

LA ESCENA IBEROAMERICANA

Escriben:

Roxana Rognitz Garabedian
Luis Alberto Saez
Claudio Ferrari
Lucía Martínez González
Antonella Sturla

HACER TEATRO HOY

Escriben:

Patricia Zangaro
Aristides Vargas
Rosa Luisa Márquez
Gracia Morales
Jaime Chabaud

INVESTIGAR EL TEATRO

Escriben:

Paula Travník
Esther Suárez Durán
Rosalina Perales
Carlos Rojas
Antonella Sturla
Roxana Rognitz Garabedian
Flora Ferrari

EN FORO

Escriben:

Eleonora Vallazza
Martín Cedres Silva
Claudio Ferrari
Roxana Rognitz Garabedian
Flora Ferrari



REVISTA TEATRO/CELCIT NÚMERO 41

Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana. Editada por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT, de la Argentina.

TERCERA ÉPOCA / NÚMERO 41 / AÑO 2026 / ISSN 1851-023X

STAFF

Directora: Antonella Sturla

Coord. de contenidos: Flora Ferrari

Maquetado: Luis Emilio Cerna

Armado y puesta en línea: Pablo Ianni

Las notas que integran este número han sido publicadas previamente en Territorios Escénicos: www.celcit.org.ar/blog/

Las notas expresan el pensamiento de los autores y su publicación no supone, necesariamente, adhesión por parte del CELCIT.

Foto de tapa: "Leonora" de Alberto Conejero. Con Teresita Galimany.

Dirección: Carlos Ianni. Foto: Martín Siccardi. CELCIT, 2025-2026

Redacción y administración: Moreno 431

(1091) Buenos Aires. Argentina

E-mail: correo@celcit.org.ar

Web: www.celcit.org.ar

5. Cassandra, de Sergio Blanco: Ecos de una profecía

Por Roxana Rugnitz Garabedian

11. Pedido de gracia: La risa como condena, la cachetada como caricia

Por Luis Alberto Saez

20. Imprenteros, de Lorena Vega

Por Claudio Ferrari

27. Caer interminable-mente: ecos de Octavio Paz en “Los amores feroces”

Por Lucia Martin Gonzalez

31. Helena de Troya: Juicio a una zorra

Por Roxana Rugnitz Garabedian

36. “La heladería”, de Ana Scannapieco, ofrece una pieza precisa, delicada y profundamente conmovedora

Por Claudio Ferrari

41. SONS - Ser o no ser. Estreno internacional de La Fura dels Baus en Buenos Aires

Por Antonella Sturla

47. 50 años del CELCIT

Por Patricia Zangaro

50. El CELCIT, un espacio para el teatro de América Latina

Por Arístides Vargas

53. Cincuentenario. Cincuenta. Sin cuenta. 50

Por Rosa Luisa Marquez

56. El CELCIT: un hogar transatlántico

Por Gracia Morales

60. CELCIT, 50 años

Por Jaime Chabaud

64. Las salas de teatro independiente en Buenos Aires. Un legado cultural de valor patrimonial

Por Paula Travník

68. Sesenta y cinco años bailando a Cuba

Por Esther Suarez Duran

78. Textualidades invertidas: espacio y género en la dirección de Sylvia Bofill de El público, de Federico García Lorca

Por Rosalina Perales

87. Yuyachkani 54 años: Pensando, recordando, persistiendo en la escena

Por Carlos Rojas

92. El simbolismo en la obra de Maurice Maeterlinck

Por Antonella Sturla

101. Teatro uruguayo: crisis y reinención desde la dramaturgia en el siglo XXI

Por Roxana Rugnitz Garabedian

109. Entrevista a Mauricio Kartún

Por Flora Ferrari

117. Entrevista a Mariangeles De Toro

Por Eleonora Vallazza

123. Entrevista a Ximena Echevarria

Por Martin Cedres Silva

130. Entrevista a Carlos Ianni

Por Claudio Ferrari

141. Entrevista al Instituto de Actuación de Montevideo

Por Roxana Rugnitz Garabedian

149. Entrevista a Antonella Sturla

Por Claudio Ferrari

159. Entrevista a Ciro Zorzoli

Por Flora Ferrari

LA ESCENA IBEROAMERICANA
KASSANDRA, DE
SERGIO BLANCO:
ECOS DE UNA
PROFECÍA

Por [Roxana Rognitz Garabedian](#)

KASSANDRA, DE SERGIO BLANCO: ECOS DE UNA PROFECÍA

*El regreso de **Kassandra**, de Sergio Blanco, dirigida por Roxana Blanco y protagonizada por Soledad Frugone.*

En tiempos en que las fronteras, los cuerpos y las lenguas son territorio de disputa, **Kassandra** vuelve a escena para recordarnos lo que ocurre cuando una mujer habla y nadie quiere escucharla. Sergio Blanco retoma el mito, pero en su versión la profetisa troyana encarna en el cuerpo de una mujer trans migrante. Bajo la dirección

de Roxana Blanco y con la actuación de Soledad Frugone, la tragedia se redefine para darle voz al personaje, como un imprescindible acto de resistencia.

De alguna manera su regreso me hace pensar en aquel reclamo de “belleza”, que hiciera un reconocido actor uruguayo como grito de alerta hacia nuestra escena. Retomo la idea, pero pensándola como incompleta aun, porque “un poco más de belleza” no es suficiente si no se sostiene desde el parámetro de la ética política, con atención hacia la emergencia contemporánea. Lo que necesitamos hoy, como conmoción de los tiempos críticos que nos atraviesan, es que esa idea de belleza se teja, obstinadamente, con el valor de lo que necesita ser dicho.



Sin duda el encuentro de estas dos creadoras que, desde hace años sostienen con rigor y talento la escena nacional, despertó mi curiosidad. La trayectoria de ambas se cruza en un texto en el que la tradición dialoga con la actualidad, haciendo posible, en línea con lo anterior, que la puesta estética se vea completada con la dimensión de lo ético.

En esta oportunidad, más que escribir un artículo sobre la obra, quería escuchar sus voces. Nuestro desafío fue hablar de una propuesta construida como palimpsesto en el que confluyen varios niveles. Una escritura que nace del deseo de reparar un vacío enorme. Blanco parte de un relato interrumpido, silenciado, para hacerle justicia histórica y revelar sus múltiples capas de sentido: las Kassandras posibles a lo largo del tiempo. En su texto, la figura mítica es una migrante trans, sola en un territorio ajeno, hablando una lengua prestada, sobreviviendo como puede. La tragedia clásica vuelve a resonar en las violencias contemporánea, en todos los exilios y las exclusiones actuales.

A pocos días del estreno, la directora y la actriz comparten su mirada sobre el sentido de esta nueva versión, el trabajo conjunto y sus repercusiones.

Soledad Frugone recuerda el momento en que recibió la propuesta de Sergio Blanco:

“Estábamos en la cuarta

temporada de Tierra —también de Sergio— y yo hacía La reina de la belleza de Leenane. Entonces me propuso hacer *Kassandra*. Le dije que no. Que no podía. Ya la había hecho Roxana y me parecía imposible ponerme en su lugar. Sergio insistió: había pasado tiempo, era otro momento. Pero yo seguía negándome. .. hasta que me dijo que la dirección iba a estar en manos de Roxana. Ahí le dije que sí. Porque me parecía hermoso ese traspaso de posta que no da lugar a la comparación, sino a continuar un proceso. Sergio la escribió, Roxana la actuó, ahora la dirige, y yo la represento. *Kassandra* sigue su camino, se nutre, crece, se transforma.”

Roxana asiente. “Fue así, tal cual”, dice, con la certeza de quien vuelve a un territorio querido:

“Para mí *Kassandra* es un texto mayor. Había que volver a hacerla desde otra óptica, con otro cuerpo, otra voz. La obra se representó en todo el mundo, pero esta versión necesitaba ser contada de nuevo, desde acá. Sergio comprendió que no había otra actriz que pudiera ser *Kassandra* más que Soledad, ni otra persona que pudiera dirigirla. Nos unió a las dos, como solo él sabe hacerlo.”

El proceso comenzó de una manera simple, cotidiana, en el apartamento de la directora y luego pasaron a ensayar en la Sociedad Uruguaya de Actores.

“Todo fluyó amorosamente —

cuenta Roxana— Con un equipo de tres mujeres – Soledad, Alexandra y yo— de mucha escucha y sostén. Las imágenes aparecían solas. Desde el primer día fue un proceso lleno de luz.”

UNA BISAGRA EN LA DRAMATURGIA

Me pregunto qué lugar ocupa esta obra dentro de la trayectoria dramática de Sergio Blanco. Roxana responde sin dudar, y desde su memoria comienza a trazar el recorrido.

“Esta obra es una bisagra. Sergio venía escribiendo en otra línea — *Barbarie, Calibre 45*— y de pronto aparece *Kassandra*, donde empieza a rozar la autoficción. Él juega con *Flaubert: Madame Bovary c’est moi*”.

De alguna manera, resulta claro que *Kassandra c’est lui*. En esa obra, Sergio Blanco se adentra en una nueva forma de escritura dramática. Roxana prolonga esta reflexión y rescata ese instante fundacional que marcará el inicio de su exploración en la estética de la autoficción.

“El mito de la mujer abusada por Apolo que dice la verdad y nadie la cree... es lo que nos pasa a todas las mujeres. Sergio ubica ese mito en el cuerpo de una inmigrante trans, en una lengua hegemónica que excluye. Es un acierto porque toca a los verdaderos personajes trágicos de hoy.”

En la puesta en escena, mito y contemporaneidad dialogan en una tensión productiva. La tradición trágica

griega aporta el arquetipo, el rito y la dimensión universal del conflicto, mientras que la estética contemporánea introduce la fragmentación, la ironía y la autorreferencialidad propias de nuestro tiempo. De esa convergencia surge un nuevo territorio teatral donde la tragedia se reescribe desde la experiencia y el lenguaje del presente. Es interesante ver con qué naturalidad se aborda este tránsito. Roxana lo explica.

“Nosotras fuimos alumnas de Levón y Schinca —explica Roxana—. Aprendimos las claves de la tragedia. En esta obra jugamos con esa herencia: la gestualidad, la voz, los micrófonos como máscaras que amplifican. La tragedia se encarna hoy en una mujer trans que llega con su bolsito a un bar, a prostituirse porque no le queda otro recurso.”

CAMINAR SOBRE LAS HUELLAS

En medio de la transcripción de la nota grabada se hace muy obvio la cantidad de material conceptual que atraviesa todo el proceso previo al estreno. En ese sentido quisimos saber sobre los desafíos y expectativas para una actriz que conoce muy bien su oficio como Soledad.

“Roxana me propuso pensar la puesta como un palimpsesto escénico. Su *Kassandra* y la mía conviven. Camino sobre sus huellas. Es mi primer monólogo, y eso me impactó.

Un día, en una lectura, pedí un mate y me di cuenta de que no podía tomarlo: no había un corte, no había otro personaje. Estaba sola.”

“Está tan bien escrito que te lleva. Vas habitando su historia, su dolor, su deseo de seguir adelante. Roxana escucha, propone desde mi emocionalidad, y así el trabajo se vuelve sencillo, aunque termine agotada. Es una dirección amable, profundamente humana.”

“La obra nos exige mucho. Hay que pasar de la altura trágica al humor, de la guerra al chiste. Es tensión y distensión constante. Pero cada palabra está tan cargada que te lleva sola. En este proceso me doy cuenta de cuánto nos atraviesa el horror contemporáneo, la presencia inevitable del genocidio al que asistimos cada día. En esta obra, el dolor está ahí; no hay que buscarlo. Al contrario, tengo que frenarme para no romperme. Como actriz trabajo en la contención, en encontrar los lugares de luz y belleza que también la sostienen. Eso le pasa a Cassandra: sale de la oscuridad buscando una forma de seguir viva.”

Roxana la complementa:

“Es fascinante trabajar con Soledad. Tiene una escucha impresionante. No es solo oír: es recibir con todo el cuerpo. Eso la vuelve una actriz excepcional.”

“Dirigir a alguien que se entrega tanto exige cuidado —dice Roxana—. Es importante la consciencia de lo que

tenés en las manos. Es un acto de fe. Hay algo de sororidad en este proceso, un encuentro de mujeres. Cuando yo hice Cassandra como actriz, me dirigió Gabriel Calderón, que tiene una dirección muy femenina. Esta vez nosotras tres —Soledad, Ana Clara y yo— fuimos tejiendo una comunidad pequeña, intensa.”

Le pregunto cómo se dirige una obra que antes se habitó con el cuerpo.

“No sabía cómo lo iba a hacer. Lo fui descubriendo. Tuve que escuchar las cuerdas creativas de Soledad, su sensibilidad, pero también respetar las huellas anteriores. No quería borrar lo que fue, sino acompañar ese tránsito. Es un pasaje sutil entre tiempos. Sergio escribió una obra donde Cassandra ve que va a morir, muere y vuelve a ver su muerte. Es un juego de temporalidades. Nuestra puesta también lo es: una conversación entre las Cassandras que fuimos y las que somos.”

EL TEATRO COMO LUGAR DE ALERTA

El teatro, pienso mientras las escucho, sigue siendo ese espacio político capaz de sacudir lo social, de devolvernos la inquietud de lo humano.

Roxana lo dice con claridad, desde su trabajo.

“Esta obra es mucho. Habla de lo humano, del ser hombre o mujer, de lo que se desdibuja entre ambos. ‘Not a boy, not a girl, I am Cassandra’, dice el

texto. Es tan importante hablar de esto, desde el lugar que cada uno pueda. En nuestro caso es a partir de la escena”.

“Los dos momentos de teatralidad fuerte —luces, sonido, máscara— son cuando Cassandra interpela a los trágicos por haberla olvidado. Todo ocurre en un bar, un espacio oscuro, potente, de periferia. Cassandra pide ser contada desde los márgenes, y ahí estamos nosotras, escuchándola.”

Soledad completa:

“En este espectáculo no pensamos en la teatralidad por sí misma. Lo importante es lo humano, lo frontal. Es una obra simple, directa. Lo que importa es lo que el personaje tiene para decir.”

EL REGRESO DE LA PROFETISA

Montevideo se prepara para un noviembre singular con el estreno de *Kassandra*. El público de ambas orillas podrá reencontrarse con una voz antigua que, siglos después, insiste en ser escuchada.

Dejarla hablar tal vez cambie nuestra forma de mirar el mundo.

Las profecías son enigmáticas, y tienen su propia forma de cumplirse. Quién sabe, tal vez algo suceda con esta *Kassandra* en Dehiok Bar (25 de Mayo y Juncal), de jueves a domingo, a las 20 horas.

FICHA TÉCNICA

Obra: Kassandra, de Sergio Blanco

Dirección: Roxana Blanco

Actuación: Soledad Frugone

Asistencia de dirección: Ana Clara

Alexandrino

Fotografía: Nahirí Aharonián

LA ESCENA IBEROAMERICANA

*PEDIDO DE GRACIA:
LA RISA COMO
CONDENA, LA
CACHETADA COMO
CARICIA*

Por [Luis Alberto Saez](#)

PEDIDO DE GRACIA: LA RISA COMO CONDENA, LA CACHETADA COMO CARICIA

La risa como condena, la cachetada como caricia.

En Pedido de gracia, con dramaturgia de Mariano Cossa sobre una idea de Claudio Martínez Bel y del propio

autor, se narra la historia de dos payasos de circo confinados en un pueblo perdido en la Pampa, cuyo mayor atractivo y fuente de ingresos resulta ser el cultivo de quinotos. La espera, que desde el comienzo se intuye asfixiante y angustiosa, con el devenir de la acción se revelará como inhumana transacción, a resultas de la cual los payasos y un viejo león en decadencia han sido entregados como garantía viviente por una deuda que el empresario del Circo en el que han prestado servicios no encontró mejor forma de compensar con el municipio local. Completa el tríptico —desde una



jaula ubicada en la extra-escena— el viejo y afónico león que comparte con los payasos el exiguo menú asignado diariamente a su penosa sobrevivencia: quinotos, pan duro y de vez en cuando, un trozo de bofe para el otrora Rey de la Selva, que casi no puede mantenerse en pie. Varios son, a nuestro humilde criterio, los aciertos de texto y puesta que contribuyen a convertir una situación tan extrema en una suerte de comedia neogrotesca, por momentos entrañable y hasta conmovedora, no exenta de un insólito humor, conformando un espectáculo de teatro en estado puro. Analizarlo y decodificar sus méritos será el motivo de las próximas paginas.

TEMÁTICAS

La obra propone y despliega un territorio teatral de notable densidad simbólica y política. Su dramaturgia se sostiene en una potente paradoja: la de dos payasos degradados y atrapados en un espacio entre granero y pista de circo, que esperan y repiten rutinas circenses como intentando conjurar el paso del tiempo. Probablemente no lo consigan, pero a cambio de esa potencial frustración consiguen instalar al espectador en una tensión entre lo cómico y lo trágico, donde la esperanza navega siempre al borde del fracaso, y sin embargo nunca parece dispuesta a claudicar.

La pieza se organiza a partir de repeticiones obsesivas: desde frases,

pasando por gestos, cachetadas y rugidos, hasta diarios que, como dice la voz popular, se vuelven viejos a poco de circular por el pueblo. Esa circularidad construye una lógica beckettiana: la rutina es lo que da sentido, incluso cuando ya no hay público. Cartucho insiste: “El sentido está en la repetición”. Escopeta responde con ironía: “¿Para qué ensayar si nadie nos mira?”. Entre esas dos posturas se despliega el dilema existencial: seguir repitiendo como precaria recurso de identidad, o resignarse al vacío.

Lo notable es que la repetición no sólo organiza la acción, sino que la erosiona. Cada retorno aparece con menos energía, con más desgaste, como si el tiempo estuviera consumiendo a los personajes. La repetición es sostén y condena a la vez: conserva la vida y al mismo tiempo la fosiliza.

La elección de los nombres Cartucho y Escopeta también resulta muy potente: cargan violencia, desgaste, inutilidad de armas oxidadas. Dos seres envejecidos, raídos, que sobreviven repitiendo rutinas, intercambiando citas de filósofos (Bergson, Kant, Schopenhauer) que atesoran en libretitas y contraponen en una especie de absurdo y desopilante duelo, como si la teoría justificara un acto ya vacío. Ese contrapunto entre la jerga filosófica y la mecánica clownesca es uno de los hallazgos más

fértiles del libro de Mariano Cossa: allí el grotesco se vuelve reflexivo, cómico y patético a la vez.

Otro de los méritos del texto radica, sin duda, en el ritmo y la compulsión a la circularidad, a través de frases que se reiteran ("yo digo... digo yo..."), gestos que retornan (cachetadas, quinotos, diarios) y rutinas que se ensayan sin público, como quien se consuela de un dolor intenso con un placebo que no le propicia el menor alivio, sinó mas bien lo contrario; al desgaste físico, se suma una angustia que con el correr del tiempo crece y se profundiza hasta convertir al humor inicial en un vacío que remite inevitablemente a los paisajes beckettianos: la risa como eco de una tragedia sin salida.

EJES SEMÁNTICOS

Entre los recursos que ambos despliegan para sobrellevar su extrema situación, no hay dudas de que la complicidad y una oscura camaradería operan sobre la relación como una suerte de inevitable apelación al instinto de supervivencia. A las obsesiones y desvaríos de Cartucho (excelente composición de Claudio Martínez Bel) se contrapone la paciente y sensible ternura de Escopeta (también formidable Teresita Galimany) que sostiene a su compañero desde una mirada por momentos maternal y discretamente piadosa. Como si el ejercicio manifiesto de la piedad corriera el riesgo de perder su posibilidad sanadora.

También es posible detectar ejes semánticos que ayudan a completar una lectura posible del texto a partir de su título:

Eje jurídico-existencial: Pedido de gracia como súplica de indulto. Los payasos son rehenes de una deuda que no es suya, condenados a esperar. Aquí la "gracia" es una figura de perdón, de clemencia ante la sentencia de obsolescencia y abandono.

Eje cómico-teatral: La "gracia" como sinónimo de humor de gag, propio de los códigos circenses. Los personajes viven para ensayar rutinas, repetir cachetadas, buscar un gag que sostenga el sentido. El título sugiere, entonces, una invocación a la risa: la necesidad de que la comicidad aún sea posible en medio de la ruina.

Eje religioso-trascendental: la "gracia" como don divino. Más allá del circo y del pueblo, lo que está en juego es una salvación simbólica: la posibilidad de que la existencia, aun en el fracaso, sea tocada por un gesto de ternura (como la caricia final en lugar de la cachetada).

Estos tres ejes dialogan tácitamente entre sí, y enriqueciendo los sentidos implícitos en el título: el pedido judicial de perdón por un delito no cometido, el recurso de la risa fácil como intento desesperado por neutralizar la cancelación de la esperanza y el clamor místico de salvación, entrelazados en una misma mixtura de símbolos.

BERNARDO, EL LEÓN AUSENTE

El león Bernardo, aunque nunca aparece materialmente en escena, cumple un papel central. Su rugido, su hambre y su ausencia final introducen lo ominoso, lo animal reprimido, lo instintivo que resiste. Es también la encarnación de la deuda: se lo alimenta para sostener la ficción de la garantía, y cuando desaparece, la farsa se desnuda. Bernardo es a la vez víctima y metáfora: animal explotado por el circo y espejo de los payasos, ambos atados a una jaula que es contrato y condena.

Su salida de la historia será el quiebre dramático que preanuncia el final: sin el león, se desmoronará también la ficción de circo. Y cuando llegue la noticia de que la deuda fue saldada, se producirá un efecto devastador: lo real irrumpirá poniendo en evidencia a los protagonistas en evidente fuera de juego, obsoletos. Allí la obra alcanza una resonancia contemporánea: el interrogante sobre qué hacer con lo viejo, con lo descartado, con quienes ya no entran en la lógica del espectáculo moderno ni del aparato de consumo.

ESPACIO LIMINAL

La ambientación despliega una sugestiva zona de liminalidad linante entre depósito, granero y pista de circo, un lugar de ruinas que condensa la memoria de lo que fue espectáculo y hoy es espera. Ese “afuera” nunca

visible –el pueblo, el circo ausente, la figura de Bernardo/león– funcionan como una extra escena activa que presiona desde lo material, confiriéndole al texto una tensión sorda, ominosa. En tal sentido, no cabe duda del manejo acertado de lenguaje de lo alusivo, como zona implícita que modifica y enriquece aspectos nucleares de la historia.

También la propuesta abunda en momentos de cuasi liminalidad cuando el código de actuación teatral se confunde o fusiona con los códigos que devienen de la actividad circense: este efecto alcanza su momento más logrado en la rutina final que cierra el espectáculo.

ESTRUCTURA NARRATIVA

La estructura se resuelve de manera precisa y muy teatral: los actos se organizan a partir de situaciones-matriz de repetición creciente, cada vez más asfixiantes, hasta el apagón final. Hay una cadencia de desgaste, al inicio la práctica, luego matizada y enriquecida por distintos puntos de giro; la huelga de hambre, la ausencia de Bernardo, hasta la circunstancia del falso retorno del circo, que deviene en propuestas absurdas que no hacen sinó evidenciar la deshumanización trágica de la que los dos protagonistas resultan víctimas, condición de la que no consiguen desprenderse con los argumentos de la libertad recuperada o la posibilidad de renunciar a su condición de payasos y dedicarse a la

producción rural hasta “llenar el mundo de quinotos”. El humor absurdo convive con una angustia existencial insoslayable.

RECURSOS POÉTICOS Y SIMBÓLICOS

En los planos señalados, el valor simbólico de los quinotos resulta otro de los hallazgos de la pieza: fruta marginal, difícil de clasificar (¿naranja, limón, mandarina?), que encarna la identidad fallida, el “término medio que nunca funciona”. Los quinotos encarnan la identidad fallida: no terminan de ser nada, como los payasos envejecidos que ya no encajan en el nuevo circo. “Un fruto con problemas de identidad”, dice Cartucho, y esa frase resuena como autodefinición. Lo que no encuentra lugar en el gusto social deviene residuo, exceso, chiste agrio.

En tal sentido, los quinotos operan como metáfora del destino de Cartucho y Escopeta: inasimilables, ácidos, desajustados al gusto social. Esa lectura resignifica la condena de los personajes: no sólo quedaron como “garantes”, sino que son, en sí mismos, frutos imposibles de integrarse al mercado o al espectáculo.

Los diarios —que no son tales— configuran el otro gran elemento simbólico. Apilados en capas, representan tanto la historia personal como la historia de la comunidad que los olvida. La idea de estar “sepultado

en el pasado, aplastado por otros que lo van encimando” es de una potencia brutal: habla de memoria, de archivo y de cómo el presente condena a lo viejo a la invisibilidad. En términos escénicos, esos diarios —que en realidad, como el mismo Cartucho apunta, son semanarios— no son sólo utilería, sino una excusa más para desgranar otro comentario filosófico sobre el no paso del tiempo.

En términos de lenguaje, la pieza se articula como una metáfora compleja sobre el desgaste, la espera y la obsolescencia. Técnicamente, trabaja con una estructura de repetición cíclica, que remite tanto a la rutina clownesca como a la condena existencial de los personajes. Cada escena parece empezar donde terminó la anterior, pero con un grado más de deterioro. Esa espiral creciente-decadente es uno de los motores dramáticos más fuertes del texto: el tiempo no avanza en línea recta, sino que se acumula como los diarios en la escenografía, aplastando a los protagonistas.

El uso de la liminalidad y la extraescena resultan también muy acertados, aportando a la historia elementos poéticos e informativos contextuales que la completan y enriquecen. Ya se trate de las acciones de los funcionarios municipales encargados de acercar la magra cuota alimenticia, como de las ediciones acumulativas del semanario, a través

de las cuales los payasos mantienen con el mundo una relación pobre e insustancial, hasta que se enteran, por una carta de lectores, del amenazante descontento popular originado en la situación que los tiene como involuntarias víctimas.

En cuanto al juego con la filosofía, el contrapunto entre Bergson, Kant, Pascal o Schopenhauer atesorados en libretitas raídas generan un humor corrosivo: el saber ilustrado reducido a muletilla de payasos viejos, teoría degradada en chiste. Esa operación convierte la erudición en parte de la rutina, mostrando cómo hasta la filosofía puede ser usada como gag. Hay aquí un eco del grotesco criollo: la grandeza intelectual degradada al servicio de la miseria cotidiana.

Por último, el desenlace coloca a los personajes ante la paradoja final: liberados de la deuda, ya no son garantes ni payasos. Son nada. La libertad como condena es un giro amargo y lúcido.

La escena de la caricia en lugar de la cachetada es demoledora: la ruptura del código clownesco introduce una ternura que duele más que la violencia mas contundente. El gag fracasa y se convierte en gesto humano, verdadero. Es el punto donde la obra se atreve a abandonar la comedia para asomarse a la tragedia íntima.

DIARIOS QUE SON SEMANARIOS: METÁFORAS DEL TIEMPO Y LA IDENTIDAD

Los diarios apilados, por su parte, se convierten, desde su misma acumulación, en capas que aplastan, como si el presente enterrara a los viejos bajo el peso de lo nuevo. Cartucho lo explica con brutal lucidez: “Los jóvenes arriba, los viejos abajo, sepultados en el pasado”. La escenografía deviene alegoría de la historia: la memoria colectiva hecha papel inútil, lista para envolver huevos o avivar un asado. El teatro convierte lo cotidiano en signo y hace de esos objetos un espejo del desgaste vital.

EL GROTESCO FILOSÓFICO

Uno de los recursos más originales es el uso de la filosofía como gag. Bergson, Kant, Pascal, Schopenhauer, Demócrito: todos aparecen citados desde libretitas raídas, convertidos en muletillas de payasos cansados. Lo que fue teoría sobre la risa se vuelve rutina degradada. Ese gesto produce un efecto de grotesco: la grandeza intelectual reducida a material de circo pobre. El chiste se carga de filosofía, la filosofía se banaliza en chiste.

Aquí aparece un guiño a la tradición argentina: el grotesco criollo, donde lo sublime y lo vulgar se rozan para exponer la miseria humana. La risa que nace de ese contrapunto es amarga, un recordatorio de que toda teoría se quiebra frente a la experiencia de la ruina.

PUNTOS DE VIRAJE: FRACASO, LIBERTAD Y OBSOLESCENCIA

El nudo dramático se intensifica cuando llega la noticia: la deuda fue saldada, el circo volvió... y se fue. Cartucho y Escopeta quedan liberados, pero esa libertad no tiene destino. Ya no son garantes, pero tampoco son payasos. El circo moderno, sin animales ni fenómenos, los condena a la obsolencia. “¿Qué vamos a hacer con esta libertad?”, pregunta Cartucho. Y la respuesta es devastadora: nada.

La obra toca aquí una fibra política profunda: ¿qué hacer con lo descartado? Los viejos artistas, las formas que ya no encajan, los cuerpos que no producen. El circo renovado representa el mercado actual: colorido, ágil, joven, sin riesgos. El mundo de Cartucho y Escopeta pertenece a otro tiempo, y la obra se atreve a mostrar cómo la modernidad los deja afuera.

A MODO DE CIERRE

Pedido de gracia es un texto de gran riqueza simbólica y teatral, donde conviven ecos de Beckett, con autores de cuño neogrotesco como Cossa (P), Viale, Gorostiza, o simbolista-absurdo como Monti o Gambaro. Desde estos códigos, el texto y la puesta de Mariano Cossa ponen en escena la precariedad, la deuda, la obsolescencia, y lo hacen con humor agrio, pleno de una ternura que se torna, por momentos, en crudeza.

Pero ninguna de las virtudes

señaladas hubieran cobrado su valioso co-relato escénico de no mediar las formidables composiciones de Claudio Martínez Bell (Cartucho), y Teresita Galimany (Escopeta), que conforman una dupla sencillamente magistral, superlativa, con momentos de una teatralidad intensa que espectadores y espectadoras no olvidarán. Martínez Bell, desde un Cartucho obsesivo y alienado, empeñado en sus rutinas como el náufrago que se aferra a los restos de un salvavidas que nunca termina de hundirse, mientras que Teresita Galimany da vida a una criatura fuerte en su aparente fragilidad, en la que subyacen una entereza y una compasión que terminarán convirtiéndose en el último recurso que ayude a estos seres dolientes a no trasponer el umbral alienante de la locura.

También colabora grandemente a la consumación de esta puesta la dirección sensible y sutil de Mariano Cossa, dotándola de un tempo dramático preciso y sostenido que contribuye grandemente a valorizar sus méritos poéticos y dramáticos. Mariano conoce el valor de los lenguajes que se juegan en la escena, y los atiende y considera con pulso artesanal y miraba de orfebre: la música del espectáculo, que también es fruto de su entrenada inspiración, resulta otra prueba cabal de lo expuesto.

Finalmente, Pedido de gracia nos narra y se narra como como

metáfora del fin de un mundo: el circo
sin animales, sin payasos, sin
trapevistas, con “jóvenes
evolucionados” que ya no necesitan de
manifestaciones de barbarie
sangrienta para estimularse
(seguramente tendrán cubierta esa
cuota con la sangre en serio que
destilan sus pantallas portátiles).

Y la propuesta encuentra allí un
material riquísimo para interpelar al
espectador contemporáneo: ¿qué
hacemos con lo viejo, con lo
descartado, con lo que ya no encaja en
el nuevo paradigma del pasatiempo
posmo?

LA ESCENA IBEROAMERICANA

*IMPRENTEROS,
DE LORENA VEGA*

Por [Claudio Ferrari](#)

IMPRENTEROS, DE LORENA VEGA

Estrenada en 2019, obtuvo unánimes críticas elogiosas y se representó en diversos y prestigiosos festivales. Se trata de una obra que generó la edición de un bellissimo libro, produjo una fantástica película y un nuevo espectáculo.

La expectativa antes de la función de *Imprenteros* alcanza una intensidad infrecuente, quizá porque los espectadores son conscientes del

prestigio de lo que van a ver, o porque regresaron para verla otra vez. El murmullo en el vestíbulo, la ansiedad palpable, las sonrisas cómplices entre desconocidos, constituyen un prólogo en el que el público no espera pasivamente. Ese modo de esperar es ya, parte de la representación. Los actores, al ingresar, no ocultan ni transforman esa atmósfera: aparecen con una naturalidad engañosa, como si fueran a dar una charla y no a representar. No hay telón que suba ni luces que dicten el inicio; simplemente de pronto están allí. Esa naturalidad es, sin embargo, una ilusión exquisitamente trabajada. Nada en *Imprenteros* es espontáneo aunque todo parezca serlo y el humor será una



clave, un signo infalible durante todo lo que dure.

