispensable. Mi cuerpo en escena es apenas una referencia. Como un muerto velado a cajón abierto. Está ahí. Representa algo. Lo que fue... Para los vivos. (...) Soy pudoroso hasta el ridículo. El público para mí es un abismo”, dice el autor de espaldas al público, con un cuerpo grande y frágil al mismo tiempo, apoyado contra una pared, como si quisiera no ser visto.

-¿Esto es teatro?

-“Hay una pregunta que circula en la obra y me parece importante resaltar. ¿Todo lo que no se actúa es real? ¿Hay una brecha más grande que la que creemos entre ficción y realidad? Por momentos siento que nosotros vivimos exactamente en esa brecha, que ahí está la creación, en esa zona vibra todo, la vida y el teatro más que nada. Los cuerpos están presentes, respiran, suceden ante los ojos del público. ¿Realmente podemos decir que eso no está pasando? ¿Se puede asegurar que esa historia de amor o esa tragedia no están sucediendo?”, se pregunta este dramaturgo, autor de otras piezas como *Mujer armada*, *hombre dormido*, *Entonces bailemos* y *Entonces la noche*. Esta idea fronteriza entre verdad y ficción, en la cual predomina la duda acerca de si es posible una verdad empírica, empieza a tener una lectura metafísica cuando el autor genera un diálogo con su abuelo *postmortem*. “¿Esto es teatro? ¿Quién actúa de mí?”, pregunta el abuelo. En una conversación imaginaria, el nieto le explica las convenciones del teatro: alcanza

que alguien levante la mano y diga ahora yo soy el abuelo para que lo sea. “Hay algo muy poderoso que me permite el teatro y es darle voz a la gente que ya no está. En este caso, a mi abuelo. La obra plantea la pregunta acerca de dónde viven las personas. Mi abuelo no existe si yo no existo. Ese dejar de existir depende también de mi existencia. En el teatro existe la posibilidad de encarnar o darle vida a un muerto, ese aspecto más metafísico me parece interesante explorarlo en estos términos, como si se estuviera haciendo un experimento más científico”, explica.

Durante este monólogo, Martín Flores Cárdenas tiene un modo muy sensible e hiperrealista de exponerse frente al público: cuenta las tragedias familiares como diapositivas del dolor para pasar a una próxima escena. Ese es uno de los procedimientos infalibles de este artista: una escritura por imágenes que retiene momentos de algo que ya sucedió y todavía vemos las huellas.

“Me gusta ver ese grupito de botellas vacías acumuladas en el rincón de la cocina, los otros cadáveres. Son prueba concreta de que ahí hubo vida. Todos los borrachos de la ciudad amontonados en un semipiso al frente”.

Pero entre este uso poético de la escritura, el autor, en su rol de intérprete, se muestra más frágil y con pocos recursos: tiene los papeles en la mano y por momentos lee, dice que no es actor y que no quiere actuar, en una proyección en la que parece que habla aclara que es fonomímica. Representa y no representa. Dice que no actúa y por momentos es pura actuación. En ese juego, entre drama y no drama, su experimento se vuelve enorme. “No depende de mí decir si hay verdad. Uno encuentra esas respuestas en el corazón. Si yo digo que todo en la obra es real, ¿lo vuelve real? Así como en el teatro digo “yo soy el abuelo” y todos lo creen, creo que nos podemos preguntar qué es lo real en el teatro y en la vida”, piensa.

UN ENGAÑO ANUNCIADO

Los otros recursos que se despliegan en *No hay banda* son pequeños accesos del mundo moderno: un audio de WhatsApp del escritor a su madre en el cual reflexiona sobre la muerte y si existe un después; una proyección de su cara y una voz en *off*; un relato potente con hojas y micrófono en mano para referirse a las distintas escenas de la obra que estrenó en Brasil y evocar los cuerpos de los actores, que por momentos son muy vívidas, y cierto contenido tragicómico sobre la praxis de los artistas que se debaten entre la abstracción absoluta y el cobro de subsidios. Está todo ahí.

“La sala donde trabajo es muy especial para mí. Hasta que no se murió mi padre yo nunca había pensado en tener una casa, ese no era un objetivo que estaba en mi cabeza, la casa no era algo que me inquietara. Pero cuando él se murió, apareció esa necesidad: tuve que aceptar que, a partir de ese momento, mi papá era yo. Todo esto lo relaciono con la obra, creo que trae algo que me puede ayudar a pensar ciertos temas, aunque no los tenía tan claros conceptualmente. No me gusta decir sané,



ESCENA DE "NO HAY BANDA"

pero sí pude pensar algunos aspectos de esas contradicciones más existenciales, amigarme con ese lado que es muy mío y tiene que ver con que soy medio existencialista, más sensible y con miedos, cuestiones que puedo expresar en *No hay banda*”, cuenta Cárdenas.

El teatro de Cárdenas está atravesado por el mundo del escritor Raymond Carver y el western, crea atmósferas musicales y de actuaciones intimistas, por momentos construye mundos apocalípticos y otros hiperrealistas. En *No hay banda* continúa en esa exploración, entre la reconstrucción documental, la música western y los finales sinuosos, al estilo carveriano. “El mundo del western me llega por su historia de la colonización. Me interesa la llegada a una tierra extraña y el sometimiento, hay algo que sintetiza la gesta de los seres humanos: penetrar, conquistar un cuerpo. La historia de las conquistas se resume en matar a los hombres y violar a las mujeres, y de esa violencia se formaban estos híbridos, surgía una nueva vida. Es un mundo básico y animal y me resulta atractivo. En mi caso, tengo sangre nativa, maya, guaraní, austríaca y alemana. Pienso en mis propios antepasados y todo termina llevándonos a esa primera fábula animal”, dice.

El título de la obra es un guiño a una película de David Lynch, *Mulholland Drive*, en particular a una escena en la que hay un concierto y la cantante se desmaya, pero se sigue escuchando su voz. “Esa escena de la película está vinculada al comienzo de mi obra, que me parece algo fundante. Quiero establecer desde ahí que hay una mentira, un engaño anunciando. El espectáculo dice: “Yo te voy a engañar, lo que sea que vayas a creer, pero todo tendrá sus matices””, define Cárdenas. Su obra performática es un presente absoluto para recuperar un momento del pasado, invocar el mundo de lo inefable, al que no tenemos acceso y que para las personas es la inquebrantable noción de la muerte, y, a su vez, lanza flechas imaginarias hacia el futuro y posibles formas de habitarlo.

ESCENA DE "ÉXODO. ENSAYO
SOBRE LA MASCULINIDAD"

MASCULINIDADES BAJO LA LUPA

BIENVENIDOS AL DESIERTO DE LO REAL

En esta suerte de bitácora de creación, el director y dramaturgo marplatense, evoca el derrotero de su último trabajo *Éxodo. Ensayo sobre la masculinidad*. Los límites entre las dimensiones de la “poiesis” “y la realidad quedan entremezclados en una propuesta que pone en crisis la “ficción política” de los géneros y su desnaturalización. TEXTO: FEDERICO POLLERI



ESCENA DE "ÉXODO. ENSAYO SOBRE LA MASCULINIDAD"

En el verano del 2018, mientras trabajaba en una posible versión de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, se me ocurrió —en el contexto de la cuarta ola feminista— poner el foco en las mujeres del pueblo, quienes se autoorganizan para participar del ajusticiamiento del Comendador. Me parecía interesante poner el lente en ellas, en su deseo de justicia y liberación. Cuando compartí esta idea con quien era mi pareja en aquel momento, me preguntó si no sería mejor que un artista varón trabajase, más que en una obra sobre la liberación de la mujer (de la que ya se estaban ocupando las propias mujeres), en una obra sobre el rol de los hombres.

Al principio me resistí a su planteo. Con el correr de los días, me di cuenta de que ella tenía razón, que a los hombres nos queda mucho más cómodo pensar en la opresión de las mujeres que pensarnos a nosotros mismos.

PROPUESTA INCÓMODA

Decidí trabajar desde esa incomodidad y ver hacia dónde me llevaba. Así nació *Éxodo*. Ensayo sobre la masculinidad, que se inició con una propuesta dirigida a seis actores para construir un espacio en el que conversar

sobre nuestras masculinidades. Todavía no sabía si el proyecto iba a terminar en una obra de teatro o no, y así se los manifesté. Ellos igual aceptaron la invitación, interesados en construir este círculo de reflexión común. Nos juntamos regularmente, durante un año, a cenar y a hablar. Grabé más de 40 horas de esos encuentros, tomé notas, reuní objetos, fotografías y videos de los archivos personales de cada uno. Con esos insumos comencé a trabajar en la dramaturgia.

¿Qué tipo de obra iba a escribir? No lo sabía. Tenía claro, por la génesis del proyecto y por lo que había circulado en las reuniones, que nos iba a demandar un nivel de implicación mayor que cualquier otro proyecto teatral. Seguramente por eso empezó a aparecer la idea de que la obra trabajase directamente con las historias y los archivos personales, es decir, que el material documental surgido de nuestras reuniones no fuera la fuente de inspiración para escribir una ficción, sino, sin más, el material que se pusiera en juego en la obra.

De a poco, apareció una estructura dramática capaz de contener las historias narradas. Fue mi primera incursión en el “teatro

de lo real” y no fue una decisión previa. No obstante, en cierto modo, no podría haber sido de otra forma. Creo que la razón por la que *Éxodo* terminó siendo una obra que hoy podemos enmarcar dentro del nuevo teatro documental fue autopoietica: el mismo proyecto lo pidió.

SOSPECHA CRÍTICA

A pesar de que el espectáculo explicita su carácter no ficcional, las lecturas que recibió de parte de la crítica han problematizado esta voluntad. En un extenso e interesante artículo publicado en la revista *Acotaciones de Madrid*, Jorge Dubatti dice: “*Éxodo* tensiona los campos de la poiesis metafórica y la vida real, de la no-ficción y la ficción, del testimonio y la invención de mundos imaginarios, de la composición de personaje y la performatividad, de la autobiografía y la autoficción. Finalmente, todo es poiesis (construcción, artificio escénico), por el principio de poietización al que nada puede escapar: todo se transforma en poiesis, es decir, todo lo que el teatro toca se transforma en teatro, por menos ficcionales que sean sus materiales de representación”. Y luego agrega: “Polleri juega voluntaria o involuntariamente con el borramiento de las fronteras entre verdad existencial y verosimilitud poética”.

En una reseña publicada por la periodista Adriana Derosa luego del estreno de la obra, vuelve a aparecer este tema: “No me atrevería a aseverarlo, aunque ellos se pronuncian así porque juegan a lo verídico, a estar diciendo la verdad de aquello en lo que hurgaron los actores. A estar desnudándose en escena en honor a la propia experiencia de la construcción de género. No me atrevería, reitero, a aseverarlo. No diría que es todo cierto, y lo que es peor, tampoco diría que eso importe para nada a la hora de construir un objeto estético. De hecho, las categorías de realidad y ficción se juegan en el plano escénico como en todas las disciplinas del arte, y se problematizan aquí para ir a tono con la época. Como dice el dicho: ‘se non è vero, è ben trovato’”.

¿Será que no es posible establecer el pacto de verdad? ¿Será que no podemos aspirar a crear una convención que suspenda la sospecha? ¿Que acepte que las licencias poéticas nunca llegarán a distorsionar la realidad que se cuenta? Si nada escapa



ESCENA DE "ÉXODO. ENSAYO SOBRE LA MASCULINIDAD"

al principio de poietización entonces, ¿es posible un teatro de lo real? Y, por otro lado, ¿qué es lo real?

IRRUPCIÓN REAL

Por su parte, desde el punto de vista del público, las experiencias de recepción fueron diversas. Recibimos múltiples devoluciones y, en algunos casos, observaciones que parecían no distinguir el acontecimiento artístico de la vida. Por momentos todo parecía pegarse: el adentro y el afuera del teatro eran referenciados sin distinción, las fronteras se volvían difusas.

Por caso, hubo una función en que un espectador se paró de su asiento, arrojó algo hacia la escena y gritó un reproche dirigido a uno de los intérpretes. Fue un momento de tensión, tiempo escénico y tiempo real (que en ese momento fueron uno) se congelaron durante unos largos segundos. Luego, el espectador abandonó la sala y la función continuó. A pesar de que, por el contenido de la obra, en alguna oportunidad habíamos imaginado el riesgo de una interrupción, esta vez —quizás por la forma específica

que tuvo (que sea un espectador varón, que arroje un objeto a la escena, que grite algo que no comprendimos porque hacía referencia a una facultad, etc.)— nos tomó por sorpresa. Luego supimos que se trataba de un estudiante que, enojado por haber sido reprobado en reiteradas oportunidades, decidió ir al teatro a insultar a su docente (uno de los intérpretes de la obra) en la mitad de la función. Extrañamente, lo que arrojó hacia la escena, mientras insultaba, fue un enorme chocolate.

Algunas cuestiones que nos dejó pensando esta experiencia:

No creemos que este espectador hubiese sido capaz de hacer algo así en una obra en la que el actor/docente insultado estuviera representando a un personaje. Es decir, para el espectador indignado, obra y vida estaban fundidas. Por eso se sintió habilitado para hacer esta irrupción de lo real extra-escénico en lo real escénico.

El resto de los espectadores de esa función —supimos después—, creyó en todo momento que la irrupción del sujeto indignado se trataba de una escena de la obra.

Este acontecimiento resultó movilizante para el elenco. Ese cruce de territorios, también para nosotros, se convirtió en un modo de disolución de la frontera entre ficción y realidad y nos trajo un momento de incertidumbre, de temor por lo que podía suceder (fuera de nuestro control artístico). Esa noche, nos fuimos de la función preguntándonos hasta qué punto nosotros (que somos quienes decidimos hacer “teatro de lo real”) estábamos realmente dispuestos a aceptar la irrupción de lo real dentro del acontecimiento teatral. El nuevo teatro documental nos ofrece una posibilidad particular para hacer de la vida material un hecho escénico. Al hacerlo, violenta la realidad, provocando múltiples irrupciones, en diversas direcciones, que a veces escapan a nuestro control. Se trata de un teatro que decide meterse con la inestabilidad del estatuto de lo real; y es probable que eso, esa liminalidad, explique en parte su potencia.

LA VIDA COMO MERCANCÍA EN LAS GÓNDOLAS DEL MERCADO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

TEXTO: TIZIANO CRUZ



Voy a hablarles sobre mí, porque quizás a nadie le interese hacerlo, y en este camino me es un gran desafío teorizar mi práctica en lo denominado *teatro documental*, una posible liminalidad entre la ficción y lo real. No puedo empezar este texto sin plantear el privilegio que implica esta acción, la de pensar(se), porque pertenezco a una parte de la población en Argentina, en la que el pensamiento solo sirve en la medida que sea una herramienta para la subsistencia del día a día. Entonces reconozco mi práctica como un error del sistema, donde hay un cuerpo que logra inmiscuirse en una práctica artística burguesa, como lo es el teatro. Mi obra se ha caracterizado por la contradicción, y este texto no escapará a ello.

Vengo a hablarles de mi vida, que es lo que más creo conocer, estala misma ahora se exhibe como mercancía en las góndolas del mercado del arte contemporáneo, me he puesto al servicio del *statu quo* que se mantiene incólume, pero en todo lo impoluto hay una podredumbre, una hediondez, y esa es mi vida. En este reconocimiento afirmo que hemos sido colonizados por las narrativas de un teatro eurocéntrico-aristotélico, que se ha incrustado en nuestra geografía, han estructurado nuestras cosmogonías, nos han hecho inmóviles y sin oportunidad de cambio, como una pieza de museo.

Hay un teatro de living, el drama burgués o el drama de la clase media argentina, la familia disfuncional, que pareciera haberse expandido por todo el territorio nacional, y está claro que hay un responsable, y es el *centro*, pero esteéste tiene sus aliados, quienes se encargan de recorrer las diferentes geografías o periferias; ellos son las instituciones de arte que mediante el financiamiento económico logran establecer los modos de producción y reproducción escénica, es decir que son aliados modernos de la colonización, ¿cómo sobrevivir a ello?, ¿cómo plantear un otro modo de hacer teatro?, ¿cómo sobrevivir a los murmullos de la clase media, alta? Yo no hago teatro

documental, hago *teatro político*, y en él se conjuga el pensamiento y el sentimiento, y el anhelo de una vida mejor. Hablo de la pobreza, de la violencia descomunal ejercida sobre nuestros cuerpos, violados una y otra vez por éste sistema que todo lo devora.

Entonces, en el pasaje del orden de lo privado a lo público se produce el acto político, porque mi vida deja de ser mía, y se pone al servicio de un conjunto de personas. quienes nos camuflamos para entrar a los grandes monumentos construidos sobre la usurpación de tierras indígena, nos camuflamos en el pensamiento colonial de una Argentina que anhela con ser blanca; y hablé también de un teatro eurocéntrico, hegemónico, aristotélico, que tanto mal nos ha hecho, pero que a la vez es el opio de nosotros, los mortales, tratando no morir de una sobredosis de pobreza.

Lo biográfico en mi práctica artística toma las luchas de esos pueblos que caminan la senda de la autoafirmación identitaria, el autoconocimiento, el posicionamiento político, porque quizás solo así se pueda plantear una escena cuyo fin no solo sea ser una obra de arte en sí misma, sino que pueda contribuir a generar los escenarios de discusión sobre una exclusión social, sobre una sociedad racista, homofóbica y aporofóbica¹. Esto nos permitirá, a los que ahondamos en el terrero de teatro documental o teatro político, no caer en el narcisismo artístico.

Comprender que hay una guerra desatada sobre ciertos cuerpos en Argentina, nos hace saber que somos el arma y el cuerpo que recibe la bala. Decidimos hablar sobre nosotros, porque estamos cansados de que hablen por nosotros, cansados de que el *centro* diga que es lo que pensamos, sentimos, y anhelamos, lo que contamos en escena no es sobre nuestras mascotas muertas que nos hacen llorar, sino sobre nuestros hermanos masacrados por los gobiernos de turno, esa es la diferencia o la performatividad en tanto y cuanto nuestro discurso biográfico crea una otra realidad.

En los orígenes de la literatura lo biográfico estaba asociado a la burguesía, entonces plantear una escena biográfica desde una periferia en una práctica burguesa, como lo es el teatro, es un acto político de resistencia o un acto de des-colonización.

¹ El término *aporofobia* es un neologismo acuñado por la filósofa Adela Cortina en 1995 para referirse al rechazo, aversión, temor y desprecio hacia el pobre.



ESCENA DE "SOLILOQUIO (ME DESPERTÉ Y GOLPEÉ MI CABEZA CONTRA LA PARED)"

ENTREVISTA A MARÍA SOL GOROSTERRAZÚ VERA

UNA INQUIETANTE SIESTA A LA VERA DE SOL



ESCENA DE "LADO A"

Sin dudas, uno de los espectáculos mendocinos más deslumbrantes en lo que va del 2022 es *La siesta del carnero*. Una jugada inclasificable desde los géneros, emparentada con lo surreal desde lo estético y muy cercana a una película (¡pero hecha sin cámara!).

Una artista copa el oscuro espacio y cincela su cuerpo, una y otra vez, haciendo emerger criaturas que, hipnosis por medio, nos sumergen en un cuento tan plácido como pesadillesco.

TEXTO: FAUSTO J. ALFONSO

Acostumbrados a las etiquetas, cuando estas quedan cortas apelamos a la expresión “es una experiencia”. Fue el momento de hacerlo ante *La siesta del carnero*, obra pergeñada por María Sol Gorosterrazú Vera (o Sol Gorosterrazú, a secas), con la estrecha asistencia en la dirección creativa y dramática de Santiago Borremans. El espectáculo se estrenó en la Nave Cultural y el boca a boca fue contundente. La invitación era a soñar con los ojos abiertos, pero en el sentido menos pueril de esas palabras. Se trataba de avivar los monstruos internos, resignificando el sentido de la belleza, la idea de personaje y el concepto del tiempo.

Históricamente, *Lla siesta del carnero* es la que duerme el pastor tras una larga caminata y mientras las cabras comen. La realiza antes del almuerzo propio y, claro, a la luz del día, ayudándose con alguna sombrilla. Pero en la peculiar versión de Sol nos sumimos en la más profunda negritud, abandonando nuestra condición de rebaño y activando nuestros modos consciente e inconsciente. Ella, cual pastora daliniana, nos guía. Pero nos da un amplísimo margen para que el disfrute y las interpretaciones sean absolutamente personales.

Su primera experiencia en la dirección fue para el video-danza *Interno 45* (2007), al que le siguieron, en igual formato, *Lado A* (2019), *La saga rota* (2020) y *La señora de las moscas* (2021).

En escena, co-dirigió (con Luisa Ginevro) *Anagnórisis* (2018) y *El errante* (2019). *La siesta del carnero* es su primera dirección (no audiovisual) en solitario y allí participa en casi todos los roles y rubros del espectáculo, que parte de una idea propia.

“En *Interno 45* dirigí, interpreté y elegí las locaciones —dice Sol—. Estudiaba en Godoy Cruz y vivía en Luján de Cuyo, de donde soy. Me trasladaba en el interno 45 de la línea 10. Presenté una nota para que me lo prestaran y hablé con el carnicero de un frigorífico donde transcurren otras tomas. Fue mi primera gestión, en este caso para una



ESCENA DE "INTERNO 45"



ESCENA DE "LA DAMA DE LAS MOSCAS"

pequeña pieza audiovisual. Mi micropoética todavía no estaba tanto en el cuerpo ni en la coreografía, pero sí en las locaciones y las transiciones”.

–Y ya aparece la animalidad, algo recurrente en tu obra.

–Algo. Están las vacas. Comienza el desnudo, también. Se empieza a gestar una línea narrativa que sigue vigente. Una manera de componer con la materialidad que hay. Desde lo analógico. No hay efectos por fuera de lo que sucede en la realidad. Ese video es súper importante para mí.

–¿De qué modo Luján ha sido condicionante e inspirador a la hora de crear?

–Su paisaje visual es muy interesante. Siempre me atrajo esa cercanía con la montaña. Pero hay algo que me conmueve. De grande me he ido acercando más a esa montaña. He subido algunas cimas altas. Ese alejarme de lo arquitectónico y cultural me produce... no sé cómo decirlo, felicidad mezclada con cierta angustia. Algo indescriptible, como la naturaleza misma, tan ajena y tan cercana.

–Tus espectáculos tampoco sugieren una arquitectura.

–Los paisajes más cercanos a lo natural me llevan hacia la ciencia ficción o la fantasía.

Estás en una cima, caminás y de repente quedás en un mar de nubes. La fantasía se acerca a la realidad. Es una sensación de placer y a la vez de despojo, de alejarse del punto más civilizado y de la comunidad. Muy lindo. Te deja en silencio. Y el caminar... me parece una acción muy interesante, avanzando sin más, sin un porqué, sin un objetivo. Es enriquecedor. La caja negra del teatro y ese abismo abierto de la naturaleza tienen una familiaridad. Es esa fantasía de la que estoy enamorada, un poco surrealista. Lo que sucede en la caja negra, lo que a mí me interesa de hacer teatro, de estar ahí, es que cuando entras y la luz se apaga, las paredes se transforman en un abismo. Fantasía pura. Algo tan elemental, cuatro paredes, donde no entra un haz de luz, y donde podés dormir un ratito e irte, aunque nunca dormís. Con algo tan real, donde no hay digitalidad ni efectos, podés armar otro planeta. La caja negra me parece alucinante.

–Antes de *La siesta...* hiciste *El errante*, pensado para montar expresamente a la hora de la siesta. ¿Para vos significa algo en particular ese momento del día?

–Cosas que se han ido dando. Coincidencias. Luján me dio un estudio, un espacio –Azul y Cristal– para poder investigar. Siempre nos juntamos de día a ensayar. Nos interesó cómo

entraba la luz por las ventanas en la siesta y se transformó en una decisión conceptual hacer *El errante* en la siesta. Componer con luz natural. En *La siesta del carnero* ese aspecto se relaciona con el sueño y el dormir de día. El sueño diurno. Con generar un sueño estando despierto. Lograr algo onírico siendo que estás mirando algo de verdad y no estás durmiendo. Hay un juego interesante ahí.

–Usualmente, antes de decir que te dedicás a la danza, decís “al cuerpo en movimiento”. ¿Es porque en algunos de tus espectáculos el movimiento es casi imperceptible, aunque esté siempre y no se asocie a algo más evidente?

–Claro, la gente habla de teatro o teatro danza... Para mí es danza. Pero lo importante es lo interpretativo, dejarse atravesar por la composición que uno está generando y buscando y no poner el límite de antemano y decir “voy a hacer esto”. Generar una suerte de estadio, donde tengo que ser una herramienta. Que es lo más interesante, más allá del género o categoría. Pero sigue siendo danza. Primero porque yo me formé en eso. No tengo otra formación. Ahora, lo que me interesa, y he tenido como objetivo, es intentar hacer obras de danza como si fueran películas. Hay algo de la composición del cine que me gusta mucho. Siempre me pregunto:

¿cómo haría yo para que esto parezca una película en vivo, pero sin efectos?

–**Lo has logrado y se nota que te gusta David Lynch o directores en esa línea.**

–Sí. Lynch, Kubrick, el Drácula de Coppola... Esta última ha sido muy importante para mí en lo cinematográfico y lo musical. Me ha generado mucho, sobre todo durante la composición de *La siesta...* También *Ojos bien cerrados*, la música de Jocelyn Pook. Y la música de *La conversación*, de David Shire.

–**La combinación oscuridad, erotismo e hipnosis es muy lyncheana.**

–Lynch ha sido un compañero muy grato. *Carretera perdida* es una de las películas que más me flasheó. Yo trabajo muy en abstracto. Para mí el teatro es un lugar para no hacer realismo. En la danza siempre me acerco desde algo más abstracto y lo que tiene Lynch es que siempre que lo veo me genera un estado angustiante, siniestro por momentos. Extraña el tiempo y te lleva a algún lugar del inconsciente. Tiene cosas que hace que nos enamoremos de sus filmes aún sin entender...

–**¿Qué te permite decir el desnudo o qué buscás a partir de él?**

–Para lo que compongo me parece perfecto el cuerpo desnudo. Trato de correrlo de connotaciones sensuales o sexuales. Que se transforme en otra cosa. Creo que logro sacarlo del género. No es ni femenino ni masculino o por momentos es uno u otro. O es una cosa, o una mezcla con animal. Me interesa cómo muta y que el espectador vaya descubriendo a dónde lleva esa mutación. Me olvido que estoy desnuda. Creo que me desnudan más otras cosas que el desnudo en sí. El movimiento del cuerpo a la vista puede llegar a niveles que generan un efecto visual. Se digitaliza. Me gusta que el cuerpo despojado de ropas deje ver las sombras, la luz, el movimiento articular, gestual, el cómo dislocar, los huesos, la piel, la musculatura... Digitalización analógica, con la propia vestimenta que es el cuerpo. Si estás

cubierta, ya es otra cosa. Tampoco creo que el vestuario sea solo tela. Me visto con la luz y la sombra. O de otra materia, como en la escena de la mujer brillante en *La siesta...* Baños de brillos, un resplandor...

–**Otro tópico de tus espectáculos es lo monstruoso.**

–El monstruo denota deformidad. Alguien o algo monstruoso no está completo y el espectador puede completarlo como quiera. Le faltan cosas. A veces le sobran. Me atrae mucho el tema de lo deforme en la composición. Me interesa que esté en la oscuridad y sin una formididad completa, al menos para lo que nosotros estamos acostumbrados culturalmente. Pero la monstruosidad puede ser bella para mí, en el sentido de encontrar también, en la deformidad, la falta de límites. Lo monstruoso es discriminado y también termina recayendo en la especie humana. Todos lo somos un poco. Me interesa la fisura o el “entre” la belleza y la fealdad. Me interesa cómo traspasar ese “entre” desde lo corporal-musical. Y el diálogo permanente entre lo bello y lo feo. Estar en esa frontera componiendo. Hay disociación, hay contratiempo. Y no hay límites de género, lo cual está llevado a todos los planos de la obra.

–**En Anagnórisis y en La siesta... desparece por completo el personaje en su sentido tradicional.**

–Totalmente. La línea de tiempo también. Me parece interesante poder abolir el tiempo del espectador y que tenga la sensación de vivir un sueño con los ojos abiertos. Enrarecer el tiempo es una jugada importante.

–**¿Qué es, en síntesis, La siesta del carnero?**

–Una experiencia que se acerca a una abstracción surrealista. Un cuento con mirada cinematográfica. Una peli en vivo. Una historia no lineal. La generación de un estado que tiene que ver con esa tensión entre la oscuridad y la luz.



MINIBIO

Sol Gorosterrazú es directora, coreógrafa, intérprete y docente de danza contemporánea, formada entre Mendoza y Buenos Aires, con destacados/as maestros/as. Fue becaria de la Fundación Julio Bocca. Estudió en el IUNA (hoy UNA) e integró su Compañía de Danza Contemporánea, dirigida por Roxana Grinstein. Ahí trabajó con Edgardo Mercado, Juan Onofri y Gustavo Lesgart. De forma independiente lo hizo con Miguel Robles, David Señorán, Laura Figueiras y Carla Rímola. Fue asistente de Pablo Rotemberg. Desde 2015 consolida una poética propia, trabajando en Mendoza desde su estudio Azul y Cristal. Ha participado de festivales nacionales e internacionales y ha recibido varias distinciones y becas. Es docente de la Diplomatura de Extensión Universitaria Creación Danza Teatro (cogestión entre la Universidad Nacional de San Juan y el INT). Es tallerista de danza del CAE (Centro de Actividades Educativas) de Arco Irís y Puente de los Ríos, instituciones pertenecientes a la Fundación CO.LO.BA., ubicadas en zonas periféricas con comunidades marginales y derechos vulnerados. Hace poco se decidió a estudiar –a conciencia– batería.

EL CENTRO CULTURAL BORGES COMO ESCENARIO ABIERTO

ESPACIO PÚBLICO: DISLOCACIÓN DE LO ESTABLECIDO



DANZA EN EL CENTRO CULTURAL BORGES

Recientemente el Centro Cultural Borges ha pasado a formar parte de la gestión del Ministerio de Cultura de la Nación. El área de Danza, coordinada por Adriana Barenstein, propone habitar esta arquitectura desde los cuerpos en movimiento.

TEXTO: DULCINEA SEGURA / FOTOS: JULIETA

BERNASCONI

El Centro Cultural Borges es un espacio de más de 10.000 m² ubicado en el edificio de Galerías Pacífico que ya en 1896 albergó la primera sede del Museo Nacional de Bellas Artes. Declarado Monumento Histórico Nacional en 1989 por su arquitectura y los impactantes murales plasmados en la cúpula central por cinco grandes pintores muralistas (Berni, Castagnino, Colmeiro, Spilimbergo y Urruchúa), fue inaugurado en octubre de 1995 por el Rey de España Juan Carlos I. Con tal carga histórica vinculada al elitismo cultural de los sectores más pudientes, acaba de reabrir sus puertas bajo la esfera de la Subsecretaría de gestión y espacios especiales del Ministerio de Cultura de la Nación, que también tiene a cargo el CCK y Tecnópolis. El traspaso de la esfera privada a la pública apuesta a la inclusión de la diversidad para ser habitado como un lugar de integración del arte y la cultura de la ciudad para todos y todas, desde una mirada federal que busca incluir a aquellxs que no tienen el privilegio de vivir en una de las zonas más privativas de CABA.