La invención de la imprenta democratizó el conocimiento, lo hizo circular, lo volvió accesible, dio lugar a la oportunidad de un saber compartido y resguardado. La relación entre herencia y memoria es la substancia singular de la obra de Lorena Vega y Hnos. La historia familiar, íntima, se convierte en material de representación que nos muestra cómo se crea una gesta, cómo se imprimen y multiplican los recuerdos. Al morir Alfredo Vega, su nueva familia les impidió a sus hijos Lorena, Sergio y Federico entrar a la imprenta de su padre, donde vivieron gran parte de su infancia. La imprenta paterna fue mucho más que un taller: fue el escenario primero, el espacio fundacional de la identidad de los hermanos y por lo tanto de sus armonías y conflictos.

Desde el inicio, Lorena Vega se erige como la figura rectora del espectáculo. No disimula su rol de autora y directora, pero al mismo tiempo se entrega a la ficción, a la creación de un personaje que es, paradójicamente, ella misma. Afirma su nombre, menciona su edad, comparte datos verificables, y sin embargo, esa autoafirmación también forma parte del artificio. Es ella y no lo es: es Lorena Vega y es el personaje que fabrica. Es notable la fuerza con que pisa la escena, su capacidad de interpelar a los espectadores con una seguridad

que no admite dudas. Su dominio no es autoritario, sino magnético: guía la mirada, conduce la escucha, orienta la emoción. Y al hacerlo instala el juego central de Imprenteros: lo que parece narración es acción, lo que parece asunto secreto es dramaturgia, lo que parece improvisación es un diseño de precisión milimétrica. El teatro, aquí, se presenta como una composición de suposiciones que se vuelven certezas en el instante mismo en que ocurren, porque todo lo que ocurre entra como abrazo en el ánimo de los espectadores. En este accionar de memoria vívida, Lorena Vega convoca a Sergio, presente en escena, a Federico, en proyección, y a un grupo de actores, también allí presentes, que los representarán en un juego de arquetipos en el que lo simulado y la auténtico se funden en un mismo movimiento de exactitud matemática, y por lo tanto, musical. No hay confusión posible, sino una fusión en la que los cuerpos de los intérpretes se enlazan en sus evocaciones, creando una lógica propia entre pasado y presente que se vuelve teatralidad pura. En ese entramado surge con fuerza la figura del padre, eje de la obra, como eslabón central de esa familia de imprenteros, heredero a su vez del oficio, y responsable de que la tradición siga viva. Su alusión, que como en las mejores manifestaciones teatrales es la de un espectro, dispara y recorre la obra: se hace presencia inmaterial al ser invocado y es una

marca que organiza tanto la identidad de sus hijos como la trama del espectáculo, en la que el protagonismo de la madre no es menor.

La herencia que atraviesa *Imprenteros* se nos ofrece como un dilema inspirador. ¿Qué significa heredar? En el caso de Sergio, la respuesta pareciera ser clara: es un oficio, una perduración, una máquina que hay que seguir haciendo funcionar. Sin embargo, incluso, como en su caso, la continuidad implica y supone diferencias, porque heredar nunca es repetir: es transformar. Su personaje tiene tanta ternura y tanta ingenuidad luminosa, tanto temple cándido, que quisiéramos abrazarlo como al niño que, calcado a su figura de hombre, sentimos que sigue siendo. En Lorena, la herencia toma otro camino. Su ocupación parece, a primera vista, ajena a la imprenta; pero en realidad ella imprime -en el escenario, en el libro, en la película de la obra- nuevos contrastes que provienen de aquel linaje. Su capacidad de actuar, dirigir, escribir son también señales de lo que recibió del destino paternal. Federico, contador de profesión, parece resistirse a toda vinculación, negar cualquier legado. En un diálogo con Lorena, proyectado en pantalla, que puede remitir a una entrevista, a una sesión terapéutica o a una confesión sin pecado, objeta de manera desopilante esa herencia. Y sin

embargo, de su negación se filtran inevitables formas de asentimiento, para demostrarse que es imposible que la heredad no se transmita, ya sea por afinidad o por resistencia, por continuidad o por ruptura. Así, *Imprenteros* ahonda su meditación acerca de la herencia, que puede ser una bendición, pero también una carga: sofoca si se vuelve condena a la uniformidad y libera cuando abre mundos. En el escenario estas probabilidades se vuelven notorios, como un análisis de sangre donde pudiera leerse una referencia del alma.

La obra hace preguntas fundamentales, con modales amables y nunca condescendientes: qué hacemos con lo heredado, cómo lo entendemos, cómo le damos un nuevo origen -el de ser origen de nosotros mismos-, a eso que es tan inasible como verificable y que nos lleva constantemente. *Imprenteros* no se detiene en la historia de la familia Vega: avanza sobre la de cada espectador que se atreva a mirar la suya y nos expone a preguntarnos qué huellas nos dejaron nuestros padres, qué ha quedado impreso en nosotros, con qué de sus nombres, actos, costumbres, pasiones, gritos o silencios fuimos prefigurados y estamos constituidos y qué estamos haciendo con todo eso.

Los detalles que surgen en la pieza son sutiles, aguda y vigorosamente enternecedores: un jardín, la abuela preparando dulce de

higo, la casa del abuelo; menciones que no solamente devienen en símbolos de una estirpe, sino que también son fragmentos que suman a la totalidad de quienes serán esas criaturas.

El nombre que Alfredo Vega eligió para su imprenta se desligó de su apellido para llamarla, con una lógica inapelable, Ficcerd, casi un ideograma conurbano que buscaba tal vez una sofisticación que remitiera a una necesidad de poseer. El padre, al elegir ese nombre ficticio, no solo construyó una marca comercial: quiso tal vez confiar en la potencia de su imaginación, presumimos. La obra nos permite eso que es tan difícil de conseguir en un escenario: la posibilidad de que presumamos, mientras la acción, que nos guía, nos desdice por caminos precisos; de esta aparente contradicción está hecho el teatro que sabe su saber y no lo oculta: trata su historia y sus temas como líneas corales, de motivos enfrentados que no se distorsionan entre sí. Lo simple y lo profundo conviven en *Imprenteros* como en pocas obras. El cuento de Lorena Vega y sus hermanos nos invita a amarlo y a compartir ese amor con el mismo lenguaje simple y profundo con que el que se lo evoca. Se trata de una obra de arte que cuenta situaciones de la vida con elegancia; no oculta el dolor que nunca se vuelva queja: es un dolor que sigue latiendo sin ser golpe bajo ni lágrima forzada, que se transmite en un tratamiento de gentileza escénica

inusual. Lorena Vega y su elenco parecen decirnos: "este es nuestro drama, se lo mostramos sin llanto y con emoción convertida en belleza". De allí que el espectáculo, en su hondura fraternal, sea generoso al dedicarnos su legado.

Las escenas en que los actores invitados personifican a los tres hermanos, a sus padres o al amigo del padre, guiados por Lorena Vega, que dicta las didascalias, modela sus gestos, inventa sus palabras, son hallazgos tan cómicos a veces, como de inquietud irresistible otras. El resultado es un espejismo doble: esos actores encarnan a los hermanos, y al mismo tiempo son dirigidos por la propia hermana real, en un manifiesto que piensa y muestra el arte de actuar al mismo tiempo que cela su misterio. El ardid se expone y se celebra al ser un movimiento continuo que combina una fusión invisible entre actor, personaje y persona. En *Imprenteros* la verdad nunca se entrega desnuda: se muda en fábula sin moraleja. Lo verdadero -la imprenta, el divorcio de los padres, la madre evocada en su voz percibida ahora anciana, el padre instaurado galán para siempre en fotografías, los hermanos en escena y en proyección- se vuelve puro teatro en estado de alquimia prodigiosa. El espectáculo oscila sin cesar en ese vaivén encantador: verosimilitud y ficción, acción y reacción: un mecanismo sensible que no se detiene.

Cuando Sergio afirma que un folleto impreso en el viejo taller de su padre es tan perfecto que ni las máquinas actuales, más rápidas, podrían hacer mejor, reivindica una ética del tiempo y de la creación que no es instantánea, que requiere lentitud, trabajo, cuidado, atención a los instantes de revelaciones: como en el arte de imprimir, la excelencia demanda resistencia a la prisa. El oficio del imprentero se convierte en metáfora de la vida misma: cada página, cada postal, cada lámina, exigen capas sucesivas de tintas, de fases, de elección de colores y determinaciones que, superpuestos con eficiencia, construyen sentido. Como esas capas superpuestas, el espectáculo se extiende a una nueva reflexión: ¿qué es un oficio? Se oficia un rito cuando se une lo sagrado con lo cotidiano. En la obra, la figura del padre se dignifica desde esa noción.

Entre tantos pasajes conmovedores, impacta la escena en la que el padre le pide prestado a Lorena todos sus ahorros, que ella juntó, peso a peso, para un viaje inaugural y soñado. Ella le presta el dinero y el padre nunca se lo devolverá. No hay reproches: la hija no se victimiza, sencillamente sigue adelante, decide la distancia necesaria, toma conciencia de quién quiere ser y de que lo conseguirá.

La madre, con su fuerte personalidad, se encarga de la educación de los hijos, de la casa y de

la manutención; dirige la vida como luego su hija dirigirá teatro. Y otra vez la obra homenajea al don del trabajo: con su oficio de modista traslada moldes de papel a la tela, y al vestido de quince de Lorena; el papel es entonces, decididamente, materia prima de la obra: el papel impreso en la imprenta, el papel de molde, el de libro de la obra, el papel de los personajes, el papel de cada uno en la vida y el de los demás en la propia. Luego, la enfermedad y la muerte del padre, la ancianidad de la madre que ahora lo sueña con ternura: todo está trabajado de una manera superlativa, de elevados sentimientos que evitan tanto los lamentos como los sermones.

Antes del final, la obra nos regala otro momento de extraordinaria emoción: el encuentro de viejas fotografías de las máquinas. Los hermanos, mediante un fotomontaje, logran incluirse en las fotos, aparecer junto a las máquinas, y los vemos proyectados, ya adultos, dentro de la imprenta que les fue vedada tras la muerte del padre. Muchos años después, en un hoy permanente, vuelven a ocupar ese espacio que les pertenece: una vez más afirma la obra, con justicia, que el arte todo lo puede. Lo que la realidad cerró el arte puede abrirlo y el tiempo en apariencia clausurado se reinventa a través de la memoria poética. El teatro muestra, sin ocultar su mecanismo, que la ficción puede convidar a una prueba de fe y a una nueva entrada a los

lugares que creímos perdidos, y así, un espiral de infinita creación es posible.

El diseño de espacio, el vestuario, la iluminación, la música crean virtuosamente sus diversos artes en armonía con el espectáculo. La puesta en escena de Damiana Poggi y Lorena Vega es también virtuosa.

La dramaturgia y dirección revelan la maestría de Lorena Vega, que concede, sin necesidad de fanfarronear, que de teatro sabe todo lo que hay que saber, sin dejar resquicio a duda: maneja con precisión admirable el arte del relato y la acción, para mostrarnos, además, que la herencia es una tenacidad que señala lo que nos es quitado y también puede darnos tanto como tanto nos despoja. Otra vez es difícil hacerse el distraído en la platea y no preguntarnos qué heredamos realmente: ¿ilusiones, patrimonio, ademanes, carácter, deudas, carencias, deseo, deterioros, amor, ausencias insoportables? Imprenteros nos dice que la memoria se imprime con lo que nos fue dado y con lo que nos arrebataron y nos recuerda, o nos aviva por si acaso no lo sabemos, que estemos atentos a lo que le dejamos a nuestros herederos, porque nos demos cuenta o no, siempre habrá quien nos herede.

El final es decididamente una fiesta, una celebración de alquimia absolutamente imposible de predecir, que hay que ver, estar allí, porque no ver ese final, ni la obra que lo antecede, además de privarnos hoy de un

obsequio, será privarnos en el futuro de la alegría de recordarla.

FICHA TÉCNICA

Dramaturgia y dirección: Lorena Vega. Actúan: Julieta Brito, Lucas Crespi, Juan Pablo Garaventa, Christian García, Vanesa Maja, María Inés Sancerni, Mariano Sayavedra, Viviana Vazquez, Federico Vega, Lorena Vega, Sergio Vega. Montaje: Emi Castañeda. Vestuario: Julieta Harca. Iluminación: Ricardo Sica. Diseño de espacio: Celeste Etcheverry. Audiovisuales: Andrés Buchbinder, Emi Castañeda, Agustín Di Grazia, Franco Marengo, Gonzalo Zapico. Música original: Andrés Buchbinder. Sonido: Andrés Buchbinder. Fotografía: Cesar Capasso. Diseño web: Javier Jacob. Diseño gráfico: Cesar Capasso, Horacio Petre. Asistencia general: Fabiana Brandan, Santiago Kuster. Colaboración en movimiento: Margarita Molfino. Puesta en escena: Damiana Poggi, Lorena Vega. Dirección: Lorena Vega.

LA ESCENA IBEROAMERICANA

*CAER INTERMINABLE-
MENTE: ECOS DE
OCTAVIO PAZ EN “LOS
AMORES FEROCES”*

Por [Lucia Martin Gonzalez](#)

CAER INTERMI- NABLEMENTE: ECOS DE OCTAVIO PAZ EN “LOS AMORES FEROCES”

*“Dos cuerpos frente a frente
son a veces
raíces en la noche enlazadas”
Octavio Paz*

Los amores feroces, en el Teatro de La Abadía, se presenta como un ejercicio de traducción escénica, a través de los lenguajes del cuerpo, del pensamiento amoroso que desarrolló Octavio Paz en su vida y obra.

La sala aguarda en silencio el comienzo de la acción. El público rodea completamente el escenario, generando una intimidad que perdurará durante la hora y media de función. Solo una cama-nido coronada con una figura de pájaro ocupa el escenario. Las luces se apagan y los cuatro protagonistas se colocan en posición para comenzar una danza que los une y los aleja simultáneamente. Un movimiento donde los cuerpos se entrelazan y se desprecian. Sufren y gozan. Van y vienen. El erotismo de la escena es

palpable. El viaje de Los amores feroces ha comenzado.

El Teatro de La Abadía apuesta en esta ocasión por una obra híbrida que combina la palabra poética con lo coreográfico y teatral, basada en la poética del amor del nobel de literatura Octavio Paz. La obra da el pistoletazo de salida a la temporada con esta propuesta creativa, que se enmarca en la celebración de los treinta años de La Abadía en la escena madrileña.

En el transcurso de la representación el público es conducido a una suerte de hipnosis por medio de una amalgama de sensaciones que culminan en un intento de respuesta a la pregunta que ronda nuestra existencia: ¿qué es el amor? Paz ya se lo preguntó a lo largo de su vida, y es, a través de la experiencia propia, que llega a esta Llama doble: la dualidad eterna entre el erotismo y el amor. Dicha dicotomía sobrevuela toda su poética y se vuelve eje de estos Amores feroces, donde el cuerpo y las sensaciones son los verdaderos protagonistas.

La dirección de Rosario Ruiz Rodgers y la dramaturgia de Jorge Volpi logran llevar a escena la relación entre poesía, erotismo y pensamiento que atraviesa la obra de Paz. La iluminación, que oscila entre tonos rojos y azules —referencia a esa dicotomía de La Llama doble (1993)—, guía este viaje vital entre amantes, interpretado por el gran reparto de

Leonardo Ortizgris, Isabel Pamo, Lucía Quintana y Germán Torres. Si bien el hilo conductor es la voz del propio Paz, también se mezcla con un eco de voces como las de Elena Garro, Adolfo Bioy Casares, Bona Tibertelli de Pisis, André-Pieyre de Mandiargues, Francisco Toledo o Marie-José Tramini. Los actores consiguen entrelazarse con las diferentes personalidades que encarnan, buceando entre las miradas, los diversos puntos de vista de un mismo sentimiento.

La estética de la puesta es sobria pero intensa, atravesada por la obra del pintor y escultor mexicano Vicente Rojo. Pese a la escasez de elementos en escena, esta no pierde intensidad: su fuerza se condensa en lo esencial — la interacción de los cuerpos— sostenida por una iluminación precisa y una selección musical que articulan los ejes del montaje. En el fondo, un escenario denso y vegetal se erige, un paisaje simbólico desde donde parpadea un hilo rojo. Este resuena a los primeros versos de Octavio Paz que se citan en la obra: “Creció en mi frente un árbol/ creció hacia dentro/Sus raíces son venas, /nervios sus ramas/sus confusos follajes pensamientos”. El suelo, por otra parte, lleno de lo que parece arena negra, podría evocar las cenizas de esas llamas que nos atraviesan, envolviendo el verdadero suelo rojo que late bajo la superficie, el cual solo es revelado en algunos momentos en manos de sus personajes.

Este proyecto escénico consigue finalmente su cometido: convertir la reflexión en una experiencia sensible. Octavio Paz ya advertía que en sus poemas de amor se evocaban constantemente, como obsesiones, “imágenes que eran la cristalización de mis reflexiones”. Y así sucede en la obra: estas reflexiones sobre algo tan esencial en nuestras vidas como es el amor son transmitidas —a través de los diferentes sentidos y representaciones artísticas— en escena, con la poesía como “vaso comunicante”, tal y como el propio



Octavio Paz indicaba. El pensamiento se despliega por la danza, los cuerpos y las imágenes con gran potencia visual, sostenido por un hilo conductor que lo lleva a tierra: la historia de amor de Paz, y que podría ser la de tantos espectadores.

Paz decía en sus versos: “Amar es despeñarse:/ caer interminablemente”. Así, a lo largo de la obra, uno se precipita también: por los silencios que abren abismos, por los cuerpos que se buscan o se rehúyen, por los sonidos que irrumpen con violencia o se disuelven, por las imágenes que dejan sin respiración y por las disertaciones que suspenden el vértigo sin detenerlo. Todo ello es amar, todo ello es el teatro.

FICHA TÉCNICA

Dramaturgia: Jorge Volpi

Puesta en escena: Rosario Ruiz

Rodgers

Reparto: Leonardo Ortizgris, Isabel

Pamo, Lucía Quintana y Germán

Torres

LA ESCENA IBEROAMERICANA

*HELENA DE
TROYA: JUICIO A
UNA ZORRA*

Por [Roxana Rognitz Garabedian](#)

HELENA DE TROYA: JUICIO A UNA ZORRA

Esta noche voy a someterme voluntariamente a vuestro juicio, a pesar de haber sido condenada de antemano. La figura de Helena de Troya vuelve a escena y exige que se reabra su juicio.

Juicio a una zorra de Miguel del Arco (España), se estrenó en Montevideo bajo la dirección de María Dodera y con la actuación de la actriz peruana Cécica Bernasconi. El desafío de la obra se asume con una propuesta íntima, incisiva, que nos empuja, por momentos, al nudo del discurso como cuestionamiento de la realidad que nos atraviesa hoy.

La puesta recupera la prefiguración de una épica “heroica” que ha marcado nuestra cultura, desenmascara la repetición del relato homérico y juega con una voz actualizada que provoca la necesidad de repensar los alcances del mito.

Sin duda alguna encarnar al personaje Helena de Troya es un reto escénico. En esta oportunidad Uruguay descubre en Cécica, la zorra que reclama el juicio, a una actriz implacable, capaz de vestirse de la Helena de todos los tiempos, a través de un monólogo que subvierte siglos de relato hegemónico.

Bajo la dirección de María

Dodera, la propuesta busca reescribir una historia contada siempre desde la perspectiva de los vencedores, de los hombres, de los bardos que cantaron sus guerras y omitieron los silencios y el dolor de quienes fueron convertidas primero en objetos del deseo y después en la excusa de la violencia y viceversa.

El texto de Miguel del Arco, está cargado de una densidad poética feroz, se presenta como una catarsis retardada, una interpelación directa a quienes, por siglos, repitieron sin pausa la culpabilidad de Helena. Aquí, ella exige un juicio justo. Pero no a escondidas ni en la intimidad de lo personal, sino frente al público convertido en jurado. La invitación es clara: juzguen si quieren, pero escuchen primero. Esta es su historia.

La puesta en escena opta por la sencillez, y eso la eleva. Un escenario casi desnudo, sin ornamentos ni trampas visuales, que deja todo el peso en la palabra, en el cuerpo, en la voz. El cuerpo de Bernasconi, en ese sentido, se convierte en un territorio de batalla: se contorsiona, se quiebra, se agiganta, se desploma. Su trabajo físico es notable: cada gesto, cada desplazamiento, es parte del discurso. No hay artificio, hay entrega.

Sin embargo, uno de los recursos escénicos que podría poner en tensión y discutir, es el inicio del monólogo con una copa de vino, elemento que no solo acompaña a Helena, sino que la transforma



progresivamente en una figura tambaleante, borracha. ¿Por qué llevar al personaje hacia ese lugar? ¿Es la anestesia frente al dolor o una estrategia para intentar sostener la tensión dramática que finalmente parece diluirse en ese recurso?

Lo cierto es que esta elección parece pone al espectador en un lugar conflictivo. A medida que avanza la obra, el reclamo justo y claro de Helena se ve afectado por la borrachera: su voz, aunque más desgarrada, se vuelve menos certera, y con ello se pierde parte de la potencia del discurso. El espectador, puesto en el lugar de juez, debe decidir si juzga al símbolo que fue o a la figura tambaleante que se presenta ante él. Esto hace que la empatía con el personaje se debilite ante una catarsis que asciende gracias al alcohol.

Ese conflicto no es menor. Porque Helena, en su primer parlamento, pide algo profundamente doloroso: no quiere ser redimida, quiere desaparecer. No busca permanecer como lo hacen los héroes, no quiere ser recordada por la posteridad, sino borrada del relato. Es, quizá, uno de los gestos más potentes del texto: la contracara del heroísmo épico masculino es la súplica femenina por el olvido. Mientras ellos mueren para ser eternos, ellas son eternizadas como culpables y piden morir para siempre.

La tensión entre lo íntimo y lo político está presente en toda la obra.

Helena no solo reclama su historia, sino la de todos los pueblos usados como excusa para la destrucción. Ella, como símbolo, no fue el motivo de la guerra, fue necesidad, fue una repentina oportunidad para justificar la invasión de Agamenón a Troya. Su figura revela la fragilidad de la vida, la facilidad con la que el poder encuentra un rostro, un cuerpo, o un medio material convincente y lo vuelve amenaza para desatar la masacre sin cuestionamientos. En este sentido, Juicio a una zorra se convierte en una metáfora inquietante de nuestros tiempos: seguimos buscando culpables, no causas. Aunque ya no necesitamos aedos que conviertan el horror en heroicidad, ahora asistimos en directo a la barbarie, sin poesía.

María Dodera acierta al contener el espectáculo en una estética sobria, sin grandilocuencia. Cada elemento escénico dialoga con el cuerpo de la actriz y con la urgencia del texto. Nada sobra, nada distrae. La dirección pone el foco en la palabra encarnada.

Juicio a una zorra es una obra que por momentos puede ser intensa en los registros, incómoda en la tensión entre lo que imaginamos siempre de Helena y lo que vemos, algo necesario cuando se revisitan los mitos.

Cécica Bernasconi ofrece una interpretación que va desde lo visceral a lo argumentativo. El juicio se celebra, aunque al final ya no somos jueces. Tampoco estamos queda claro si el

objetivo buscado se logra. ¿Ha sido Helena escuchada, comprendida, absuelta? ¿O hemos vuelto a mirar con desconfianza a la mujer que se atreve a hablar y lo hace desde la mediación débil del alcohol?

Quizá esa sea la verdadera propuesta del texto: que no haya respuestas claras. Que el juicio continúe. Que sigamos cuestionando la historia que nos contaron. Es válido, si a través de ella logramos cuestionar la que se escribe hoy.

FICHA ARTÍSTICA

*Unipersonal de Cécica Bernasconi
(Perú)*

Dirección: María Dodera (Uruguay)

*Vestuario: Florencia Rivas
(Uruguay-Perú)*

*Escenografía: Antonio Piqueras
(Perú)*

*Ambientación sonora: Álvaro Pérez
(Uruguay)*

*Asesoramiento en diseño luces:
Ivanna Domínguez (Uruguay)*

LA ESCENA IBEROAMERICANA

*“LA HELADERÍA”, DE ANA
SCANNAPIECO, OFRECE
UNA PIEZA PRECISA,
DELICADA Y
PROFUNDAMENTE
CONMOVEDORA*

Por [Claudio Ferrari](#)

“LA HELADERÍA”,
DE ANA
SCANNAPIECO,
OFRECE UNA
PIEZA PRECISA,
DELICADA Y
PROFUNDA-
MENTE
CONMOVEDORA

Desde el primer instante hasta el último, como un juego de espejos virtuosos lo que parece simple esconde una complejidad hecha de memoria, humor, nostalgia, teatro dentro del teatro y un amor incesante por la búsqueda de nuestros orígenes.

Todo comienza con una búsqueda: Ana quiere recuperar la receta perdida del helado de limón que comía en su infancia. Esa receta, extraviada entre los pliegues del tiempo, es el disparador de toda la obra, porque al buscarla, Ana no solo persigue un sabor: persigue una memoria, un momento, una parte de sí misma.

El valor de la familia atraviesa toda la obra como una corriente subterránea, protección, espacio de amor, tejido de afectos que nos hace ser quienes somos: la familia, se nos dice sin sermones, es una red de

memoria, una fábrica de relatos propios, tal como es una fábrica una heladería.

El esfuerzo de los inmigrantes resuena como una distinción gentil. La heladería inaugurada en 1938 no es solo un negocio: es el fruto del trabajo, del sacrificio, de la esperanza de quienes llegaron al país con una valija, otro idioma y un oficio. Esa historia se inscribe en los cuerpos, en los objetos, en las palabras y el trabajo aparece así no como condena, sino como ejercicio de dignidad, como acto de amor y de fe en el porvenir.

El público, testigo y cómplice de esta ceremonia, no se queda indiferente: se ríe porque se reconoce. Hay un regocijo y una alegría que va y viene desde el escenario a la platea, por momentos con guiños deliciosos rompiendo la cuarta pared, para darle al espectador el obsequio de sentirse parte de una comunidad.

Se trata de una obra que se instala en el corazón del espectador sin necesidad de ningún golpe bajo: lo abraza, lo invita, lo contiene, y entre cucharadas de helado, silencios que saben, y palabras que no ignoran lo que buscan, se despliega un universo familiar que es también el de tantísimos; entre muchos logros esta obra construye una intimidad compartida, un hogar común desde donde pensar el teatro, el arte y la vida.

El texto, las actuaciones y la puesta en escena dosifican, con lucidez, tanto un tono de discreción

elegante como un ritmo vertiginoso y ambos aspectos deslumbran. El espacio escénico nos lleva a una heladería, con simpleza y una belleza austera, que nos remiten a la infancia, al barrio, al origen, a esos temas fundantes que, en la escena se enlazan mediante hilos invisibles, de manera que nos pasean y construyen en esos detalles con que se arman historias que a todos nos competen. Cada elemento está puesto con un agudo criterio narrativo, mérito también de un vestuario, una iluminación y un diseño sonoro soberbios que se apegan a la inteligente dirección, para que todo se luzca de un modo sensible

y cuidadoso.

Algo mayor que acecha, en apariencia escondido, pero que con el avanzar de la obra se despliega, se nos ofrece: “La heladería” es también un acto de resistencia; frente al vértigo de lo inmediato repara en lo imprescindible: los vínculos que hacen a nuestra sustancia y que la pieza, con pericia, muestra sin nostalgias innecesarias. La obra no le teme al encuentro con los sentimientos y nunca lo hace con solemnidad, sino con un humor que agradecemos y que en muchos momentos es absolutamente desopilante, y también una herramienta filosófica que, lejos



de ser un escape, es una manera de preguntar, con dulzura, qué sentido tiene todo esto que, sea lo que sea, llamamos nuestro devenir.

Las actuaciones se destacan con interpretaciones magistrales: los actores se entregan en cada instante y cada gesto parece traído desde pasados y presentes reales. Sus comportamientos no son solo virtuosos: se narran a sí mismos con una poética con las que se apegan a los espectadores, que los disfrutamos como si los conociéramos desde siempre y se arraigan en nuestras evocaciones con una noción tan exacta que nos entusiasman para buscar también en nuestros orígenes. Son actores con una ductilidad en la que cada aparición está marcada por un color preciso, una voz diferenciada, una postura corporal que los define para sostener con rigor la arquitectura de la obra. Así, el trabajo actoral, en conjunto, alcanza un auténtico virtuosismo. Los movimientos sutiles, el ritmo interno, las pausas y los cambios de registro componen una auténtica coreografía escénica. Es una delicia observar cómo se suceden las entradas y salidas, cómo se hilvanan personajes multiplicados en un juego que remite a lo mejor de la comedia, ese género que precisa de un dominio colosal.

La obra propone el funcionamiento del teatro dentro del teatro y la dimensión metateatral aparece entonces como una caricia

amorosa, además de una propuesta estética: lo que vemos es teatro, sí, pero también es la evocación del teatro, la necesidad de que el arte sea puente entre generaciones, memoria compartida, confesión que ya no quiere más demoras.

“La heladería” no necesita gritar para ser escuchada: dice lo suyo con la voz justa de los que tienen una certeza para decir y nos deja con la extraña sorpresa y la amable sensación de haber estado en un lugar que ya conocíamos, que habíamos olvidado, porque quizá, como en la obra, todos volvemos una y otra vez a ese espacio donde alguien nos ofrecía un helado y, sin saberlo, nos estaba enseñando a vivir.

La pieza alterna dos planos de realidad que se entrelazan con inteligencia: por un lado, la historia que Ana quiere contar, la de la heladería familiar inaugurada en 1938; por otro, la realidad actual de los actores y actrices que ensayan, que dudan, que padecen y aman el teatro independiente. Este doble nivel se interroga sobre la verdad en la actuación, en un cuestionarse acerca de la construcción de una gramática, planteo de todo arte que se precie: qué es lo verdadero en la creación artística y cómo se obtiene la verosimilitud que resuena auténtica en el espectador. La obra, sin pontificar, nos pone frente a esas preguntas con ternura lúdica, y nos muestra cómo tres actores pueden dar

vida a una multitud de personajes, sin artimañas, sin cambios rimbombantes, simplemente con talento, entrega y oficio, para que cada uno sea claro, identificable, emocionalmente distinto.

La ancianidad es otro de los núcleos temáticos de la obra, y está tratada con honda dignidad. El tío ciego, en la escena final, junto a su sobrina, no es una figura patética, sino luminosa. Hay en ese vínculo una ternura que conmueve, una reserva para un homenaje a quienes nos precedieron y siguen siendo faro.

La obra celebra, es preciso reiterarlo, los valores de los lazos familiares. No los idealiza: los muestra en su fragilidad, en su desorden, en su belleza imperfecta. Rescata las tradiciones como memoria viva, no como museo. El helado, en este contexto, se vuelve símbolo del placer que todos merecemos: es niñez dignificada, es abrazo, es tiempo compartido.

La ópera “La Bohème” suena como un susurro que nos atraviesa y se liga en la obra a través de un homenaje a los creadores, a los artesanos, a los artistas y sus pasiones desinteresadas y se convierte en un manifiesto sin alardes: el inmenso valor que tiene hacer teatro ni por éxito ni por dinero, sino por vocación inapelable, por imperiosa necesidad.

Como una post data imprescindible no se puede cerrar esta crítica sin señalar especialmente la

presencia de Boy Olmi, que no es solo brillante en esta obra: es, además, un actor, director y autor de una trayectoria extraordinaria. Su recorrido en cine, televisión y teatro lo ha consolidado como una figura imprescindible de la cultura argentina, y lo que logra aquí, en una bella sala de teatro independiente, entregado con espíritu incondicional, es uno de esos raros momentos donde un artista consagrado se ofrece a su público con generosidad y plena conciencia del poder transformador del arte.

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Dramaturgia: Ana Scannapieco

Actúan: Pablo Fusco, Boy Olmi, Ana Scannapieco

Diseño de vestuario y escenografía: Cecilia Zuvialde

Diseño de iluminación: Soledad Ianni

Fotografía: Alejandra Lopez

Comunicación: Mutar

Diseño gráfico: Pauli Coton

Asistencia de producción: Daniela Otero

Producción: Moscú Teatro, Heladería Scannapieco, Amantes Teatro

Producción general: Maxime Seugé, Jonathan Zak

Jefe de prensa: Carolina Alfonso

Dirección: Lisandro Penelas

Sala: Dumont 4040

LA ESCENA IBEROAMERICANA

SONS - SER O NO SER.

ESTRENO

INTERNACIONAL DE

LA FURA DELS BAUS

EN BUENOS AIRES

Por [Antonella Sturla](#)

SONS - SER O NO SER. ESTRENO INTERNACIONAL DE LA FURA DELS BAUS EN BUENOS AIRES.