En esta renovación se destaca el trabajo que se hizo sobre el edificio y el espacio, así como el foco en la recuperación de la memoria a través de rearmar ciclos que ya pasaron en el Borges, como el proyecto *Experiencias en escena*. Creado y coordinado por la coreógrafa e investigadora Adriana



DANZA EN EL CENTRO CULTURAL BORGES

Barenstein, este proyecto propone habitar la arquitectura de este espacio desde la danza, como una manera de corporizar las experiencias.

LOS CUERPOS EN EL ESPACIO

Barenstein señala que la danza abre la posibilidad de interconexión múltiple y compleja del cuerpo y el espacio porque habilita la capacidad de expandir, transformar y multiplicar la potencia que es un cuerpo. Sugiere que es como una red: “El cuerpo ocupa el espacio y ese cuerpo está ocupado por el espacio. Es imposible pensar el uno sin el otro. Es el espacio el que habilita recorrer, girar, detenerse, acelerar, rodear, caer, rodar, a los cuerpos que, espacializados, se alojan, refugian, circulan”. En el ciclo, la danza se entrecruza con otros lenguajes apropiándose del lugar y generando nuevas formas de circulación y vinculación con el Borges. El cuerpo está implicado en un espacio que “encarna en el cuerpo”, tal como ella lo expresa.

Desde ese diseño espacial abierto y múltiple, se establece una relación con lxs otrxs también múltiples y diversos, que pueden compartir experiencias creativas desde su singularidad, su propia mirada. “El cuerpo irradia desde su puntualidad espacial: abre, teje la red, circula, construye una trama que proyecta sentido mucho más allá”, remarca Barenstein.

Podemos pensar que el cuerpo se activa y posiciona a través de los movimientos de ocupación del espacio público, tal como se vivencia en las manifestaciones sociales. Las maneras de bailar que se proponen en el ciclo están presentes como acto de resistencia al poder organizador que intenta normalizar las formas de habitar los territorios. El nuevo Borges plantea, mediante el juego de la danza que sale de la sala teatral hacia

la arquitectura del edificio, una ruptura con la organización de los cuerpos que opone al escenario como zona de representación frente a las butacas como zona de expectación.

Experiencias en escena abre el territorio para ser atravesado y dejarse atravesar, usando pasillos, escaleras, galerías, dejando que la libre circulación habilite otros recorridos que lleven y traigan miradas y afectos.

“El espacio está en constante transformación, todo se mueve y cambia, una pluralidad de formas en despliegue y conexión, unas afectando a las otras, en continuo movimiento, nos damos cuenta o no de esta deriva”, apunta Barenstein mientras señala la espacialidad vincular del cuerpo: “El cuerpo, este cuerpo, nuestro cuerpo es acceso tanto al espacio como a los otros cuerpos. Nosotros mismos somos espacio y estamos hechos de espacio, acentuamos las superficies en la experiencia del lugar que manifiesta la presencia de los cuerpos”.

PRIMERO COREOGRAFIAR EL TERRITORIO

“La coreografía organiza el movimiento”, le da estructura en la que sostenerse y materializarse como danza, dice Marten Spangberg¹ (2018). Este artista de la *performance* plantea una diferenciación entre la danza como algo que necesita estructura en la que apoyarse para existir y la coreografía como una estructuración que necesita expresión para poder ser tangible. De esta manera, la coreografía no es definida como danza, sino como organización del tiempo sobre el espacio y Spangberg la propone como el revés de la arquitectura en tanto organización del espacio sobre el tiempo.

1 <https://labarracaunam.files.wordpress.com/2018/08/una-abogacc3ada-por-la-danza.pdf>.

En esta propuesta de llevar a los cuerpos a mezclarse con la arquitectura, Barenstein coreografía relaciones en las que el tiempo y el espacio se intersectan en el encuentro entre la danza y el territorio: “Un desnivel del terreno, cierta inclinación en el suelo, escaleras, columnas, materiales y texturas, la orientación, la luz y el aire que atraviesan el lugar producen una forma particular de estar, ocupar, habitar, recorrer, detenerse. Hay una exploración de la presencia de los cuerpos, visibilidad, peso, movimiento, estabilidad, en conversación con la arquitectura en la cual se emplaza la obra. Correr los límites, variar los encuadres, provocar las miradas en un traslado constante, no fijar el lugar, discutir los marcos. Así la arquitectura misma se vuelve movimiento y equilibrio inestable, al ofrecer estabilidad y soporte”, puntualiza la coreógrafa y agrega que la danza organiza la frecuencia de las acciones coreográficas “más allá de la danza”, porque “produce composiciones territoriales, espaciales, rítmicas, colectivas, organiza redes territoriales”.

La expresividad está dada en el encuentro de cuerpos diversos que intervienen el espacio con su movimiento de circulación por el territorio del edificio, con el flujo del público que acompaña las propuestas y forma parte activa de ellas, en un posicionamiento libre en el que puede elegir desde dónde mirar, hasta qué punto implicarse, de qué manera participar. Como indica Barenstein, el público que recorre y atraviesa esa distribución espacial hace a la obra, “en la inevitable relación del alrededor con respecto a la obra, con su corrimiento de límites permanente, ese territorio imposible de separar o dividir en hasta acá o desde allá (que implica la mirada del espectador también) constituye obra”.

Esta acción poética fuera de la sala trabaja con la idea de coreografía política.

COREOGRAFÍA POLÍTICA

Para Oliver Marchat (2013), “el baile se ha convertido en un elemento intrínseco y, de hecho, parte omnipresente de la protesta”, la danza forma parte de las manifestaciones públicas tomando con el cuerpo aquel espacio en el que se disputa el poder. La coreografía, en su distribución de los cuerpos y sus relaciones en el espacio, asigna posiciones específicas en el campo de lo disputable. Es política en tanto propone prácticas espaciales en las que el cuerpo inscribe aquello que no ha tenido lugar antes y cuestiona las relaciones de poder hegemónicas dentro de estructuras institucionales ya existentes.

A partir de estas propuestas de movimiento en el Borges, se puede pensar el uso del espacio público como una dislocación de lo establecido o esperado en una institución. Lxs espectadorxs son parte de esa negociación necesaria para la participación en el evento coreográfico que requiere del compromiso temporal momentáneo de los cuerpos presentes (Gómez, 2019), que en *Experiencias en escena* logran cierta igualdad en la visibilidad y reconocimiento.

Barenstein lo expresa en términos de obra coreográfica como “la totalidad de interacción de fuerzas en ese espacio que se



DANZA EN EL CENTRO CULTURAL BORGES

constituye como territorio y trayecto, una ruta sensible, desde las capas más cercanas hasta el entorno social en el que la obra se enclava”.

La coreógrafa destaca la trama que contiene y abarca a las diversas curadurías que cohabitan en el Borges, puntualizando que la danza se potencia en el diálogo de las partes entre sí: “una *performance* en la puerta del ascensor, o en la escalera, o en cualquiera de los espacios más escondidos o más expuestos, comunes, se resignifica gracias al recorrido, en el sentido de las fronteras porosas que permiten la circulación, refuerzan las derivas y facilitan el juego del espectador, su asombro, al romperse la previsibilidad de la historia”.

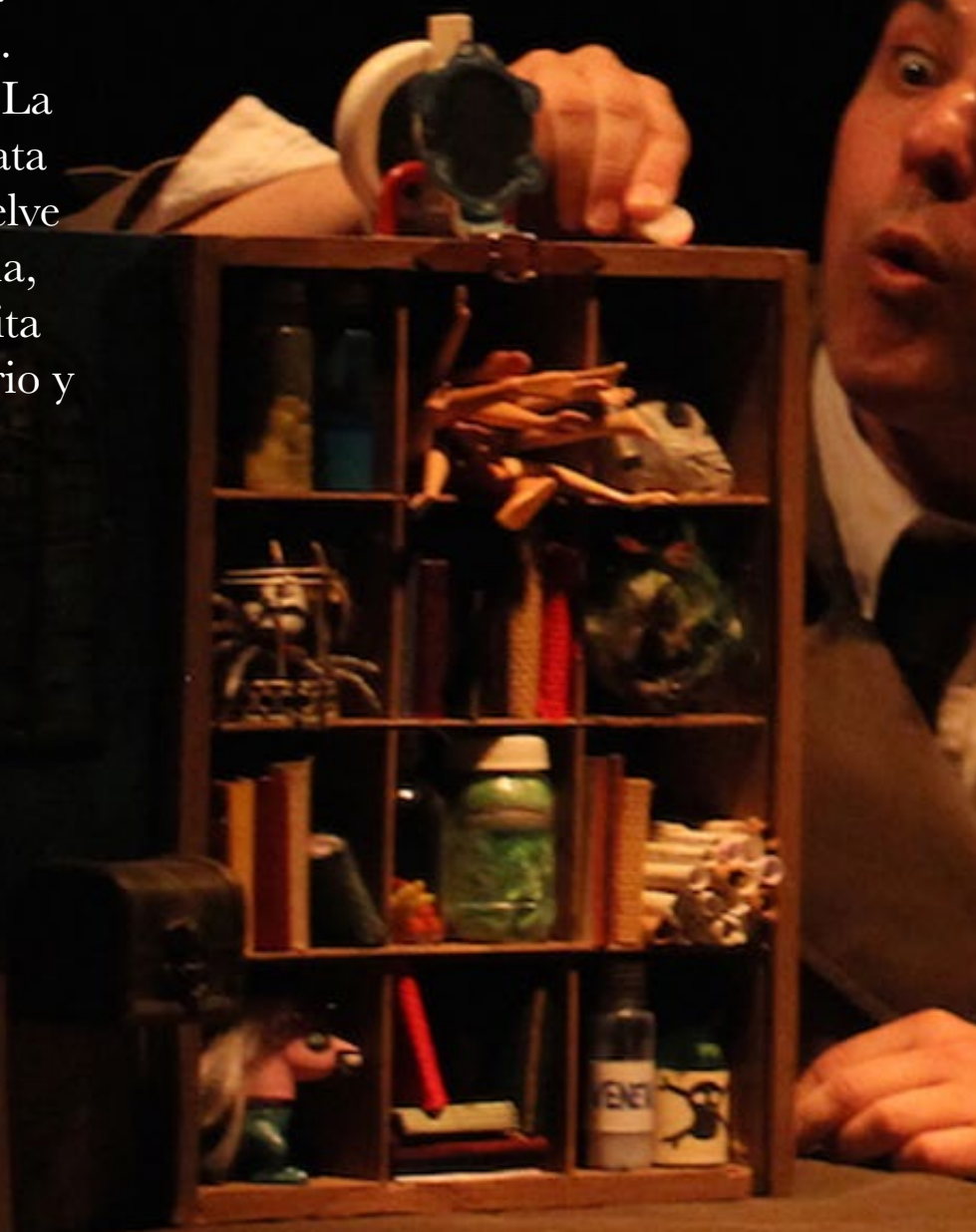
Ese espacio arquitectónico, cultural, cargado de historia, atravesado por cuerpos y objetos, se transforma en el soporte de “una red de intervenciones por recorrer y habitar, un museo vivo, sensible y abierto”, como expresa Barenstein.


Coreografías que postulan otras formas de intervenir lo público, de agujerear lo establecido, borrar los límites de la representación, de la danza, del espacio. Coreografías que dislocan con cuerpos que deciden y negocian, que se posicionan políticamente.

REFERENCIAS:

- Gómez, Sara (2019). “Cuándo hay coreografía política” en *I Jornadas de Coreografía Política*, Universidad Autónoma de Barcelona (Sara Gómez ed.). Barcelona: Quiasmo.
- Marchat, Oliver (2013). “Reflexiones políticas sobre coreografía, danza y protesta” en *Dance, Politics & Community* (Stefan Hölscher y Gerald Siegmund ed.).
- Spangberg, Marten (2018). “Una abogacía por la danza” en *Revista La Barraca* N° 4, “Teatro y Tecnología”, 83-94, México: UNAM.

Una vez más, el cuarto de Bilina se transforma en la Gran Ciudad. El Kuko, enorme, recorre la Gran Ciudad comiéndose todo lo que encuentra a su paso: repartidores de pizza, señoras que fuman en la esquina, policías, ladrones, mendigos, millonarios. Sale el Kuko. La Gran Ciudad se contrae, se vuelca, se eclipsa y en su lugar aparece nuevamente el cuarto de Bilina. El sargento Erick se quita el sombrero y representa a Bilina que duerme. Una mosca la molesta. Bilina, dormida, trata de espantarla. La mosca persiste. Bilina despierta. La mosca zumba. Bilina refunfuña. Trata de aplastarla. La mosca escapa. Vuelve a intentarlo. La mosca zumba. Bilina, fastidiada, con cara de sueño, se quita la frazada, la arroja sobre el escritorio y amenaza a la mosca con un dedo.



A man with dark hair, wearing a light-colored trench coat, is shown from the chest up on the left side of the frame. He has a wide-eyed, surprised expression. Above him, a desk lamp with a glowing yellow light hangs from the ceiling. The background is dark. In the center-right, there is a dark rectangular box containing white text.

SARGENTO ERIK: Bilina sueña con cruzar la noche transformada en murciélago. Visitar las tumbas de noche para bailar con los muertos. No quiere trabajar, ni planchar, ni lavar, ni casarse, como Tío-Papá o como Tía-Mamá. Le fastidian las telenovelas, los chicos guapos, los álbumes de figuritas. El mundo le fastidia y nada le gustaría más que verlo volar con los aires. De pronto, se abre la puerta y a Bilina casi casi se le caen los ingredientes de una posible bomba termonuclear. Es que claro... No iba a ser tan fácil. Hay muchas cosas que se interponen entre Bilina y sus planes. Una de ellas, acaba de abrir la puerta...

Mundo Bilina,
DE CRISTIAN PALACIOS

NUEVA EDICIÓN DE LA FIESTA NACIONAL DEL TEATRO

EL TEATRO NOS UNE



Luego de ocho días de intensa actividad, el pasado jueves 6 de octubre concluyó el encuentro más federal del teatro independiente nacional con más de 250 funciones repartidas en 40 salas y espacios de 30 localidades de las cuatro provincias del noreste argentino. El encuentro –al que asistieron más de 20.000 espectadores- fue organizado por el Ministerio de Cultura de la Nación, el Gobierno del Chaco, el Instituto de Cultura del Chaco y el Instituto Nacional del Teatro.



CIERRE DE LA FIESTA NACIONAL DEL TEATRO.

Con epicentro en la ciudad de Resistencia, Chaco, una nueva edición de la tradicional Fiesta Nacional del Teatro llegó a su fin. En esta oportunidad, el mayor evento teatral del año se destacó por la diversidad de propuestas y por una programación amplia e inclusiva. Participaron más de 40 elencos provenientes de todas las regiones del país. En esta novedosa edición, que será recordada —entre otros buenos motivos— por su extensión de funciones y actividades en las provincias de Misiones, Corrientes y Formosa, se destacaron varios ejes temáticos. El enfoque popular y comunitario, con la intención de generar participación de nuevas audiencias, que fomente la accesibilidad, la igualdad y el respeto por la diversidad. También fueron importantes los conceptos de soberanía, la celebración por los 25 años de la Ley Nacional del Teatro, los 40 años de Malvinas, la integración latinoamericana y las múltiples culturas que conforman la identidad del Chaco y la región noreste

de nuestro país. Entre las actividades especiales, hubo dos talleres, uno de montaje —a cargo del reconocido director y dramaturgo Federico León—, el otro, sobre estéticas de la diversidad en las artes escénicas, a cargo de ANDIS. Además, en el marco del homenaje a la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y El Caribe se llevó a cabo el taller Serán otras historias. Una visita a Osvaldo Dragún desde el presente, usando como texto de base la conocida obra del dramaturgo, Historias para ser contadas. Cabe destacar también, la presencia de la editorial INTeatro a través de su habitual stand de libros, revistas y Cuadernos de Picadero. Durante los ocho días de la Fiesta, pasaron más de 500 personas interesadas en los distintos materiales editados este año. Además, se donaron 4.000 títulos en salas y espacios teatrales de Chaco, Formosa, Corrientes y Misiones, con el objetivo de visibilizar el trabajo de la editorial y acercar la producción a lugares donde a veces, por

sus características geográficas, es difícil llegar. Fueron un total de 20.698 los espectadores que asistieron a las más de 250 funciones programadas en la Fiesta. 10.000 fue el número que asistió a los espectáculos y actividades especiales previstas en Resistencia. El resto de los asistentes, se repartieron entre las funciones organizadas en diferentes localidades de Chaco, y en las provincias del corredor noreste. Números que expresan —y ratifican— la importancia de una mirada federal, social e inclusiva al momento de diseñar políticas públicas para nuestro teatro independiente. Una vez más, esta gran muestra teatral —resultado de la selección de obras en las diferentes fiestas provinciales de cada uno de los 24 territorios de país—, posibilitó a los participantes ponerse en contacto con el trabajo tanto de compañías y directores consagrados como los que recién se inician, pudiendo así analizar propuestas artísticas de cambio o continuidad respecto de la producción teatral de cada región del país.