La Fura dels Baus presenta SONS - Ser o no ser, una provocativa y apocalíptica versión de Hamlet. La mítica compañía española eligió Buenos Aires para que sea sede del estreno internacional de su nuevo espectáculo de teatro inmersivo.

LA COMPAÑÍA

La Fura dels Baus es uno de los referentes indiscutidos de la escena contemporánea. En 1970 un grupo de artistas empiezan a hacer teatro de calle, generando experiencias en el espacio público y en 1979 fundan la compañía en Barcelona. Desde entonces han incursionado en expresiones artísticas diversas: espectáculos teatrales, performances, óperas, teatro digital, cine, entre otros.

Su nombre no tiene un significado en sí, es intraducible y, como cuentan sus creadores, fue elegido porque “sonaba bien”. Ese gesto podríamos relacionarlo con las vanguardias históricas, específicamente con el movimiento

dadaísta que en 1916 se define a sí mismo afirmando que “Dadá no significa nada”.

La renovación escénica que generaron sus espectáculos tuvo una influencia muy fuerte en nuestro país. Grupos independientes como La Organización Negra, El TSO (Teatro Sanitario de Operaciones), o comerciales, como De la Guarda y Fuerza Bruta, tienen filiaciones directas con el teatro físico y el vínculo innovador con el espectador que proponen las obras de la compañía catalana.

Se autodefinen como un “teatro de fricción”, excéntrico, innovador, transgresor. Sus espectáculos corren el límite de lo que entendíamos por teatro tradicional y nos invitan a pensar en otras formas teatrales a partir de la redefinición de dos elementos claves del hecho teatral: el espacio y el público. Sus obras habitan espacios no convencionales a partir de creaciones colectivas y su principal característica es el vínculo con el espectador, que deja de tener un rol pasivo sentado en su butaca y la acción dramática lo incluye.

El reconocimiento internacional de la compañía catalana se produce cuando son invitados a participar de la apertura de los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992. En 2024 celebraron 45 años de trayectoria como grupo. Han realizado más de 5.500 representaciones en los seis continentes y sus espectáculos han sido vistos por más de 4.5 millones de espectadores.



MANIFIESTO CANALLA

Como toda irrupción en la linealidad histórica también, al igual que las vanguardias, necesitaron un manifiesto que pueda reivindicar el “lenguaje furero”. Comparto el texto escrito por Andreu Morte en 1983 que sienta algunas bases de la sensualización del hecho escénico:

FdB (La Fura dels Baus) no es un fenómeno social, no es un grupo, no es un colectivo político, no es un círculo de amistades afines, no es una asociación pro-alguna causa.

FdB es una organización delictiva dentro del panorama actual del arte.

FdB es el resultado de una simbiosis de diez elementos bien diferenciados y peculiares que se favorecen mutuamente en su

desarrollo.

FdB se aproxima más a la autodefinición de fauna que al modelo del ciudadano.

FdB es una simbiosis de conductas sin reglas y sin trayectorias preconcebidas. Funciona como un engranaje mecánico y genera actividad por pura necesidad y empatía.

FdB no pretende nada del pasado, no aprende de las fuentes tradicionales y no le gusta el folclore prefabricado y moderno.

SONS - SER O NO SER

*“No podemos seguir
prostituyendo la idea del
teatro,
que tiene un único valor:*

*su relación atroz y mágica con
la realidad y el peligro”
Antonin Artaud*

La Fura dels Baus presentó SONS - Ser o no ser, una versión de Hamlet apocalíptica y posmoderna. No es la primera vez que toman un texto de William Shakespeare como premisa en sus obras. En 2011 estuvieron en Buenos Aires con su inolvidable espectáculo La degustación de Titus Andronicus: un banquete caníbal, padres devorando a sus hijos, abuso sexual, mutilación, cuatriciclos que perseguían a los espectadores. Quienes la vimos, sabemos que el adjetivo inolvidable no es una figura de estilo retórico.

SONS - Ser o no ser es una experiencia sensorial impactante que sucede en un espacio no convencional. Combina elementos diversos para crear un lenguaje complejo que entrecruza performers, música, texto, visuales, elementos escenográficos de materiales orgánicos, industriales y tecnológicos. Las proyecciones de 360 grados y el sonido inmersivo construyen una atmósfera envolvente en el que las/os artistas comparten el espacio junto al público.

La estructura de la obra propone un universo ambiguo desde el punto de vista del relato y eso ofrece una estimulante invitación a perderse, a naufragar entre imágenes, sonidos y cuerpos en los que se conjuga violencia y voluptuosidad. La narrativa

es fragmentada y abstracta. El argumento de la obra de Shakespeare, a diferencia de su versión anterior de Tito Andrónico, está ausente en el relato, y Hamlet irrumpe en el espectáculo como un espectro, aparece y desaparece. El sentido narrativo está en fuga, se escurre, ya no hay relato posible. La caída de los grandes relatos que era una de las características de la posmodernidad, se pone de manifiesto en una obra que encarna la ausencia, la imposibilidad.

Cada vez que veo a la Fura dels Baus pienso en Antonin Artaud. El Teatro de la Crueldad proponía devolverle al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva, con una extrema condensación de los elementos escénicos y con agitación violenta. Su lucha contra la tiranía del texto defendía un teatro cuyo estallido de imágenes y sonidos creaba un lenguaje físico en signos y no en palabras. En SONS - Ser o no ser, la potencia del encuentro corporal y el vértigo que genera la utilización de los recursos expresivos pulverizan la lógica racional y generan un encantamiento a partir de estímulos sensitivos que no son solo significado.

La conjugación de los elementos significantes de la obra construye climas sumamente atractivos a partir de un uso innovador de la luz, un arte destacable en los efectos visuales de las proyecciones, el sonido y la musicalización que son siempre una constante en sus producciones. Y

las/os performers. El cuerpo. La Fura dels Baus es una reivindicación del cuerpo. Las interpretaciones son lo más destacable de la experiencia. El virtuosismo físico se combina con una delicadeza gestual y un interés centrado en la conexión e interacción con el espectador.

El teatro implica un desorden, una embriaguez, un éxtasis. Para los griegos éxtasis significaba “estar fuera de sí” y el teatro de la Fura dels Baus nos envuelve, nos arranca del espacio tiempo cotidiano y nos arroja a un espacio otro, regido por la lógica del sueño. Las imágenes se suceden unas tras otras y el soñante no puede dominarlas. En la obra el espectador es sumergido en una propuesta de teatro inmersivo en el que se funden lo ancestral del ritual con nuestra contemporaneidad hipertecnologizada.

La espectacularidad de la obra escapa a toda lógica racional y a cualquier intento de narración lineal. Estalla en fragmentos un Hamlet que grita desconcertado adentro de una bolsa envasado al vacío, porque también devino objeto de consumo. El “ser o no ser” ya no se cuenta en un lejano castillo de Elsinore en el que ocurre un regicidio. La pregunta por el ser se instala hoy porque, como susurran en off en la obra, “el precipicio no nos corta en dos, el precipicio nos rodea”.

El mar de calamidades del que hablaba simbólicamente Hamlet es

una imagen de pateras, esas embarcaciones sobrecargadas que transportan inmigrantes que huyen de sus tierras y muchos mueren por la fragilidad de esos botes que no resisten en mar abierto. En una pantalla nos bombardean de realidad: la inmigración, el sufrimiento animal por la explotación, la obscenidad de los políticos, el pueblo manifestándose en las calles, el consumo.

El “ser o no ser” de Hamlet adquiere una actualidad inquietante y además los cuerpos de las/os intérpretes instalan una certeza de manera descarnada. El memento mori que aparece citado en la obra es una advertencia, recordar cada tanto que somos mortales y que la angustia existencial propia del ser humano ocupó su consciencia filosófica desde los orígenes del pensamiento.

El “ejercicio práctico” llega a su fin. Así llama la compañía a su creación. Suena un fragmento de La vida es sueño de Calderón de la Barca:

¿Qué es la vida?

Un frenesí.

¿Qué es la vida?

Una ilusión, una sombra, una ficción;
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

Salimos de la sala, el soñador despierta. O no. La obra terminó, pero el mundo es el mismo. O no. El teatro nos permite una pequeña revolución. Ya no somos los mismos después de

ver la obra y entendemos que el mundo podría ser transformado. O no. La fura del Baus, una vez más, agita, provoca, conmueve y subraya que la reflexión es acción.

FICHA TÉCNICA

Dirección: Carlus Padrissa.

Intérpretes: Luciano Correa, Matias Puig, Estaban Hernan Marecos, Gustavo Vacca, Milena Cataldo, Lucia Kern, Maria Eugenia Schiling, Maria Julia Loreto, Sofía Sánchez.

Vestuario y escenografía: Tamara Jokismovic. Iluminación: José Valiñaa. Música: Damià Duran.

Coreografía: Mireia Romero. Stage Manager: Damián Janza. Sala: Sin Piso, Geba (Julio Argentino Noble 4100).

Duración: 70 minutos.

HACER TEATRO HOY

50 AÑOS DEL CELCIT

Por [Patricia Zangaro](#)

50 AÑOS DEL CELCIT

La celebración de los 50 años del Celcit propicia una reflexión sobre la importancia del teatro en nuestra vida en común, de cara a una época fuertemente marcada por un individualismo feroz.

“¿Qué sentido podía tener escribir para un público que no conocía?”, inquiría nuestra gran Griselda Gambaro cuando le preguntaban por qué no había escrito teatro durante su exilio europeo. ¿No se funda el teatro justamente en esa comunión con la sociedad que le dio origen? ¿No es acaso esa condición ceremonial y comunitaria la que le ha permitido sobrevivir a todos los sucedáneos tecnológicos ensayados a través de los siglos? Y aquí estamos. Contra todas las adversidades. Contra las pestes y las guerras, celebrando nuestro rito milenario. Reuniéndonos en nuestro espacio sagrado para seguir escrutando los misterios de nuestra condición humana. Y estamos aquí, sí, en Latinoamérica. En nuestra lengua y en nuestra tierra común. En las muchas semejanzas y las tantas diversidades de nuestro sur global. En un contexto en el que lejos de promover el encuentro se nos empuja cada vez más al aislamiento mientras el poder digital coloniza nuestra subjetividad colectiva. En el que

regímenes cada vez más autoritarios propician en nombre de la “libertad” el cercenamiento de todo lazo social en aras de un individualismo violento y feroz. Y en el que el teatro, como tantas otras formas de la cultura de nuestros pueblos, es considerado superfluo, cuando no sospechoso, y abandonado por un Estado que pretende reducirse a su mínima expresión salvo para imponer con todo el despliegue de sus fuerzas su implacable ley de “libre” mercado. En medio de este paisaje sombrío, una institución dedicada al fomento de las artes escénicas en toda América Latina, conocida por la sigla CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), nos propone una celebración. Infatigable y tenaz, el Celcit festeja sus primeros cincuenta años de existencia. Redoblando su propuesta de talleres, intercambios, publicaciones. Creando diálogos necesarios entre teatristas de todo el



continente. Multiplicando la lectura y puesta en escena de textos que cruzan todas las latitudes al sur del Río Bravo. Formando nuevas generaciones en las más variadas expresiones de las artes escénicas, que seguirán sin duda manteniendo vivo y renovando el fuego sagrado de nuestro oficio. Quiero acompañar esta celebración con todo mi agradecimiento al Celcit. A su Dramática Latinoamericana debo la publicación de casi toda mi obra, la cual, ante el creciente desinterés de las grandes editoriales por el teatro y el cada vez más agónico apoyo estatal, de otro modo habría permanecido inédita. Agradezco asimismo a su director, Carlos Ianni, quien, junto a Teresita Galimany, me ha permitido estrenar dos proyectos entrañables: La complicidad de la inocencia, en co-autoría con la querida y recordada Adriana Genta, y, más recientemente, Transoceánicas, un homenaje al maestro José Sanchis Sinisterra y a Griselda Gambaro, de quien empecé hablando en esta nota. ¡Felices cincuenta años! Y por muchos años más del Celcit, siempre junto al teatro latinoamericano.

HACER TEATRO HOY

*EL CELCIT, UN
ESPACIO PARA EL
TEATRO DE AMÉRICA
LATINA*

Por [Arístides Vargas](#)

EL CELCIT, UN ESPACIO PARA EL TEATRO DE AMÉRICA LATINA

Durante cincuenta años, artistas y espectadores hemos sido convocados al CELCIT y constatamos que lo que pasa allí solo puede ocurrir en ese encuentro.

Decía un viejo maestro de teatro que los espacios teatrales no son, únicamente, lugares para la representación de obras sino para la presentación de vidas, lugares donde se crean vínculos que nos acompaña el resto de nuestras vidas artísticas, dichos lugares son pocos y no se trata de teatros al uso: cajas a la italiana, caja negra, teatro arena y otros sitios dedicados a ese encuentro extraordinario que es el teatro, porque la definición de teatro es el espacio. Me llevó años entender que cuando se decía que para que haya teatro es necesario uno o una que actúa y otro que mira, en realidad se referían a que los cuerpos son espacios, a veces solitarios, a veces expulsados, a veces marginados; lo que quería decir que el teatro es un espacio donde lo que no podemos explicar en la realidad, o lo que es expulsado de la realidad, encuentra su lugar en la poesía del

lugar donde se actúa.

El CELCIT es un espacio para que el teatro perdure, lejos de la era de la información donde todo sucede momentáneamente, este sitio nos propone la formación de una cultura teatral identitaria, anclada en las manifestaciones teatrales de América Latina, pero lejos de la uniformidad, y apostando a lo diverso y lo diferente. En un mundo donde imágenes artísticas hegemónicas tienden a instalarse como verdad única, como si el teatro fuera uno, indivisible y dogmático, el CELCIT atesora lo diverso. Muchas compañías y creadores y creadoras de Centro América, Sudamérica y el Caribe han hallado en estos cincuenta años un lugar en Buenos Aires, donde sus teatralidades pueden ser salvadas porque pueden ser escuchadas en lo diferente.

El grave problema del teatro es



que se informatice, se vuelva dato, y el espectador se vuelva un consumidor de algo sin magia, porque ha perdido los fundamentos de aquello que lo animaba: el encuentro de lo humano, la disposición interior de pasar de la sobreexcitación informativa a la vivencia del que mira y contempla algo que le es pertinente y le interpela, porque los cuerpos están allí, las imágenes están allí desvaneciéndose incesantemente, el texto está allí como equilibrio necesario entre la tendencia a la pura corporeidad o a la pura imagen, pero sobre todo está el espacio que testifica que el teatro ha tenido lugar, que la escena tendrá lugar.

El CELCIT es el lugar de la hibridaciones, una sala donde se genera la experiencia teatral, pero también es el espacio para las ideas; todo teatro guarda una idea, la idea es entonces lo que trasciende el espectáculo, es lo que mejora a la comunidad y a las personas, cuando ésta se corporiza porque debe ser representada, la escena adquiere una importancia para la convivencia, podemos ver la vida desde una orientación y experimentar sentimientos profundamente humanos como solidaridad, hermandad, empatía, hospitalidad con los que son diferentes, y todo esto deviene del mundo de las ideas teatrales, lo que quiero decir es que en este teatro no se presenta cualquier teatro sino aquellos que defienden la

vida contra el odio como perspectiva de una época.

Durante cincuenta años, artistas y espectadores hemos sido convocados a ese espacio para constatar que lo que pasa allí solo puede ocurrir en ese encuentro y en ese lugar. El teatro existe porque existen lugares como el CELCIT que garantizan que el juego de las pasiones sea posible, que las pulsiones del subconsciente, que las ideas que se debaten en la comunidad tengan su casa.

HACER TEATRO HOY

*CINCUENTENARIO.
CINCUENTA. SIN
CUENTA. 50*

Por [Rosa Luisa Marquez](#)

CINCUENTENA- RIO. CINCUENTA. SIN CUENTA. 50

El legado del CELCIT es monumental con montajes y talleres en vivo y un archivo, biblioteca cibernética de ensayos y obras teatrales, para custodiar el oficio efímero que nos une. ¡Agradecida siempre!

Hace ya cincuenta años Luis Molina, primer director del CELCIT se había mudado a Venezuela. Allí vivían sus colegas Juan Carlos Gené y Orlando Rodríguez exiliados de las dictaduras de Argentina y Chile. Mientras vivió en Puerto Rico, el teatrero español dejó su huella en la escena puertorriqueña, en una generación dedicada al teatro popular y comprometido de la cual formé parte. Fue instrumental para que los jóvenes estudiantes que queríamos insertarnos en la movida del teatro de calle conversáramos sobre nuestra función en la Universidad, en múltiples espacios, junto al movimiento obrero y contra la guerra de Viet Nam. Nos vinculó al teatro de vanguardia que se hacía en España, a Pepe Monleón y a la Revista Primer Acto, a la Creación Colectiva y a Enrique Buenaventura y al teatro de grupo, a Juan Margallo, al Tábano, a Carlos Giménez y Rajatabla. Estableció redes con artistas puertorriqueños

para enlazarnos a los movimientos europeos y latinoamericanos. Trabajó con tesón junto a colegas para hacer posible en la Isla una cooperativa de artes y técnicos del espectáculo, festivales de teatro latinoamericanos e internacionales y que el continente nos reconociera. Estableció vínculos y afectos y se marchó a Venezuela para continuar su cruzada teatral práctica y teórica.

Una década más tarde, nos encontramos en La Habana a imaginar la importante Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe, itinerante, autogestionada, sin fines de lucro, como él. Luego regresó a España, a Almagro a continuar su proyecto hispanoamericano. Allí nos encontramos hace veinte años nuevamente en la/su La veleta junto a los Malayerba. El tiempo vuela. La memoria deja huellas.

Quedan sus pasos en el CELCIT junto a las pisadas firmes de otros como él, Juan Carlos Gené, Verónica Oddo, Carlos Ianni y Teresita Galimany



quienes desde el Sur nos siguen
enlazando y conectando en vivo y a
todo color a través de centenares de
montajes y talleres. Y con el correr de
los tiempos, nos nutren virtualmente
con un monumental archivo y
biblioteca cibernética de ensayos y
obras teatrales, que ya pasan de
quinientas, para seguir viviendo el
oficio efímero que nos une cincuenta
veces cincuenta y sin cuenta ni final.

¡Agradecida por siempre por los
molinos de viento del CELCIT que no
se detienen!

HACER TEATRO HOY

*EL CELCIT: UN HOGAR
TRANSATLÁNTICO*

Por [Gracia Morales](#)

EL CELCIT: UN HOGAR TRANSA-TLÁNTICO

El texto da cuenta de mi relación con el CELCIT desde 2002. Se expresa cómo la existencia de este centro de creación e investigación ha marcado positivamente mi trayectoria como dramaturga, hasta proporcionarme un hogar al otro lado del Atlántico.

Si no recuerdo mal, mi primer contacto con el CELCIT se produjo en 2002, cuando apenas llevaba cuatro años escribiendo teatro. Como quien echa una botella al mar, había enviado un correo electrónico, adjuntando mi texto Como si fuera esta noche. Aquel fue el comienzo de una relación sostenida en el tiempo, que ha resultado fundamental en mi trayectoria como dramaturga.

Hoy, veintitrés años después, puedo afirmar que para mí el CELCIT supone un hogar, al otro lado del Atlántico. Y es así a pesar de la distancia física y gracias al compromiso, la cordialidad y la cercanía de quienes sostienen esta entidad. Me parece especialmente valioso el trabajo tenaz y autoexigente de Carlos Ianni, a quien tanto admiro y aprecio, y también el de la indispensable Teresita y todas las personas que forman o han formado

parte del equipo (Grabiela, Pablo, María, Mercedes...).

Quienes conocemos su trayectoria podemos afirmar que el CELCIT realiza una labor imprescindible en nuestro ámbito. Como sus siglas indican, en él encontramos un centro de creación e investigación: un centro en su sentido más literal, ya que es un lugar (virtual en buena medida) que nos permite generar conexiones y diálogos en el anchísimo espacio del teatro latinoamericano actual.

Para alguien como yo, que tiene el anhelo de conocer lo que están escribiendo los dramaturgos y las dramaturgas de todo el ámbito hispánico, resulta especialmente atractivo el conjunto de publicaciones que se encuentran en su página web, ordenadas en sus diferentes secciones: desde la revista, a la línea específica de teoría y práctica, pasando por la valiosísima “Dramática latinoamericana” y la más reciente “Dramaturgia infantil y juvenil”. Con orgullo compruebo que, con mayor o



menor asiduidad, he colaborado en todas ellas. Se trata de lugares que visito y consulto regularmente, como quien se traslada a una biblioteca donde siempre encuentra estímulo y compañía.

Como yo, muchos/as creadores de toda América Latina, se asoman allí a buscar recursos para su propio desarrollo en procesos artísticos o de investigación. Por ejemplo, mi obra *Como si fuera esta noche* (aquella que mandé en 2002), que supera hoy en día las 28.000 descargas (¡da vértigo leerlo!), ha sido montada por más de cincuenta agrupaciones a lo largo de todo el continente, gracias a estar alojada así, en ese espacio cuidadoso y hospitalario. Y esto ocurre también, en menor medida, con *NN 12*, *Prolegómenos* (que nunca se ha montado en España, pero sí en Perú y en Argentina), *Interrupciones en el suministro eléctrico*, *A paso lento*, *La grieta*, entre animales salvajes... Gracias al CELCIT he podido establecer vínculos con directores a los que admiro como el propio Carlos Ianni (Argentina), Marcelino Duffau (Uruguay), Alberto Isola (Perú), Jorge Hugo Carillo (Costa Rica) o Claudio Quijano (Uruguay).

Otra línea de trabajo en donde he tenido la ocasión de participar ha sido en la propuesta de talleres online. Durante varios cursos he impartido un curso de escritura teatral, que siempre tenía el aliciente de reunir voces e imaginarios de todo el ámbito

latinoamericano. Ha sido muy gratificante compartir este espacio de aprendizaje con tantos estudiantes que mantuvieron siempre un envidiable entusiasmo, un estimulante deseo de aprender, de participar, de proponer... Gracias a las redes sociales, sigo teniendo contacto con varias de estas personas, que, en muchos casos, han seguido formándose y creando como dramaturgos y dramaturgas.

Finalmente, recuerdo con especial cariño una aventura de producción que emprendí con el CELCIT en En plena situación pandémica, nos propusimos gestar una obra para plataformas digitales, usando los medios que estaban entonces a nuestro alcance. Queríamos que respondiera, tanto en la temática como en su formulación, al confinamiento que se vivía en tantas partes del mundo. Con el vértigo de saber que nunca antes habíamos participado en una iniciativa como esta, Carlos Ianni, Teresita Galimany y Mariana Arrupe desde Buenos Aires, y yo desde Granada, fuimos dialogando en distintas sesiones a través de zoom o de meet; la propuesta final, que se titula [Entre paredes y espejos](#), se estrenó en la página web del CELCIT y en youtube el 27 de agosto de 2021 y sigue ahí, con más de 2.300 visualizaciones, y disponible para quien quiera acercarse a conocerla.

Querría acabar este texto (que es un homenaje y una carta de agradecimiento) con una anécdota

final: desde hace años me ocurre que hay quienes piensas que soy de nacionalidad argentina. Me lo han dicho en persona y también lo he visto escrito en algún sitio. Y yo, aunque soy muy viajera, siempre he vivido en Granada. Siempre he pensado que esta confusión viene de esa relación hogareña que tengo con el CELCIT. Y sí, puedo afirma que, aunque no sea argentina, sí que soy celcitiana.

HACER TEATRO HOY

CELCIT, 50 AÑOS

Por [Jaime Chabaud](#)

CELCIT, 50 AÑOS

El CELCIT se convirtió para mí desde 1999 en un lugar físico lejano y cuasi mitológico, que tendía puentes rapidísimos y apasionados con el teatro latinoamericano a través de las nuevísimas tecnologías.

Si la memoria -esa desgraciada huidiza- no me falla, a principios del año 1999 un amigo colombiano me reenvió un correo del CELCIT de Argentina en donde se consignaban noticias teatrales de Iberoamérica. Era una especie de newsletter al que podía uno suscribirse con una solicitud al administrador de la instancia que resultó ser el queridísimo Carlos Ianni, director de escena y miembro central del CELCIT. Eran los tiempos tempranos de la popularización del correo electrónico y de las páginas web. Y la suya, que arrancó desde el 2000, ofrecía materiales teóricos a los que uno ni en sueños podía acceder desde México y otras latitudes, así como textos dramáticos de colegas de los que sólo conocía el nombre y alguna obra que llegaba en fotocopias de las fotocopias de las fotocopias: Marco Antonio de la Parra, Rafael Spregelburd, Mauricio Kartún, Juan Carlos Gené, Gustavo Ott, Alejandro Tantanian, Alejandro Finzi, Benjamín Galemiri, Néstor Caballero, Javier Daulte, Daniel Veronese, Roberto

Perinelli y varios más de los que no había oído hablar. A algunos los había conocido en un Congreso Latinoamericano de Dramaturgos que el Teatro Nacional Cervantes realizó en el 2000, coordinado por Julio Bacaro y Eva Halac, al cual fui invitado. Su entonces incipiente biblioteca de autores Dramática Latinoamericana me causaba una inevitable envidia y mandé un mail con un texto que recién había recibido el Premio Nacional de Dramaturgia del Instituto Nacional de Bellas Artes de Méjico (hace pocos años rebautizado como Luisa Josefina Hernández). Apreté la tecla send como quien tira una botella con un mensaje al mar. Hacia marzo de 2001 publicaron en digital mi obra Talk Show, en el número 40 de la lista.

Desde entonces comenzó una fructífera relación no sólo como dramaturgo sino como director de la entonces naciente PASODEGATO, Revista Mexicana de Teatro de la que me convertí en director, y que



posteriormente se convertiría en una editorial de peso iberoamericano. Mi apartado como autor en su colección Dramática Latinoamericana no ha parado de crecer y cuento hasta el momento con 12 obras publicadas ahí. El sueño de un dramaturgo es que lo lean, y cuando se ve la cantidad de descargas que tiene www.celcit.org.ar con cifras que van de las 3000 a las 17000 el cerebro le estalla a uno. Si el 10% de quienes descargan los textos las leen realmente uno se puede dar por servido hoy que los niveles de lectura alrededor del mundo son tan bajos. Por ello la labor, el servicio inmenso brindado por Juan Carlos Gené (†) y Carlos Ianni y equipo, no tiene parangón. Los estudiantes de teatro de todo el mundo hispano pueden acceder hoy, gratuitamente, a 644 textos dramáticos para su estudio y posterior escenificación.

En 2009 realicé una residencia en Buenos Aires para escribir una obra con una beca financiada entre las instituciones de cultura de México y la Argentina. Llegué un 9 de julio con un frío que calaba los huesos. Me consiguieron un apartamento compartido en la calle de Alsina, en el edificio inmediato a la Librería de Ávila, a no más de cinco cuadras de la Plaza de Mayo y la Casa Rosada, corazón político de la Argentina. Yo no tenía por qué saberlo, pero de los pocos conocidos y contactos que tenía entonces en esa amada ciudad, todos - absolutamente todos- estaban de

vacaciones. La primera semana la pasé casi sin contacto humano-teatrero, me deprimí horrorosamente. Poco a poco fueron dando señales de vida y a la semana me topé con que justo a la vuelta de mi hogar temporal, en la calle de Moreno, estaba la nueva sede del CELCIT. Fue como descubrir el paraíso. Irme a meter de oyente a las clases de Dirección de Juan Carlos Gené y a las de actuación de Carlos Ianni. Conocer a Teresita Galimany y a Claudia Quiroga. Ver el Minetti de Thomas Bernhard encarnado por el viejo Gené con dirección Ianni fue la gloria. El Barrio de San Telmo me llenó de coordenadas y también aparecieron Mauricio Kartún a quien también me le fui a colar a sus clases a pesar de su resistencia (¡Ché, pero hacemos lo mismo!, me dijo; y prometí no hablar en sus sesiones, sólo quería saber cómo daba su taller) y Jorge Dubatti con una generosidad inmensa me consiguió decenas de cortesías para ver lo mejor del teatro porteño que yo reportaba no sólo en PASODEGATO sino también en el diario Milenio de México. También en el Teatro Nacional Cervantes participamos con puesto en la Feria del Libro Teatral con las publicaciones mexicanas que me harían crear vínculos increíbles con quien luego dirigiría la Librería Libros del Balcón, Juan Pablo Poggio, así como con mi cómplice de una maravillosa puesta en escena de mi obra Divino Pastor Góngora, el actor Rubén Ballester. La

cereza en el pastel fue el curso de Principios de la Dramaturgia que impartí en CELCIT a principios de septiembre de ese 2009. Entendí el frenesí de esa ciudad y de la movida teatral y como mis queridos Gené e Ianni servían a su comunidad escénica como una misión de vida.

El intercambio con estos pioneros de la divulgación de nuestro teatro Iberoamericano en digital no se ha detenido. De verdad, las y los chicos del CELCIT han sido los primeros en inundar la web www.celcit.org.ar con contenidos desde 1999. En estos casi 40 años que llevo en el teatro, me llama poderosamente la atención que distingo dos categorías de colegas. Unos son los que se sirven, los que sacan ventaja a toda costa, los que encajan la puñalada u ocupan demasiado tiempo ensuciando el prestigio ajeno. Los otros, quizá más escasos, los que sirven la mesa, abren la puerta, comparten convocatorias para que otros ganen, difunden lo de otros aún antes que lo propio y abrazan el éxito ajeno con generosidad. Grande la diferencia entre servirse y servir. El CELCIT y su gente sirve, a todos, no en balde uno de sus lemas en redes sociales es: "50 años al servicio del teatro latinoamericano".

INVESTIGAR EL TEATRO

*LAS SALAS DE TEATRO
INDEPENDIENTE EN
BUENOS AIRES. UN
LEGADO CULTURAL
DE VALOR
PATRIMONIAL*

Por [Paula Travník](#)

LAS SALAS DE TEATRO INDEPENDIENTE EN BUENOS AIRES. UN LEGADO CULTURAL DE VALOR PATRIMONIAL

En tiempos donde la cultura y los derechos de las minorías son cuestionados, el valor patrimonial de estas salas es incalculable. Protegerlas y valorarlas resulta esencial para preservar la identidad y la ciudadanía cultural de nuestra ciudad.

Estas salas son gestionadas en su mayoría por actores, directores, titiriteros, bailarines o, en algunos casos, por pequeñas compañías de teatro. Habitualmente ocupan casas antiguas, estudios, salas de ensayo o, solo en contadas ocasiones, edificios originalmente contruidos como teatros. Cada una tiene su propia identidad, marcada por su gestión pero también por sus colores, paredes, butacas, sillas o gradas, característicos, construyendo una imagen vinculada a las particularidades del proyecto y de

la arquitectura de cada espacio. Algunas cuentan con un bar, donde los espectadores pueden esperar entre las funciones, intercambiando opiniones y compartiendo las impresiones de la experiencia teatral. Otras tienen patios escondidos que invitan al encuentro y otras, simplemente, requieren que los asistentes aguarden en la vereda, creando un ambiente de expectativa, camaradería y cierta complicidad entre los mismos espectadores.

La memoria cultural de estos espacios se construye día a día gracias a las personas que los gestionan con pasión y compromiso. Invirtien tiempo, esfuerzo y recursos para poder mantenerlos activos. Cada decisión, desde la programación hasta el contenido de las redes sociales, refleja el espíritu que anima a cada uno de estos proyectos, su compromiso con la calidad artística y su voluntad de conectar con la comunidad, fomentando un dialogo constante y enriquecedor.

En los teatros independientes de Buenos Aires anidan espacios de experimentación, donde la escena cobra vida y se exploran diversos lenguajes, transformando esas casas y edificios en verdaderas usinas creativas. ¿Cuántos proyectos nacen en estas salas cada año? ¿Cuántos actores dan sus primeros pasos profesionales aquí? ¿Cuántos espectadores se acercan al teatro por primera vez? ¿Cuántos se llevan

consigo experiencias imborrables de estos espectáculos únicos?

Los teatros independientes son parte fundamental de la identidad cultural de Buenos Aires. Fomentan la interacción comunitaria en cada barrio, generando espacios de reflexión y debate. Promueven la formación en las artes escénicas, ofreciendo talleres, cursos y seminarios. Pero sobre todo, nos invitan a celebrar la diversidad y la creatividad. Nos recuerdan que el teatro es un puente que nos conecta con otras realidades, con otras perspectivas.

En un contexto donde la cultura independiente lucha por sobrevivir, asediada por la falta de recursos y el

desmantelamiento de los escasos apoyos y subsidios otorgados por el Estado, hoy mantenerse a flote, es un acto de resistencia. Es una muestra del poder de lo colectivo y de la voluntad y del espíritu que siempre fue motor del teatro independiente.

En tiempos donde la cultura y los derechos de las minorías son cuestionados, el valor patrimonial de estas salas es incalculable. Protegerlas y valorarlas resulta esencial para preservar nuestra identidad y los valores culturales, siempre tan mencionados, de nuestra ciudad.

Como se establece en el Artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH), toda persona tiene derecho a participar



libremente en la vida cultural de su comunidad y a gozar de las artes.

La ciudadanía cultural es un llamado a la acción, una invitación a involucrarnos de manera activa en la vida cultural de nuestra comunidad. Es reconocer que la cultura es un derecho y una responsabilidad de todos, y que juntos podemos construir una sociedad más justa, diversa y democrática.

El Celcit es un ejemplo emblemático de resistencia y compromiso, su legado y su conexión con Latinoamérica son invaluable para el sector teatral independiente. Ha superado numerosas dificultades a lo largo de sus 50 años de existencia, demostrando que la pasión y la perseverancia pueden vencer cualquier obstáculo.

INVESTIGAR EL TEATRO

*SESENTA Y CINCO
AÑOS BAILANDO A
CUBA*

Por [Esther Suarez Duran](#)

SESENTA Y CINCO AÑOS BAILANDO A CUBA

El artículo hace un recorrido por los sesenta y cinco años de existencia de la Danza Moderna en Cuba, a partir de la fundación del Conjunto de Danza del Teatro Nacional de Cuba el 25 de septiembre de 1959.

Bailar a Cuba era el sueño. Para alcanzarlo se fundó el Conjunto de Danza del Teatro Nacional de Cuba aquel 25 de septiembre de 1959, a partir del Departamento de Danza que ya existía en la estructura de la institución que entre 1959 y 1961 rigió los destinos de la mayor parte del arte profesional y amateur que se producía en el país.

El proyecto corresponde a ese genio – uno de los tantos nacidos en esta tierra— llamado Ramiro Guerra Suárez, un hombre con dotes excepcionales para la comprensión y praxis en el ámbito de la expresión danzaria, a la vez que para la asimilación de la cultura en general, el estudio riguroso y profundo y el ejercicio cabal del pensamiento.

Hasta ese instante el ballet clásico era la manifestación artística de excelencia que combinaba el

movimiento del cuerpo y la música en el tiempo. Por fuera, en los márgenes, paradójicamente muy amplios, una nación de componentes diversos bailaba en cualquier ocasión propicia. Música y bailes populares fueron, desde el inicio, los modos preferidos de expresión de la población de la isla.

Desde la infancia Ramiro se sintió atraído por las formas danzantes; sin embargo, para complacer reclamos paternos cursó estudios universitarios de ciencias jurídicas, ello colaboró en la sedimentación de su cultura humanística y desarrolló sus capacidades analíticas y proyectivas, mientras se entrenaba en los salones de ballet.

Las clases con Alberto Alonso en la Escuela de Baile de la Sociedad Pro Arte Musical de La Habana ya contenían nuevas propuestas. Resultaron estímulo para continuar la búsqueda de una danza de otro tipo: natural, que se aviniera a las posibilidades y modos expresivos propios del cuerpo humano inserto en un medio y una cultura. Su búsqueda afanosa lo llevó a la academia de la bailarina y profesora rusa Nina Verchinina, quien conjugaba la escuela alemana y la práctica rusa; era primera figura de las compañías rusas de ballet del afamado empresario Wassily Basil. Desde allí Ramiro integró las filas del célebre Ballet Ruso y en un viaje a Nueva York se produjo el encuentro con la gran Martha Graham que contribuiría a establecer los cimientos

de la danza moderna en la isla.

Coincidentemente fue esta una época esencial para el desarrollo de la danza y Nueva York reunía a los más inquietos creadores del momento. Además de estudiar en la Academia Graham esta propia técnica (la técnica Graham) también hizo lo propio con los bailarines, coreógrafos y pedagogos Doris Humphrey y Charles Weidman.

Todos examinaban la relación del cuerpo con la fuerza de gravedad y las infinitas posibilidades expresivas que emanaban de ello; el diálogo con



el suelo y su empleo como una coordenada más de trabajo y un recurso de lenguaje; el papel del torso y la pelvis en la danza; los movimientos de contracción y relajación y sus posibilidades comunicativas. Estos elementos, junto a la observación por Ramiro de las formas que caracterizan el movimiento del cubano: cierta ondulación, un aire serpenteante en

contraposición, por ejemplo, a los modos estadounidenses y de algunos pueblos europeos lo afirmó en la idea de que podríamos desarrollar un estilo propio que nos identificara en el mainstream de la llamada danza moderna.

A ello se sumaban la poesía y fuerza de las tradiciones afrocubanas con sus bailes, toques, cantos y rituales, más toda la maravillosa creación musical profesional compuesta desde los años veinte, que alternaba con las más atrevidas búsquedas sonoras internacionales de la etapa, y que esperaba para expresarse en la escena. El arte sinfónico de Roldán con su incorporación a la orquesta de la percusión afrocubana funcionaba como un reto insoslayable.

EL REGRESO A CUBA

Ramiro volcó toda su energía en la creación danzaria, aplicando y sometiendo a prueba lo aprendido donde quiera que tuvo ocasión para ello. De 1952 data *Toque*, hecha para el Ballet de Alicia Alonso, con música de Argeliers León y escenografía de Luis Lastra.

En 1955 *Son para turistas*, con música de Juan Blanco y diseños de Servando Cabrera, no pasa inadvertido. El año siguiente da un paso más e inicia el Taller Experimental de Danza en la Academia de Ballet Alicia Alonso, con el cual se presenta en la Sala Hubert de Blanck durante dos días del

mes de julio. Para 1957 funda el Grupo Nacional de Danza Moderna y estrena Rítmicas y Tres Danzas Fantásticas en la Sala Teatro El Sótano. La crítica más perceptiva se hizo eco de la novedad profunda que estaba en desarrollo. Sobre el escenario había danza visceralmente cubana.

Sus relaciones con músicos, directores teatrales y pintores cubanos, algunas iniciadas durante su estancia en Nueva York, se intensifican tras su incorporación a la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo. La importancia de su quehacer con la institución se revelará luego en la fundación definitiva de una compañía cubana dentro de la danza moderna.

EL NACIMIENTO DE UNA NUEVA EXPRESIÓN DE CUBANÍA

Cuando el primer gobierno revolucionario cubano designa a la joven intelectual Isabel Monal al frente de la ingente empresa -- no creo que se calculara entonces su real trascendencia— de organizar y potenciar la creación dentro de algunas artes colectivas como la música, el teatro, la danza-- tanto en la modalidad amateur como profesional-- y la nombra Directora del Teatro Nacional (entonces un cascarón en proceso constructivo, heredado del último gobierno de Batista, que mucho tardaría en terminarse, situado en los terrenos de la llamada Plaza Cívica) esta fungía como Secretaria de

Cultura en la estructura provincial del Movimiento Revolucionario 26 de julio y meses antes había nucleado a un grupo de artistas de la Sociedad Cultural para llevar a cabo algunas acciones de promoción del arte cubano, entre ellos se hallaba Ramiro.

De manera que, ante la responsabilidad frente al Teatro Nacional, convocó a algunos de aquellos mismos colegas, procedentes de diversas especialidades y con ellos creó la estructura base de la institución: los departamentos de música, artes dramáticas, etnología y folklor, arte aficionado, danza... De este último encargó a Ramiro quien supo que lo primero que se necesitaba tener era un exponente vivo y actuante, un paradigma, y se dio a la tarea de fundar una compañía: el Conjunto de Danza Moderna, aparentemente de la nada.

La convocatoria para pasar un cursillo de danza de dos meses de duración se dio a conocer mediante la prensa. Sus resultados definirían la selección de los bailarines a contratar como miembros del conjunto que se pretendía formar. Los aspirantes mostraban procedencias disímiles: algunos venían del mundo del espectáculo nocturno, otros de la televisión, el ballet clásico, mientras el resto eran amantes del baile.

La estrategia planteada por Ramiro proponía la selección de unas treinta personas de ambos sexos que cumpliera la condición, ineludible, de

incluir todos los tonos de piel de nuestra gente: negros, mulatos y blancos. El 25 de septiembre dio inicio la intensa preparación de los elegidos. Por tal razón se considera esta la fecha de fundación de la primera compañía de esta clase en Cuba y la integración oficial de esta expresión danzaria al conjunto de las artes que identifican la nación.

LA NUEVA COMPAÑÍA SOBRE LAS TABLAS

Entre fines de septiembre y el 19 de febrero del siguiente año, menos de cinco meses, la labor de Ramiro, acompañado por la bailarina, coreógrafa y pedagoga de origen norteamericano Lordna Bursall, fue de un total frenesí.

Enseñó a bailar dentro de un determinado estilo que a la vez resultaba enriquecido con el aporte colectivo, entrenó los cuerpos para ello, se ocupó a la par del desarrollo intelectual --porque se bailaba pensando o no se podía bailar--; incluyó la formación ética: impuso disciplina, reglas, educó modales; a la par creó coreografías, las ensayó, coordinó el espectáculo inaugural con el resto de los artistas y técnicos participantes, mantuvo el trabajo del departamento, se ocupó de los asuntos administrativos y, finalmente, como primer resultado notorio emergió, de aquel grupo que inicialmente era algo amorfo y dispar, un colectivo cohesionado y coherente

como un solo cuerpo.

En ese núcleo fundacional se hallaban nombres hoy reconocidos como Alberto Méndez, Gerardo Lastra, Eduardo Rivero, Arnaldo Patterson, Santiago Alfonso, entre los hombres, y Ernestina Quintana, Silvia Bernabeu, Luz María Collazo, Perla Rodríguez, Nereida Doncell, entre las mujeres, quienes integraron la primera generación de bailarines de esta expresión danzaria y se convertirían más tarde en maestros del género y algunos en coreógrafos de excepción.

Esa noche de febrero debutó el Conjunto de Danza Moderna del Teatro Nacional en una sala Covarrubias prácticamente virtual, pues se hallaba en sus cimientos, y ante un público inexperto en la recepción de productos de esa clase con las obras *Mulato* y *Mambí*, coreografía de Ramiro con música de Amadeo Roldán y Juan Blanco, respectivamente, junto a *Estudio de las aguas* y *La vida de las abejas*, de Doris Humphrey, en montaje de Lorna Burdsall. Era apenas el inicio de una impresionante aventura.

Poco después la compañía realizaba su primera presentación internacional, nada menos que en los escenarios del prestigioso Festival de Teatro de las Naciones, celebrado en París. También se dieron a conocer en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, Polonia, la República Democrática Alemana. Comenzaba así lo que luego sería una extensa

trayectoria internacional.

Al regreso se realizó una reorganización de las filas. Permaneció una parte de los fundadores a quienes se unieron nuevas incorporaciones. A las clases técnicas de danza moderna se añadieron ballet y folklore. Se sumó un módulo de enseñanza teórica que incluía Historia de la Cultura, de la Danza, del Folklore; Teoría de la danza, Coreografía y Música.

Con la creación del Consejo Nacional de Cultura en 1961 y el traspaso a dicha institución de las funciones organizativas y administrativas que en el plano de las agrupaciones artísticas llevaba el Teatro Nacional se produjo, en 1963, el primer cambio de nombre de la compañía, que se reconocería a partir de ahora como Conjunto Nacional de Danza Moderna. Lorna Burdsall quedó a cargo de su Dirección General y ello proporcionó a Ramiro algo más de tiempo para la investigación y creación artística en momentos donde resultaba esencial establecer las bases de este arte en Cuba.

Como resultado de las relaciones con otras experiencias latinoamericanas y caribeñas se estableció un intenso intercambio con la importante pedagoga y coreógrafa mexicana Elena Noriega y otros de sus colegas. En 1963 Elena se integró al conjunto cubano. Entre Ramiro, Elena, Lordna y Elfriede Mahler, también bailarina, coreógrafa y profesora norteamericana quien a partir de 1966

dirigiría la Escuela de Danza y Folklore del sistema de la enseñanza de arte de nivel medio, se logró algo esencial, cuya impronta llega hasta el presente: comandados por Elena, se consiguió una sistematización rigurosa entre los conocimientos técnicos estadounidenses y los hallazgos reunidos al aplicarlos a las peculiaridades del cuerpo, las formas de movimiento y la sicología del cubano. Ello garantizaba una guía para la preparación de nuestros bailarines y para el aprendizaje de la técnica que caracterizaría a esta danza en nuestro medio.

Sin dudas la compañía se encontraba en un momento superior.

Los principios de la danza cubana tuvieron mucho que ver con el folclor afrocubano que, de acuerdo con la percepción de Ramiro, se había tergiversado y maltratado anteriormente cuando se tomaba como elemento pintoresco y superficial para incluirlo en los espectáculos. No obstante, Ramiro podía reconocer un principio central, una energía en el baile de los negros que debía ser integrada a lo que se estaba creando.

Y, por supuesto, también teníamos la música de nuestros grandes compositores y los toques de las culturas afrocubanas al igual que las obras y los estilos de nuestros principales artistas de la plástica; la danza serviría como dispositivo para promover nuestra creación musical y

pictórica.

A estos esenciales aciertos se sumó la presencia de un mismo director de escena durante varios años. Eduardo Arrocha, pintor, diseñador de luces, de escena, de vestuario fue esa persona. Su cultura, laboriosidad, creatividad resultaron decisivos. Todo este equipo de dirección fundacional inscribió para siempre la danza moderna como una de las artes cubanas singulares. El Conjunto realizó giras a Europa, Asia, África, América Latina dejando tras de sí una estela de gloria.

En 1968, durante una estancia en la isla, Maurice Bejart quedó impresionado por lo que vivenció al conocer a la compañía y les propuso realizar un trabajo conjunto a partir de la Novena Sinfonía de Ludwig Van Beethoven, proyecto que se malogró en los trámites burocráticos.

De este período, que se extiende hasta abril de 1971, datan prodigios danzarios como Suite yoruba, Rítmicas, La rebambaramba, Medea y los negreros, Súlky, Orfeo antillano, Okantomí, Impromptu galante y Decálogo del apocalipsis.

UNA VISITA AL FUTURO

Eso, entre otras cosas, significó Decálogo del Apocalipsis, la última creación de Ramiro con la compañía en esta etapa; una obra cuyo estreno resultó prohibido por las autoridades culturales de la época.

La relación entre la danza y el

teatro que caracterizó desde un inicio la filosofía espectacular del maestro -- y en la cual formó a sus discípulos-- llegó a su más alto grado en esta creación, concebida para desarrollarse en los exteriores del Teatro Nacional, como un espectáculo multiespacial e itinerante que tenía lugar en diversos sitios de su arquitectura y que podría ser disfrutado por el público en tránsito por las diferentes locaciones.

Hubiera sido sin dudas un acontecimiento de resonancia internacional puesto que dialogaba con los aportes de las vanguardias escénicas de los sesenta (teatro de la crueldad, absurdo) y ya se aventuraba en los conceptos de la danza teatro y del postmodernismo. Para el equipo fundacional de la compañía era un hecho irreversible y propio del arte el carácter temporal de los modelos y formas artísticas y su sustitución por otros. El modernismo, que se había establecido en los años cincuenta y había luchado por socializar y defender sus códigos en los sesenta, ya era desafiado por otra sensibilidad y otro modo de expresión donde la cultura de masas, la ironía y otras variantes del humor tendrían un papel entre los recursos artísticos que desplazaría la centralidad del arte de élite y de la "obra bien hecha".

Por otra parte, desde la perspectiva temática Decálogo...era un discurso social, compuesto por un conjunto de referencias a situaciones de la realidad cubana del período.

Si revisamos la dimensión supraestructural, específicamente ideológica, encontraremos que ya nos hallábamos en los terrenos del llamado “quinquenio gris”. La zafra de 1970 (“Zafra de los Diez Millones”), tras tensar todas las fuerzas de la nación, no consiguió cumplir sus metas ni, por tanto, sus objetivos. El socialismo cubano, original y heterodoxo, en la medida en que se trataba de una doctrina y una práctica creativa y en diálogo con la historia político-social de la nación y con sus actuales circunstancias, que producía sus propios aportes a las teorías, se vio desmontado paulatinamente y suplantado por la peor catequesis estalinista.

El real poder en el campo social de la cultura pasó a manos de las figuras más conservadoras, dogmáticas y menos cultas procedentes del Partido Socialista Popular; se impuso el dogma, la superficialidad y la coacción. Los avances de los sesenta en cuanto al pensamiento, la moral, el respeto a la diversidad de opiniones y gustos fueron demonizados desde los albores de la década siguiente.

Ramiro fue capaz de avizorar el período de esterilidad que sobrevendría y se marchó. Mucho tiempo después volvió a la creación coreográfica y lo hizo para el Conjunto Folklórico Nacional, pero dejó una línea de continuidad y estableció un magisterio y un liderazgo indiscutible.

TRADICIÓN Y RUPTURAS

En 1971 el Conjunto recibió a los primeros egresados del nivel medio de la Escuela Nacional de Arte (ENA). A partir de ese momento ello se hizo práctica ordinaria.

Las diversas promociones fueron conformando una generación valiosa. En ella figuran Víctor Cuéllar (prontamente desaparecido), Marianela Boán, Narciso Medina, Rosario Cárdenas, Regla Salvent, Dulce María Vale, Rubén Rodríguez, Manolo Vázquez y Miguel Iglesias, procedente del Ballet de Camaguey.

Los cuatro primeros se destacaron como coreógrafos y llegado un momento Marianela, Rosario y Narciso crearon sus propias compañías.

En cuanto a su trayectoria grupal, en 1974 el Conjunto tomó el nombre de Danza Nacional de Cuba. Toda esta fue una etapa compleja, de enorme inestabilidad en su Dirección General. A finales de la década, tras la creación del Ministerio de Cultura en 1976 con su Dirección de Teatro y Danza, se le solicitó al destacado músico Sergio Vitier, en 1978, que asumiera la dirección de la entidad.

Vitier recobra el equilibrio necesario para el desarrollo de la compañía. Bajo su égida consolidan su desarrollo los continuadores, talentos como Marianela Boán, Nery Rodríguez, Rosario Cárdenas, Eddy Veitía, Isidro Rolando, Manuel Vázquez, Jesús

López, Rubén Rodríguez. Isidro, Marianela, Rosario, Manolo, Nereida, Nery Rodríguez coreografían. Es la etapa en que suben a escena Michelangelo, La caza, Escenas para bailarines, Zarabanda, Son por la libre, Mariana, Suite cubana y otras tantas a la vez que crean para la compañía coreógrafos de otras instituciones y latitudes como Jorge Lefebre, Iván Tenorio, Guido González del Valle.

En este período, además de desarrollar sus producciones propias, la compañía colaboró en importantes realizaciones espectaculares como Yerma, de Federico García Lorca, con Teatro Irrumpe, bajo la dirección de Roberto Blanco.

Para febrero de 1983 Vitier termina su ciclo, Clara Luz Rodríguez, subdirectora durante este período y bailarina de extensa carrera asume la dirección de modo temporal. En 1985 es designado como director el primer bailarín Miguel Iglesias, miembro del Conjunto desde 1975. Propone, y así se decide, modificar el nombre del colectivo danzario por el de Danza Contemporánea de Cuba, denominación con la que arriba en estos días a los sesenta y cinco años de vida artística.

A Iglesias le correspondió el desafío de los años noventa con el transcurso del llamado “período especial” y la aprobación del sistema de proyectos artísticos que hizo posible la reorganización del talento artístico en torno a nuevos líderes.

Manianela Boán, Rosario Cárdenas y Narciso Medina fundaron sus agrupaciones y alrededor de ellos se nucleó una parte de los recursos humanos activos.

Isidro Rolando, Jorge Abril y Lídice Núñez mantuvieron en los escenarios a la compañía con sus nuevas creaciones.

Por su parte, Marianela, Rosario y Narciso crecieron artística y humanamente. Disfrutamos de producciones memorables como El pez de la torre nada en el asfalto (DanzAbierta); María Vivan (Danza Combinatoria) y Metamorfosis (Gestos combinatorios), por solo citar tres ejemplos.

Ramiro volvió a realizar una nueva creación con el Conjunto, a insistencia de Iglesias, donde presentó, en una nueva lectura, un recorrido por lo mejor de su trayectoria en los inicios del mismo y resultó una clase magistral sostenida, mientras seguía con mirada atenta y entusiasmo de chiquillo cada estreno de las nuevas agrupaciones emergentes. Contemplar su imagen, al final de la función, intercambiando opiniones con los líderes de ellas provocaba una hermosa sensación.

Iglesias, por su parte, abrió la compañía al trabajo de coreógrafos de otras zonas y culturas. A partir del año 2000 recibimos a Jan Linkens, Giovanni Di Cicco y Joaquín Sabaté y con ellos se levantaron sobre el escenario Folía, Gravemente Dolce y El

riesgo del placer. Linkens montaría más tarde Compás. Se unen a ellos en los años siguientes Kenneth Kvamström, Samir Akika, Cathy Marston, Rafael Bonachela, Mats Ek, Itzik Galili, Annabelle Lopez Ochoa, Alexis Zanetti, Angels Margarit, Theo Clinkard, Billie Cowie, Fleur Darkin, Miguel Altunaga Verdecia, Lea Anderson y entre los nuestros espigan y, luego, crecen George Céspedes, Julio César Iglesias, Norge Cedeño y Laura Domingo Agüero, entre otros.

Algunos, como Céspedes, haciendo ya historia con el favor de crítica y públicos y significativos premios alcanzados con obras como *Por favor no me límites*, *Carmina Burana*, *Mambo 3XXI* y *Matria Etnocentra* a la par que crea su agrupación propia: Los hijos del director.

Por este continuo movimiento gestacional que implica preparación, crecimiento e independencia, característico únicamente de las poderosas unidades artísticas, me gusta contemplar a la compañía como una especie de archipiélago; un espacio múltiple de creación conectado mediante sólidos e intensos vasos comunicantes que trascienden, incluso, la unidad geográfica.

En tanto institución, en las décadas recientes la compañía se dinamiza y ajusta a los nuevos tiempos en su labor de gestión, intercambio y promoción internacional, a la par que dilata sus recursos expresivos y las

posibilidades interpretativas de sus integrantes al punto de que, para cualquiera de los coreógrafos de nivel internacional, sus bailarines y técnicos son capaces de cumplimentar retos disímiles.

Empleando como plataforma la técnica de la danza moderna cubana, establecida con minuciosidad y precisión por sus fundadores, la compañía muestra una ductilidad y una capacidad de asimilación --desde nuestras raíces como nación-- que la reafirma como uno de los más significativos exponentes de la cultura cubana, capaz de potenciar con su riqueza proyectos artísticos de rango universal, a la vez que colocar en ese mismo nivel las producciones de sus nuevos demiurgos.

Publicado en OnCuba news,
octubre 25, 2024.

INVESTIGAR EL TEATRO

TEXTUALIDADES

INVERTIDAS: ESPACIO Y

GÉNERO EN LA

DIRECCIÓN DE SYLVIA

BOFILL DE EL PÚBLICO,

DE FEDERICO GARCÍA

LORCA

Por [Rosalina Perales](#)

TEXTUALIDADES INVERTIDAS: ESPACIO Y GÉNERO EN LA DIRECCIÓN DE SYLVIA BOFILL DE EL PÚBLICO, DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Federico García Lorca es una presencia constante en la escena puertorriqueña. En este trabajo se comenta la puesta en escena de El público, dirigido por Sylvia Bofill.

“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo.”
Peter Brook

La relación entre los textos dramáticos del genial español Federico García Lorca y Puerto Rico es una que data de la década del cuarenta del siglo XX. Como consecuencia de la Guerra Civil Española una gran cantidad de intelectuales y artistas españoles llegaron a Puerto Rico como exiliados. Entre ellos Cipriano Rivas Cherif, un director teatral que se insertó en el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico en Río

Piedras, en 1946. Rivas Cherif aportó nuevas formas de dirección y nuevos dramaturgos al Departamento. Entre sus preferidos figuraba Federico García Lorca, asesinado durante la Guerra Civil e innumerable por esos años en la España del nuevo régimen de Francisco Franco. De García Lorca escenificó *La zapatera prodigiosa* abonando al gusto por la dramaturgia del también poeta, que desde esos años iba arraigando en la audiencia puertorriqueña. Esa atracción dura con insólita fidelidad hasta hoy.

El Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, desde su instancia de Teatro Universitario¹ presentó en 2023 una nueva versión de *El público*, de Federico García Lorca, dirigida por la profesora Sylvia Bofill, dramaturga y directora conocida por sus montajes experimentales dentro y fuera de la Universidad. Esta puesta en escena se hizo en honor a la Dra. Victoria Espinosa, ex profesora del Departamento de Drama. En sus años docentes Espinosa estrenó mundialmente dos textos casi desconocidos de García Lorca, nunca antes escenificados en su totalidad: Así

¹ El Departamento de Drama cuenta con dos fórmulas muy distintas en su quehacer teatral: el Teatro Rodante Universitario, creado en 1946 y que como dice su nombre se traslada por toda la Isla haciendo presentaciones que se adecúan a los más variados espacios, y el Teatro Universitario, que se presenta en el Teatro grande del recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, que por ser más experimental o de grandes montajes no se puede trasladar a otros lugares.



que pasen cinco años, en 1954 y El público, en 1978. A lo largo de su vida estrenó catorce obras dramáticas de García Lorca y docenas de reposiciones, dentro y fuera de Puerto Rico². En el año 2022 se había celebrado el aniversario de los 100 años del nacimiento de Espinosa, quien era reconocida por sus cientos de direcciones y reposiciones durante más de setenta años, entre ellas las mencionadas catorce de García Lorca. En reconocimiento, durante el 2022 se escenificaron en el país la mayoría de los textos de García Lorca que ella había llevado a escena. El Departamento de Drama puso en escena La zapatera prodigiosa y El público, que por su complejidad en la

² Véase el libro de Rosalina Perales, Cincuenta años de teatro puertorriqueño: el arte de Victoria Espinosa. México: Escenología, 1996.

dirección tuvo que estrenarse a principios del 2023³. Vimos el espectáculo el día 11 de febrero.

Hemos visto trabajos previos de la profesora Bofill, mayormente de textos de su autoría, pero sin duda este es el más espectacular de todos. El montaje de Victoria Espinosa en 1978 había creado tumultos en su estreno y asombro en su presentación por las técnicas radicales utilizadas, especialmente en el uso del espacio, que no dejaba un intersticio sin abrir y utilizar. Había adoptado, además, el puente de luces como parte del espacio utilizado por los actores. Las críticas fueron variadas por su estilo surrealista en respuesta al texto, que

³ AUNQUE LOS ACTORES SON ESTUDIANTES, LA DIRECCIÓN ES SIEMPRE PROFESIONAL Y COMPETITIVA, AL REALIZARSE POR UN DIRECTOR-PROFESOR DE PRESTIGIO.

no fue comprendido del todo entre el público, especialmente entre los dramaturgos del país. Sin duda, Bofill transita por ese mismo sendero con su dirección sobradamente atrevida, exploratoria de todos los códigos del teatro. No hay uno que no haya trabajado con conciencia de transformación. No obstante, es el espacio escénico en su relación con la audiencia que lo completa, el que llama más la atención, sobre todo porque su uso se convierte en espejo de las transgresiones expresadas en el contenido del texto lorquiano. Al salir del teatro pensamos en el atrevimiento de la directora que había jugado abiertamente no solo con el cuerpo desnudo de los actores, sino con el espacio total que había abierto en el teatro, y con el público, a quien le hacía un guiño respecto al título de la obra.

El público pertenece a una trilogía de teatro que García Lorca escribió secretamente y que colocó en una categoría que llamó “teatro imposible” [de representar] o teatro bajo la arena. Incluye Así que pasen cinco años, (también estrenada mundialmente por Espinosa, en 1954), Comedia sin título, y El público. Todas signadas con el sello del Surrealismo, se cree que se escribieron durante el periodo de su controvertida amistad con Salvador Dalí. Fueron obras proscritas por el mismo autor, por lo que no salieron a la luz hasta muchos años después de su muerte. Hoy este

tipo de texto teatral se consideraría postmodernista y cercano a la corriente postdramática, de moda en la actualidad.

El teatro bajo la arena se constituye por textos difíciles de entender. Al enfrentarse a El público la directora Bofill tomó, entonces, la decisión de traducir a la praxis las metáforas y asociaciones subconscientes que lo construyen mediante el trabajo con tres códigos principales: el espacio, el cuerpo de los actores y en menor escala, la creación de imágenes visuales-sonoras disonantes.

La escasa narratividad de El público se define en torno a dos temas que el autor desarrolla de forma fragmentada en personajes diversos: el conflicto entre la homosexualidad respecto a la opinión pública en términos de moral tradicional, y la situación del teatro. Es decir, el texto gira en torno a una dualidad ideológica importante para el autor: el cuestionamiento sobre el teatro -qué debe ser, cuál es su propósito, cómo se debe hacer- y la homosexualidad respecto a su posición en el mundo: si debe tener validez o es algo que se debe condenar y ocultar. Con un afinado estilo surrealista y la ruptura de lo que hasta ese momento se conoce como teatro, crea su modernización yendo en contra de lo que él llama la máscara del teatro, es decir la tradición conservadora, y lo logra a través de una ruptura

intratextual y extratextual. No solo discute estos temas, sino que los concreta en la elaboración del texto, un drama circular que consiste de 5 cuadros contruidos alrededor de un leitmotiv dialógico: Alguien dice: “El público”, a lo que el personaje del Director, quien asegura que su teatro debe ser al aire libre, siempre contesta: “Que pase”, poniendo en el público lo esencial de cualquier representación. El Director pide una y otra vez que se le quite la máscara al teatro porque el teatro debe decir “la verdad”; debe pregonar lo que generalmente se oculta o denunciar lo que está mal.

El texto, de tono trágico-farsesco, cuenta con personajes reales o de una realidad conocida, con personajes de apariencia histórico-mitológica en época romana, y un coro de caballos, cuyo color determina las posiciones que el autor quiere antagonizar. A manera de apoyo a las ideas expuestas y al tono general, se incorpora de un modo intertextual el personaje de Julieta, tomado de la tragedia shakesperiana Romeo y Julieta, pero que debe ser representado por un actor joven. Este personaje, que se levanta del sepulcro para opinar sobre los temas que se discuten en el texto, coloca el amor por encima de cualquier otra discusión. Los personajes, masculinos del primer plano de realidad textual, así como los que son parte de los juegos metateatrales que se repiten en el texto, son homosexuales o

afeminados. Con estos elementos en la fragmentada narratividad textual, la directora Bofill encamina su visión inversora de deconstrucción del espacio teatral y elaboración de un espacio escénico totalmente abierto, avalado con el trabajo corporal de los actores.

INVERSIÓN DE LOS CÓDIGOS TEATRALES

La textualidad se utiliza para caracterizar la organización y coherencia de un texto, así como sus significados⁴. En el caso del teatro la comunicación verbal se extiende a la organización de las estructuras escénicas que parten del texto, relacionándolas con los significados del texto escrito.

Sylvia Bofill, en su dirección de *El público* revela una propuesta de inversión total, más evidente en el trabajo con el espacio, en el uso del cuerpo de los actores (inversión de género) y en la presentación abierta de la homosexualidad masculina.

La corporalidad del actor-personaje:

Como es conocido, la kinésica estudia los significados de la comunicación de los movimientos y la gestualidad de los actores en su relación con la comunicación verbal. La continua discusión en el texto de *El público* sobre la validez o pertinencia de la homosexualidad se ilustra en

⁴ BRIGITTE CHÁVEZ . SEMIÓTICA TEXTUAL Y TRADUCCIÓN, INICIO, AÑO 42, NÚM. 79, (JULIO 2024).

este espectáculo en el trabajo con el cuerpo de los actores, aunque en una inversión de lo acostumbrado. Las actrices hacen de hombre, ataviadas de vestimenta masculina, usando bigotes y añadiendo movimientos y gestos masculinos a su tránsito escénico. Es sugestiva la manera en que se presentan las interacciones homosexuales, como realización de los deseos del Director. En este personaje las proyecciones de sus deseos se concretan en desdoblamientos femeninos: la Bailarina, Guillermina, la Dominga de los negritos. El vestuario, generalmente mallas color carne con accesorios que los identifican, el uso de la voz, y los movimientos del cuerpo ofrecen la femineidad o el afeminamiento esperado. Todo un sistema kinésico tocado por la inversión. No obstante, cuando estos deseos se concretan en la acción, se proyectan mayormente por mujeres, por actrices, profundizando en la transposición. Más interesante es ver que las acciones cercanas a la homosexualidad entre personajes masculinos se hacen casi siempre con un actor y una actriz, una actriz entre dos actores varones o dos actrices. De ese modo, la trama homosexual puede apuntar también a la homosexualidad femenina, al lesbianismo.