CHACO FUE EPICENTRO DE LA MAYOR FIESTA FEDERAL DE ARTE

TEXTO: FRANCISCO TETE ROMERO Y ÁNGELA RODRÍGUEZ.

PRESIDENTE DEL INSTITUTO DE CULTURA DEL CHACO Y DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO DE TEATRO

En este 2022, desde el 29 de septiembre al 6 de octubre, tuvimos el honor de recibir en nuestras salas y espacios culturales a elencos teatrales de toda la Argentina, de nuestras veintitrés provincias más CABA, a través de un corredor cultural de doce localidades de nuestro Chaco, con más de 160 funciones, que junto a las extensiones en Corrientes, Misiones y Formosa llegaron a más de 250 funciones en 30 localidades del nordeste argentino. Un verdadero colectivo de más de 600 personas –entre artistas y trabajadores teatrales– fueron el sujeto coral que trabajó ardua y amorosamente para que la edición 36 de la Fiesta Nacional de Teatro fuera todo un éxito, tanto por la diversidad y calidad estética de las obras e instancias de formación, diálogo y encuentros, como por la masividad de un público también diverso en las distintas funciones representadas. Porque tenemos un luminoso horizonte de sentidos: Memoria, Verdad, Justicia y Soberanía (¡Malvinas siempre presente!) y Diversidad Cultural, Lingüística, étnica y de género. Vale destacar y subrayar la inversión estratégica y valiente en tiempos difíciles en los derechos culturales, que son derechos a las culturas, es decir, derechos a las bellezas, tanto de parte del Instituto Nacional de Teatro y el Ministerio de Cultura de la Nación, como del Instituto de Cultura del Chaco. Fuimos fieles, en todo caso, a la historia del teatro nacional, que nació popular, en el circo criollo, que fue ejemplo ético y estético de resistencia durante la dictadura cívico-militar, con el inolvidable Teatro Abierto, que supo reinventarse como el Ave Fénix luego de que incendiaran el entrañable Teatro Picadero. Estamos orgullosos por la vida compartida abajo y



arriba del escenario. Queremos agradecer, de corazón, y extender nuestros abrazos fraternos a todo el equipo detrás de escena, a todos los trabajadores que hicieron esto posible con empeño, talento y sacrificio. En los ocho días de Fiesta, actores y actrices brillaron, colmándonos de pasión, diversidad y teatro. Las salas de nuestra provincia dieron hogar y contención a los elencos que nos visitaron, regalando su energía, tejieron lazos que perdurarán. Estamos agradecidos por nuestro público, por su respeto, atención y el compromiso de sostener la escena teatral juntos.

Cabe destacar la maravillosa labor del equipo técnico y los trabajadores de la cultura, hacedores indispensables de esta fiesta federal y única. Preservar nuestras culturas es un compromiso y estamos agradecidos de vivirlo juntos. ¡Que Viva el Teatro Argentino! Y que sea ley de una vez por todas, y por cincuenta años, el proyecto de asignaciones especiales que resguarda nuestros derechos culturales para toda persona que habite nuestra amada argentina.

CHUSMERIOS CONSPIRANDO DESDE LA ESCENA

TEXTO: MAR GARCÍA BARROS

REPRESENTANTE QUEHACER TEATRAL NACIONAL INT

La Fiesta deja los primeros chismes al oído, que se fueron gestando en las voces colectivas que esperaban para entrar a las salas: “estamos viendo el teatro que dejó la pandemia”, “este teatro sale de las horas de laboratorio creativo, introspectivo que generó el encierro”, “los ensayos clandestinos en pandemia fueron nuestro refugio” dijeron por ahí.

Entender el chusmerio como la expresión coloquial de mujeres y disidencias diversas conversando, riendo y cruzando miradas, es entender el chusmerio como el gesto político de las grupalidades y feminismos actuales.

Este año la Fiesta Nacional del Teatro se nutrió del chusmerio que gestó a las producciones que vimos, que dio forma a los foros del Observatorio de Género y llenó las conversaciones en cada almuerzo y cena.

¿De qué chusmeamos en la fiesta?

El chisme más escuchado fue el de la escena tomada fuertemente por los relatos propios, como la propuesta, en clave de clown, que nos regaló *Podestá* de Córdoba, las biografías que dieron paso a las disidencias en escena que vimos en *La bendición* de Chubut, las biografías que hablaron de las luchas cotidianas de mujeres en *Cruzar la calle* de Formosa y *Flores blancas* de Jujuy, las biografías colectivas y entramadas visibilizando las comunidades afrodescendientes en *Flama* de Santiago del Estero, las biografías de las mujeres invisibilizadas por la historia oficial que recuperamos en *Cuenca. Todo debajo* de Entre Ríos, *La mujer puente* de Tierra del Fuego y *Los cielos de la diabla* de Santa Fe, y los relatos biográficos en los cuerpos de actrices militantes de la vejez en *Fantasmática* de San Juan.

Escribir biografías es colocar una pausa en los pensamientos para recordar los sitios que se han ocupado y habitado, y algo de esto nos compartieron las actrices de *Las casas que integran el viento* de Tucumán.

El chisme de lo biográfico quedó manifiesto en la programación, donde 32 de las 34 obras de la selección oficial fueron escritas por alguna integrante del elenco.

La Fiesta también nos permitió chusmear sobre la autoría -de dramaturgia y de dirección- como campos de construcción difuso y complejo.

Chusmear sobre las colaboraciones anómalas como condición de producción, sobre los ensayos como sitios de indagación de las posibilidades de relaciones inter-humanas, de diálogos necesarios, de relatos contruidos con fragmentos biográficos cotidianos de una actriz, pero comunes a muchas otras, ofreciendo unas “formas de autoría compleja” en tér-



GRUPO FOLIO, DE RESISTENCIA (CHACO)

minos de R. Laddaga (2010), que tensiona sobre el nombre propio, sobre el ego artista, sobre la norma patriarcal. Chusmear sobre la creación colectiva “en manada”, atravesando los procesos creativos de cada grupalidad nos permite reconocer las prácticas y enseñanzas que nos deja día a día las luchas feministas.

La artista visual Ailen Possamay dice en un mural que hay que “Militar el chisme como práctica de cuidado”¹ y esta Fiesta Nacional dio cuenta, en sus producciones, de estas militancias.

Pero todavía hay chismes que quedaron en agenda: Descolonizar la escena - despatricularizar los procesos de producción, de comunicación y difusión de las prácticas. Desnormalizar los modos de espectral.

¡En términos de María Pía López tenemos que conventillar mas!

“Conventillar es escuchar a las amigas, a las vecinas, a las mujeres de la familia. Escuchar incluso sus silencios, ofrecer la mano, cuidar, acompañar y denunciar, hacer un hueco en la casa propia. Fundar red. Conventillar. Armar la caldera. Brujerías necesitamos. Organización y trama. La consistencia de una amistad nueva, singular, micropolítica amorosa. A la red social que tolera y ampara la misoginia contraponerle otra. Defensiva y constructiva. De eso se trata.”²

1 Stencil en el marco de las jornadas “nosotras movemos en mundo 2020” del MMDG en Tecnopolis.

2 María Pía López escribió en @apuntesmilitnci

Reinaldo Laddaga (2010), *Estética de laboratorio*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo



ESCRITOS SOBRE EL TALLER

Recordando a Osvaldo Dragún y la EITALC.

Dictado por Rosa Luisa Márquez (Puerto Rico), Teresa Ralli (Perú), Charo Francés (Ecuador-España) y coordinado por Aristides Vargas (Ecuador-Argentina).

Aristides: Pienso en el taller, a algunos días de distancia, y lo pienso como un espacio en que las/los actores, actrices y maestros, construimos nuestras relaciones en conjunto; el taller, decía, es el lugar donde el teatro problematiza la vida común de todos y todas, el ensayo ficcional de los comunes que hacen comunidad. Es importante el lenguaje que denomina la necesidad imperiosa de estar con alguien, de proyectar e imaginar algo tan descabellado como una salida a otro lugar fuera de éste, llámese realidad, establecimiento, sistema, etc., maestras y participantes explorando la vida, tendiendo puentes desde la diferencia para construir un mundo más justo y solidario.

Rosa Luisa: Un Taller, es un taller. Es ahora una memoria compartida. Volé a Chaco durante día y medio para encontrarme con la familia extendida, con colegas formados al calor de La Escuela Internacional de Tea-

tro de América Latina y el Caribe (EITALC). Viajamos con la maleta llena de experiencias teatrales forjadas en Perú, Ecuador, España, Argentina y Puerto Rico. Allí las amigas viejas hicimos nuevas amistades a través de la imaginación y el juego creador. Durante horas armamos una comunidad teatral efímera y a la vez contundente.

Teresa: Llegar a Argentina después de muchos años y viajar a un lugar desconocido y cálido. Tener la promesa de que veré el Gran Parque desde la ventana del hotel y no ver el gran parque, que encuentro cercado con vallas altas, como si estuviera en cuarentena él también. O prisionero. Abrir las ventanas de mi habitación y sentir los bombos y proclamas de trabajadores que reclaman algo que no conozco. No conozco el reclamo, pero sí conozco la fuerza. Agradezco esta manera de marcar presencia de estos trabajadores, con calma, persistencia, sin violencia. Pienso: que bueno saber que pueden dar su opinión sin ser barridos, expulsados y maltratados. Me alegro, y si viviera aquí estaría en la esquina manifestando mi solidaridad. Pero tengo 6 días. Debo hacer foco en mi oficio.

Charo: El Taller de Puesta en Escena se realizó en La Casa de la Memoria de la ciudad de Resistencia y esa locación dotó a la experiencia de un carácter especial que se compaginó con el contenido del mismo: La memoria de una época histórica, la memoria de Dragún y el rol que la EITALC cumplió en el Teatro Latinoamericano.

Teresa: De aquí vienen varios días intensos en donde separadas en grupos navegamos por las memorias y los escritos de Osvaldo Dragún, cada grupo interpretando a su manera el material. Yo lo estoy viendo ahora, desde el presente, rindiendo así homenaje a este maestro de cabello blanco y ojos acuosos. Siento que estamos cumpliendo un rito -en este continente que desmemoria lo más importante-, ubicar al maestro Dragún en un devenir de memoria junto a otros maestros y maestras, devenir que hoy respiramos y accionamos.

Rosa: Compartimos nuestras propias formas de hacer teatro con jóvenes y super adultos para celebrar la memoria de Osvaldo Dragún. Su país marcado por múltiples

teatros nos acogió con entusiasmo y celebró con nosotros el inicio de otra versión de la EITALC anclada en la comunicación y el abrazo solidario. Compartimos en el mismo espacio y tiempo nuestros dolores y alegrías. Contamos nuestras historias motivadas por las Historias para ser contadas. Recordamos a Dragún y su gesta artística y libertaria.

Teresa: La pedagogía es el puente que nos comunica a lo largo y ancho de nuestra América. Una pedagogía que reúne los saberes de colectivos que tenemos tantos años ya creando, haciéndonos preguntas, defendiendo y cultivando la noción de Grupo. Parándonos con firmeza ante la práctica de Teatro como mercancía, y cultivando en cambio, la creación que investiga, se cuestiona y se alimenta de las fuentes sociales culturales y subjetivas de nuestros países en el Hoy. Una pedagogía que cuestiona paradigmas heredados que sostienen un arte de élite, creado a espaldas de la vida palpitante de nuestros países cambiantes. Ese teatro mercancía está allí. Pero yo voy por otro camino, y eso enriquece nuestras pedagogías.

Charo: El resultado de tres maestras y un grupo de actrices y actores trabajando mancomunadamente demostró la potencialidad de estos encuentros, la capacidad organizativa del INT, y los beneficios que podría aportar al Teatro Latinoamericano la recuperación de la idea de una Escuela Itinerante en el continente por parte del INT.

Aristides: El ejercicio consistía en encontrarse con lo diferente, es decir, no con la teatralidad propia sino con la teatralidad de los/las demás, este encuentro supuso un nuevo tejido, una manera de abordar el taller a partir de una consideración básica que viene de un pensamiento de Dragún: *"Esta escuela no pretende sistematizarse ni fosilizarse, o sea que tanto el nombre puede ser cambiado, como todo el programa de trabajo puede ser cambiado como si en un momento dado decidimos que no es el taller la forma más apropiada, también puede ser cambiada. Todo puede ser cambiado menos el objetivo: un intercambio en el trabajo de las imágenes de los teatristas latinoamericanos con el fin de conocernos y reconocernos en el otro"*. Gracias a estas tres



PRESENTACIÓN DE *TEATRARIA* DE SUSY SHOCK.

LOS 20 AÑOS DE LA EDITORIAL INTEATRO

TEXTO: JUAN IGNACIO CRESPO

Celebrando sus veinte años la editorial INTeatro ofreció un pequeño muestrario de sus últimas publicaciones. En una fiesta atravesada por las poéticas de género, el marplatense Federico Polleri presentó su libro *Éxodo. Ensayo sobre la masculinidad* y la artista trans multidisciplinaria Susy Shock una selección de sus textos dramáticos inéditos, *Teatraria*, desbordando el auditorio principal de la casa de las culturas. También el artista-investigador mendocino Fabián Castellani compartió las tesis principales de su publicación *Sembrar aconteceres. Ideas. Eficacias. Bellezas. Apuntes sobre dirección escénica*, un material insoslayable que replantea el oficio del creador teatral. Con una modalidad más cercana al desmontaje, el autor y director Rubén Sabbadini y la actriz Laura Nevole, ambxs responsables de *Trópico del plata*, conversaron post-función con los espectadores y ofrecieron el texto de reciente publicación: una pieza que puede ser leída como un extenso poema dramático sobre el devenir de una mujer en cautiverio. Para concluir la celebración, entre discursos emotivos y agradecimientos se reconoció la trayectoria y la labor de Carlos Pacheco, al frente de la editorial desde sus inicios. En los intensos días de la FNT, la editorial INTeatro demostró una vez más el lugar preponderante que tiene en la edición y promoción de materiales teatrales de todo el país.

LOS QUE NO SE VEN

TEXTO: GABRIEL PERALTA
PERIODISTA INVITADO FNT

En todas las Fiestas existe un equipo silencioso, que pasa casi desapercibido, pero que hace que la vorágine de obras, conferencias, presentaciones de libros y debates que conforman el acontecimiento teatral nacional más importante del año no se detenga.

Este equipo hace que las obras de todo el país no se resientan ante los cambios de espacialidades. Sabemos que los elencos deben adaptar sus hechos escénicos a espacios que conocen casi al mismo día de presentarse y, si no se notan fisuras en el aspecto técnico, es porque un grupo de personas trabajan a contra reloj, sorteando imprevistos que van desde un espacio no preparado para una mínima puesta de luces y sonido, a "inventar" artefactos para poder lograr un clima lumínico.

Para que esto ocurra se trabaja muchos meses antes de "que se levante el telón", recorriendo todos espacios para evaluar las condiciones técnicas de los mismos. Luego, días antes del comienzo y hasta el final del evento, un equipo de técnicas y técnicos de Santa Cruz, Río Negro, La Pampa, Misiones, Corrientes, Formosa, Chaco, San Luis y CABA –una verdadera red federal- correrán de un lado a otro, subirán escaleras, se colgarán de barrales, armaran y desarmaran consolas –muchas veces contra reloj- para que el evento sea apreciado en toda su dimensión.

Esto propicia un aprendizaje fabuloso que luego redundara en beneficio a todas las regiones del país al tener técnicos capacitados para resolver cualquier contingencia. So bien se los menciona al finalizar cada espectáculo sería bueno mirar hacia la consola y brindarles un aplauso personalizado. Porque de mimos también viven los técnicos.



TALLER "ESTÉTICAS DE LA DIVERSIDAD EN LAS ARTES ESCÉNICAS", DICTADO POR ANDIS

LA ANDIS TAMBIÉN DIJO PRESENTE

TEXTO: ANA GARCIA MANGO
ÁREA DE PRENSA Y COMUNICACIÓN DE LA ANDIS

La Agencia Nacional de Discapacidad (AN-DIS), encargada de fomentar el desarrollo y la aplicación de políticas que consoliden derechos de las personas con discapacidad, potenciando la transformación social y la inclusión, estuvo presente en el mayor encuentro independiente del teatro nacional, realizado en Chaco. "Fuimos invitados por el Instituto Nacional del Teatro a participar de esta fiesta, valoramos mucho este espacio, creemos que es fundamental utilizar el teatro como una herramienta para poder eliminar distintos prejuicios que hay alrededor de la discapacidad" expresó Germán Ejarque, director de Participación Ciudadana. La AN-DIS brindó el taller "Estéticas de la diversidad en las artes escénicas". Esta capacitación estuvo destinada a personas que se dedican al teatro y propuso caracterizar las diferencias y similitudes entre elencos teatrales convencionales y elencos exclusivamente integrados por personas con discapacidad. A su vez, ayudó a identificar qué hace que los elencos inclusivos, sean justamente inclusivos sin impostar ni forzar ningún resultado estético. "No damos fórmulas para que la inclusión funcione porque no existe una fórmula, pero

sí herramientas. Inclusión no es sinónimo de integración. A veces se ponen como iguales en un elenco como si eso fuese lo mismo. Se piensa que un elenco segregado es un elenco inclusivo y eso no es así. La inclusión se define por igualdad de oportunidades en igualdad de condiciones. La igualdad de actuar en igualdad de condiciones durante el ensayo y las funciones", definió Alan Robinson uno de los coordinadores de la actividad. El taller se extendió durante tres días, con una duración de 3 horas por jornada, en los que se abordaron procedimientos poéticos al momento de pensar los resultados estéticos a los cuales llega un elenco inclusivo con perspectiva de discapacidad. Además, en el auditorio de la Casa de las Culturas de Resistencia, Chaco, tuvo lugar la Charla -debate: "La inclusión cultural de artistas con discapacidad. Un recorrido sobre la participación en la cultura, la inclusión laboral y el acceso a obras teatrales" a cargo de Germán Ejarque, quien aseguró que "entendemos al teatro como una herramienta para transformar realidades, herramienta que vamos a utilizar para lograr la inclusión plena de las personas con discapacidad"

ENCUENTRO INTERNACIONAL DE MIMO Y CLOWN EN SALTA

ES DE SALTA, Y HACE FALTA



TEXTO: SEBASTIÁN PAGANI

El Encuentro Internacional de Mimo y Clown de Salta es un festival de artes escénicas que lleva ya doce ediciones consecutivas hasta 2021, y en este 2022 —en el mes de octubre— concretó su vigésima tercera edición. A lo largo de más de una década, el EIMYC programó elencos pertenecientes a 14 países de los 21 que integran Iberoamérica, y 14 de los 17 países miembros del Programa Iberescena. La diversidad cultural es la bandera que diferencia este encuentro de otros tan prestigiosos que se realizan anualmente en la región. En sus diferentes ediciones participaron compañías de Brasil, Ecuador, Colombia, Chile, Perú, Costa Rica, España, El Salvador, Venezuela, Guatemala, Francia, Bolivia, Estados Unidos, México, Uruguay y Argentina. Desde el 2011 y hasta

la actualidad el EIMYC ha concretado más de 500 funciones; no solo en Salta capital donde tiene su sede, sino también en 18 municipios de la provincia: La Silleta, Coronel Moldes, Chicoana, Salta Capital, La Caldera, Metán, Cerrillos, Gral. Güemes, Coronel Cornejo, Gral. Ballivian, Tartagal, Aguaray, Gral. Mosconi, Hipólito Irigoyen, Salvador Maza, Orán, Campamento Vespucio y Vaqueros. Todas las actividades del EIMYC son con entrada libre y gratuita. En estas casi trece ediciones, el Encuentro ha sostenido como uno de sus pilares la democracia cultural, de allí que sus actividades han alcanzado a sectores tradicionalmente excluidos de la sociedad, como personas de la tercera edad, la población carcelaria (varones y mujeres), los ciudadanos/as del interior



EL PÚBLICO INFANTIL ACOMPAÑÓ CADA FUNCIÓN

de la provincia, comunidades indígenas, los barrios periféricos y en situación de pobreza de la Capital, generando de este modo un mayor impacto en la sociedad y sentido de pertenencia a la comunidad. Picadero conversó con Rafaela Torres y Martín Escobar, principales mentores y directores del Encuentro.

- ¿Cómo se piensa un Encuentro de estas características? ¿Cuáles son sus objetivos?

- Uno de los objetivos más firmes del Encuentro es la descentralización del Arte y la Cultura. Es sabido que las poblaciones de los territorios más alejados, han sido siempre postergadas de actividades culturales diversificadas. En la Capital de la provincia, podemos afirmar que existen mayores posibilidades de acceso cultural y, por lo tanto, podemos hablar de una formación más amplia en relación con las competencias artísticas. El proyecto apunta a descentralizar las acciones artísticas y culturales que se producen en los centros urbanos, concientizar sobre el ejercicio de los derechos culturales y crear un espacio de participación, disfrute y goce de las diferentes disciplinas escénicas. El proyecto sociocultural Encuentro Internacional de Mimo y Clown Salta (EIMYC) tiene como objetivo, además, el fortalecimiento y construcción de un circuito iberoamericano de artes escénicas para los más destacados/as artistas y

elencos de Iberoamérica y el mundo. A su vez, propende la cohesión social al integrar en su programación territorios alejados de las grandes capitales, llegando de este modo a una mayor diversidad de públicos. En sus diferentes ediciones ha abordado temáticas socioculturales con el fin de transmitir mensajes tendientes a fomentar la igualdad de género, el respeto por el medioambiente, la inclusión sociocultural de los diferentes miembros de las comunidades. A su vez, tiene como propósito garantizar la participación activa de los y las ciudadanas en la vida artística y cultural dentro de su sociedad, sacando a la luz el rol de las artes escénicas para lograr la transformación social. El EIMYC es un proyecto que pretende alcanzar grandes objetivos artísticos y promover en su programación espectáculos siempre vinculados a la excelencia.,

- ¿A qué se debe o a qué responde la decisión de abrir una convocatoria pública para formar parte del Encuentro? ¿Cuáles son los parámetros de selección?

-El proyecto, a lo largo de sus ediciones, ha seleccionado para su programación oficial, a sus artistas y elencos, a través de convocatoria abierta y en otras oportunidades lo ha hecho a través de convocatoria cerrada. La modalidad de convocatoria cerrada se debe a que el proyecto se ha presentado en diversas oportunidades a Fondos Internacionales como Iberescena y el Fondo Internacional

para la Promoción de la Cultura de la Unesco, donde se requirió contar con programación definitiva con un año de antelación. En este caso la organización cuenta con una extensa y diversa base de datos de artistas y elencos provenientes de todo el mundo, a quienes se les extiende la invitación a participar del evento. En otras ediciones, la organización seleccionó para su programación a través de convocatoria abierta, como en la presente, que la misma se realiza en el mes de mayo y se extiende por un mes. La convocatoria se realiza de manera digital a través de un formulario que se publica en las redes sociales del Encuentro Internacional de Mimo y Clown y en los diferentes canales de difusión artístico-cultural nacionales e internacionales. La convocatoria es abierta y pública para elencos y artistas internacionales y nacionales de carácter profesional, con extensa y variada trayectoria y/o relevancia teatral a nivel internacional, nacional o local, con particular prioridad para aquellos que formen parte del espacio cultural iberoamericano. Para la selección se tiene en cuenta espectáculos cuyas estéticas sean el mimo, el clown, el teatro de calle, el circo y obras interdisciplinarias derivadas de la combinación de las antes mencionadas. Otro énfasis está puesto en la selección de espectáculos que puedan programarse en espacios al aire libre o espacios no convencionales con el propósito de llegar a la mayor cantidad de público y promover la descentralización de las actividades escénicas. A su vez, se prioriza espectáculos en los que, además de responder a las disciplinas especificadas en la convocatoria, traten en sus obras temáticas relacionadas a la sustentabilidad medioambiental, la perspectiva de género y fomenten la diversidad y el diálogo intercultural. Para la selección, también se considera relevante las características de los públicos salteños, por ello se tiene en cuenta espectáculos que respondan a las necesidades e intereses de los públicos existentes, así como públicos considerados potenciales para el evento.

-La marca o eslogan del Encuentro es "entre el arte y la gente". ¿Cómo entienden esta relación?

-La organización del proyecto cree firmemente en la democracia cultural y que todo ciudadano/da tiene derecho al acceso y a la



producción de bienes culturales, independientemente de su condición social y/o económica. De allí, que el propósito sea acercar a las comunidades de nuestra extensa provincia esta oportunidad de disfrutar y reflexionar de la mano de las artes escénicas. El EIMYC ha sido concebido como un espacio para que las familias y las personas se reúnan, disfruten, se nutran de expresiones artísticas iberoamericanas a través de una programación diversa, inclusiva y única en toda la Región Noa de la República Argentina. El EIMYC ha logrado en las comunidades reconocer los vínculos estrechos que existen entre las artes escénicas y los procesos de empoderamiento social, mostrando la capacidad de éstas para desarrollar instancias de reflexión y toma de conciencia sobre problemáticas sociales.

-Una vez concluido el Encuentro, ¿Cómo se capitaliza durante el resto del año la demanda del público de seguir viendo obras de mimo y clown?

-La organización mantiene contacto fluido con diferentes artistas y elencos de mimo y clown de nuestro país y Latinoamérica, esto permite organizar y gestionar actividades a lo largo del año como funciones y talleres formativos. En algunos casos se trata de grupalidades y/o artistas que se encuentran recorriendo nuestro país y requieren de espacios en donde puedan presentar sus espectáculos. El EIMYC ha logrado consolidarse como un polo cultural iberoamericano de las artes del mimo, el clown, el circo y el teatro de calle, esto permite que sea un espacio de referencia para artistas que deciden circular por la extensa geografía de nuestro país.

Asimismo, la red de contactos con directores/as de festivales, programadores/as y gestores/as permite organizar y programar espectáculos en diferentes provincias, aportando de esta manera a la consolidación de un circuito para las artes del mimo y el clown. También la continuidad y permanencia del EIMYC en Salta ha consolidado un circuito para las artes escénicas en los municipios alejados de la Capital, esto permite la difusión y promoción del mimo y el clown no sólo en la capital de la provincia, sino que se extienda la programación a las poblaciones de los territorios más profundos, creando posibilidades de acceso y participación cultural.

-Luego de casi dos años de pandemia, ¿Cómo está hoy la escena de mimo y clown en Argentina?

-En 2020, en plena pandemia, se organizó un equipo de trabajo integrado por los principales referentes del mimo de nuestro país, como Dora García, Alberto Sava, Ángel Elizondo, Franco Rovetta, Camilo Rodríguez y Víctor Hernando, con el objetivo de reactivar la Asociación Argentina de Mimo y Teatro Físico y el Primer Congreso Internacional Virtual de Teatro de Morón. A su vez, se encuentran, desde la Asociación, en reuniones para organizar en 2022, el Encuentro presencial en Marcos Paz y en 2023 el Encuentro Nacional de Mimo y Teatro Físico para celebrar, celebrando el 50.º Aniversario del Primer Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo. Una mención especial es a la revista *Movimimo*, la que se continúa editando en la actualidad, especialmente dedicada al arte del mimo, fundada en 1979 con el objeto

de difundir el mimo y a todos sus creadores/as. En este sentido, el EIMYC cumple un rol fundamental para la divulgación y la promoción del mimo y el clown en las comunidades, así como para el desarrollo de nuevos públicos. En Argentina, son escasos los festivales o ciclos de artes escénicas en cuya programación se incluye la disciplina del Mmimo. El EIMYC, es uno de los pocos eventos a nivel nacional y el único que se desarrolla en el interior del país en donde se busca revalorizar el arte del mimo, fomentando su promoción, formación específica, y difusión de las diferentes técnicas, así como de los elencos y artistas. La permanencia y persistencia del Encuentro Internacional de Mimo y Clown en la provincia de Salta, ha permitido que estas disciplinas logren insertarse en el territorio provincial, desconocidas con anterioridad a la implementación del proyecto. Actualmente, podemos apreciar que un cierto glosario escénico y disciplinar ha logrado instalarse en los públicos, esto se evidencia en sus comentarios, así como en la prensa que se ocupa de comunicar las actividades del evento. Con respecto al clown, es una disciplina escénica que ha tenido un gran crecimiento en los últimos tiempos, con representantes de este arte atravesando fronteras y desarrollando sus producciones en las más destacadas compañías internacionales, también participando en los principales festivales en el continente y en el exterior. Tal es el caso de Martín Pons, Guillermo Castiñeiras, Mercedes Hernández, Víctor Ávalos, entre los más destacados de la escena actual. Todos ellos han sido parte de la programación del EIMYC junto con otros mimos/mas y clown de gran relevancia.

EL INT EN TECNÓPOLIS

LA SALA TEATRO ARGENTINA FEDERAL VOLVIÓ DURANTE LAS VACACIONES DE INVIERNO



Desde el 16 de julio, Tecnópolis, la megamuestra de arte, ciencia y tecnología más grande de Latinoamérica, presentó su 11° edición bajo el lema “Argentina soberana, creando futuros”, con nuevas propuestas culturales y educativas para todas las edades.

TEXTO: DAMIÁN SERVIDDIO / FOTOS: MARIANO BOSSARELLI.

Durante las vacaciones de invierno, el parque del Ministerio de Cultura de la Nación en Villa Martelli abrió de miércoles a domingos de 12 a 19 horas, este año bajo la consigna de la soberanía como motor para la construcción de futuros. En consonancia con el 40.º aniversario de la Guerra de Malvinas y los 100 años de YPF, a través de su agenda de actividades, Tecnópolis nos invitó a pensar la soberanía ambiental, cultural, tecnológica, energética, productiva y alimentaria, así como la educación, la inclusión, la solidaridad, la igualdad y la ampliación de derechos. Estos fueron sólo algunos de los ejes conceptuales que se tuvieron en cuenta a la hora de pensar la undécima edición de una propuesta que convoca a cientos de miles de personas cada año. Tras las vacaciones y hasta el 23 de octubre, Tecnópolis pudo visitarse de jueves a domingos, incluyendo el retorno de las visitas de escuelas de todo el país, acción realizada en articulación con el Ministerio de Educación de la Nación.