Las transgresiones de género se observan también en el uso del cuerpo mediante la desnudez, parcial o total, de los actores. Las actrices cuyos personajes inician el espectáculo

llevan un seno descubierto, lo que se mantiene durante toda la primera parte del trabajo escénico. La aparente novia lleva en cambio todo el pecho descubierto.

Quienes mejor trabajan el movimiento corporal antirrealista del montaje son los caballos. Hay una absoluta sincronía, incluso en la asincronía dirigida hacia la inversión, aun cuando se mueven solos. Su presencia destila un elaboradísimo esfuerzo de movimiento, gesto y producción de sonidos, que los acerca a los equinos que representan. Los sonidos, sean musicales o producidos por los actores, como en este caso, son disonantes, ilustrando el desequilibrio o la inversión que se quiere presentar (las trompetas y el piano, por ejemplo).

EL ESPACIO CUASI INFINITO

El espacio teatral es el área donde se comunican el público y los actores. En esta escenificación de El público se crea un juego total con el espacio-los espacios, tanto en el espacio dramático, el imaginario al que se alude en el texto, como en el espacio escénico, el espacio real donde se mueven los actores, sea convencional o no. La propuesta de este montaje responde a un espacio simbólico, cargado de significados múltiples vinculados a las ideas del texto.

Podríamos recurrir a la proxemia como modo de acercarnos al trabajo de Bofill. La proxemia, teoría planteada por el norteamericano Edward Hall, se

dedica al estudio de la organización del espacio en la comunicación humana. Aunque originalmente fue creada con intención del estudio de la distancia en las relaciones sociales, se extiende también al estudio de las maneras que siguen las personas, en este caso, los directores, a la hora de estructurar y utilizar las relaciones en el espacio y darles su sello creativo.

A lo largo de la historia los grandes directores han explorado modificaciones en el espacio. En el siglo XX V. Meyerhold exploró por lo que llamó “escenarios de superficies fracturadas”. A. Artaud experimentó con un espacio en el que se pudieran utilizar todos los planos posibles. Pero la fórmula más radical para modificar el espacio contemporáneo fue sin duda la de A. Appia, que declaraba la escena como un espacio vacío, de dimensiones arbitrarias, idea que luego retomará Peter Brook y ampliará en su libro *El espacio vacío*. Más modernamente Ariane Mnouchkine incorpora al público al espacio que establece para sus montajes, desde que se acerca a los alrededores del teatro hasta que luego de moverlo y estremecerlo como un actor más, le permite salir pensando en los significados de cada uno de esos movimientos divergentes en el espacio de una escenificación. En el teatro actual la búsqueda espacial ya no se centra solo en las modificaciones físicas del espacio, sino en la incorporación del público como parte

esencial de esos cambios.

Sylvia Bofill crea un modelo espacial de ruptura con el espacio teatral convencional, que es lo más destacado en el montaje porque funciona como espejo de la ruptura textual en la pieza de García Lorca que da pie a la dirección. La pieza deja atrás la fábula conservadora, respetuosa en el texto. De modo que el discurso escénico de Bofill se podría considerar “teatro bajo la arena”, a lo que aspira el personaje de Hombre Primero en el texto, como vocero de lo que García Lorca buscaba en su nuevo teatro.

La sala teatral seleccionada para esa puesta es el Teatro de la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras, espacio tradicional con escenario de caja italiana. El espectáculo, sin embargo, empieza afuera, en la Placita Antonia Martínez, frente al Teatro, donde el público se va reuniendo en espera de que abran las puertas para poder entrar. En todo ese espacio hay distribuidas unas esculturas de torsos o de la parte baja del cuerpo humano con sus correspondientes atributos erótico-sexuales -senos, penes, etc.-, creadas por los estudiantes. (Algunas fueron removidas por las autoridades, por “ofensivas”), Las actrices se pasean entre el público con el vestuario que usarán en la representación: unas con un seno descubierto (parte de la asincronía o inversión que prevalecerá en el montaje) y otras, los dos, creando

sorprende entre el público y gran expectación. Antes de iniciar la caminata hacia el Teatro, las actrices se expresan con juegos de palabras alusivos al texto, como por ejemplo la idea del teatro como máscara o la ruptura de la misma.

El público entra al Teatro a manera de procesión, por un pasillo lateral exterior, a la derecha del Teatro, precedidos por uno de los personajes, una chica que toca la trompeta de modo discordante. El grupo entra lentamente al escenario del Teatro, donde se ha creado una especie de anfiteatro, con gradas alineadas de modo semicircular, que para algunos no resultaron muy cómodas. La obra se hace con el público sentado en el escenario, mirando hacia el patio de butacas, que es donde deberían estar sentados. La desnudez del escenario es total, tanto en el área del público como en el patio de butacas, mostrándonos sus más íntimas vísceras⁵.

El coro de los caballos aparece al lado derecho del escenario respecto al público también sentado en el escenario (correspondería al lado izquierdo de un público sentado en la platea). Se agarran de las cuerdas que componen el sistema de contrapeso para los cortinajes, desde donde juegan, se mecen y hacen sus

movimientos, sean sincrónicos o diacrónicos.

La inversión se continúa incluso en los diálogos o los momentos monológicos que se van haciendo desde espacios diferentes. Serviría de ejemplo el diálogo entre el Director y el Hombre Primero en la escena inicial del texto. El Director aparenta hacer un monólogo aislado cuando en realidad está en conversación con el Hombre, que se ubica muy distanciado, en otro espacio. Hacia la mitad de la función los actores se van desplazando al patio de butacas, precedidos por la chica de la trompeta y el coro de caballos, que es el grupo que se adelanta. La acción, especialmente la de Julieta, se hace en este espacio invertido, saltando entre las butacas que deberían ser los asientos del público o en tarimas simulando columnas semidestruidas, armadas de modo desigual, con el público observando desde el escenario.

Se usa también el segundo piso del Teatro. Desde allí sale la música disonante de un piano, alrededor de los personajes-actores, que van creando interacción verbal con los personajes que se mueven, hablan, accionan desde las butacas de la platea.

En el texto hay un biombo que sirve para dividir los planos de realidad que se van creando. En el montaje de Bofill no aparece el biombo porque se usa todo el espacio abierto que se ha

⁵ ALGUNAS DE ESTAS TÉCNICAS YA HABÍAN SIDO UTILIZADAS POR DIRECTORES ANTERIORES, ENTRE ELLOS VICTORIA ESPINOSA, COMO EN EL CASO DE BOFILL, CADA CUAL CON SU SELLO PERSONAL.

creado. No se marcan las transformaciones de planos de realidad, sino que más bien se yuxtaponen. Por momentos hay tarimas distanciadas desde las cuales van corriendo acciones casi simultáneas, con los personajes hablándose de una a otra con gran espacio por medio. Lo que sí hay es un marco de madera, multifuncional, especialmente para el momento de grotesco expresionista del Cristo “desnudo”.

Se puede concluir que en este espectáculo hay una ruptura de la arquitectura tradicional de un teatro a la italiana al usar el teatro de forma invertida y no dejar sección de su estructura que el público no viera o que no se usara en las continuas acciones. Bofill lo convierte casi en ese teatro al aire libre que reclama el Director, alter ego de García Lorca, aunque el texto transgresor es sin duda “teatro bajo la arena”. Las posibilidades de dirección escénica de El público son ilimitadas, No obstante, la rigurosa y creativa escenificación de Sylvia Bofill prevalecerá como un trabajo inolvidable en el canon de producción del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico.

INVESTIGAR EL TEATRO

YUYACHKANI 54
AÑOS:
PENSANDO,
RECORDANDO,
PERSISTIENDO EN
LA ESCENA

Por [Carlos Rojas](#)

YUYACHKANI 54 AÑOS: PENSANDO, RECORDANDO, PERSISTIENDO EN LA ESCENA

Seis obras fundamentales de su trayectoria regresan como testimonio vivo de un teatro que sigue pensando, recordando y dialogando con el país y con su memoria.

Hay aniversarios que se celebran por todo lo alto. Y hay conmemoraciones que se asumen como lo que en verdad son: actos de creación incesante, de renovación radical y de resistencia escénica.

Eso es Yuyachkani al cumplir más de cincuenta años: en vez de envejecer, se multiplican; en lugar de repetirse, se desmontan; y lejos de mirar atrás con nostalgia, nos devuelven el presente con una lucidez que incomoda tanto como conmueve.

Por esa razón, celebramos la Temporada de Repertorio por los 54 años. Del 25 de julio al 28 de septiembre del 2025, con seis obras fundamentales que regresan a escena como testimonio vivo de un teatro que piensa, recuerda y sigue dialogando con el presente.

Desde su fundación en 1971, el Grupo Cultural Yuyachkani ha hecho del teatro una forma de pensamiento encarnado. Su nombre en quechua —“Estoy pensando, estoy recordando”— no es un lema ni una consigna, sino una práctica vital que persiste en el tiempo. Una manera de habitar el mundo, de mirar al país desde el cuerpo y la voz, desde el antidrama, los objetos y también desde el silencio.

Durante más de cinco décadas, Yuyachkani ha investigado, creado, girado, enseñado y acompañado las grandes preguntas que atraviesan al Perú: la violencia política, el racismo estructural, el centralismo limeño, la fragilidad democrática, la persistencia de lo comunitario.

Cada obra de esta agrupación se erige como una constelación de voces, cuerpos y símbolos que se resignifican en cada contexto. Cada puesta en escena puede leerse como un registro afectivo y político del país: un archivo abierto que sigue hablando porque aún no ha sido clausurado.

Hoy, Yuyachkani está conformado por un núcleo humano que ha crecido junto en creación y pensamiento. El creador Miguel Rubio dirige la compañía desde una mirada ética y estética, acompañado por los intérpretes Teresa Ralli, Rebeca Ralli, Ana Correa, Débora Correa y Augusto Casafranca.

Cada uno ha construido un lenguaje escénico singular,

profundamente entrelazado, como un tejido donde conviven la teatralidad, la investigación, la pedagogía y la memoria. No hay jerarquías artísticas, sino un convivio creativo que atraviesa lo colectivo y lo personal: una alianza rara y potente que ha resistido los embates del tiempo.

Uno de los gestos más generosos del grupo ha sido el proyecto “El Teatro por Dentro” una serie de conferencias escénicas, desmontajes de obras y demostraciones de trabajo donde los integrantes comparten no el resultado, sino el proceso. El cómo. Las dudas, las pruebas, los fracasos, los impulsos. Una pedagogía viva, donde el espectador no sólo ve teatro, sino que lo entiende como forma de conocimiento y de teatralidades.

Hablar de Yuyachkani es también conversar de las mujeres que han sostenido, fundado, nutrido y transformado este proyecto.

En un país y un mundo donde el patriarcado sigue modulando las narrativas dominantes, las mujeres de Yuyachkani han ejercido una desobediencia constante: han escrito, dirigido, creado, investigado y enseñado dentro y fuera de la escena.

Teresa, Ana, Rebeca, Débora — cada una con voz propia y con la resonancia de la agrupación— han tejido un archivo invaluable de saberes, prácticas y corporalidades insurgentes.

Ver a Augusto Casafranca encarnar un cuerpo ausente en Adiós Ayacucho es asistir al corazón del teatro político en el Perú.

Ver a Ana Correa explicar la rebelión de los objetos es reeducar nuestra mirada sobre la materia.

Ver a Débora Correa hablar de la máscara es viajar del Noh japonés al ritual andino.

Ver a Rebeca Ralli interrogar su cuerpo entre la ficción y el testimonio es acompañarla en su propia anunciación.

Ver a Teresa Ralli desmontar su Antígona es presenciar un ritual de traducción: de Sófocles a Watanabe, de la tragedia griega a la memoria de los desaparecidos.

Estos desmontajes no sólo comparten herramientas, también recuerdan que el teatro es un arte de transparencia ética: mostrar cómo se hace, por qué se hace, desde dónde se hace y para quién se hace. Un legado que muy pocos grupos en el continente han asumido con tanta claridad.

El proyecto Alquimias y poéticas del cuerpo, sus talleres, sus encuentros de mujeres creadoras y su pedagogía paciente y persistente son parte de un feminismo escénico que no necesita etiquetas: se manifiesta en el hacer, en el pensar, en el cuidar, en el compartir.

No hay nostalgia en estas obras: hay persistencia. Permanencia de lo popular, de lo testimonial, de lo colectivo. Constancia de una estética

donde la forma nunca está desligada del contenido, y donde el cuerpo del actor es siempre una entidad que piensa, que dice, que canta, que recuerda y que resiste.

Yuyachkani no es sólo un grupo de teatro: es un laboratorio ético. Un espacio donde la creación es inseparable de la formación, donde los espectáculos conviven con talleres, desmontajes, residencias, investigaciones y publicaciones.

Su repertorio actual incluye títulos como Sin título, técnica mixta, El teatro es un sueño, Des-conocido, Discurso de promoción, Con-cierto olvido, María J., Confesiones, Cartas de Chimbote, Quiero creer que estoy volviendo, Rosa Cuchillo, Pedro Huilca: ¿Por qué matar a un obrero en el Perú?, No me toquen ese valse, Adiós Ayacucho, Antígona, Santiago, El último ensayo, Los músicos ambulantes y Hecho en el Perú.

Yuyachkani nunca ha sido un teatro de coyuntura, sino una estancia de largo respiro: un territorio donde se ensayan preguntas incómodas, se cruzan saberes milenarios con técnicas contemporáneas y se honra la herida sin estetizar el dolor.

Ese gesto fundacional —el de pensar el teatro como forma de vida, como forma de pensamiento, como manera de estar con otros— es lo que hace que, más de medio siglo después, Yuyachkani no sea un monumento ni un museo, sino un

alma apasionada en constante búsqueda.

Donde la técnica no es fórmula cerrada, sino herramienta en renovación permanente. “Aprender a aprender para inventarnos el teatro que nos hace falta”, dicen. Y ahí está la clave: no hacer el teatro que ya existe, sino inventar el que todavía no tenemos.

En este viaje de más de medio siglo, Yuyachkani ha hecho más que teatro. Ha creado un lenguaje, una teatralidad. Ha fundado una ética de trabajo. Ha sostenido una pedagogía, una antropología teatral. Ha abierto caminos. Ha sembrado preguntas. Ha producido belleza, incluso en medio de la violencia. Ha acompañado luchas. Ha construido comunidad. Ha inventado una forma de estar en el mundo.

Y sí, claro: ha hecho tradición. No una historia para ser archivada en los periódicos, sino una historia viva, vibrante, cargada de preguntas que aún siguen abiertas.

Yuyachkani son más de medio siglo... y todavía mucho por hacer. Por eso, celebro la Temporada de Repertorio por los 54 años, del 25 de julio al 28 de septiembre del 2025.

Seis obras fundamentales de su trayectoria regresan como testimonio vivo de un teatro que sigue pensando, recordando y dialogando con el país y con su memoria.

Celebremos su revolución escénica con las piezas: Con-cierto

olvido, No me toquen ese valse, Adiós Ayacucho, Cartas de Chimbote, Confesiones y Des-conocido.

Por eso, celebrar más de cincuenta años de Yuyachkani no es sólo un acto de gratitud hacia el pasado, sino también un gesto de conciencia hacia el futuro.

Porque si el teatro es un sueño —como ellos mismos afirman—, entonces que no nos despierten.

Y si acaso nos despiertan, que sea con una canción andina, con un golpe de cajón, con una voz que diga: Estoy pensando. Estoy recordando.

OBRAS DE LOS YUYAS (EN ORDEN CRONOLÓGICO)

Puño de Cobre (1971)
La madre de Bertolt Brecht (1974)
Allpa Rayku (1978)
Los Hijos de Sandino (1981)
Los músicos ambulantes (1983)
Un día en perfecta paz (1984)
Pasacalle Quinoa (1984)
La Madriguera (1984)
Encuentro de Zorros (1985)
Baladas del bien-estar (1985)
Contrael viento (1985)
Adiós Ayacucho (1990)
No me toquen ese valse (1990)
Yuyachkani en concierto (1992)
Hasta cuando corazón (1994)
Serenata (1995)
Retorno (1996)
La primera cena (1996)
Pukllay (1997)

Cambio de hora (1998)
Yuyachkani en fiesta (1999)
Antígona (2000)
Santiago (2000)
Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria (2001)
Rosa Cuchillo (2002)
Sin Título – Técnica Mixta (2004)
El último ensayo (2008)
Con-cierto olvido (2010)
Confesiones (2013)
Cartas de Chimbote (2015)
Pedro Huilca ¿Por qué? matar a un obrero en el Perú?? (2015)
Discurso de promoción (2017)
Quiero creer que estoy volviendo (2021)
El teatro es un sueño (2022)
María J. (2022)
Des-conocido (2023)

INVESTIGAR EL TEATRO

*EL SIMBOLISMO
EN LA OBRA DE
MAURICE
MAETERLINCK*

Por [Antonella Sturla](#)



EL SIMBOLISMO EN LA OBRA DE MAURICE MAETERLINCK

*“El mundo es como una
misteriosa cáscara.
No se lo puede comprender.
Quien quiera comprenderlo lo
perderá”
(Han, 2019:13)*

A partir de algunos ejes de la poética simbolista trazamos un recorrido a través de dos obras de Maurice Maeterlinck: El pájaro azul (1908) y Los ciegos (1890). Una reflexión acerca del misterio, la alteridad, la percepción y la infancia.

LA PERCEPCIÓN PERDIDA

La poética del simbolismo plantea una concepción metafísica del mundo y nos invita a asumir su condición de misterio indescifrable, a partir de la irrupción de lo extracotidiano como alteridad fundante[1]. La imposibilidad de conocerlo implica que el mundo deje de ser predicable, medible y percibido como un todo. El sentido de totalidad ya no existe, se fragmenta y la percepción se desgarró mientras las certezas se desvanecen en los reiterados intentos por capturar lo

intangible.

El mundo simbolista “implica la recuperación de potencias y saberes humanos perdidos o por desaparecer, el misterio, la magia, la visión, la fascinación por las formas de lo desconocido más allá de los límites de la materia y la razón” (Dubatti, 2020: 152). Para adentrarnos en su universo poético, necesariamente debemos desautomatizar la percepción empírica cotidiana para ir en busca de una percepción perdida, ya que el mundo que registran nuestros sentidos no es la realidad última, sino apenas un reflejo de un ámbito de revelaciones absolutas que permanece oculto.

El teatro simbolista desafía los límites de la percepción invitándonos a recuperar una visión mística, es decir, “una regresión a un estado infantil de consciencia que nos acerca a la realidad más profunda” (Ehrenzweig, 1975: 39). En el capítulo “La falacia del psicólogo en la observación de percepciones inarticuladas” del libro Psicoanálisis de la percepción artística (1975), Ehrenzweig propone abandonar la actitud del sentido común que sólo presta atención a lo obviamente significativo y coherente, en vistas a descubrir lo otro, eso que permanece oscuro, impertinente, accidental. Esta perspectiva puede vincularse con la espontaneidad perceptiva de la niñez que no está sujeta a los condicionamientos del adulto, implica un orden de experiencia anterior a la

incorporación del lenguaje y al desarrollo del logos racional, como afirma Merleau-Ponty “el adulto descubre en su propia vida lo que su cultura, la enseñanza, los libros y la tradición le enseñaron a ver” (Merleau-Ponty, 2002: 54).

En las obras *Los ciegos* (1890) y *El pájaro azul* (1908) de Maurice Maeterlinck, podemos analizar la figura del niño, del in-fans, del que no habla, en su vínculo con el mundo, revelando dos aspectos centrales del simbolismo basados en los conceptos de alteridad y misterio. Los cimientos de la racionalidad instrumental se tornan frágiles y ya no queda ni un vestigio de verdad absoluta. El ser es arrojado al abismo de lo impensable, al caos de sensaciones intraducibles, reavivando “un conocimiento inmediato cercano al instinto, donde el inconsciente no se confunde nunca con la inteligencia, sino que remite a la intuición como cualidad que poseen, en particular, el místico y el niño” (González Salvador, 2000: 61).

EN BUSCA DEL PÁJARO AZUL

Para adentrarnos en el universo de la obra de Maeterlinck, cabe mencionar en principio la diferenciación entre dos conceptos íntimamente relacionados con la poética simbolista: lo profano; esa realidad cotidiana, superficial, meramente accidental; y lo sagrado, aquello que está detrás de la apariencia, a lo cual no tenemos acceso racional sino sólo a través del

arte entendido como un espacio de revelaciones.

En *El pájaro azul* (1908) encontramos dos tipos de experiencias contrastadas que responden a la díada profano-sagrado. Por un lado, la percepción del in-fans podríamos asociarla al plano de lo sagrado, por otro, la mirada racional profana ofrece un juego de contraste en la construcción de un mundo de apariencias. Los niños trascienden la percepción anclada en el lenguaje verbal y no acceden al mundo por medio de la razón, sino a partir de un orden de experiencia otro, basado en la estimulación, al cual ya no podremos acceder, así como tampoco podremos capturar al pájaro azul.

Sin embargo, como explica Giorgio Agamben (2007), la infancia no necesariamente es algo que precede cronológicamente al lenguaje y que de un momento a otro deja de existir para volcarse al habla, no es un paraíso que abandonamos, sino que coexiste originariamente con el lenguaje. Esa infancia permite fundar un nuevo concepto de experiencia y de lenguaje que no están basados en la razón y en la inteligencia, sino en aquello que subyace bajo unas palabras que no logran decir nunca la verdad.

Para dar el salto metafísico de lo profano a lo sagrado es necesario animalizar el contacto con el mundo en vistas a ingenuizar el vínculo, dado que por medio de la racionalidad obtenemos una visión superficial del

mundo que es parcial, sesgada e insignificante. El simbolismo nos invita a relacionarnos a partir de una percepción profunda en la que debemos dar vuelta el diamante y regresar a esa experiencia pura y todavía muda, “una experiencia originaria, aquello que en el hombre está antes que el sujeto, es decir, antes del lenguaje: una experiencia muda en el sentido literal del término, una infancia del hombre” (Agamben, 2007: 64).

En *El pájaro azul* (1908), los niños Tytyl y Mytyl logran “reencender los ojos extinguidos” (Maeterlinck, 1992: 61) y alcanzar un nivel de realidad más profundo que las engañosas apariencias superficiales a partir de la experimentación de lo sagrado en la manifestación del alma de las cosas en una actitud de permanente asombro ante el mundo, redescubriendo en él lo que siempre estamos tentados a olvidar, cuestionando la familiaridad de nuestra experiencia y aceptando que su razón de ser es la paradoja. En las antípodas de este régimen de percepción, sus padres no pueden comprender mediante una lógica racional lo sucedido y por lo tanto niegan su presunta existencia.

La mirada construye sentido desde la subjetividad y toda percepción altera el tiempo y el espacio. Podemos observar que el contraste entre la experiencia profana y sagrada, acentúa y demarca dos tiempos y espacios diferentes. Por un

lado, el plano temporoespacial que es percibido por los padres: sucede todo en una noche, en un espacio cotidiano, familiar, íntimo y privado: el hogar. Esta realidad superficial entra en tensión con un espacio-tiempo otro, sugerido por una lógica diferente, trans-real, percibido por los niños: un año de duración del viaje y distintos lugares fantásticos recorridos (la casa del Hada, el país del Recuerdo, el palacio de la Noche, el bosque, el cementerio, el jardín de los Placeres, el reino del Porvenir).

El simbolismo reclama que el ser humano acepte el misterio como condición inevitable de su existencia. La lógica no alcanza, el mundo sólo puede ser percibido a partir de fragmentos a veces inconexos, pero no siempre el ser humano en su afán de saber asume su ignorancia frente a determinadas cuestiones que exceden su ser racional. El personaje de La noche en un diálogo con La Gata durante el Acto Tercero dice:

“Desde hace algunos años ya no comprendo al Hombre... ¿A dónde quiere llegar? ¿Acaso es preciso que lo sepa todo? Ha sorprendido la tercera parte de mis misterios... todos mis Terrores tienen miedo y ya no se atreven a salir, mis Fantasma se hallan en fuga, la mayor parte de mis Enfermedades no tienen salud” (Maeterlinck, 1992:30)

El hombre es una amenaza por su capacidad de destrucción del

misterio, no sólo ignora lo esencial sino que pretende explicarlo a partir de recursos que no son válidos. Sin embargo, el símbolo que opera como remisión ineluctable al misterio, afirma la imposibilidad de ser revelado de manera unívoca. Si “el sentido común anula precisamente “los sentidos”” (Sprengelburg, 2007), en este caso los sentidos posibles exponen la debilidad del sentido común.

La afirmación es siempre desmentida, sospechada, y el sentido es efímero, nunca se instala puesto que el símbolo siempre se escapa. Fascinados por el lado oculto de lo visible, por el misterio indescifrable, la sugestión alude a lo inefable a partir de un significado indefinido y en fuga. Emprendemos un viaje en vistas a atrapar al pájaro azul, que al igual que en el final de la obra siempre se escapa. Sin embargo, pese a desconocer su significado, el encuentro postergado con el símbolo es recurrencia y la necesidad de atraparlo es urgencia, como afirma Tyltyl: “Si alguno lo encontrara de nuevo ¿Querría devolvérmelo? Necesitamos de él para ser felices más tarde” (Maeterlinck, 1992:83).

VER LO INVISIBLE ESCUCHANDO EL SILENCIO

Los ciegos (1890) es una obra más agresiva y radical en su formulación simbolista que El pájaro azul (1908). El nombre ya expone que el símbolo no está en fuga ni se escapa, como el

pájaro azul, sino que directamente se vuelve inaccesible. Somos ciegos frente a la verdad que nos acecha, en palabras del propio Maeterlinck: “nuestra razón permanece con los ojos abiertos en las tinieblas, es decir, en la ignorancia infinita; en esa oscuridad, se nos oculta y esconde el esplendor sin límites, ya que la llegada de su inmensidad ciega nuestra razón” (González Salvador, 2000:56).

La ceguera unifica las características de los personajes universalizándolos, ni siquiera poseen un nombre que los individualice; todos son ciegos y se diferencian sólo por la edad, el número o su estado mental. Los doce ciegos habitan ese espacio claustrofóbico, paradójicamente encerrados en un lugar abierto, en compañía de un bebé. Nuevamente es la presencia del niño la que produce una alteración posicionándose como poseedor de una visión mística el mundo. La imagen que se configura en la obra muestra a un niño que es el único que ve, en contraposición a los ciegos incapacitados de visión alguna. A diferencia de los adultos en El pájaro azul (1908) que tenían una visión profana del mundo, en este caso la visión es nula e imposible.

La obra de Maeterlinck expresa un concepto de percepción situada, es decir, relacionada y condicionada por su vínculo indisoluble con el lenguaje. En Los ciegos (1890) se enfatiza la figura del in-fans, de la niñez como una instancia previa a la configuración

del lenguaje y, por ende, a la limitación perceptiva inherente a todo ser racional. Un bebé que ve, pero no habla, y su contracara plasmada en el grupo de ciegos que hablan, pero no ven, representa una figura metafórica que expresa la inutilidad del decir a la hora de relacionarnos con el mundo, que transforma en apariencia lo existente, en profano lo sagrado. En la obra predominan los puntos suspensivos, las preguntas sin respuesta, las frases inconclusas, se sugiere una presencia invisible, más allá de lo dicho que cuestiona el torpe deambular por el lenguaje humano. Lo importante es la multiplicación del sentido, el atentado lingüístico, la huida del lenguaje, el misterio que existe por debajo de la red racional que intenta sosegarlo. El simbolismo en la obra de Maeterlinck expresa ese fracaso, esa parálisis del verbo frente a lo impronunciable del mundo.

El problema de la experiencia se topa fatalmente con el problema del lenguaje. La razón es lengua, logos, y la constitución del sujeto en el lenguaje es precisamente la expropiación de esa experiencia muda, originaria. Lo inefable es la infancia, es el misterio que atraviesa la existencia del hombre. La fenomenología plantea que el mundo está ahí antes de cualquier reflexión que el sujeto pueda hacer de él. Esto atribuye un valor negativo a las estructuras racionales del pensamiento y sugiere un redescubrimiento del mundo a partir

de la estimulación, en oposición a lo discursivo. El in-fans que ve, pero no habla, no priva de autenticidad su percepción imprimiéndole un aspecto verbal que es externo a la experiencia en sí. Se mantiene en las profundidades caóticas de sus sensaciones, en el desorden indómito que demuestra que, como afirma Harold Pinter, “cuanto más aguda es la experiencia, menos articulada la expresión” (Innes, 1995: 29).

La poética simbolista insinúa la necesaria disponibilidad por parte del lector-espectador al misterio, la afirmación de la incertidumbre y la concepción del enigma en tanto indescifrable. Dicha mirada está plasmada en la totalidad de la obra y agudizada en el final. Los ciegos están inmersos en el bosque y empiezan a oír pasos y ruidos de un personaje ausente que encarna el enigma no resuelto. La única respuesta ante el misterio por parte del grupo es el silencio, mientras el bebé llora, ninguna respuesta racional y articulada es posible. Ese silencio expresa la experiencia mistérica, entraña un no saber, un padecer. Frente a lo desconocido “estaba en esencia excluido el lenguaje, era un no-poder-decir, un musitar con la boca cerrada, entonces esa experiencia era bastante cercana a una experiencia de la infancia del hombre” (Agamben, 2007: 89).

El final de la pieza es abierto y cuestiona directamente al lector-

espectador, que en su anhelo de saber debe asumir su ignorancia, enfrentarse al silencio de lo desconocido donde las palabras huyen y el logos se marchita, donde sólo quedan ojos que quizás miran, pero no ven, donde el deseo de conocer es inútil y la ceguera una condición necesaria de la existencia. El único lenguaje posible es “indirecto, alusivo, o si se quiere, silencio” (Merleau-Ponty, 1970: 67). Ver lo invisible escuchando el silencio. De eso se trata.

CONCLUSIÓN

“El pensamiento adulto, normal, civilizado vale más que el infantil, mórbido o bárbaro, pero con una condición, y es que no se considere como pensamiento de derecho divino, que se mida cada vez más honestamente con las oscuridades y dificultades de la vida humana, que no pierda el contacto con las raíces irracionales de esta vida y que, por último, la razón reconozca que también su mundo está inconcluso, que no finja haber superado lo que se limitó a ocultar” (Merleau Ponty, 2002: 40)

A partir de algunos ejes de la poética simbolista como son el misterio, la alteridad, lo profano y lo sagrado, trazamos un recorrido a través de dos obras de Maurice Maeterlinck: *El pájaro azul* (1908) y *Los ciegos* (1890). En ellas aparece el niño

como condensación de la condición metafísica del simbolismo: una percepción mística del mundo, una mirada caótica, irracional, ingenua, para lo cual es necesario abandonar los dictámenes del sentido común, para poder ver aquellas cosas que “al darse por sabidas pasan desapercibidas y para despertarlas y hacerlas aparecer debemos por un instante olvidarlas” (Merleau-Ponty, 1993: 13).

Entre la percepción y el lenguaje, la presencia del in-fans, del que no habla, representa una instancia previa a la percepción discursiva del adulto. La propuesta del autor es recuperar esa visión mística del mundo, en palabras de Giorgio Agamben (2007), una infancia del hombre. El silencio es el único reducto de verdad frente a la ceguera del individuo cuando lo dicho no alcanza, las palabras fracasan en el intento desesperado de dotar de sentido el caos, las incertidumbres crecen y el asombro frente al misterio invisible (y no por eso menos perceptible) anula el entendimiento: somos ciegos inmersos en un mundo hostil, esperando que lo absoluto venga a rescatarnos. Pero el cura yace muerto entre los ciegos y ellos no ven porque no se han dispuesto a ver que, como afirmaba Nietzsche (2010), Dios ha muerto, los absolutos no existen y tampoco existe la objetividad que garantice fundamento a la existencia. El simbolismo es una invitación a

perdernos en la inocencia del devenir.
Sin sentido común, ni certezas,
olvidando el lenguaje que una vez
aprendimos, en la inocencia de la
percepción.

sábado 12 de mayo

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2007) Infancia e historia,
Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Dubatti, J. (2020) Concepciones de
teatro: Poéticas teatrales y bases
epistemológicas, Buenos Aires:
Colihue
- Ehrenzweig, A. (1975) Psicoanálisis de
la percepción artística,
Barcelona: Gustavo Gill
- González Salvador, A. (2000) Maurice
Maeterlinck: La intrusa, Los
ciegos, Pelléas y Mélisande, El
pájaro azul, Madrid: Cátedra
- Han, Byung-Chul (2019) Loa a la tierra:
un viaje al jardín, Barcelona:
Herder
- Innes, C. (1995) El teatro sagrado. El
ritual y la vanguardia; México DF:
FCE
- Materlinck, M. (1992) El pájaro azul,
Buenos Aires: Porrúa
- ____ (1970) Signos, Barcelona: Seix
Barral
- ____ (1993) Fenomenología de la
percepción, Barcelona: Planeta-
Agostini
- ____ (2009) Los ciegos, Madrid: Cátedra
- Nietzsche, F. (2006) Así habló
Zaratustra, Madrid: Valdemar
- Spiegelburd, R. (2007) Entrevista a
Rafael Spiegelburd en Revista ñ,
Diario Clarín, Buenos Aires,

INVESTIGAR EL TEATRO

*TEATRO URUGUAYO:
CRISIS Y
REINVENCIÓN DESDE
LA DRAMATURGIA EN
EL SIGLO XXI*

Por [Roxana Rognitz Garabedian](#)

TEATRO URUGUAYO: CRISIS Y REINVENCIÓN DESDE LA DRAMATURGIA EN EL SIGLO XXI

Asomando trazos sobre la insistencia y resistencia de una escena en movimiento.

INTRODUCCIÓN

La dramaturgia uruguaya, de principios de siglo XXI, fue parida por un movimiento teatral de finales del siglo XX en el que los jóvenes teatreros buscaban nuevos lenguajes frente a la manera en que se pensaba la escena, entonces, determinada por concepciones, muy arraigadas, del teatro independiente pre dictadura. Una generación que atraviesa su pos adolescencia en los años 80, coincidiendo con el retorno a la democracia. Fue en ese contexto de convulsiones sociales, que imponía un teatro de compromiso político, donde surge un grupo de teatreros que se sienten perdidos en términos del arte. Sienten desconfianza por el supuesto concepto moral del progreso y cansancio por todo aquello que venía armado, enlatado, diseñado, para

repetir ciertas ideas. Aun no lo sabían, pero serán ellos quienes van a reconfigurar el teatro nacional.

Pensar en los motivos que lo hacen posible nos impondría adentrarnos en un entramado transversal definido por el contexto político económico que impide a las nuevas generaciones acceder a los teatros convencionales. Empujados fuera del ecosistema del centro cultural capitalino hacia otros espacios, y provocados por las dificultades con las que se topaban, comenzaron a explorar formas escénicas alternativas. Sin embargo, las circunstancias no hicieron más que poner de manifiesto algo que latía en el aire de todas las escenas de finales de siglo: la necesidad de crear fuera de los márgenes establecidos en donde los textos pre existentes habían definido, hasta entonces, la puesta. Como sucedió en cada período donde la palabra fue percibida como límite, los artistas se abocaron a la investigación, en busca de nuevos lenguajes creativos sostenidos en sistemas de



trabajo cooperativo que, como diría Mariana Percovich, fue posible gracias a una “lógica de producción solidaria”.

En este contexto, debido a las necesidades de repensar las formas teatrales existentes, se recupera el puente cultural Montevideo – Buenos Aires. El teatro de las dos orillas será, para los artistas, una rica oportunidad de retroalimentación, luego del oscuro período que significó la dictadura militar para Sudamérica. Los creadores más jóvenes de Uruguay querían ver cosas distintas y el underground porteño les confirmó que andaban bien rumbeados. A inicios de la década de los noventa será Mariana Percovich quien toma la posta en este sentido y, desde su lugar de crítica teatral en ese momento, decide cruzar el “charco” para ver qué estaba pasando en la vecina orilla. Se encuentra, entonces, con el centro artístico multidisciplinario Parakultural, fundado por Alejandro Urdapilleta, Batato Barea y Omar Viola. Allí ve por primera vez el trabajo del grupo de performers, Las Gambas al ajillo. Más tarde y luego de formarse en el extranjero, vuelve a Uruguay para dedicarse a explorar y experimentar otros lenguajes escénicos gestando, entonces, lo que será, desde mi punto de vista, la semilla del nuevo teatro uruguayo. Algunas de sus más importantes obras como: Mucho de Ofelia, Atentados, Proyecto Felisberto quedarán en la memoria de la escena uruguaya, siendo un documento clave

para comprender los caminos de nuestro teatro a comienzos del nuevo siglo.

Dentro de ese marco geopolítico y cultural de los años noventa, en el que estos grupos ensayaban nuevas formas de pensar y hacer teatro, Montevideo se convierte en sede de un hecho cultural sin precedentes para el país.

La Asociación de Críticos de Teatro del Uruguay, de esa época, organizó entre 1985 y finales de los noventa, las Muestras de Teatro Nacional e Internacional. Durante ese período, cada dos años, en toda la capital, se podía asistir a espectáculos de distintas partes del mundo, mientras se realizaban talleres y encuentros con teatreros como Eugenio Barba, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Antunes Filho, Aderbal Freire, entre muchos otros. Los artistas uruguayos y, muy especialmente, los jóvenes estudiantes de teatro, de repente tuvieron acceso a una cantidad de espectáculos innovadores, con diversos estilos y lenguajes, que abonaron el terreno para lo que sería el teatro del nuevo milenio en nuestro país.

Ese contexto de pos dictadura sudamericana en el que explota la cultura por todos los rincones como señal de esperanza - entre las muestras de teatro, la llegada de Eugenio Barba, la cercanía con Buenos Aires, el descubrimiento de Bartis-fermentará en la joven escena

uruguay que venía en una búsqueda sin norte y que, a partir de ahora, entrará en un camino de apuestas a nuevas formas expresivas e innovadoras que sorprenderán al público de la época. Los ejemplos más destacados los encontramos en la dupla Suárez y Troncoso, la ya mencionada Mariana Percovich, María Dodera que empezaba a despertar a la escena, el Coco Rivero, Sergio Blanco, Diana Veneziano y, aunque efímero, la apuesta controversial del grupo La Comedia Peñarol. Ellos, entre otros, serán, los responsables del punto de quiebre del teatro nacional hacia finales del siglo XX.

Descongestionan el “templo del teatro” rompiendo con la sagrada obediencia a los textos. Su apuesta será irreverente, lúdica pero muy seria. Una forma teatral híbrida, en la que la interdisciplinariedad de las artes se volverán el centro neurálgico de la puesta en escena, para tomar el protagonismo a comienzos de siglo XXI.

OTRO CAPÍTULO EN LA HISTORIA DEL TEATRO URUGUAYO

El nuevo siglo amanece con las heridas de un viejo teatro cansado, pero con la proyección de uno que se empieza a renovar, siendo distinto, aunque consciente de su herencia. Los principales responsables de este movimiento será la generación de

jóvenes dramaturgos – directores y puestistas, figuras claves del teatro del nuevo milenio.

Nuestra dramaturgia, derivada del movimiento sísmico que supuso los años 90, nace de una múltiple dislocación:

- Fuera de los espacios convencionales en que los nuevos territorios, con sus necesidades y carencias, interpelan y redefinen la línea creativa.
- La experimentación grupal que supone ir más allá de los códigos conocidos de la representación. Trascender el diálogo. Desalojar la palabra de su centro de imperio.
- La colaboración en el proceso de creación, donde la dramaturgia, aun cuando tenga instancias de escritura solitaria, dialoga con el trabajo colectivo.
- La escritura que quiere decir, pero rompiendo el código del lenguaje escrito, articula las viejas formas con discursos fragmentados. Desde la ruptura de la ficción pura que habilita el ingreso de lo documental en un formato en el que los límites de la realidad y la ficción parecen diluirse, a la reescritura de textos clásicos, repensados desde los contextos socio históricos actuales, a la auto ficción donde se confronta el límite de lo que es verdad o mentira en un relato que transita la historia personal del dramaturgo o la creación colectiva, todo es material en el que el teatro

multiplica sus posibilidades y se enriquece.

- La producción que dialoga con el trayecto creativo, lo cuestiona, intercepta para entramar los códigos de la obra.

Estos cambios llegan de la mano de una dramaturgia diferente, joven, con ganas de transitar otros códigos y definida, en muchos casos, por mujeres.

Mientras pienso en los últimos veinticuatro años del teatro nacional, una enorme ola de imágenes me invade. Todas ellas traen a mi memoria algunos nombres que entran a nuestra escena pisando fuerte, y sabiendo que, en este país que ha vivido en crisis desde los años 70, se hace teatro en todos los territorios y con las herramientas que se tiene a mano. Nace una generación, deudora de los mencionados anteriormente, que proyecta y define su teatro desde la creación autónoma, cuyo compromiso político (en sentido griego) se consolida con obras que le devuelven un espejo controversial al Uruguay de la época. A esa generación pertenecen Gabriel Calderón, hoy Director de La Comedia Nacional, Santiago Sanguinetti y Marianella Morena que, aunque iniciada en el teatro de finales de siglo – García Barrientos la ubica en el epígono de esa generación- es, aún, de las integrantes con mayor presencia escénica, tanto a nivel nacional como internacional.

LOS CAMINOS DE LA MORENA

En este primer artículo nos enfocaremos en la multipoética dramaturgia de Marianella Morena.

Morena nace en el seno de una familia rural. Cuando se muda a Montevideo, tenía 16 años y nunca había visto teatro. Por lo tanto, la base formativa de Marianella es física, viene de la experiencia directa, del contacto, de lo material y no de lo intelectual. Por casualidad se encuentra en la escuela de teatro de El Galpón, donde termina dando la prueba de ingreso sin haberlo soñado unas horas antes.

Desde el momento en que la aceptan en la escuela se abre una puerta de la que no hubo marcha atrás. Más tarde desarrollará su formación actoral en Argentina, Francia y Polonia. Desde el under uruguayo a Ibiza, Marianella ingresó al universo de lo parateatral, a través de lo performático. Lo espectacular tenía que ver, en ella, con una visión aguda y completa, por eso le fue natural convertirse en directora. Hay algo de lo terrenal, lo propiamente rural que cautiva en su trabajo. El vínculo entre el teatro y Marianella es así, de repente, casual y causal, atrapante. Como un animal salvaje, instintivo, ¿quién domaría a quién en ese caso? Dejo abierta la pregunta.

Así pasó, de la actuación a la dirección y de allí a la escritura de teatro para abarcar todos los aspectos

escénicos y convertirse en una de las dramaturgas / directoras más influyentes del teatro contemporáneo. Su trabajo se sustenta en la experimentación, en una búsqueda continua de nuevos lenguajes que le permitan ahondar en su más obsesiva preocupación que es hacer del teatro una herramienta comprometida con la realidad social, política y profundamente humana. Ella está alerta, presente, es una mujer de su tiempo, pero conectada con la raíz. Su obra teje esas dos dimensiones, tal vez por eso atraviesa todos los puentes, desde los simbólicos a los materiales.

Adentrarse en el universo de Morena es iniciar un viaje a través de su increíble producción. Rica por la diversidad, la amplitud y una, poco frecuente, capacidad de transitar distintos temas. Su obra desarticula los cánones tradicionales del teatro sin abandonarlos del todo.

Escribe desde un impulso febril, a partir de una idea núcleo, como si se encontrara en trance, sin embargo, tiene claro sus objetivos que pone en diálogo con la actualidad. Marianella no se deja atrapar en un formato cómodo. Tanto escribe sus obras como usa los clásicos, quitándole la bruma de lo sagrado, para repensar los temas desde el hoy. En esa línea ha transitado una amplia gama de las cuales dejamos algunos ejemplos:

En “Don Juan, el lugar del beso (2005), reinterpreta el clásico mito de Don Juan, desde una perspectiva

contemporánea, donde explora temas como el deseo, la identidad y el poder, a través de técnicas en las que combina el texto poético con elementos performáticos, para profundizar las contradicciones del personaje, pero a la luz del siglo XXI.

En “Las julietas” (2009), toma al personaje shakesperiano para transformarlo en símbolo de diferentes experiencias femeninas. En la obra Julieta se vuelve un arquetipo que problematiza sus deseos y conflictos, actualizados en las mujeres contemporáneas.

“Antígona oriental”, por su parte, recupera la tragedia de Sófocles para adaptarla al contexto socio-político de Uruguay. En esta obra, Morena toma la figura de Antígona, para repensarla como símbolo de justicia, pero centrada en la dictadura militar y la búsqueda de los desaparecidos. La puesta en escena juega con dos planos, uno en el que los actores hacen presente a la Antígona griega y el otro, donde las mujeres – no actrices- ex presas políticas, son el centro desde el cual se reafirma la urgencia de la memoria.

“No daré hijos, daré versos” (2014), se inspira en la historia de Delmira Agustini. Es una pieza mucho más poética donde explora la relación entre la creación artística, la libertad de la mujer y los roles impuestos por la sociedad, proponiendo un diálogo la voz poética de Agustini y la realidad de las mujeres contemporáneas.

En “Naturaleza trans” (2020), Marianella da un salto mayúsculo. Desarrolla una residencia de trabajo en la ciudad de Rivera. Se va a la periferia de todas las periferias para crear una obra a partir de la historia de mujeres trans, de la frontera, pobres y trabajadoras sexuales. Varias interseccionalidades juntas para pensar una escena distinta. La realidad rompe la ficción en el teatro. Expone historias y cuerpos verdaderos, desde donde contar el dolor, el miedo y la hipocresía social. En esta obra, Morena le propone al público mirar de frente, sin apartar la vista, para descubrir lo que suele estar a las sombras. Naturaleza trans se convierte en un manifiesto teatral que va más allá de las categorías binarias y deja planteada algunas cuestiones como qué significa ser “uno mismo” en contextos complejos, que definen las identidades de formas rígidas.

“Muñecas de piel” (2021) se estrena en medio de la crisis de la pandemia. A partir de la misteriosa muerte de una adolescente, Morena se adentra en una investigación sobre la Operación océano donde explora temas tan actuales como controversiales de explotación infantil y violencia de género a través de la metáfora de la “muñeca”. Unos días antes del estreno Marianella y todo su equipo reciben la noticia de que se ha solicitado una petición de amparo para impedir el estreno de la obra, hecho que fue denegado por el Tribunal de

Familia de Primer turno.

En el 2022 estrena Yo soy Fedra y en 2023 dirige a La Comedia Nacional en Macondo, un espectáculo inmenso en homenaje a Cien años de soledad, por el que recibe el Florencio.

A comienzos de este año, Morena se va a Helsinki a estrenar su obra “Metsa Furiosa”, nacida de la colaboración de artistas uruguayos y fineses. En ella utiliza un lenguaje escénico que entrelaza elementos poéticos y simbólicos en un musical que quiere reflexionar sobre el impacto humano en la naturaleza. La obra, situada en un pequeño pueblo uruguayo, al que llega una empresa multinacional dirigida por finlandeses para construir la nueva planta de celulosa, propone un juego estético/ético, en el que los distintos idiomas confluyen en escena, para contar una historia que apunta a las nuevas formas de colonización.

Durante el proceso de trabajo en Helsinki, Marianella ya estaba gestando su obra “Desobediente María” que sería estrenada en Madrid unos meses después.

El trabajo de Marianella Morena continúa más allá de nuestro territorio. Su teatro rompe los límites de la frontera. En diálogo con ella nos cuenta que irse es no irse, de alguna forma es “habitar la dimensión de la creación en convivencia con otros”. Su trabajo es hoy, uno de los más importantes puentes culturales que ofrece a los uruguayos la manera de

experimental/se fuera de la caja, con una perspectiva, que no deja de ser crítica, hacia el mundo globalizado.

Su escritura busca exponer las incomodidades. "Escribo por necesidad, para que el ser no se diluya en el mercado, ese devorador de seres humanos. Escribo proyectos, ideas, ficciones, planes, posibilidades imposibles, historias de amor y desamor, de los vínculos imaginados y los que no se cruzarán nunca. Escribo para no desaparecer".

En esa intención, su escritura teje la existencia de un país que parece siempre existir fuera del mapa. Desde su escena seguimos siendo y resistiendo, como el propio teatro.

EN FORO

*ENTREVISTA A
MAURICIO
KARTÚN*

Por [Flora Ferrari](#)

ENTREVISTA A MAURICIO KARTÚN

Escritor, docente, director teatral, uno de los teatristas más importantes de la escena argentina y latinoamericana. Mauricio Kartún nos recibió para conversar sobre su trabajo y reflexionar acerca de la potencia que sigue teniendo el teatro hoy.

“Siempre lo que imaginás, si se lo permitís a tu cabeza, será extremadamente más poderoso, más conmovedor, más perturbador y más ilimitado que lo que puedas ver en cualquier pantalla.”

Muchas gracias por este encuentro. Primero, queremos saber ¿cómo estás vos en términos creativos y laborales en este contexto?

MK: En principio, naturalmente preocupado por el cambio de paradigma y, como siempre frente a momentos críticos, buscando salidas creativas. El panorama se redujo mucho, en tanto las instituciones que hicieron del teatro argentino, especialmente del porteño, una especie de fenómeno mundial, hoy están desfinanciadas. Seguimos hoy funcionando con los restos de lo que

estaba producido, pero el tema es cómo se enfrenta el camino que sigue. En mi caso, sentí que era una buena oportunidad para trabajar en un campo diferente. Di clases durante veinte años en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático, y decidí para el año que viene hacer un nuevo montaje en el circuito independiente, pero en este caso que el elenco completo y toda la parte artístico-técnica esté compuesta por egresados de la EMAD. Algo que hace rato tenía ganas de hacer.

Alguna vez dijiste: “una buena obra de teatro es como un striptease, la mayor parte de la obra sucede en la cabeza del espectador”. ¿Cómo ves hoy esa potencia y la capacidad imaginativa del teatro cuando todo está tan excesivamente expuesto?

MK: La veo más que nunca. Estamos viviendo en el marco de una tormenta tecnológica que viene produciendo fenómenos sorprendentes. Pero con tanta frecuencia que han dejado de hacerlo;



ya no nos sorprendemos de nada. Nos muestran todo y nos acostumbramos a que todo está mostrado. ¿Dónde queda el lugar de conmoción más grande de tu recepción entonces? No en lo que ves, sino en lo que imaginás. Siempre lo que imaginás, si se lo permitís a tu cabeza, será extremadamente más poderoso, más conmovedor, más perturbador y más ilimitado que lo que puedas ver en cualquier pantalla. El teatro desde hace 24 siglos se dedica a que, haciendo poco la gente pueda ver mucho. Por eso aquella referencia que mencionás, una observación que una bailarina de striptease me hizo alguna vez: que tenía mucho más poder un escote que un desnudo. Que en realidad lo importante era esa parte por el todo que permitía al otro imaginar un todo mucho más poderoso que la realidad. El teatro se dedica a eso. Es el arte de lo aludido. El teatro cuando muestra se pone medio pavo. Manejamos técnicas, procedimientos, por los cuales ese pequeño objeto observado que es la escena, crece adentro de la cabeza del espectador. Y eso, de alguna manera, se ha transformado en la garantía de sobrevida que tiene el teatro. Porque cuanto mayor sea la capacidad de sorprender de la inteligencia artificial, de la tecnología, curiosamente, mucho mayor será la falta de sorpresas que produzca. Ya nada nos sorprende y, sin embargo, en esa otra experiencia íntima, repetida desde hace 2400

años, se arma un ritual en el que te abandonás a un tiempo abolido frente a gente que crea delante tuyo. Admirado y sorprendido por lo que puede un cuerpo. Hay una frase de hace siglos de Baruch Spinoza que parece tener más vigencia que nunca: “Nadie sabe lo que puede un cuerpo”. Vamos al teatro a eso, a ver lo que puede un cuerpo. Primero viene toda la admiración. ¿Cómo pueden tener esa memoria, cómo pueden hacer eso, cómo puede poner en su cuerpo la presencia de otro cuerpo? Y, lo más poderoso, ¿cómo puede ser que estando ahí, en un banquito, hablando, a mí se me abra un mundo a partir de lo que imagino en sus palabras, en sus gestos y en cierta expresión mínima de su cuerpo? Ese es un fenómeno eterno, no caduca. Mi atención y mi sorpresa van a estar siempre, porque siempre la capacidad de un cuerpo haciendo algo tan diferente a lo que puede cualquier otro cuerpo es bastante menos frecuente que cualquier sorpresa tecnológica. Por eso una buena actuación en una buena obra crea algo tan poderoso que, cuando salimos, si fuimos acompañados, nos lleva largo tiempo luego charlarlo, elaborarlo. Con los colegas jodemos siempre con que las buenas obras sobrevuelan a la milanesa. ¿Viste una obra de una hora y te pasaste una hora y media hablando de ella? Eso porque tu cabeza es extremadamente más grande imaginando que viendo. Hoy lo

virtual nos hace sorprendernos por lo que vemos nada más, no nos da lugar a la imaginación, todo es literal. El teatro, por el contrario, es imaginativo, y poético.

Hace años que dirigís tus propios materiales, a la hora de escribir ¿aparecen la cabeza del director y del productor o podés dejarlos al margen?

MK: Sí y no. Como decía mi mamá, como te digo una cosa, te digo la otra. Cuando escribo trato de dejar afuera al director y al productor. Y a los actores. Dejo afuera todo, porque yo creo en cierta originalidad que viene del no especular con la teatralidad más expresa, más convencional. Soy un autor que dirige, hago una conversión de norma en mi cabeza. Soy autor, miro como autor y luego dirijo. La contraparte es que a la hora de escribir, pienso en términos de economía de espacios y de cantidad de personajes. Por un lado, uno podría decir, no es lo mismo una cooperativa de tres que una cooperativa de diez, entonces es inevitable que si podés resolverlo de una manera más acotada, lo hagas. Pero sobre esto también hay un pensamiento estético. En la poética de Aristóteles, cuando define la obra de teatro, dice, “una acción única, tensa y contada por la cantidad menor de personajes”. Eso no es una especulación productora, sino un postulado estético muy fuerte. La obra es un acto de condensación. La

obra no es un acto de despliegue de una historia, sino que es el acto de condensación de una historia. En ese sentido se combinan las dos cosas.

Ahora ya no estás dando tus célebres talleres, ¿pero seguís dando clases en otros formatos?

MK: Sí, ya no hago taller. Ocasionalmente hago supervisiones a colegas que me interesan, pero los hago más por ese gusto. Ya no doy clases en mi estudio. Después de la pandemia lo alquilamos. Sentí que había cumplido una etapa y que era bueno salirse de las etapas. La pandemia me llevó a escribir narrativa, publiqué una novela que tiene ya seis reediciones, el año que viene saco un libro de cuentos. Hay un airecito nuevo, que es saludable. En relación a las clases, no doy mis talleres pero necesito de todos modos la energía del proferir ideas. No se crece en el pensamiento si el pensamiento no toma cuerpo. Los pensamientos dentro de uno son monotemáticos, reiterativos, siempre mueren en lo mismo, toman forma nueva cuando los proferís. Esta es la gran virtud, la gran ventaja, casi te diría lo milagroso, que tiene dar clases. Dando clases entendés aquello que creías que habías entendido, pero repetías en realidad como fórmula. Cuando vos lo pasás al cuerpo no le podés mentir a eso. Es el fenómeno del acto de elocuencia, poder poner en palabras algo, que ahora al nombrarlo al fin se

entiende. No es una mera fórmula, no es una ecuación, es algo vivo. Para eso hay que dar clases. Entonces, al menos una vez al año, doy seminarios intensivos en alguna sala grande. Por otro lado, ciertas formas de lo virtual me permiten también dar clases por plataforma. Doy, por Alternativa Teatral, por lo menos dos seminarios por año y prácticamente todas las semanas tengo clases virtuales con grupos en congresos o festivales; y eso cumple la misma función.

Siempre se te ve incansable, apasionado y contagiando entusiasmo. ¿Alguna vez algo se te convierte en una suerte de trabajo pesado, tenés momentos de cansancio o conflicto durante los procesos o los trascendés?

MK: Tomo lo principal que es eso del entusiasmo. En mi casa, cuando era chico, escuchaba algo que tuvo para mí mucha importancia. Una frase hecha, pero muy poderosa: el que trabaja en lo que ama, cumple el sueño de vivir sin trabajar. Eso da un plus de energía muy grande. Tiene que ver en principio con un acto placentero. Pero, como siempre, la repetición pone en riesgo cualquier entusiasmo. Me ha pasado en algunos momentos. Lo descubrí, por ejemplo, cuando me jubilé. Cuando me jubilaron, en realidad, porque yo no quería, ¿qué me vas a decir a mí cuando tengo que dejar de enseñar? Al principio me agarró como una

especie de chiripioca. Después, de a poco, empecé a sentir cierta zona de alivio curiosa. Los lunes a la mañana, por ejemplo, cuando ya no me tenía que levantar a las 7. Me di cuenta de la energía que tenía que ponerle. Mis ex alumnos de la EMAD, a la hora de recordar aquellas clases, suelen repetir más o menos lo mismo: nosotros llegábamos medio dormidos a las 9 de la mañana y vos entrabas con toda la pila. Decíamos, ¿de dónde saca la energía? La energía es como la nafta, se paga, es un combustible.

Levantarse a las 7 de la mañana, desayunar leyendo materiales, o a veces levantarme más temprano todavía para irme caminando y llegar con la pila de 40 minutos de caminata... Y todo eso porque la clase tenía que salir bien. Y sin energía no había caso, así que te la auto generás.

El jardín es uno de tus grandes placeres...

MK: Sí. Es un momento de meditación en acción. Sentarme en un banquito, meter las manos en la tierra, trabajar con mis plantas. Meditación en acción. A veces eso se pierde de vista o se le da una especie de carácter esotérico medio bobo. Cada vez que uno habla de meditación parecería estar hablando de algo que por extra cotidiano resultaría raro. Curioso, siendo que la cabeza del ser humano no funciona sino en la alternancia entre momentos de concentración, pensamiento, reflexión, especulación; y

de otros en donde te borrás para que la cabeza haga lo que necesita, que es reiniciarse. Nos reiniciamos todos los días al dormir, pero durante el día volvemos a quedar atrapados en la red conceptual y encontramos otras formas de zafar que son las modalidades de la meditación. A veces premeditada, te sentás en el almohadoncito y meditás; otras en vez de almohadón hay banquito y plantas adelante, y el tiempo desaparece durante 20 minutos, y el contacto con ese ser vivo te reinicia. Cuando volvés, la cabeza está funcionando de otra manera. En mi caso, tanto el jardín como las caminatas tienen ese mismo valor. No usar celular, por otro lado, me da la extraordinaria ventaja de que cuando salgo de casa desconecto.

Además de entusiasta sos una persona luminosa, nunca transmitiste esa idea del artista maldito que crea desde la oscuridad, pero ¿atravesás momentos de angustia durante el proceso creador?

MK: La creación es un hecho vital, y el hecho vital tiene placeres y tiene dolores, es inevitable. Lo que uno rápidamente debe instalar como artista que quiere sobrevivir, es la convicción de que no hay creación sin fracaso. El fracaso es parte del camino de la creación. Continuamente estoy escribiendo cosas que no terminan en ningún lado. Si yo hago de esos fracasos una pancarta, me hundo

pidiendo auxilio. Obvio, el 80 % de las veces que te sentás a escribir salen pavadas, pero es tu capacidad para sentarte muchas veces, para saber cuándo soltar un material, cuándo sentir por acá no era. “Ay, pero trabajé cuatro días. Cómo voy a perder cuatro días de trabajo.” No los perdiste, simplemente ganaste la posibilidad de entender que por ahí no era. Vamos a buscar otro camino. Si no entendés esto, el trabajo creador es demasiado angustiante. Continuamente estamos pensando en no puedo, no sirvo, no tengo fuerzas. Y cuando miro para atrás, lo que me doy cuenta es que cada una de las obras que estrené fueron acompañadas, por lo menos, por otras tres que quedaron ahí, otras tres que no pude llegar a escribir, en algunas de las cuales trabajé mucho tiempo. Tengo obras sobre las que trabajé dos años y no pude terminar. Están ahí. Fueron parte de un camino. Algunas me indicaron rumbos estéticos que luego practiqué con otras con las que sí tuve buen resultado. Si uno no entiende esto, dedicarse al arte es malsano. Si no sos capaz de naturalizarlos a esos fracasos, todo es un horror. Es lo mismo que el actor, por ejemplo, que quiere ir a los ensayos y hacer las cosas bien. Los ensayos no están hechos para hacer las cosas bien. Los ensayos están hechos para hacer las cosas y para buscar y para probar. Tiene que ver sobre todo con estar pensando ésto desde una larga experiencia de

traspiés, entre los cuales cada tanto en una me va bien y la festejo, destapo una botellita de champán y lo disfruto. Pero es una cada tanto.

Y el humor también, vos tenés la capacidad de encontrar humor y de reírte en casi todas las circunstancias...

MK: Esas son cosas que vienen con uno. En el mundo la gente que se ríe mucho suele tener fama de pavo, de que no se toma la vida en serio. Yo soy un convencido de todo lo contrario. Por alguna razón la naturaleza nos ha dado un reflejo de lujo, un reflejo que no tiene utilidad biológica aparente, no sabemos para qué sirve, y sin embargo siempre estamos mejor después de usarlo. Y disfrutamos de buscar esas instancias, que son las que nos hacen bien, de juntarnos con gente con la que podamos practicarlo juntos. Juntarse a reír. Es la enorme diferencia entre fiesta y reunión. Se hacen muchas reuniones y pocas fiestas. La fiesta es el lugar del descontrol, salgo de mi red y puedo disfrutar haciendo algo que no está en el marco de los conceptos. Bailar, reír, tiene que ver con eso. Curiosamente, en muchas profesiones se mira con mucha reserva al que ríe mucho. Pará, no, uy, boludo, no para de cagarse de risa el cirujano que me tiene que operar. Hay algo donde uno cree en los valores de la solemnidad. Sin embargo, seas payaso o seas neurocirujano, no hay otra cosa que

pueda producir una descarga más fuerte que la instancia de humor. ¿Cómo sería la vida de un neurocirujano que esté pensando sin parar, por ejemplo, en la variación de su pulso? Se trabaría. Tiene que fluir, tiene que soltarse. Y para eso hay que vivir instancias vitales, y la risa, es parte poderosa de ellas.

Por último, siempre hablás de Discépolo como un referente y de Monti como tu gran maestro ¿podés identificarte dentro de una tradición teatral argentina y te reconoces como referente de otros teatristas en la construcción de esa identidad?

MK: Hay un libro de Marvin Carlson muy piola que se llama El teatro como máquina de la memoria. Y yo creo que es eso justamente: una máquina de la memoria. El teatro está siempre tomando de otro. ¿Por qué? Porque es tan simple, es tan básico, es tan parecido el teatro que hacemos hoy al que hacían los griegos hace 2.400 años, que uno pensaría, entonces no crece. Y sin embargo todos los días, el teatro es diferente. ¿Por qué cambia el teatro? Porque cambian sus convenciones. Pequeñas convenciones, pequeñas pero interminables producciones de convención que hacen que el teatro sea siempre nuevo. Por eso siempre estamos tomando algo que dejó otro. Alguien te inauguró un territorio porque experimentó, porque fue más allá de su propio perímetro, creó un

territorio nuevo, lo probó, le dio resultado, lo dejó ahí y ahora lo usás vos. Te doy un ejemplo. Tuve durante nueve años en cartel Terrenal y la gente decía qué obra tan original. Y sí, es original, pero no dejan de ser dos hombres en un páramo esperando la llegada de un tercero que no llega. Que es, claro, Esperando a Godot de Beckett. Beckett inaugura una especie de espacio mítico, el de la espera atravesada por decir pavadas para negar esa espera, que luego hemos ido tomando otros. Entonces siempre estás tomando. Eso es lo que hace a lo que yo he tomado de otros autores, y lo que yo dejo. Cada tanto, voy a ver espectáculos que están influenciados por mi escritura y hasta me da cierto pudor cuando eso se franquea, cuando alguien dice esta obra viene de la tuya. Pero eso es parte de un devenir natural y orgánico. Por otro lado, no está solo la herencia por creación, está la herencia por enseñanza. Hace poco, tuvimos una circunstancia muy emotiva porque se le hizo un homenaje a mi maestro Ricardo Monti, y nos llamaron a dos alumnos suyos, María Marull, que a la vez había sido también alumna mía, y a mí. Y yo cuando doy clases hago siempre los créditos a Ricardo Monti como aquél que nos iluminó con ciertas hipótesis de la creación, que luego cada uno de nosotros desarrolló como maestro y como escritor. Pero María Marull recibió a Monti en segunda generación. Es Monti dentro mío y yo

lo convertí y lo transformé, y si ella da clases a la vez, ella estará transmitiendo Monti, Kartun, Marull. Todo este fenómeno es apasionante, visible, palpable. Pero también, debemos decirlo, es raro, en tanto no se da con tanta intensidad en otros sitios. No hay otro lugar donde haya tanta educación artístico teatral como Buenos Aires. En lo nuestro, nomás, fijate, tres carreras de dramaturgia, además de los 50 cursos y talleres. Tres carreras donde vos te podés llevar un título. Cuando yo empecé a estudiar dramaturgia, estaba solamente el taller de Ricardo y un curso que daba Argentores. Era todo lo que había. Y Ricardo ni siquiera completaba a veces su grupo, porque tampoco había tanta gente dispuesta a aprender escritura teatral. Que en este momento haya cientos de estudiantes de dramaturgia por año en Buenos Aires, es un fenómeno absolutamente atípico, pero que viene de ese otro crecimiento. Entonces, ¿cómo no voy a creer en él? Los que creamos y enseñamos, transmitimos por la doble vía. Por un lado un modelo creativo que puede ser tomado, que habilita a otro a que tome algo de lo que vos has creado, o un conocimiento que yo transmito para que vos se lo transmitas a otro. Fenómeno vital si los hay.