Tras la exitosa experiencia de la primavera 2021 y el verano 2022, durante la cual se realizaron 93 funciones de 40 espectáculos para más de 14.000 espectadores, por segundo año consecutivo el Instituto Nacional del Teatro contó con la sala Teatro Argentina Federal, más conocida como #TAF por su sigla utilizada en redes sociales. Allí, agrupaciones y elencos de todo el país acercaron a quienes visitaron Tecnópolis dos funciones diarias, de diversas temáticas y con propuestas pensadas para ser disfrutadas en familia. ““Para nosotros es un privilegio poder estar en este parque con nuestro espacio dedicado a todas las artes escénicas de todo el territorio argentino, un espacio que se consolida como una política del Instituto Nacional del Teatro”, aseguró el



ESCENA DE "LOS CRÍMENES DE LA CALLE MORGUE"



ESCENA DE "LOS SUPERBARRENDEROS"



Director Ejecutivo del INT, Gustavo Uano. Por la sala principal del #TAF pasaron las obras: “*Evitácora*,” de CABA; “*La fiesta de Natalicio*,” de Centenario, Neuquén; “¿Cómo suena? Musiquitas con orejas,” de Carcarañá, Santa Fe; “*Te cuento, me contaron*,” de San Fernando del Valle de Catamarca; “*Los crímenes de la Calle Morgue*,” de CABA; “*Esa me la sé*,” de Tandil, Buenos Aires; “*Criaturas*,” de Posadas, Misiones; “*Camí y el dragón*,” de Córdoba; “*Lapsos* (¡Hip, hip, hurra!),” de San Miguel de Tucumán; “*Lo que el agua se llevó, la historia del Tomero*,” de Las Heras, Mendoza; y “*Erase una vez el Lobizón*” de Formosa.

“Poder ser parte de un espacio tan significativo como Tecnópolis, donde confluyen familias de todo el país, donde los sentidos de cada niño, niña y adultos andan permeables al encuentro didáctico, al juego, al asombro a cada paso, fue una experiencia única de muchas satisfacciones y aprendizaje, gracias no solo a la gente que acompañó con entusiasmo nuestra propuesta, sino también por sentirnos valorados en nuestro trabajo”, nos dijo Clara Bertolini de la obra “¿Cómo suena? Musiquitas con orejas,” proveniente de Santa Fe.

Por su parte, la actriz de “*La fiesta de Natalicio*”, la dramaturga neuquina Ain Juana Beatriz Andrés, expresó: ““Estamos muy felices de ser parte de brindar el acceso equitativo al arte, a familias e infancias que quizás con el Transbordador Escénico viven su primera experiencia teatral. Nosotros sentimos el teatro para las niñeces como una militancia política y Tecnópolis nos ayuda a reafirmar ese camino de equidad federal”.

Además, el equipo de producción del INT diagramó una grilla de actividades adicionales en la antesala y también en el playón de acceso. Se pudo disfrutar de obras de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires como “*Los Superbarrenderos: Misión Planeta*”, “*Pedro y la Odisea del Paraná*”, “*Casi perfectos*”; Corrientes (“*Adiós terrícolas*”), Córdoba (“*Sonidos dando vueltas*”), San Luis (“*Circo en miniatura, el circo más pequeño del mundo*”) y Buenos Aires (“*Fede y Luna*”, “*De todos lados un poco*”, “*El país de los geranios*”, “*Atroden... un viaje de ida*”, “*Amores en Quequén*” y “*El maravilloso descubrimiento de Kaplum*”).

““La experiencia de haber podido estar en Tecnópolis fue muy gratificante. Al ser una propuesta emergente de música teatro para la niñez, pensamos que fue una gran posibilidad estar acá compartiendo nuestra propuesta. Tenemos el convencimiento de que estos espacios de accesibilidad al arte para las personas

son fundamentales para el desarrollo cultural de nuestra sociedad””, expresaron Malena Arenzon y Darío Aguirre, de la obra cordobesa “*Sonidos dando vueltas*”.

Cuando conversamos con la actriz correntina Lupe Salazar tras las funciones de “*Adiós terrícolas*” en el #TAF, nos dijo: ““La participación en Tecnópolis fue altamente enriquecedora en muchos aspectos, pero sobre todo por el hecho de afianzar al grupo simplemente por la experiencia nueva que vivimos. Hubo mucho disfrute y vivimos a pleno cada minuto, intentando no perder ningún detalle de lo que estaba pasando””.

Tras el receso invernal, la actual temporada de Tecnópolis continuará hasta el mes de octubre los jueves y viernes de 10 a 18 horas y los sábados y domingos de 12 a 19 horas. Las agendas actualizadas de actividades pueden consultarse ingresando a www.tecnopolis.gob.ar.

UNA CREADORA_UNA OBRA

TEXTO: ANALÍA FEDRA GARCÍA, DRAMATURGA Y DIRECTORA. VIVE Y TRABAJA EN CABA

CUANDO HOMENAJEAR ES PURA FIESTA COMPARTIDA



“Siempre hubo y habrá esa reducida pero inextinguible raza de mujeres y hombres soñadores, que son la sal del mundo”.

—Ad Astra, Haroldo Conti

El primer recuerdo que tengo de ir al teatro está ligado al placer de ver a principios de los 80 *El imaginario*, de Hugo Midón. Lo que más recuerdo es a Ana María Cores, que tenía una pollera acampanada, y a muchas personas cantando, bailando y protegiéndose de la lluvia con cucharones enormes. Esa experiencia marcó mi relación con el teatro, con la noción festiva del encuentro entre la obra y el público. Disfruto del anonimato de la dirección para sentarme en la platea y es por eso que también busco compartir esa experiencia con mi hijo. Hace pocos días tuve el placer de llevarlo al Teatro de la Rivera del CTBA a ver *Mi don imaginario*, con idea y dirección de

Pablo Gorlero. La dramaturgia de Mariano Taccagni permite hilar a través del juego de una troupe de payasos las canciones con letra de Hugo Midón y música de Carlos Gianni. Observé en la platea, por lo menos, a tres generaciones disfrutando: abuelos y abuelas, que nos llevaron al teatro por primera vez, junto a mis pares, que llevamos a nuestros hijos e hijas. Para mí es reencontrarme con esas canciones que marcaron mi infancia, y para los más chicos es escucharlas por primera vez. Recordar y descubrir dos experiencias simultáneas. Creo que esa vivencia grupal potente se logra cuando todas las personas están al servicio de la obra. Es indispensable nombrar

y agradecer. Intérpretes: Ana María Cores, Alejandro Vázquez, Jorge Maselli, Fernando Avalle, Sacha Bercovich, Agustina D’Angelo, Lucas Gentili, Lucien Gilabert, Tatiana Luna, Flavia Pereda, Julián Pucheta y Pilar Rodríguez Rey. Sonido: Matías Taborda, Gabriel Busso. Iluminación: Leandra Rodríguez. Vestuario: Alejandra Robotti. Escenografía: Magalí Acha. Dirección coreográfica: Verónica Pecollo. Encontrar en un homenaje esa posibilidad de encuentro de generaciones, sin solemnidad, en un puro juego, es un trabajo para destacar.

En nuestra historia del teatro con tantas interrupciones, con gobiernos que desestimaron preservar el acervo cultural, desechando archivos, ponderando producciones de otros lares, prohibiendo, desfinanciando, recordar se vuelve un gesto político. Y en estas relaciones entre el hoy y el ayer, quiero homenajear a una directora pionera, que junto con Alfonsina Storni fue de las primeras en valorizar el teatro en y para la infancia, un teatro sin distinción de edad. Angelina Pagano creó en 1927 una compañía de teatro infantil. Las edades del elenco oscilaban entre los 2 y los 14 años. Angelina no solo los dirigía, sino que también les daba clases. Hicieron funciones durante años en distintas salas, a precios populares, participaron en festivales solidarios. La Pagano creía firmemente en la función pedagógica y social del teatro, manteniéndose firme a un ideal y, al mismo tiempo, experimentando, siempre en pos de descubrir algo más. Su escuela se convirtió en un espacio único; no solo de producción artística, sino de formación actoral, como Río plateado, creada por Midón. Así como en *Mi don imaginario*, Humi le lega su nariz de payaso al encarnado por Julián Pucheta, imagino a Angelina y a Hugo observando cómo Pablo Gorlero o Emiliano Dionisi, por nombrar a algunos sucesores, conciben obras para una infancia capaz de imaginar y soñar, una infancia que en definitiva sigue siendo la sal del mundo.

UNA DIRECTORA_TRES PREGUNTAS

GUADALUPE VALENZUELA
DRAMATURGA, DIRECTORA
TEATRAL Y DOCENTE.

GUADALUPE VALENZUELA

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



Nació y trabaja en Tucumán como dramaturga y directora. Se formó, además, en danza contemporánea y fotografía. Estudió en la Universidad Nacional de Tucumán y de forma independiente con referentes de la escena teatral nacional. Coescribió la obra *Museo Medea*, editada por INTeatro en 2014. Integra la Comisión Provincial del Teatro Independiente de su provincia. En 2021 representó a Tucumán en la 35.º Fiesta Nacional del Teatro con *Estamos grabando*, obra de su autoría en la que también dirige y actúa.

TEXTO: DAVID JACOBS

1 **Ariane Mnouchkine dice que el realismo es el enemigo, que el teatro, como el arte, es transposición. Un pintor pinta una manzana pintada, no una manzana. Hay que hacer aparecer la manzana porque el escenario es un espacio de apariciones. ¿Cuál es tu opinión?**

–Pienso que en el realismo también hay transposición, en cualquier lenguaje, creo que el problema de cualquier sociedad, de cualquier cultura, y de cualquier campo, como el teatro, son las referencias únicas, las representaciones únicas. El teatro podría ser el territorio de la aparición de muchos modos de existir, de otras lógicas de transponer o traducir, un territorio de juego con ideas y sentidos y experiencias, siempre incompleto y fallido y siempre por eso tan atractivo. Es tan evidente su artificialidad que ahí reside para mí uno de sus tesoros. Me queda lejana la cita de Mnouchkine, el enemigo estaría en una zona que excede y que incluye al teatro, en lo que se nos impone como relato.

2 **¿Qué cosas han influido en tus trabajos? ¿Podrías comentar en qué sentido crees que han podido tener un efecto en estos?**

–Un montón de cosas, el tiempo, el lugar donde vivo, las experiencias personales y colectivas, mi mirada política del mundo. El feminismo en repensarlo todo, las lógicas de los vínculos, de trabajo, de producción y de poder. Mi formación en la facultad... uff, difícil en pocas palabras. Las clases de danza contemporánea que tomé varios años me han habilitado a desarmar cosas, estereotipos, ideas de actuación, ideas de movimiento, atravesar conexiones arbitrarias, pensar la escena de un modo más amplio, más mezclado. La fotografía también en mis modos de mirar y mirar como miro. Mis otros trabajos siguen influyendo, porque no vivo económicamente del teatro, y por suerte me han permitido andar por donde el teatro no me lleva: la pobreza, el campo y los campesinos (otro largo capítulo aparte de influencias). Ser mujer, ser tucumana y tener 43 años, estas cosas tienen efecto en algo así como construir conciencia de clase y de género y situarme lo más honestamente posible. Hacerme preguntas.

3 **Tu infancia, tu adolescencia, ¿estuvieron vinculados con el arte, con el teatro? ¿Qué pasaba en tu casa en este sentido?**

–En mi casa era común hablar de arte o de oficios artísticos, siempre estuvieron presentes el teatro y la música porque mi papá era músico y sonidista, técnico del teatro de la provincia y de grupos independientes como Nuestro Teatro. Los domingos hacíamos obras en el fondo de mi casa. Mi mamá era docente de la carrera de teatro y mi hermana mayor también es actriz. Mi abuela que vivía con nosotros había sido docente de dibujo y mi tía pintora. Empecé a hacer teatro a los 14 años y a los 18 había elegido estudiar Licenciatura en Historia, pero me decidí a entrar también a la carrera de Teatro un mes tarde por insistencia de mi mamá y de mi amiga Marina, dejé Historia.

OTROS LIBROS

ACTUAR PARA VIVIR

TEXTO: JUAN IGNACIO CRESPO.



ACTORES SUELTOS
de Alejandro Catalán.

Ediciones
DocumentA/Escénicas

Cuando algún “Maestro de teatro” decide dejar constancia de su práctica, su pensamiento y su experiencia, lo hace, generalmente, bajo la modalidad del reportaje, el ensayo breve o el tratado. Publicaciones como *Sacate la careta*, de Alberto Ure o *Cancha con niebla*, de Ricardo Bartís podrían ser dos perfectos ejemplos de esto. De algún modo, es más importante la figura del emisor que el propio texto. Alejandro Catalán (actor, docente, director) en *Actores sueltos* intuye que su voz tiene que camuflarse para no reproducir una pedagogía donde el Maestro habla desde el Olimpo de las certezas escénicas. Catalán se monta en las estructuras de la ficción. Utilizando cinco avatares separados en el tiempo (del siglo III al XXI) y en la geografía, el corpus de su pensamiento no se agota en prescripciones talladas a fuego, sino que se desglosa en pequeños monólogos, una suerte de *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer. El sentido ¿único? a través de lo múltiple. La personalidad que abre *Actores sueltos* es Kazuma, actor y director perteneciente a la corriente del teatro Noh japonés en el remoto siglo XVII. En esas primeras páginas abrigadas de silencio, las sentencias del creador oriental se revelan como oraculares: “Llevamos en el cuerpo nuestra mentira y la del mundo. Que la actuación sea el ensayo

de la honestidad”. Retrocediendo varios siglos nos encontramos con el actor romano San Ginés de Roma sosteniendo un diálogo personal con Dios antes de ser decapitado debido a su “herejía performativa” dentro de la representación de un bautismo. Sigue el director cinematográfico Peter Sagliatti desde la fatua Nueva York y Theodor Solovióv, director bolchevique que fuera ajusticiado por el propio partido (cuesta adentrarse en este fragmento sin evocar el monólogo final de *Variaciones Meyerhold*, de Eduardo Pavlovsky, donde la luz se extinguía como la vida del propio director). Finalmente, llegamos a Alejandro Urdapilleta, quien parece ser un referente muy próximo para el autor. A través de fragmentos periodísticos y audiovisuales, se reconstruye el pensamiento vivo del actor que siempre será ese ícono del *under* de los 80s. Las respuestas de Urdapilleta dejan al lector una resonancia nostálgica, de un tiempo donde actuar soólo significaba estar juntos, siendo “la obra” un posible saldo de esa vincularidad.

En un período de mercantilización total, donde el sujeto es (re) producido como consumidor hasta de sus propias emociones, *Actores sueltos* puede leerse como una oposición romántica donde se intenta resguardar el espíritu trascendente de la actuación. Sin embargo, Catalán, consciente o no, propone una actuación materialista, una actuación que no desarrolla ideas abstractas (y externas), sino que busca producir una afectación particular entre los cuerpos concretos; esta afectación luego devendrá en formas sensibles, o sea, materiales. Sin la captura de la eficiencia, del productivismo y de las estructuras de montaje habituales del teatro, el actor se vuelve autoconsciente de su propia potencia. “Más que tu personaje o la obra, actuarás la razón por la que actúas”, sintetiza Kazuma.

Finalmente, *Actores sueltos*, no es una síntesis de la experiencia ni un manual de prescripciones

de Alejandro Catalán como docente, más bien se inscribe en los parámetros de la ficción donde seguimos el recorrido de la actuación como personaje inmortal a través de los siglos: una práctica que podría servir como refugio para los momentos oscuros.

EL AUTOR



Alejandro Catalán
Buenos Aires - 1971

Actor, director y profesor teatral. Se formó actoralmente con Ricardo Bartís, y estudió dramaturgia con Mauricio Kartun. También se formó en el Taller de Teatro de Objetos con Daniel Veronese y Ana Alvarado. Asimismo, cursó estudios de filosofía griega con Santiago Kovadloff.