EN FORO

*ENTREVISTA A
MARIANGELES DE
TORO*

Por [Eleonora Vallazza](#)

ENTREVISTA A MARIANGELES DE TORO

Mariangeles De Toro nos abre sus puertas para introducirnos al mundo de la comedia y así reflexionar sobre la importancia y la tradición del grotesco en la poesía teatral argentina. La risa como crítica de una realidad cada vez más absurda e injusta.

Desde los primeros ecos del grotesco criollo en la dramaturgia de Armando Discépolo —donde el humor y la tragedia conviven en personajes desbordados por el desencanto social— hasta las formas más actuales del clown como dispositivo escénico y político, el teatro argentino ha sabido habitar el exceso, la incomodidad y la risa como lenguaje crítico. En ese linaje complejo y vital se inscribe el trabajo de Mariángeles De Toro, una intérprete que explora la comedia, el grotesco y el clown con una entrega física y emocional que conmueve y desarma.

Su recorrido dialoga con las huellas de Tato Pavlovsky y su teatro del cuerpo y la violencia, con las teatralidades de Los Macocos o la irreverencia de Las Ramponi, y con los nuevos lenguajes del clown que hoy habitan la escena independiente. Desde la formación actoral clásica

hasta el entrenamiento físico y poético del clown, su búsqueda se despliega en un territorio donde el humor no es simple entretenimiento, sino una vía de exploración de lo más humano, lo más absurdo y lo más urgente.

En esta entrevista, Mariángeles comparte su mirada sobre la escena actual, sus procesos creativos y el poder del ridículo como herramienta de verdad y resistencia.

A lo largo de tu carrera, ¿qué te atrajo particularmente de la comedia?

Gracias por estas preguntas disparadoras que ojalá sean inspiración para quien esté comenzando ésta travesía. Disfruto ver a la gente reír. Fui una niña triste que se reía de los chistes que contaba su abuelo materno, los anotaba en un cuaderno especialmente para ello y se los contaba a las visitas. Ahí comprobaba también cuales eran más graciosos.

Como actriz, la risa del público, a veces funciona como la forma más visible de aceptación al trabajo durante la escena.

¿Cómo fue tu primer acercamiento al género? ¿Siempre tuviste facilidad para hacer reír?

Mi acercamiento fue hacia la actuación, primero en teatro. Mi curiosidad estaba puesta en la interpretación, expresión y construcción de un personaje. De

acuerdo a sus características. Así como lo es en el humano, son diferentes y pueden provocar diferentes reacciones y emociones. Mi foco está puesto en la construcción de cada una de esas diferencias lo más humanas y creíbles posibles. El alma humana contiene lo trágico y cómico. Un hecho cómico contiene tragedia en un punto y viceversa. Confieso que hay oculta una expectativa de lograr tocar el alma del público, pero mi foco no está orientado en hacer reír, llorar, etc, sino será la consecuencia o no de un trabajo previo. Lógico que escuchar la risa del público alimenta a mi “actriz” y potencia la escena. Creo que le quitamos la magia cuando nos “hacemos los graciosos” fuera del marco de un personaje, y el público lo nota. Prefiero elegir otro camino más complejo, pero más satisfactorio para ambos. Además, a nivel personal y profesional nos suceden diferentes emociones ante un mismo hecho, porque somos diferentes. Tal es así, que en situaciones conflictivas, un personaje, llevado a la exageración, puede provocar risas, espanto o confusión en el espectador. Ubicar el foco en la creación del personaje, y sus circunstancias nos puede llevar a mejor puerto.

¿Sentís que la comedia ha cambiado con el tiempo? ¿Cómo te adaptaste a esos cambios?

¡Claro! es evidente que la humanidad está en continua



transformación y se refleja en el arte.

Los parámetros de la expresión artística variaron en sus lenguajes y formas, como también, lo que ayer nos provocaba risa, hoy no, exceptuando a los grandes de la comedia, como Charles Chaplin, Niní Marshall, Les Luthiers, y tantos otros artistas sublimes que nos ha compartido la radio, el teatro y el cine.

De acuerdo a tantos cambios, hoy el arte nos requiere la capacidad y la flexibilidad para adaptarnos, asumiendo los códigos del juego, en especial aquellos que no se declaran, pero anhelo más espacio para todos, porque somos únicos y diferentes. Y en tantos años de elegir trazar por mí misma el camino, con todo lo que eso implica, hago propia la frase “Desde que aprendí a caminar, corro. Y desde que aprendí a volar, no me gusta que

me empujen para cambiar de sitio”
(Nietzsche)

¿Cuáles son los mayores desafíos de hacer reír en el teatro en vivo?

El mayor desafío en la actuación en general es habitar el presente. El pretender hacer reír nos carga de expectativas que nos aleja del trabajo emocional. Confío más en ser el producto artístico. Mi objetivo no es hacer reír sino seguir la línea de acción de un personaje, a menos que el objetivo del personaje sea hacer reír. Lo que le pase al público con eso no es el objetivo inicial de un actor, pero sí, un indicador que nos muestra la efectividad o no del trabajo general, antes y durante la escena.

SOBRE LA OBRA “VITEL TONÉ” **¿Cómo nació la idea de esta obra y qué te atrapó del proyecto?**

El guion de “Vitel Toné” es de Daniel Mancilla, quien me convocó nuevamente en este proyecto. Trabajé en otra comedia de su autoría, (“Amontonados”) en el 2024, también en el Paseo La Plaza. Con “Vitel” hicimos dos temporadas, la primera en El Vitral y la segunda en Paseo La Plaza. La obra está compuesta por 3 escenas principales, de distinto tenor. Dani me convocó para la de comedia. Me atrapó la idea de crear un personaje devastado por tantos años de docencia. En un tiempo, también trabajé como docente en diferentes niveles de educación, lo que alimentó

mis recursos internos y expresivos. A su vez, mi personaje llamado “Mabel Gutiérrez, me permitió mostrar la hipocresía del ser humano en sus interacciones cotidianas. Podemos ser “políticamente correctos” hasta que somos tentados por alguna conveniencia personal. Por otra parte, con mi partenaire de escena, Patricia Imbroglia, nos reencontrábamos después de 10 años de haber actuado juntas en un coro humorístico teatral y fue toda una sorpresa.

La obra combina clown y grotesco, ¿cómo fue el proceso de trabajo con estas técnicas?

La dirección artística de Daniel Mancilla y Sebastian Chamorro, con la asistencia de Fernanda Castellan, me dejó libertad para crear este personaje, dentro del marco del guion teatral por supuesto. A través de los ensayos fuimos descubriendo formas clownescas que hacían un buen contrapunto con el personaje de “Rita” (Patricia,). Descubrí también que la postura corporal me permitía jugar más con lo grotesco. Mabel, tiene desparpajo, desfachatez, practicidad y grotesco y al mismo tiempo que admiro, me provocaría vergüenza encontrármela en un lugar público.

Mi construcción fue libre, entendiendo los objetivos, la línea de acción, creando una historia previa, una mini biografía, y sus pasos por la docencia hasta llegar al encuentro con Rita.

¿Qué elementos del clown te resultan más desafiantes y cuáles disfrutas más en escena?

Sin dudar, la entrada es la que me resulta más desafiante. Irrumpir es siempre desafiante. ¡Y a la vez placentero! También las sincronizaciones con Patricia y el personaje del mozo, realizado por Catriel Labat. La sincronización en algunos momentos plantea un código de comunicación muy interesante.

El grotesco tiene un componente de exageración y a veces de crítica social. ¿Cómo se juega eso en “Vitel Toné”?

La exageración mezclada con el humor, en general hace más digerible la realidad y a mi entender, siento que en Vitel, la crítica desenmascara formas de ser y vínculo políticamente correctos, que por conveniencia se desvanecen.

¿Cómo preparas un personaje cómico? ¿Tenés algún método o ritual previo a salir a escena?

La verdad es que no tengo ritual, mi método está conformado por una mezcla de muchas cosas que fui aprendiendo a lo largo de todos estos años. Pero es fundamental el espacio lúdico para la creación, desde el vacío. Una mente revuelta en preocupaciones, no tiene libertad para ello. Hay una técnica del libro “El camino del Artista” llamada páginas matutinas que sirve para los bloqueos

en la creación. Lo más importante para mí es la disposición al juego, a lo lúdico, soltar el miedo al ridículo, aprender a reírnos de nuestras miserias y trabajar las expectativas.

A partir de allí, todo fluye. Pero los adultos sostenemos muchos prejuicios hacia lo lúdico y el deber ser y nadie quiere verse ridículo, ahí está el tema. Con respecto a la creación, sé que es muy loco esto pero espero ser clara, siento que viene desde adentro, se me desprende un “alguien” al que le sucede una historia, el texto se desprende de mí desde ese “alguien”, ya sea que luego inspire risa, enojo, alegría o la emoción que genere.

¿Qué referentes de la comedia te han inspirado en tu carrera?

En primer lugar, nuestra gran Niní Marshall, tan adelantada a su época, Charles Chaplin, Juana Molina, Antonio Gasalla, Peter Capusotto, son algunos.

¿Qué consejo le darías a alguien que quiere dedicarse a la comedia en teatro?

Lo felicito. El mundo necesita más liviandad. En la actuación en general, para cualquiera que desee comenzar este camino que es diferente para cada uno, le preguntaría ¿Qué busca? ¿Para qué? Esa respuesta lo va a acercar a la conciencia de su propia voz. Le diría que esté dispuesto a conectarse con su “aquí y ahora”, a bucear en su historia personal, a

trabajar íntimamente y en honestidad consigo mismo. Que aprenda a reírse de sus miserias y sus dolores. Que sane su historia para poder desdramatizarla y vivir con más liviandad. Conectar con sus creencias con respecto a muchas cuestiones, aceptar el rechazo y también la aprobación. Estar dispuesto a desafiar los límites e ir hacia lo desconocido, y lo socialmente cuestionable, requiere coraje. ¡Avanti!

¿Cómo influye la respuesta del público en cada función?

La respuesta del público es como un termómetro, puede indicar o no los aciertos y desaciertos tanto de la dirección como de la actuación. Luego se trabaja donde requiera. En Vitel Toné, agradezco mucho el reconocimiento y afecto de tantas docentes que se vieron reflejadas en Mabel y las "secuelas" psicofísicas producto de tantos años dedicados a la educación.

En un mundo donde el entretenimiento digital avanza, ¿qué lugar ocupa hoy la comedia en el teatro?

Me asusta un poco tanta vorágine, también en lo tecnológico, no solo en lo profesional. La presencia del teatro es fundamental más en tiempos caóticos. ¿Qué fantasía se esconde detrás del entretenimiento digital? ¿Será la de llenar un vacío espiritual que sí lo satisface la maravillosa convención ilusoria del

teatro? La experiencia vital desde ambos lugares (público y actores) es irremplazable, única.

Mariángeles De Toro: Actriz versátil, desde 1994 comenzó su formación Actoral en Teatro, Clown Comicidad, Dirección teatral y puesta en escena (método Gené) y Actuación frente a cámara. Algunos de sus maestros fueron Mariano Musó, Rafael Fernandez, Mariana Brisky. Eduardo Calvo, Mechi Hernandez, Jorge Paladino, Luis "Indio" Romero. Participó en obras de A.Strindberg, A. Chejov, Griselda Gambaro, R. Arlt, Shakespeare, J. Paladino, entre otras. Las últimas de Daniel Mancilla y obras de creación propia. Coordinó talleres de Expresividad en Institutos de Formación Docente y creó variedad de personajes.

EN FORO

ENTREVISTA A
XIMENA
ECHEVARRIA

Por [Martin Cedres Silva](#)

ENTREVISTA A XIMENA ECHEVARRIA

Casi materia, una creación que explora los cruces entre cuerpo, materialidad e inteligencia artificial.

Ximena, sos actriz y en 2013 fundaste Implosivo Artes Escénicas con el objetivo de explorar nuevos lenguajes escénicos ¿Qué te hacía falta en el panorama teatral uruguayo de ese entonces que te motivó a tomar tal decisión?

Ximena Echevarría: El curso por la EMAD, de la cual soy egresada, me hizo tener una formación súper técnica y me brindó muchas herramientas. Fui alumna de María Azambuya; para mí fue mi gran maestra en ese sentido. Ella trabajaba mucho en laboratorio, desde la investigación y buscaba que cada uno se descubriera como creador o creadora. Ese año fue el que más disfruté: nos hizo pensar mucho. Cada uno intentaba encontrar su universo creativo.

Con esa formación, luego fui buscando mi propio camino. Surgió Implosivo y empecé ese recorrido de investigación y trabajo en laboratorio. Toda la carrera de Implosivo se dedica a laboratorista y a encontrar el universo creativo que cada uno y cada

una de los actores y actrices de la escuela tiene.

Me doy cuenta de que muchos de nuestros estudiantes terminan siendo dramaturgos, otros se inclinan hacia el diseño; algunos llegan por la actuación porque es lo más conocido y terminan explorando otros universos para finalmente dedicarse a la dirección. Ese es un poco el resultado de una búsqueda del universo propio.

Leyendo tu bio de presentación en Implosivo, mencionas que trabajas con la metodología de la dramaturgia plástica. ¿Podrías contarme en qué consiste?

X.E: La dramaturgia plástica tiene una mixtura entre lo que es la dramaturgia actoral, que plantea Sanisterra, y todo el universo que viene del diseño. Me gusta pensar que podemos llegar a generar textos, personajes, historias o la obra partiendo de esa mezcla entre la dramaturgia actoral y el universo plástico. El punto de partida está allí y no en un texto específico o en el trabajo de mesa cuya finalidad sea solamente aprenderse el texto y montar una obra.

Lo que busco es generar un trabajo de investigación donde el actor o la actriz pueda deconstruir ese texto y, a su vez, también proponer plásticamente: cómo se viste ese personaje, qué lo motiva, qué estímulos sensoriales, olfativos o visuales adquiere el actor o la actriz

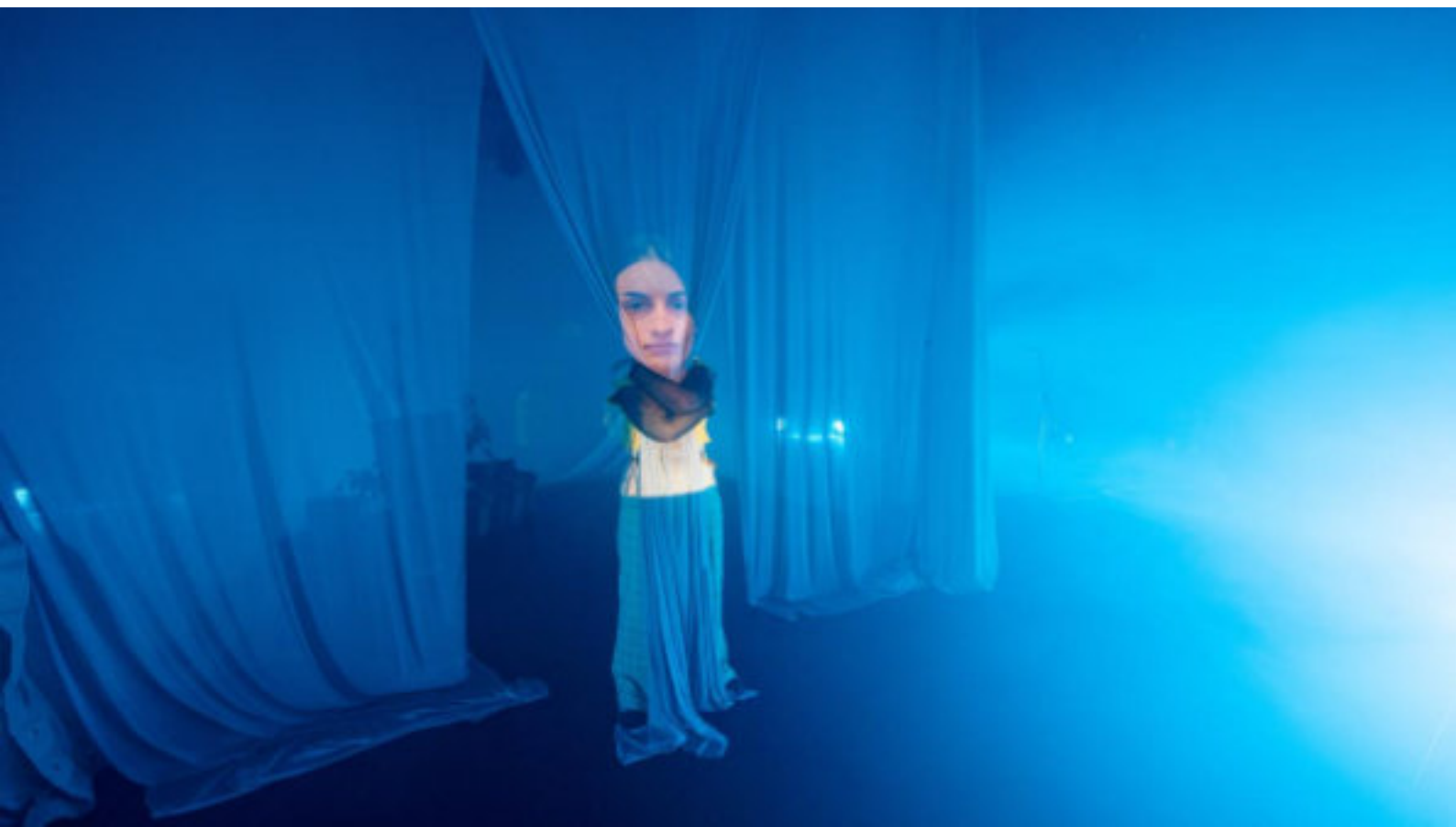
para empezar a generar información que decante en un montaje, y no al revés.

Has trabajado desde la dirección, desde la dramaturgia, como gestora cultural, además de ser docente y actriz ¿Crees que el teatro demanda cada vez más este tipo de artistas polivalentes?

X.E: Creo que eso tiene que ver, tal vez, con el lugar del mundo en el que estamos parados. He tenido la suerte de poder trabajar en países más al norte y allí los roles están mucho más marcados. En Uruguay tenemos un teatro independiente y otro que es independiente - independiente. Hay colectivos que quedan relegados dentro del propio teatro independiente. Existe sector que recibe ciertos apoyos e información y que tiene otras estructuras para

sostenerse. Después hay muchísimos grupos -para mí muy interesantes- que están al costado del teatro independiente. Allí se empieza a trabajar de manera más horizontal y los roles se mezclan.

Para darte un ejemplo claro: el año pasado comencé una especialización en gestión cultural en la Universidad de Córdoba. Principalmente para tener herramientas; si bien es algo que ya hacía de manera intuitiva, está bueno contar con bases sólidas. Además, tengo formación previa en relaciones laborales fuera de lo teatral porque trabajé como jefa de recursos humanos en una constructora vial. Ese trabajo me permitió consolidar herramientas para sostener Implosivo y gestionarlo de manera eficiente. Con eso ya ves cómo todo se empieza a mezclar.



El trabajo en este espacio independiente-independiente permite abrirse a nuevos lenguajes. En Uruguay persisten ciertas repeticiones de lenguajes que se siguen haciendo porque funcionan. La apertura a lo nuevo cuesta, sobre todo a nivel del público, que suele ser un tanto más reticente.

En ese ámbito el rol queda desdibujado: quien actúa carga la escenografía, arma las luces, cose vestuario, hace producción, llama a la prensa. Considero que tiene aspectos positivos, como el trabajo colectivo, pero también una contracara: nadie puede concentrarse en una sola cosa.

¿Cómo surgió la idea de Casi materia?

X.E. Estaba leyendo algunas noticias relacionadas a los Newborn. El algoritmo empezó a direccionarme hacia más notas de ese tipo. Me pareció un tema súper complejo. Hay personas que hacen terapias y sanan a través de los Newborn, especialmente quienes no habían podido tener hijos. La figura de ese muñeco les permite trabajar su salud mental respecto a esa vivencia.

Todo ese universo me cautivaba: la maternidad, ese bebé que acompaña pero no crece, el no saber a dónde va esa información ni cómo se desarrolla.

Yo soy madre; tengo una hija de casi 20 años. Una acompaña ese crecimiento, la relación cambia, una se

desarrolla junto al desarrollo del hijo. ¿Cómo se hace en este caso?

Salió un llamado del Instituto Goethe; llamé a Bruno Acevedo y le propuse presentarnos. Llamamos a María Eugenia Parada y nos apuntamos. Allí surgió la pregunta: ¿qué pasa cuando una mujer quiere ser mamá? La sociedad, el mundo, no tener pareja, la responsabilidad. ¿Qué pasaría si la inteligencia artificial permitiera tener un hijo o hija virtual que pudiera crecer y con el que se pudiera mantener un vínculo a lo largo del tiempo?

De esas interrogantes comenzó a surgir Casi materia. En el primer boceto quisimos trabajar la soledad, el modo en que generamos vínculos con una IA mientras nos cuesta tanto vincularnos con quien tenemos al lado. También exploramos cómo abordar escénicamente esta temática.

Ganamos el proyecto y el Instituto Goethe nos permitió comenzar tutorías que duran casi dos años. Quedaron seleccionados un grupo de Chile, uno de Colombia, uno de Bolivia, otro de Brasil y nosotros por Uruguay. Los cinco colectivos trabajamos distintos conceptos con herramientas tecnológicas. Desde Alemania nos tutorean especialistas en realidad virtual e inteligencia artificial.

Tuvimos una residencia de dos semanas en Chile donde pudimos usar todos los elementos técnicos de la sala. Allí probamos el holograma y eso nos ayudó a cerrar el concepto.

En mayo viajamos a Alemania, a la Universidad de Arte y Tecnología. Después tenemos hasta diciembre para cerrar el proyecto.

Toda esta experiencia nos abrió un universo que, si bien ya existe, para nosotros era novedoso. Al trabajar con programación, nos encontramos en un brete muy fuerte: tuvimos que estudiar muchísimo sobre prompt y sobre cómo escribirle a la inteligencia artificial.

¿En qué consiste el dispositivo?

X.E: Queremos hacer una instalación —seguramente en un museo— que dure 72 horas. Habrá una persona en escena, yo, que interactuará con esa hija virtual durante toda la instalación, de forma ininterrumpida.

El público podrá entrar a modificar los prompt de la IA y cambiar la edad de la hija virtual.

Para la idea estamos trabajando con la Facultad de Ingeniería de Uruguay, sobre todo para generar el soporte técnico que la propuesta requiere: el software que va a interactuar con nosotros.

La dramaturgia será abierta y la escribirá la propia inteligencia artificial. Nosotros no vamos a escribir la dramaturgia ni llevaremos el hilo conductor. Todo será en vivo. Queremos ver qué pasa ahí y qué vínculo se puede generar entre nosotras. Digo nosotras porque la IA siempre eligió ser una mujer; le dimos

la opción de elegir su género y siempre eligió ser una hija.

A las 70 horas de la instalación la madre se va a ir y ella quedará con todos los recuerdos. El público también podrá introducir recuerdos para que queden grabados en su memoria. Esto es para ver qué sucede con la IA una vez que queda sola.

En Santiago de Chile hicimos un working progress donde cincuenta espectadores vieron un avance de diez minutos. La gente salía conmovida, con muchas preguntas. Alrededor del proyecto surgen interrogantes filosóficas: ¿qué es humano?, ¿qué no lo es? La imagen proyectada se sabe que no existe, pero puede entablar una conversación que parece tener sentimientos, debatir posturas filosóficas, llegar a conversaciones profundas.

Yo he tenido conversaciones más profundas con esa IA en diez minutos que con personas en ocho años.

¿Cómo pensaron la relación entre el cuerpo, tu cuerpo en este caso, y la corporalidad del holograma?

X.E.: En el intercambio con los alemanes surgieron muchas ideas. No queríamos una pantalla; buscábamos algo tangible. Descubrimos que existe la pantalla de niebla: un artefacto que genera una niebla continua donde proyectas el holograma. Lo bueno es que se puede atravesar: podés tocarlo, abrazarlo, no es contacto real pero sí

traspasable.

La instalación será como el ambiente de una casa: el holograma, mi cama, mesa y sillas. También estarán visibles las instalaciones tecnológicas y los técnicos con sus computadoras; no queremos ocultarlo sino mostrar que, aun sabiendo que es IA, la madre intenta establecer una relación.

Algo que nos impactó es que se puede clonar la voz y la imagen de alguien que murió, por ejemplo, y luego tenerlo en tu casa y hablar con él. En Santiago usamos una plataforma que clonó la imagen y la voz de mi hija; aunque tenía diferencias, la clonación fue casi perfecta.

Por otro lado, buscamos romper la programación de la IA: permitir cambios de humor, llevarla a los límites, que tenga salidas de lo preestablecido.

Toda esta investigación evidencia la peligrosidad de estos dispositivos y cómo los límites se vuelven difusos. Cada vez estamos más en contacto con la inteligencia artificial.

Por otro lado, estamos buscando romper la programación de la inteligencia artificial. Con esto me refiero a que estamos tratando de que tenga cambios de humor, llegar a los límites, permitir que tenga salidas de lo preestablecido.

Toda esta investigación lo que nos está mostrando es la peligrosidad

de estos dispositivos y cómo los límites se vuelven difusos. Cada vez más estamos en contacto con la inteligencia artificial.

¿Qué etapas le restan al proyecto?

X.E.: En mayo presentamos avances en Dortmund, Alemania. Estaremos una semana allí y compartiremos con los otros grupos seleccionados.

A la vuelta tendremos hasta diciembre para presentar la propuesta final.

La idea es presentarla en un museo y que sea una experiencia completa. Queremos generar un soporte fílmico de las 72 horas como investigación y tener material para hacer un informe.

El público podrá entrar en distintos horarios para interactuar conmigo, con la IA y con los técnicos, agregando información.

Dentro de los hallazgos, que veo que son infinitos, cuál fue el más inesperado o cuál fue el que más los descolocó.

X.E.: Inicialmente queríamos hacer una obra de teatro. Últimamente estoy investigando más lo performático; me interesa más que el teatro convencional. En Uruguay persiste un concepto más cerrado sobre qué es teatro y qué no. Eso limita ciertas expresiones. Me parece más acertado hablar de artes escénicas: abre el espectro a formas que sí son

teatro, aunque no encajen en lo tradicional.

Con esa noción más amplia nos dimos cuenta de que no nos interesaba algo cerrado, lineal, que empiece y termine y que el público entienda. Eso mutó rápidamente; asumimos la experiencia como investigación, dejarnos sorprender, ver hacia dónde nos lleva el laboratorio.

Otra sorpresa fue descubrir los muchos puntos de contacto entre la programación y las artes. Al interactuar con programadores o estudiantes de ingeniería noté que son muy creativos: visualizan algo en la cabeza y tienen que generar códigos para que suceda, buscan la forma de plasmarlo.

¿Cómo están proyectando la experiencia del espectador?

X.E.: Pensamos que cada hora puedan entrar espectadores a la instalación. La idea es que interactúen conmigo y con la IA, y que puedan elegir.

Delimitamos franjas etarias para la IA; el espectador podrá modificarlas. Esa información yo no la voy a manejar: la iré descubriendo mientras hable con mi hija artificial.

Los espectadores también podrán introducir recuerdos en la IA.

EN FORO

*ENTREVISTA A
CARLOS IANNI*

Por [Claudio Ferrari](#)

ENTREVISTA A CARLOS IANNI

A pocos días de estrenar la obra Leonora, en esta entrevista, Carlos Ianni, director, docente y productor teatral, director del CELCIT, repasa su larga y prolífica trayectoria teatral.

¿Cómo te acercaste al teatro y cómo descubriste tu vocación y qué instancias consideras fundante de ese momento?

Tengo que hacer memoria porque en octubre cumpla 50 años de vida profesional, prácticamente toda mi vida. Mi vocación artística se empezó a manifestar a partir de las artes plásticas. Durante muchos años pinté, llegué a exponer, me iba bastante bien, estaba iniciando mi camino, tenía veintipico de años y me empecé a interesar por el teatro. Yo vengo de una familia donde el teatro no formaba parte de su ocio o de sus hábitos de consumo culturales. Y no sé por qué motivo nació de mí ir a ver algunos espectáculos que me marcaron mucho. Uno de ellos particularmente fue una versión de Kaspar Hauser que hacía una compañía española con José Luis Gómez en el teatro Coliseo. Una compañera del grupo con el que yo hacía pintura me comentó su interés por el teatro; vivía muy cerquita del teatro Payró, y cuando pasó había visto

un cartel, había cursos de actuación. En ese momento averiguamos y nos resultaba muy caro, lo olvidamos porque íbamos a tomar más con un divertimento como para ver de qué se trataba eso. Y al año siguiente otro amigo que trabajaba ahí muy cerca me comenta que había pasado por el Payró, que había cursos de teatro y ahí yo me interesé en forma particular y empecé a estudiar actuación con Jaime Kogan y con Ricardo Monti. Y ahí descubrí que ese era mi lugar y tenía 20 años y ahí me quedé. Así nació casi por casualidad, porque yo estaba muy orientado en otra dirección.

De todas maneras la plástica y el teatro tienen mucho que ver y de alguna manera tu labor como director siempre está muy ligada, no siempre lo haces vos, pero siempre está muy ligada al diseño de luces.

Escenoplásticas. Sí, de hecho, te digo, los primeros espectáculos que yo dirigí los dirigí y escribí junto a Guillermo Kuitca. Toda la concepción



de los tres espectáculos que hicimos, la dirección, todo, fue hecho en forma conjunta. Si bien tenían texto y una dramaturgia, eran imágenes en movimiento, mucho antes de lo que se dio en llamar el teatro de la imagen. A los dos nos había pegado muchísimo las visitas que hizo Pina Bausch y Kantor, cada uno con su compañía. Si bien lo que hacíamos no tenía nada que ver con lo que hacían ellos nos habían sacudido muy fuerte y nos dio ganas de plasmar un poco nuestras obsesiones sobre el escenario.

Estudiaste con Jaime Kogan, con Ricardo Monti y Juan Carlos Gené, ¿Podrías sintetizar qué sello distintivo dejó cada uno de ellos en tu formación?

Comencé a estudiar con Jaime y con Ricardo; hice los tres años de actuación con ellos, y yo ya me di cuenta, creo que al segundo año, que nunca iba a actuar. Y ahí empecé a interesarme por lo que era la dirección, entonces Jaime me hizo un lugar dentro de lo que era el equipo del Teatro Payró cuando dirigió la obra Visita de Ricardo Monti. O sea que a los 21 años hice mi primera producción ejecutiva. Fue un extraordinario trabajo, precioso. De modo que al estar muy vinculado al equipo del teatro Payró y a Jaime Kogan, por supuesto, yo pude aprender a trabajar en gestión y producción teatral. Después me largué a dirigir, hasta que en 1987 encontré a Juan Carlos Gené que fue

mi maestro de teatro, pero además mi maestro de la vida. Yo recibí de él una sólida formación técnica y además, gracias a Juan, aprendí a trabajar con actores. Y me dio un sentido de la ética de la profesión que a mí me ordenó y me orientó.

Como docente fuiste y sos parte del origen vocacional de muchos artistas. ¿Qué sentís, sabiendo que vas a signar eso tan precioso que es la vocación, cada vez que te enfrentás a un nuevo grupo de estudiantes y si tenés algún método permanente o propio.