El estudio/taller que coordina desde el año 1999 es un referente ineludible del espectro formativo de Buenos Aires. Su prestigio se asienta en la particular manera de abordar el trabajo actoral. En sus clases o en sus obras la actuación es asumida y afirmada con un nivel de protagonismo y despliegue infrecuente.

JUEGA LA SELECCIÓN

TEXTO: SILVIA LAURIENTE

Prevenidos por la advertencia “fíjate quién dirige” entramos al espectáculo. En tiempos de influencers, son contados los espectadores que alquilan balcones a ciegas. Porque la información pulula y porque confiamos en los recomendadores. Entonces, la ecuación para decidirnos por una obra es sencilla: copiosa cartelera x escaso tiempo y dinero = una que venga con garantía. ¿Pero quién respalda finalmente nuestra apuesta? La figura del director. Con ellos, los directores teatrales de Mendoza, el periodista Fausto J. Alfonso conversa desempolvando grupos, desnudando anécdotas tras bambalinas y sonsacando verdades no dichas.

El libro que reúne catorce charlas tiene todo el rigor de la entrevista periodística. Aunque el tono de lectura es el de una obra de teatro. Es que los protagonistas están tan presentes en el diálogo que nos parece escuchar sus voces como si fueran personajes, o nos metemos en las descripciones de ambiente como por las didascalias de un guión. En esa mixtura las páginas consiguen interesar tanto al público teatral como al lector que desconoce la escena.

Es la selección de nombres que arma el autor (como un gran D.T.) la que asegura la trascendencia de su trabajo. En la nómina están: Víctor Arrojo,; Sacha Barrera Oro, Gustavo Casanova, Fabián Castellani, “Baby” Chiofalo, Juan Comotti, Daniel Fermani, Luciano García Güdell, Rubén González Mayo, Fernando Mancuso, Alberto Muñoz, Rafael Rodríguez Siri, Rubén Scattareggi y Hugo Vargas. Estos elegidos decantaron entre 113 posibles directores en un minucioso trabajo de preproducción. Quedaron por los contrastes de formación, trayectoria, teóricos, prácticos, estéticos, ideológicos, de estilo y de poética, según explica Alfonso en la introducción. Ninguno se negó. Todos accedieron al mano a mano en cafetines de la ciudad, salas y solo uno por razones de distancia (Mendoza-Barcelona) contestó las preguntas por Internet. El

gran ausente en la lista es Maximino Moyano que falleció días antes de la cita. “No sería exagerado decir que con su partida se desmoronó —definitivamente, pero definitivamente— un modo, una forma de entender el teatro. Y más específicamente, el teatro ‘de provincias’, expresión que usaba para referirse tácitamente al cúmulo de obstáculos que inciden a la hora de crear en Mendoza”. Él iba a encabezar este volumen I por su invaluable contribución artística. “Quizás lo más importante sea subrayar que no se traicionó ni traicionó a nadie. Por eso este libro está dedicado a él”, dice el autor.

LIBRES ASOCIADOS

Cada charla lleva a modo de capítulo un número, el nombre del entrevistado, su lugar y año de nacimiento y una asociación libre que implícitamente define su modo de hacer teatro. Así, a Juan Comotti lo subtitula con “La máquina de hacer máquinas”. La doble alusión se corresponde con su altísima productividad y con la poética transmitida por Pompeyo Audivert. Al momento de la nota Comotti llevaba unas cien obras como director.

A propósito, los cierres de las entrevistas dan cuenta de todos los espectáculos dirigidos por los señores de las tablas. Esa enumeración, las notas a pie de página (sustanciosas como el cuerpo del texto), la bibliografía consultada y sugerida, son marcas de la profunda investigación previa que hace Alfonso y de toda

FIJATE QUIÉN DIRIGE I

Directores. Charlas con 14 teatristas de Mendoza

FAUSTO J. ALFONSO

Inca Editorial

242 páginas

2022



una vida dedicada al periodismo teatral. De hecho, muchas citas refieren a sus publicaciones anteriores: *Una década dramática. Apuntes sobre teatro mendocino, 1985-1995* o la revista cultural *Don Marlon, escenarios y otros placeres*, por ejemplo.

Más ambiguo es el título que le toca a José Carlos “Baby” Chiofalo a quien presenta como “De tirano a patriarca de los pájaros”. Seguidamente comenta “Nunca nadie ha hecho tan poco en tanto tiempo”, un elogio que se confirma en el devenir de la conversación. Es que los copetes, los primeros párrafos de las entrevistas, nos enganchan atentos en una verdadera ópera inmóvil.

Además de recorrer el sólido pensamiento de Víctor Arrojo, nos enteramos de que le gustaría ser dirigido por Manuel García Migani. De que Sacha Barrera Oro quedó impactado en su infancia espionando a gente que se estaba disfrazando en un camarín. Recordamos cuando Gustavo Casanova se metió en la jaula a lado de los tigres en el zoológico mendocino para protagonizar *El animal que faltaba*. En fin, nos conmovemos reviviendo las puestas que vimos y nos lamentamos de no haber estado en tantas otras.

El completísimo volumen I de *Fíjate quién dirige*, de sobria encuadernación, con solapas y prólogo de Esther Trozzo (la única mujer convocada) deja abierta la puerta al volumen II. Un tomo sobre directoras de Mendoza que ya está en proceso de escritura y que continúa la promisoriosa colección de *El Pacto de Fausto*.



EL CICLO "TEATRINES" REALIZÓ MÁS DE 800 FUNCIONES EN TODO EL PAÍS

JUGUEMOS EN EL MUNDO

Durante el mes de las infancias y hasta fines de septiembre, la edición 2022 del Programa Federal de Teatro para Niñeces Creativas recorrió toda la Argentina, teniendo como gran cierre un festival con más de 50 artistas en el predio de Tecnópolis.

TEXTO: DAMIÁN SERVIDDIO / FOTOS: MARIANO BOSSARELLI

Con el fin de visibilizar y fortalecer la labor de artistas que desarrollan su trabajo dentro del campo de las infancias y adolescencias, el Instituto Nacional del Teatro junto con el Ministerio de Cultura de la Nación, a través de la Secretaría de Gestión Cultural, lanzaron la segunda edición de “Teatrines: Programa Federal de Teatro para Niñoses Creativos”. El ciclo de intervenciones escénicas destinadas al público más joven y sus familias tuvo más de 800 funciones entre agosto y septiembre de 2022, desarrolladas en las seis regiones teatrales de la Argentina. Esta nueva programación no solamente buscó visibilizar la labor de teatristas argentinos a lo largo y a lo ancho del país, sino, además, fortalecer lazos con los públicos que querían volver a tomar contacto con espectáculos de teatro, títeres y circo, entre otras disciplinas.

“Es importante y fundamental un acuerdo básico, una política institucional de unidad, que priorice el reencuentro con las audiencias infantiles, abrazando a estos públicos desde la ficción y el juego, valorando y protegiendo esta etapa de crecimiento con los nutrientes culturales que el arte teatral aporta”, destacó el director ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro, Gustavo Uano.

Fue un ciclo de carácter popular, con fácil accesibilidad, desarrollado tanto en espacios abiertos como cerrados. En cada provincia la actividad se concretó en coproducción con diversas instituciones nacionales y provinciales, asociaciones civiles, organizaciones del tercer sector, los gobiernos municipales y provinciales que sumaron recursos logísticos, económicos y humanos. El INT aportó recursos para afrontar los *cachets*, honorarios de equipos de producción, logística y gastos administrativos, priorizando la inserción de elencos, grupales y compañías de artes escénicas con trayectoria en el rubro de las infancias.

“La propuesta de Teatrines como acción política ha significado en nuestra región patagónica la posibilidad de restablecer los vínculos de nuestros trabajadorxs del teatro con los públicos, de reconocer a las infancias en sus capacidades y formas de habitar nuestras cotidianidades, de establecer vínculos de gestión con organizaciones y Estados para garantizar el derecho al acceso a la cultura y al teatro



como expresión. En nuestra región, las distancias son muchas veces el impedimento y eso ha sido nuestro desafío: llegar a donde no se llega y por eso sentimos que la herramienta es de suma importancia para que nuestras niñas, niños, niñas se sientan abrazadxs por un Estado presente”, expresó tras esta segunda edición María Laura Vinaya, representante regional Patagonia y representante provincial por Río Negro.

Gabriela Bertazzo, representante regional Centro Litoral y representante provincial por Santa Fe, agregó: “Las obras teatrales pensadas para niños suelen ser mayormente difundidas en espacios educativos. Con este programa, se pretende enmarcar cada función en un momento de encuentro de la familia toda, priorizando los sectores de la comunidad a quienes más se dificulta el acceso a las culturas. Porque Teatrines es materializar el derecho a las culturas, a las infancias felices, a pensar en un mundo mejor. El teatro nos une, y este programa es una postal de ello”. Andrea Terranova, representante regional Nuevo Cuyo y representante provincial por San Juan, aseguró: “Teatrines nos ha permitido ampliar el acceso al teatro como bien cultural a miles de niños, niñas y adolescencias de la región en una planificación de funciones descentralizadas de las capitales, lo que ha permitido correr la escena de los núcleos donde habitualmente se programan actividades para este público específico. A

su vez, se ha dado continuidad laboral a las agendas de teatristas y hacedores que destinan sus procesos creativos a imaginar y llevar a cabo espectáculos de calidad transformando la realidad que nos rodea como sociedad”.

Asimismo, el 10 de septiembre se realizó el Festival Teatrines en Tecnópolis en el cual, además de la programación habitual del Transbordador Escénico #TAF, hubo cinco espectáculos adicionales (en el Domo Danza, en el Auditorio Orgullo Nacional, en el Auditorio Federal, en la zona de Banderas y en la zona Juana Azurduy) y diversas intervenciones callejeras desplegadas por todo el parque. Tanto en este caso como en cada función de Teatrines en todo el país, las entradas fueron libres y gratuitas. Para este cierre en Tecnópolis, llegaron a Villa Martelli más de 50 artistas de toda la Argentina, incluyendo clowns, malabaristas, actores, actrices y acróbatas, que realizaron sus *performances* en los principales sectores del parque.

“Teatrines tuvo el fin de poder recrear y acompañar los procesos de los imaginarios de la niñez y la adolescencia a partir del arte escénico, algo que es muy importante para seguir construyendo identidad y razón de ser de los individuos pertenecientes a una comunidad a partir de sus primeros años. Espero que todos y todas hayan podido disfrutar de Teatrines en todo el país”, concluyó Federico Prieto, Secretario de Gestión Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación.



ESCENA DE "UNA CIRCUNSTANCIA DENOMINADA MUNDO"

**ENTREVISTA A JIMENA AGUILAR:
LA PALABRA COMO SOPORTE DE LA ESCENA**

“ENTIENDO AL TEXTO DRAMATÚRGICO COMO UN DESAFÍO LIBERADOR”

Creadora de amplio recorrido, Jimena Aguilar asume la importancia de la dramaturgia en la construcción de sus materiales y desmitifica que la palabra pueda ser una captura para los cuerpos en escena.

TEXTO: JUAN IGNACIO CRESPO / FOTOS: FRANCO MIGUENS



ESCENA DE "UNA CIRCUNSTANCIA DENOMINADA MUNDO"



JIMENA AGUILAR

La escritura dramática y la actuación se disputan históricamente la esencia del teatro. El argumento antropológico sacará a relucir los orígenes rituales y desaforados del culto misterioso a Dionisios, donde la finalidad era la embriaguez y la pérdida de toda medida desentendiéndose de cualquier texto-logos. Sin embargo, la importancia histórica de *La Poética* de Aristóteles cristalizó las artes escénicas a la palabra, a la estructura, a la mimesis y a la representación de la realidad (cabe recordar que este texto son prescripciones precisas para la confección de una buena tragedia, pero, en verdad, el autor reduce todo al modelo narrativo de *Edipo* de Sófocles). Saliendo ya del mundo helénico, esta discusión sigue en pie, y si bien las artes performáticas han puesto en crisis el texto como liturgia inevitable, el poema dramático sigue manteniendo un prestigio como base para una futura representación.

El curriculum de Jimena Aguilar (*Dixit, Baladé*) podría dejar entrever que su punta de lanza para la creación es el texto lato sensu: Premio Rozenmacher de Nueva Dramaturgia (FIBA) por *Un día es un montón de cosas*; *Trotar, pastar y dormir* Mención en el Premio ARTEI 2016 y su último trabajo *Una circunstancia denominada mundo* obtuvo el Premio Internacional Dramaturgia Invasora que se otorga en

España (obviamente entre otras distinciones). Los jurados no dudan en arrojarle trofeos por el mundo poético que respira en sus páginas: lo épico en lo cotidiano, los sueños, lo fantástico (en su última puesta muy WesAnderniana, un personaje se arroja a la caza de un calamar gigante), la amistad, y posiblemente el amor. Encarnando otros roles (como el del diseño sonoro por su formación como intérprete musical) y obviamente el de directora, las formas escénicas de Jimena, sin embargo, ponen a la escritura y a la potencia de esta como "ánima" de sus acontecimientos, sin desatender que la materialidad de la escena requiere de un orden visual y plástico. En esta entrevista, la autora trata de pensar lo íntimo y el género en relación con su escritura, y el pasaje a una escena que demanda expandir la sintaxis de la dramaturgia.

-Parecería que siempre inicias tus proyectos desde un texto sólido trabajado en soledad. ¿Hay algo de esa "intimidad de escritura" que se filtra en tus puestas y que se convierte en forma teatral?

-Puede que algo de eso así sea, y ahí se me ocurre preguntarme cuál sería esa forma, cuál es la forma de lo íntimo. Por otro lado, si bien reconozco algo de esa atmósfera en muchos momentos de mis puestas, también hay otros

momentos que identifico como muy expansivos. Pienso, por ejemplo, en mi último montaje: *Una circunstancia denominada mundo*, donde hay una escena que llamamos *el sueño naranja* en la cual hay un despliegue visual, plástico y musical que no me remite específicamente a lo íntimo en términos de puesta en escena, sino más bien a algo muy *para afuera*. Sí sé a conciencia que hay una zona que es la que más me interesa trabajar, y es esa zona donde se cruza lo extracotidiano con lo cotidiano, donde imagino que hay una especie de portal que se abre y entonces podés percibir o intuir, no sé con qué sentido, algo del misterio de la existencia, y creo que hay algo de esa percepción que tal vez solo suceda, o suceda con mayor nitidez de pensamiento, cuando estamos en soledad, en intimidad con nuestro propio yo. Quiero decir, al menos para mí, no sé si sería posible ese nivel de profundidad en la percepción cuando estoy en relación con otras personas, porque tal vez los abismos son absolutamente personales: nacer, morir y en el medio intentar captar algo de qué es todo eso.

-En cierto momento se intentó definir la producción de autoras mujeres como "dramaturgia femenina" (con una sensibilidad distinta) ¿Te parece que existe algo así o esa definición es una reducción



ESCENA DE "UNA CIRCUNSTANCIA DENOMINADA MUNDO"

patriarcal más?

-Me parece que no hay un tipo específico de sensibilidad, o cualquier otra cualidad, que sea patrimonio exclusivo de un género, o rango etario o lo que sea. Sí creo que hay experiencias de vida compartidas por determinados grupos humanos por el simple hecho de formar parte de ese sector de la humanidad, situaciones que se viven y se transitan con las particularidades propias de cada contexto, como entiendo que también les sucede, por ejemplo, a las personas que habitan diferentes contextos socioculturales, económicos, etcétera. Creo que esto no se traduce necesariamente en que haya una sensibilidad distinta o una manera de transmitir diferente que entonces se corresponda de manera directa y necesaria con cada género, pero sí muchas veces puede arrimar la mirada más hacia un lado que a otro.

Por otro lado, también pienso que sí hay temas y abordajes que por tradición, costumbre, y tal vez cierta inercia, pareciera que son los que le corresponden a determinado género, y eso, una vez más, también sucede, por ejemplo, con las dramaturgias que se producen en diferentes regiones del mundo, pero creo que esto está más relacionado con los mandatos, con lo que se espera de cierta producción que viene de determinado sector,

pero eso es algo muy distinto a pensar que lo femenino necesariamente tiene una forma preestablecida, ya que antes mencionábamos el posible vínculo entre el contexto de producción y la forma que este puede llegar a generar.

-En tu último trabajo, *Una circunstancia denominada mundo*, aparecen elementos de neto corte filosófico. ¿Puede el teatro seguir siendo un soporte de ideas?

-Pienso en cuando se dice que *todo es política*, y, en asociación, si hay algo de lo humano que no sea un soporte, y en consecuencia también un transmisor de ideas. Ahora si nos referimos a una exposición, confrontación, puesta en evidencia explícita de ideas, creo que lo más interesante se genera cuando esas ideas están, a su vez, sostenidas por una propuesta plástica, una situación teatral, musical, etcétera, y no solamente un intercambio de ideas sin más, al menos ese punto en particular es lo que a mí más me interesa que suceda en un espectáculo teatral. Y en particular, en cuanto a la filosofía, la cual me interesa mucho y que, al fin y al cabo, es ni más ni menos la historia del pensamiento humano, creo que un concepto puede ser portador de tanta belleza como una obra de arte plástico, una

fotografía, etcétera, una composición de ideas "bella" puede emocionarme tanto como la composición de una imagen.

-Trabajando desde una dramaturgia sólida, ¿podría esta encorsetar las potencias de los cuerpos en escena?

-Yo creo que todo lo contrario, puede potenciar enormemente esas potencias. Desde ya que estoy asumiendo que para que eso suceda tiene que estar implicada una dramaturgia "bien escrita", lo que sea que eso sea, digo, una dramaturgia que proponga, que abra sentido y despierte imaginario. Entiendo al texto dramático como un desafío liberador, en el sentido que propone al intérprete una especie de mapa repleto de destinos posibles para transitar. Con esto no quiero decir que no haya dramaturgias producidas desde la actuación que no sean interesantes –que las hay y muchas– pero en lo personal a mí me interesa más trabajar desde una dramaturgia previamente trabajada porque me permite alcanzar un nivel mayor de profundidad.

-Has transitado todos los roles dentro de una producción (actriz, dramaturga, directora). Estos tres roles siempre están en tensión y pujan por apropiarse la autoría de la pieza. ¿Desde tu experiencia podrías privilegiar alguno o más bien cada uno se entremezcla con el otro?

-Actriz fui por un período realmente muy breve, pero ok, lo concedo, habité el rol y sobreviví para contarlo. Pienso en fases, en etapas, se me ocurre en algún punto que pueden asociarse estos roles a diferentes etapas del proceso. Como si la escritura perteneciera a la niñez del proceso, que va descubriendo de qué se trata todo ese universo, a la dirección le corresponde la juventud que experimenta y ensaya prueba y error, y a quienes interpretan les corresponde apropiarse ya de la madurez del material. Por supuesto, como todo proceso, hay etapas compartidas, nada es tan rígido y estanco, pero se me ocurre que algo de eso organiza mi manera de pensarlo, porque realmente considero que hay un punto donde claramente es un trabajo de equipo donde incluso la autoría entonces también es compartida con quien diseña la iluminación, las visuales y el sonido del montaje.

ENTREVISTA A ARIANA HARWICZ:

TRANSPOSICIONES ENTRE LA LITERATURA Y LA ESCENA

“MI RELACIÓN CON EL TEATRO ES TOTAL”



Aunque se ha posicionado como una de las figuras más destacadas de las letras contemporáneas, Ariana Harwicz tiene fuertes vínculos con el teatro. Luego de las adaptaciones de *Matate, amor, Precoz* y actualmente *La débil mental*, la escritora confiesa que la potencia de la dramaturgia es punta de lanza en su literatura.

TEXTO: NATALIA LAUBE / FOTOS: FRANCO

MIGUENS - ALEJANDRA LÓPEZ

Antes de escribir las novelas que la convirtieron en una de las voces de la literatura argentina con mayor resonancia internacional, Ariana Harwicz estudió dramaturgia en la Escuela Municipal de Arte Dramático. No es un dato de su biografía que suela mencionarse y, sin embargo, es una clave de lectura valiosa para entender su obra, compuesta por unas cuantas historias que uno podría definir como “ficciones de cámara”. Basadas casi siempre en la interrelación de unos pocos personajes, unidos entre sí por relaciones a todas luces teñidas de complejidad, enrevesadas, oscuras pero, así y todo, aparentemente indisolubles, las historias de Harwicz se despliegan mucho menos en el terreno público que en el vincular. Esos vínculos primarios —de familia o de pareja— agobian y, a su vez, resultan vitales como el aire para quienes los cultivan. Son, apelando a una definición de esta época que quizá la autora despreciaría, vínculos tóxicos.

La tendencia de Harwicz a crear seres de una enorme complejidad interior, por momentos extravagantes, siempre intensos, y en un diálogo permanente y endogámico, puede leerse como una herencia de su formación vinculada a las artes escénicas: sumido en la lectura, uno puede imaginarse a los personajes en sus casas, en las calles —crearles un entorno—, pero el salto a pensar todo eso mismo sucediendo en un escenario se presenta como absolutamente natural, como si ya estuviera contenido en el texto. Eso es lo que explica, tal vez, que las novelas de la autora sean tan permeables a ser llevadas a escena sin un trabajoso ejercicio de transposición (cortando algunas ideas o escenas cuando hace falta, pero sin modificar demasiado el lenguaje en el pasaje de la versión original a la versión transpuesta).

Por el momento son cuatro las versiones teatrales estrenadas que se basaron en la “trilogía de la pasión”, compuesta por las primeras novelas de Harwicz. Por estos días, en Área 623 está haciendo funciones *La débil mental*, interpretada por Ingrid Pelicori y Claudia Cantero, bajo la dirección de Carmen Baliero y la supervisión general de Cristina Banegas, que también trabajó en la adaptación del texto. Hace tres años, la misma *nouvelle* había sido llevada a escena



ESCENA DE “LA DÉBIL MENTAL”

con dirección y actuación de Paula Herrera Nóbile, junto con Fiamma Carranza Macchi: una dupla más joven, pero no menos potente para interpretar a las dos partes de un vínculo tormentoso de madre e hija, seres marginales e inadaptados que se debaten constantemente entre el amor incondicional y la pulsión de destruirse mutuamente. Con dirección de Lorena Vega y las actuaciones de Julieta Díaz y de Tomás Wicz, *Precoz* fue uno de los sucesos teatrales de la escena porteña el año pasado. La primera puesta inspirada en la literatura de Harwicz fue *Matate, amor*, adaptada por Marilú Marini, Érica Rivas y la propia Harwicz, con Marini y Rivas en escena.

Y aunque en cada uno de estos proyectos el trabajo de transmutación de libro a obra tomó caminos diferentes, la autora acompaña de cerca todos los procesos de esas puestas originadas en su poética. “Yo me involucro mucho en todas las adaptaciones. En cada caso el acompañamiento fue distinto, pero siempre me interesa estar en todas las etapas de un proyecto”, dice Harwicz. “Siento que es un rol medio indefinido el que tengo. No

es el rol de la autora que escribió el texto y listo: tiene que ver con estar ahí, presente. Con acompañar esa metamorfosis del texto en cuerpo, seguir el proceso a través del cual la letra va ingresando en el actor o en la actriz. Las formas de estar pueden ser muy distintas: a veces les mando música, o pinturas, referencias que para mí fueron importantes o que permiten entender mejor por dónde va mi mundo. Y siempre, siempre, estoy en conversación con el equipo de dirección. No sé bien cómo se llama ese rol, solo sé que me gusta estar ahí”.

—¿Cómo describirías tu vínculo con el teatro?

—Mi relación con el teatro es total, te diría que es mi marido y también mi amante. Acá en Francia, donde vivo, voy al teatro cada vez que puedo y, cuando estoy en Buenos Aires, también; siempre tengo el estreno de un amigo, o alguna puesta nueva de mis novelas, o veo cosas de las que me hablaron, voy a ver qué se está haciendo en el Cervantes, en el San Martín, voy todo lo que puedo al teatro independiente. Pero hay algo que trasciende el ir o no ir al teatro: yo siento



ESCENA DE "LA DÉBIL MENTAL"



ARIANA HARWICZ

que un poco *pienso en teatro*, y dialogo con las novelas como si fueran obras de teatro. No es que esté pensando en el dispositivo teatro necesariamente, es un poco menos directo. El gesto de mis personajes ya es teatral, los construyo desde esa noción.

-¿Podría decirse, entonces, que escribís algo así como novelas teatrales?

-No sé, no puedo decir que mis novelas sean obras de teatro, pero tampoco diría que son novelas *puras*, si es que eso existe. Me parece que son de una raza impura, que nacen de un diálogo entre teatro y literatura que no puede dividirse: la sangre ya está mezclada. Quizá es por eso que mis personajes van directo al teatro, medio de una y sin problemas.

-¿Cuánto (y de qué forma) se modifican los textos en el pasaje de libro a obra?

-En el caso de mis novelas, el texto no se modifica, quiero decir: la lengua, sus giros, no se alteran para nada. Con *Matate, amor*, por ejemplo, yo hice el primer recorte, después Erica y Marilú siguieron trabajando a medida que empezaron a ponerle cuerpo

a esas voces, pero siempre me consultaron si me parecían bien las derivas que iba tomando el texto —que quedó bastante inalterado—. Quizá el caso de mayor mutación haya sido el de *Precoz* porque Juan Ignacio Fernández, que estuvo a cargo de la adaptación, metió más mano a algunos pasajes de la madre para convertirlos en un diálogo, con la intención de darle más presencia al personaje del hijo. En la novela, la voz del hijo está contenida en la de la mamá, que va recordando sus charlas. En la obra, en cambio, esas frases aparecen directamente en boca de él. Fue un trabajo de montaje más exhaustivo; sin embargo, los textos no se modificaron. En ninguna de las adaptaciones cambiaron las palabras: en todas, yo cierro los ojos y puedo escuchar la novela.

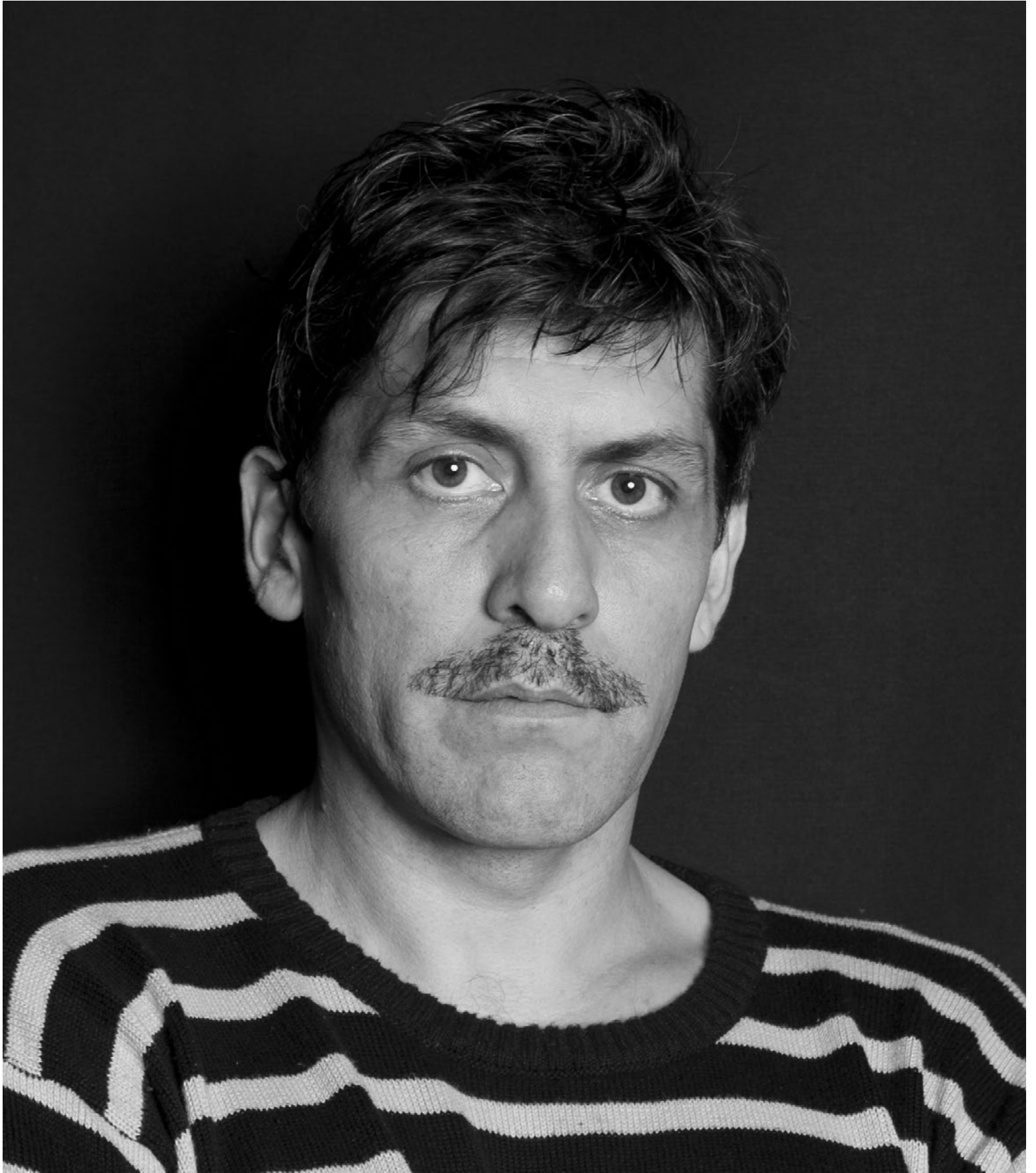
-Hacer una transposición es en muchos aspectos equiparable a hacer una traducción. Jugando con el famoso dicho del "traductor traidor", ¿cuál, dirías, es la mayor traición en la que puede incurrir alguien que trabaja en la adaptación de una novela a otro lenguaje artístico?

-Cuando vivía en Buenos Aires daba talleres

de literatura y siempre, en algún momento, aparecía la problemática de la transposición. Y es cierto que en muchas cuestiones se puede pensar en términos bastante equiparables a los de la traducción. Traducir y trasponer *siempre* implica perder, *siempre* implica traicionar. Pero no se traiciona necesariamente en la medida que se quita texto, aunque a un autor le resulte dolorosa esa resignación. La mayor traición no es sacar, sino empobrecer el material.

DE ARCHIVO

LUIS BIASOTTO, BAILARÍN,
COREÓGRAFO Y DIRECTOR.
FORMÓ PARTE DEL GRUPO KRAPP



“La noche es el momento de la contemplación y la introspección, al mismo tiempo que es el momento del sueño y la fantasía. Es el momento de la soledad y del suave erotismo. La noche está ocupada por los demonios, el anhelo, el miedo y la dicha. En la noche todos los sentidos se agudizan. La noche sugiere permisos a que los monstruos de la imaginación recuperen sus fuerzas para gritar ¡Aquí estoy!

Hablar de la noche, es también hablar del tiempo, de ese tiempo que está presente pero que también es invisible e incontrolable. Ese tiempo sin tiempo, ese momento que no entra en ningún tipo de juicio, donde el ser humano puede mostrarse verdaderamente tal cual es, escapar de la tiranía del tiempo y entregarse a una oscuridad que no pretende representar la muerte, sino la vida. En la noche, el fantasma de la muerte, está más presente que nunca, y esos fantasmas caminan y se expresan libremente.”

LUIS BLASOTTO

(1972-2021)

20 Años



EDITORIAL
INTeatro

PICADERO #45