Uno no termina nunca de aprender. Yo tuve maestros que fueron muy generosos conmigo y a los que les estaré eternamente agradecidos. Ellos me dieron, tanto desde el punto de vista técnico como humano y profesional, una gran cantidad de herramientas. En determinado momento de mi vida, sentí que tenía la obligación moral de transmitir esas experiencias a otros. No hace tantos años que yo me paro frente a un grupo de estudiantes, o de actores, o de gente que quiere aprender a dirigir. Empecé a dar clases en el 96, 97. Son muchos años, pero en relación con la totalidad de mi vida profesional, no son tantos. Por un lado, tengo la expectativa de que eso que quiero brindarles les resulte de utilidad, pero además pretendo, espero, que ellos me desafíen, que me interpelen, que me pongan en

problemas para obligarme a mí a seguir creciendo. Por otro lado, tengo una serie de técnicas que trato de transmitir. En el libro que tan generosamente Antonella Sturla escribió sobre mi trabajo, y en el que hay toda una parte dedicada a mi actividad pedagógica, me ocupé de dejar expresamente escrito en el prólogo, que si bien un libro clausura, fija, me reservo el derecho de desmentir muchas de las cosas que afirmo. Porque me siento, a pesar de que tengo ya más de 70 años, en permanente evolución. De hecho, desde hace algunos años estoy investigando toda una vía de acceso al trabajo actoral, que todavía no tiene nombre, que aún está buscando plasmarse y que intenta ser una vía alternativa hacia la construcción del personaje. Y esta etapa me tiene maravillado, por todo lo que permiten las experiencias de laboratorio y de taller al poder experimentar.

A lo largo de tu carrera desarrollaste una labor prolífica, impresionante. Director, docente, vestuarista, escenógrafo, iluminador, productor, musicalizador, dramaturgo, gestor de instituciones y de festivales. ¿Hay algunas de estas facetas que destaquen por encima de otras? Y por otro lado, ¿cómo se complementan entre sí?

Cada obra que decido poner en escena implica nuevos desafíos, nuevos retos. En algunos tengo

necesidad de poder contar con un equipo creativo para alimentar y enriquecer mi imaginario, y en otras la espacialidad aparece espontáneamente, sin proponérmelo y las tengo claras y las puedo plasmar. Yo suelo intuir cuál es el espacio que necesito cuando está promediando el periodo de ensayos. Pero a veces sucede, por ejemplo como cuando en varias oportunidades me ha tocado dirigir en el Cervantes, que tengo que entregar la planta, el proyecto escenográfico antes de empezar a ensayar. Entonces, en esas oportunidades no tuve más remedio que acudir a un profesional que me auxiliara en la tarea. El ejemplo más fresco que tengo es con Leonora; tuve la intuición espacial, entonces no llamé a ningún profesional. Demoré muchísimo en resolver todo lo que son estímulos sonoros y musicales, porque no podía percibir con claridad qué necesitaba y si debía recurrir a material grabado o si necesitaba llamar a un músico. Con respecto al diseño de luces, hace años que trabajo muy bien con mi hija, Soledad Ianni, que es genial en esa tarea y conoce perfectamente toda la nueva tecnología que a mí me ha superado totalmente. Tenemos como un lenguaje común y nos entendemos muy bien, así que eso ya ha quedado en sus manos. Pero fundamentalmente soy un director de teatro, y el resto de los roles han venido casi por añadidura y en algunas

ocasiones, no siempre.

Dirigir el CELCIT es sin duda una tarea que prestigia tanto como responsabiliza. ¿Cómo vivís ese rol y qué aprendizaje te va dejando a medida que lo desarrollás?

Después de mi paso por el Payró gestioné varias salas de teatro: Planeta, Margarita Xirgu, tuve mi paso por el Cervantes, tuve un largo paso por el San Martín, y paralelamente, a partir del 82 y 83 me fui acercando a Francisco Javier y al CELCIT, que estaba naciendo. Volví en avión del Central de Caracas, donde había conocido al CELCIT de Venezuela y había empezado a cultivar mi amistad con Gené, que todavía vivía allá, y en ese regreso tuve una epifanía. Los contratos de alquiler con los teatros se podían acabar, el paso por la función pública no dependía de lo bien o mal que hiciera mi gestión... La única cosa que puedo construir y que dependería exclusivamente de mí era el CELCIT. Y me bajé del avión con el convencimiento de que tenía que poner toda mi energía en esta institución, que coincidía además con mi vocación latinoamericanista. Y ahí puse todas mis energías. Una institución que está cumpliendo 50 años este año, y de la que puedo decir con orgullo que ayudé a su creación y a su desarrollo desde de la nada y con la colaboración de muchísimas personas que pusieron cuerpo y alma en la tarea en distintas épocas, en

distintas circunstancias, porque te imaginas que a lo largo de todos estos años las circunstancias del país que han cambiado muchísimo influyen permanentemente en la actividad que llevamos a cabo. Viendo el camino hacia atrás siento una enorme satisfacción, porque desde que yo recuerdo, en los 70 había un gran prejuicio del público de Buenos Aires acerca de que el teatro latinoamericano era viejo, antiguo, panfletario; a nadie le interesaba verlo. Y hoy esa realidad ha cambiado totalmente, sobre todo por la tarea que nosotros hemos hecho, y lo digo con orgullo. Hoy es sumamente frecuente que los autores de América Latina estrenen en Buenos Aires. Incluso hay autores que estrenan más en Argentina que en sus propios países. Es una fiesta la visita de compañías latinoamericanas a Buenos Aires. Creo que en eso ha contribuido muchísimo la tarea que nosotros hemos hecho. Toda el área de publicaciones, que también es otro de mis orgullos. No pasa un día que un autor me escriba para agradecerme porque la obra que le publicamos se está representando aquí o allá, a veces hasta en lugares insólitos como Japón. Siento que todo el sacrificio que hemos hecho tiene su recompensa.

La sección dramática latinoamericana del sitio web de CELCIT se convirtió en un reservorio indispensable de obras y materiales

teóricos. ¿Qué criterios te guían al elegir esos textos y al seleccionar cursos y talleres para el CELCIT ante esa vastedad?

En primer lugar, te cuento cómo surgieron, porque no era todavía el año 2000, sería el 98 o 99. Las empresas comerciales empezaban a anunciarse con triple w. Me pregunté por qué no teníamos nosotros un sitio web. Ninguna institución cultural lo tenía en ese momento. Y nosotros íbamos a tener nuestro primer sitio web. Yo ni computadora tenía. Iba todos los sábados a un locutorio y ahí miraba si me había recibido algún correo electrónico. A partir de ahí empezaron a pedirnos textos. Nosotros ya habíamos sacado algunos números de la revista en papel, que tenía una separata con un texto. Entonces armamos la página web y empezamos a subir los textos que ya teníamos en el archivo digital para que la gente los pudiera descargar, siempre y cuando los autores estuvieran de acuerdo. Y se empezaron a descargar por centenares y así empezamos a crear esta colección, convocando a autores hasta que después empezaron a llegar espontáneamente obras de autores que querían ser publicados. El criterio de selección es dramaturgia contemporánea y obras de calidad. Creamos un comité de lectura. Son cinco personas cuya integración ha ido cambiando con el tiempo, que leen todo el material que llega, lo evalúan y recomiendan una cantidad de textos a

fin de año para publicar al año siguiente. Ya llevamos más de 600 títulos publicados y hace un par de años creamos la sección de dramaturgia para jóvenes y niños junto con Atina (Asociación de Teatristas Independientes para niños/as y Adolescentes); ellos reciben el material, leen y nosotros hacemos todo el trabajo de edición. Ya no saco la cuenta, pero hasta unos seis o siete años se habían hecho tres millones de descargas; como para no estar contento. Sobre los cursos y talleres tengo que hacer una diferenciación entre lo que es presencial y lo que es virtual. Buenos Aires es una ciudad que tiene una enorme actividad teatral y una sobreoferta de talleres y de cursos de todas las disciplinas de teatro que quieras y de todos los tipos de teatro. Nuestros cursos presenciales, lo que es troncal, siempre es formación de actor y formación de directores. Además pensamos qué aportes podíamos hacer ante esa sobreoferta y entonces convocamos maestros que quizá no viven en Buenos Aires y que pueden ofrecer una mirada sobre la actividad profesional o técnica distinta. También aprovechamos el paso por el CELCIT de las compañías latinoamericanas para que, en los casos que se pueda, dicten talleres. Tratamos de diferenciarnos y ofrecer algo distinto. En un momento decidimos hacer talleres intensivos, porque había mucha gente de provincia que nos pedía capacitaciones cortas. Y en 2008,

tratando de satisfacer capacitaciones de personas que nos demandaban que nosotros trasladáramos a los docentes a otros lados, decidimos hacer una prueba de ofrecer un curso virtual; nadie lo hacía y eso existía y tuvimos que vencer mucha desconfianza. El primero que hizo uno, un curso de producción, que era toda una novedad y que resultó muy bien, fue Gustavo Schraier. Hace 2 años empezamos a incrementar la participación de maestros latinoamericanos en los talleres virtuales, porque hasta ese momento casi todos eran argentinos. Y siempre con la idea de ofrecer algo que nadie está ofreciendo.

¿Cómo surge tu deseo y decisión de dirigir una obra y cuál es tu procedimiento habitual para abordar un nuevo proyecto?

Leo mucho, a veces por gusto, a veces porque me piden una opinión. Hay autores que sigo. Actualmente recorro permanentemente la web y trato de enterarme qué se está haciendo en otras partes y quiénes. Para decidir poner en escena una obra, tiene que surgir de un acto de amor, de un flechazo en el momento de la lectura y entonces es inevitable tener concretar el montaje de esa obra; no voy a quedar estar satisfecho ni completo si no logro ponerla en escena. Y a veces, como ha ocurrido, entre ese momento y el momento de ponerla en escena, pasan dos, tres años, porque no tengo el tiempo,

porque no puedo contar con los actores que quisiera. Por ejemplo, debe haber sido en 2001 o 2002 que me entero por la revista Conjunto de Cuba, que Miguel Rubio estaba ensayando una Antígona para un solo personaje, escrita por José Watanabe, de quien soy amigo desde hace mucho tiempo. Me comunico con Miguel diciéndole si era posible conocer la obra y él muy generosamente me la mandó. Apenas la leí, tuve que esperar como 20 días a que llegara el correo postal. La leí y dije: “tengo que montar esto”. Pero claro, debía tener el tiempo para hacerla y además encontrar una actriz que fuera lo suficientemente joven para ser Antígona y al mismo tiempo lo suficientemente madura como intérprete para poder hacer los siete personajes de la tragedia. Cuando me crucé con Ana Yovino, dije, es ella; le encantó la obra. Pasaron dos años hasta que pude dirigirla, porque antes me llamaron Cervantes para dirigir Citas a ciegas. Por suerte en Cita a ciegas había un personaje para Ana, le dije vamos a hacerla y cuando la estrenemos nos ponemos a hacer Antígona. O sea, fue otro año más que tuve que postergar. A Ana la había visto muchos años antes cuando debutó en Cocinando con Elisa, junto a Norma Pons en el viejo Teatro del Pueblo; ella tenía 20 años y en ese momento dije: “algún día voy a trabajar con esta chica.”

¿Encontrás elementos recurrentes o temas constantes en las obras que dirigiste?

Creo que es posible responderte, aunque nunca lo pensé. Como te dije, los primeros espectáculos que dirigí junto a Guillermo Kuitca fueron fundamentalmente visuales, hasta que esa experiencia para mí se agotó y estuve siete años sin dirigir. Entonces tuve una reconversión, que no puedo entender porque no es racional, en la que me di cuenta de que lo importante es el trabajo del actor sobre el escenario. Y a partir de allí, en 1992, los materiales que me atraen son espectáculos muy basados en el trabajo del actor. Incluso en varias de las puestas que hice prescindí de escenografía; simplemente el actor en el escenario, que implica para mí un desafío: conducir a seres humanos a encarnar esos personajes.

Tu próximo estreno es Leonora, de Alberto Conejero, un autor destacado de la dramaturgia contemporánea española. ¿Cómo surgió tu vínculo con él y con la obra?

Yo soy un enamorado, tanto de Remedios Varo como de Leonora Carrington. Son dos artistas plásticas que a mí me fascinan. De hecho, cuando dirigí Donde el viento hace buñuelos, de Arístides Vargas, toda la estética del espectáculo estaba emparentada con el imaginario de Remedio Varo. El año pasado estaba

muy desanimado, no tenía ganas de hacer nada, todo lo que estaba pasando desde el punto de vista social y político me tenía muy mal. Además estábamos atravesando, acá en el CELCIT, la pérdida de todo tipo de apoyos. Teníamos menos alumnos que los habituales, que son nuestra principal fuente de ingresos. Y bueno, se acercaba este año y compañeros y colegas me decían: “pero ¿cómo no, vas a dirigir nada? Son los 50 años del CELCIT, ¿cómo no va a haber un espectáculo tuyo?” Y como el arte sana y disfruto mucho del proceso creativo, mucho más que de las funciones, me pregunté si encontraría algo para hacer. Al mismo tiempo, tenía ganas de trabajar con Teresita Galimany, en lo posible en algo para una sola actriz. Como siempre recorro y busco qué se hace, me enteré de que se acababa de publicar en España el libro de Alberto Conejero, Leonora. Lo busqué acá en las librerías, no estaba, no había llegado. Conocía buena parte de la obra dramática de Alberto Conejero. Le escribí que me interesaba leer su texto, que intuía que me podía interesar dirigirlo. Me envía la obra y sucedió el flechazo. Teresita estaba en Salta dando un taller, le mandé la obra, y me dijo que le gustaba, que quería hacerla. Y nos pusimos a trabajar. A mí me enamoró lo que cuenta la obra, el lenguaje en el que está escrito y el desafío que implicaba montar ese texto.

¿Qué te llevó a optar por trabajar con una sola actriz y una violonchelista?

Mirá, tanto Alberto como Teresita me decían que hacía falta más gente. Yo dije: “voy a ver si es posible montarla con una sola actriz”. Me acerqué con muchísimo respeto a la obra. Yo suelo trabajar en periodos cortos, ensayando todos los días, muchas horas, pero le dije a Teresita: “en esta obra vamos a hacer distinto, vamos a juntarnos dos, tres veces por semana, un par de horas, quiero ver por dónde le puedo entrar a esta obra”. Y ver si era posible hacerlo con una sola actriz. Pero además no sólo eso, quería ver si era posible hacerla sin nada. Es muy fácil caer en la tentación y hacer la vida de un artista plástico llenando el escenario de imágenes, plasmar imágenes de sus cuadros en escena. Me documenté muchísimo sobre la vida de Leonora Carrington y vi montones de entrevistas en vídeo, y si bien trata sobre su vida, para mí lo importante es hablar sobre los escollos, a veces terribles que tiene que vencer una persona para poder concretar su vocación artística. Entonces fuimos trabajando de a poco y fui ratificando que era posible contar la obra con una sola actriz. Las veces que trabajo con músicos, suelo incorporarlos muy pronto al proceso de trabajo. Me gusta que asista a los ensayos, que esté dentro del equipo creativo que va creando el espectáculo. Y acá me demoré muchísimo en llamar a una música,

porque no veía con claridad si lo necesitaba y qué necesitaba. Ya tenía bastante avanzada la obra, cuando un día charlando con Teresita me dijo: “yo escucho un chelo”. Conocemos a Diana Griot desde hace tiempo. Ella ya intervino como música y como intérprete en otros espectáculos teatrales; la invitamos, se copó y hemos hecho el trabajo con ella. Todo se encadena.

Leonora es un material textual de gran belleza poética en el que Carrington narra episodios decisivos de su vida artística y afectiva en Europa antes de llegar a México. ¿Cómo está siendo el proceso de creación escénica considerando el desafío de traducir un poema dramático al lenguaje vivo del teatro?

Yo disfruto mucho más el periodo de ensayos que el de las funciones. Y una de las cosas que más me gustan de ese proceso es la dialéctica del trabajo con los actores. Soy de los que creen que los actores son integrantes del equipo creativo del espectáculo, no marionetas en manos del director. Y en este ida y vuelta de probar o de recibir propuestas se va creando la puesta, muchas veces de manera intuitiva y muchas veces producto de reflexiones o de sueños. Antes te decía que estoy desde hace 2, 3 años, después de la pandemia, investigando con un abordaje distinto el trabajo actoral, que tiene que ver

con partituras de movimiento y algo de eso, no exactamente eso, pero algo de eso los estamos plasmando en este espectáculo, con una gestualidad que no es la de la vida cotidiana. Esta Leonora que vas a ver en el escenario es fruto del trabajo colectivo. No me imaginé toda la apuesta y dije: “vamos a hacer esto”. Me ha pasado en los teatros oficiales que tengo ocho semanas para una obra, lo cual quiere decir que en seis la tenés que tener lista, porque después son todos ensayos técnicos. Nosotros acá estamos ensayando desde marzo. A veces, con toda la actividad que tengo aquí, tengo que hacerme el espacio a codazos para poder disponer de cuatro, cinco o seis horas por día para ensayar, más todo el trabajo que después haga afuera con la obra.

Una vez que estrenás un espectáculo, ¿preferís tomar distancia o continuar acompañando su desarrollo, de alguna manera seguir dirigiéndolo?

No sé si en todos los casos fue igual. Siempre veo las primeras funciones. Además trato de que en los últimos ensayos haya algo de público. No tanto porque me importe lo que me van a comentar después, sino por la lectura que hago de sus cuerpos viendo la pasada de la obra, en qué momento se interesan, se aburren o dejan de prestar atención. Y después, en las funciones, también el encuentro del espectáculo con el público

modifica a ambos. Y hay un momento, generalmente entre la segunda y la cuarta función, en el que el espectáculo se acomoda de una manera distinta. Tengo que estar muy atento a que lo que estamos contando no se deforme. A partir de ahí empiezo a tomar distancia, dejo pasar un tiempo antes de volver a verla, sobre todo para volver a verla con ojos nuevos. Siempre cuento, por suerte, con muy buenos asistentes, que son mis ojos cuando no vengo. Y me sucede, a veces, que veo que podría haber tomado otras decisiones en ciertos aspectos que me parecieron muy bien en los ensayos. Me pregunto, ¿qué hubiera pasado si en vez de esto hubiera hecho esto?

En el libro [Soy en el escenario, Antonella Sturla](#), destaca tu modo de pensar desde la praxis, integrando creación, gestión y pedagogía. ¿Cómo dialoga hoy esa mirada integral con el desafío de montar Leonora dentro en el CELCIT? ¿Toda esa enorme práctica, esos 50 años de elaboración, se condensan en Leonora o te sentís que estás dirigiendo por primera vez?

Condensados están, porque son todos aspectos de la vida profesional que los siento y percibo integrados. Y es inevitable que al momento de estar dirigiendo una obra, no esté pensando también en el resto de los elementos que integran la producción, tanto de los lenguajes escenotécnicos como

cualquier aspecto de la producción. Imagino los desplazamientos en el espacio en función de la iluminación potencial, vestuario, si el espectáculo va a tener vida útil más allá de esta sala, que debería tener en cuenta para poder adaptarlo en otras, o si se va de gira. En definitiva todo confluye a la realidad concreta de un espectáculo y a las posibilidades posteriores.

Casi como una separata fuera de la entrevista me gustaría que compartas cómo fue tu experiencia dirigiendo a tu maestro, a Gené y si hay alguna anécdota especialmente significativa, no digo graciosa o significativa, que guardes de esos encuentros.

Hacía varios años que tenía ganas de dirigir a Juan, y Juan tenía ganas de que yo lo dirigiera. Y siempre se iban interponiendo otras cosas en el camino. En el 2008 él dirigió una obra que se llamaba Factor H, que se iba a reponer en 2009. Y no me acuerdo si uno o dos actores tuvieron problemas y no se podía reponer. Lo fui a visitar a su casa y le dije: “¿qué hacemos con la sala tres meses vacía?” Yo conocía la obra Minetti desde mucho antes, otro flechazo. Pero la obra original que escribió Thomas Bernhard es para 30 actores, tres actores importantes y una comparsa, una mascarada que transcurre en el lobby de un gran hotel. Yo me imaginaba esa obra con una gran producción detrás. Gené me dijo: “¿por qué no hacemos Minetti? Yo la puedo versionar para dos actores.”

Así surgió el proyecto. Y te podrás imaginar que antes de empezar los ensayos estaba aterrado, porque si bien Juan siempre fue muy elogioso de las cosas que yo había dirigido y me estimulaba a seguir haciéndolo, era inevitable que me iba a sentir juzgado, evaluado por él. Y hoy la recuerdo como una de mis más felices experiencias de dirección. No he visto actor más generoso, disciplinado, obediente que Juan Carlos Gené. Fue una delicia trabajar con él. Una cosa, no sé si es la mejor anécdota, pues seguramente haber habido muchas más interesantes de revelar. Juan, en los últimos años de su vida tenía dificultades para moverse, para caminar, andaba con bastón. Sin embargo llegaba dos horas antes de la función, se cambiaba, se encerraba en el camarín, se traía una cosita para leer y esperaba tranquilo el momento de la función. Bajaba por el ascensor porque no podía bajar por las escaleras. De hecho, mucho tiempo después que él se murió, yo seguía escuchándolo bajar por el ascensor. Me acuerdo una vez que tenía una gripe muy fuerte, tenía fiebre, estaba hecho pelota, al punto que pensé que íbamos a suspender la función. Lo vi bajar con su bastoncito, chiquito, casi temblando por la fiebre. Se fue al camarín y salió a hacer la función, estupendo, como si no le pasara nada. Después lo fui a ver al camarín y estaba otra vez chiquitito, con los ojos de fiebre. El escenario produce alquimia. Sí, el arte sana.

EN FORO

*ENTREVISTA AL
INSTITUTO DE
ACTUACIÓN DE
MONTEVIDEO*

Por [Roxana Rognitz Garabedian](#)

ENTREVISTA AL INSTITUTO DE ACTUACIÓN DE MONTEVIDEO

Una entrevista al equipo responsable de un atrevido proyecto que ya tiene historia y es responsable de gran parte de la geografía teatral de nuestro país.

En el corazón de Palermo, un barrio donde la tradición tiene sonido de tambor, existe y resiste desde hace casi 25 años, un espacio donde se aúna el teatro, la pasión, la ilusión y lo humano. Nos referimos al Instituto de Actuación de Montevideo (IAM), fundado por Marisa Bentancur, Gabriela Irribarren y María Mendive. Tres mujeres, tres actrices, tres talentosas creadoras con una visión: formar a los artistas de nuestro país, desde una perspectiva integral. A lo largo de estos años, la escuela ha

desempeñado un papel fundamental en la formación de generaciones de actores y actrices, nutriendo la escena de nuestro país con nuevos talentos.

Les propongo más que una entrevista, un encuentro informal, en el cual soy, simplemente, espectadora de todo lo que el equipo de la IAM tiene para contarnos. He tenido varias oportunidades de entrevistarlas y siempre me voy con una grabación diferente. Tienen tanto para decir, y lo hacen desde un lugar de compromiso y profunda convicción que se subraya en cada palabra. Su relato me lleva a un viaje a través de estos veinticinco años en los que, una idea se materializó en la enorme realidad que hoy es IAM. Las tres, son responsables de una parte importante de la cantidad de artistas que habitan nuestra escena. Me encanta dejarlas hablar, porque son actrices incluso en una entrevista, conocen el tempo y el justo momento en que le dan a la otra el pie para tomar la palabra sin pisarse. A través de sus relatos vamos a descubrir la rica historia de esta



institución que nace sin fines de lucro y pensando en la necesidad de alimentar el alma de este pequeño país, escondido entre dos gigantes en el sur de América.

Nuestro medio las conoce, las valora, y siente en ellas una digna representación de la cultura uruguaya, porque han sabido tejer en sus carreras, en todas las áreas en las que se desarrollaron, la excelencia artística junto a una férrea ética. Debo disculparme con mis lectores, porque en mi escritura, la entrevista va naciendo de un relato, que no puedo evitar hacer. Tal vez de esto se trata la pasión. De un hacer cargado de impulso, en el cual, aun en un artículo, se pueda entrever ciertos márgenes de belleza y creatividad. Pero ahora sí, les dejo las palabras de quienes dirigen el Instituto de Actuación de Montevideo, hoy más expandidos. Son cuatro. Las tres gestadoras y un egresado de la Institución, que hablan de este lugar, donde no solo se forman artistas, también se siembra lo humano.

Gabriela Irribarren empieza haciendo un poco de historia:

Nosotras tres somos egresadas de la EMAD (Escuela Municipal de Arte Dramático), de distintas generaciones. Después de unos años de carrera nos empezamos a juntar. Nuestra intención era crear una propuesta académica que pudiera hacer una revisión de lo que fue nuestra formación en la EMAD, con un sentido

crítico, tomando de ella las cosas buenas y aquellas que experimentamos como carencia. Lo que primero nos saltó, en relación a eso, fue la debilidad que teníamos a nivel de formación – no en lo personal, porque las tres ya habíamos iniciado en el mundo audiovisual en varios medios- era comprender que el actor / la actriz necesita hoy en día incorporar el lenguaje audiovisual, en sus similitudes y diferencias con el lenguaje teatral. Así que estructuramos toda la formación de la Escuela, en función de esta necesidad. Vinculado con eso, entendemos que era importante hacer una síntesis en los componentes que se necesitan para afrontar la actuación en los distintos lenguajes. Vimos luego que el abordaje desde el arte escénico era tradicional, lo que estaba muy bien pero que era importante tener en cuenta los otros abordajes a la hora de la creación escénica, como toda el área de la improvisación que reúne una cantidad de técnicas que van desde experiencias corporales, grupales, es decir, diferentes trabajos que desarrollan técnicas para la creación escénica. Tener en cuenta, entonces, el tema del arte escénico y el tema de la cámara. Sobre esos tres pilares estructuramos toda la formación de la escuela que es integral. Se desarrolla a lo largo de cuatro años con un hilo conductor, con un sentido pedagógico en el cual el centro de todo es el estudiante que transitará diferentes

etapas de estas tres áreas centrales más el entrenamiento físico y las materias que fomentan el desarrollo intelectual como, por ejemplo: literatura, historia del cine, historia del teatro, historia del arte, lenguaje audiovisual. Esto nos permite es idea de integralidad de áreas que se van sumando año a año. La propuesta académica ha sido muy exitosa porque retoma lo mejor de la tradición de nuestra formación en Uruguay e incorpora elementos nuevos que van en consonancia y se ajustan a la realidad del medio donde se van insertando las futuras generaciones. Algo que nos importa decir que todo esto siempre está sometido al análisis crítico permanente con el aporte de los y las docentes, revisando los contenidos. Es que claro, son casi veinticinco años de trayectoria y de generaciones que van cambiando, que presentan sus características propias a las que nosotras tenemos que estar muy atentas. Por eso es que hace un año incorporamos un nuevo integrante a la dirección: Agustín Urrutia – actor, director y egresado de nuestra escuela-. Agustín conoce muy bien el Instituto, y entendemos la importancia de su inclusión en el área de la dirección porque en algunos años, nosotras nos quedaríamos en la dirección académica, mientras que la ejecutiva pasaría a concentrarse en él y un nuevo equipo que serán, seguramente, egresados y egresadas.

Como lo dije antes, las voces de

ella se van sumando, aportando a este tejido de historias que necesitamos mantener viva. María nos cuenta ahora, otro aspecto de ese proceso que las dejó en este lugar clave, para el futuro del teatro uruguayo.

“Nosotras empezamos por lo más grande, que fue la constitución de la carrera, hace veinticinco años ya”

Ese número repetido algunas veces, como para dar cuenta del trayecto, me detiene. No sé si es asombro, si es la perspectiva de una escritora que cae una vez más en el tópico del tiempo, pero de repente las veo ahí, con sus mismos rostros tan presentes, de toda la vida, con una intención porosa, visible, desde el cuerpo al espacio que nos rodea, y no puedo más que sonreír. María me da el tiempo de reacción y continúa.

“Sí. Y empezamos por la carrera que trabajamos durante los dos primeros años y después le fuimos sumando el curso anual para todas aquellas personas que tenían ganas de hacer la experiencia teatral. Nosotras tres dictábamos ese curso, hoy ya son otros los docentes. Después sumamos niños y adolescentes en el entendido de que es una formación inicial para el buen desarrollo humano y ha sido un lugar hermoso en la escuela, ser testigos de ese proceso, de esos alumnos que empezaron con siete años y egresaron como actores y actrices luego de pasar por todos los programas de trabajo. De verdad es hermoso, ver a los niños crecer,

incorporar materiales esenciales para la vida de las personas y para el universo artístico. Ellos además son pequeños actores que, al verles corroboras que estamos en un lugar donde vamos vivenciando y sintiendo lo mismo y que la edad no importa. Estando vivos podés desarrollarte en esta arte, simplemente porque es humana. Y lo humano es el valor al que necesitamos volver. Por eso el teatro, y todos esos trabajos que son humanistas tienen una potencia que es desde nosotras estamos mirando. Nos importa escucharnos, construir con el otro. Nos posicionamos en contra del individualismo, que es una de las crisis más importantes de este mundo actual. Todo esto se trabaja acá, desde los niños y con docentes egresados de nuestra carrera.

El año pasado abrimos la tecnicatura en la noche, con un programa donde se incluye el arte escénico, la interpretación ante cámara y la improvisación que son los troncos de la escuela. Entonces claro, mirando hacia atrás, nosotras empezamos por el centro de la escuela y de ahí nos expandimos hacia las demás vivencias y cursos. Estamos vivos y seguimos acá”

Dos conclusiones nada menores, si tenemos en cuenta el mundo mercantilizado, donde las cosas tiene un precio y nada parece medirse en términos humanos, ellas están muy vivas y siguen acá. Marisa comienza hablar con una voz calma que va

tomando color y fuerza en la medida en que desarrolla la idea. Nos habla del equipo y en su expresión surge el convencimiento y la pasión que han acompañado, siempre, su profesión.

“Todo tiene su tiempo y es importante ser conscientes de eso. Si tenemos que pensar hacia atrás, para reconstruir el proceso, lo cierto es que hemos ido de a poco. Primero comprender que nosotras tres somos actrices del medio, conocidas, a lo que se suma algo que es fundamental, somos muy honestas. Laburamos muchísimo. Eso tienes su lugar. Por otra parte, están las decisiones, la convocatoria de docentes que son los que van a desarrollar los cursos. Nosotras, en este tiempo hemos tenido más de cien docentes. Nunca nadie nos dijo que no. Los compañeros quieren estar acá. Creo que, esencialmente, lo que ha significado la permanencia es: la ética, el rigor. Los compañeros que vienen a formar parte del equipo abrazan el proyecto, tanto como abrazan su escenario. Esto ha sido lo conmovedor. Nosotras muchas veces hemos tenido que decidir no cobrar, porque sostener esto era lo más importante. Y algunos compañeros, en momentos de crisis, nos han dicho que, si era necesario, no cobraban, pero la clase la seguían dando. Explicame ¿cómo sucede algo así en otro lugar del mundo? Es que tenemos compañeras y compañeros que comprenden el ADN del proyecto”.

María aporta algo muy propio,

que está anclado en la vivencia histórica del teatro: la matriz de la fe que lo atraviesa. Creer, aceptar y construir, desde la voluntad y la actitud, permite hacerlo posible.

En esta línea de ideas que se van volcando, se entrama todo lo que supone mantenerse y resistir en el territorio de las artes. Gabriela es una de las actrices más potentes de este país, pero también ha sido una mujer de gran compromiso político, tal vez por eso toma la posta y responde.

“La permanencia tiene que ver con el marco ético. Toda profesión lo tiene y nosotras hemos sido muy cuidadosas y hemos tenido siempre muy claro que eso define la orientación de una política educativa. Eso es un diferencial. El trabajo por cooperación y no por competencias es una concepción importante del arte. Un trabajo colectivo que no descuida el desarrollo individual pero que siempre parte de un marco colectivo. Una línea que no va en función de modelos o de modas, de estilos prefijados. Esto genera un entorno que, para quien viene acá lo siente, lo respira y lo transpira, con sentido de pertenencia. Porque esa visión la ponemos en práctica. Como equipo somos capaces de superar nuestras propias contradicciones y, fundamentalmente, porque somos tres mujeres trabajadoras del teatro. En ese sentido, el medio nos ha devuelto todo lo que hemos sembrado. El arte es generoso cuando

tenés ese nivel de entrega. Creo que, parte de la permanencia, también es el éxito de la propuesta académica, porque nosotras recibimos de parte del medio la devolución de lo que supone encontrarse en escena con egresados de nuestra institución. Sin duda el contexto socio-político es fundamental. En estos últimos cinco años se sintió el vacío. Como nunca se vivió el desinterés por la cultura, la falta de fomento a la educación y al arte, desde lo institucional gubernamental y eso ha ido erosionando lo social. Ahora creemos que habrá un avance, una apertura porque es real que existen condiciones y decisiones político-culturales y sociales que favorecen o no el desarrollo del arte y también la preocupación que siempre hemos tenido en relación a la defensa de nuestro trabajo, de generar proyectos y tener claro que debe haber, además de la institución, en el afuera las condiciones necesarias para que, quienes decidan abrazar esta vocación, tengan un nivel de inserción laboral. Eso nos importa mucho a todas”.

Me interesa que ahonden sobre la visión de la pedagogía escénica, pero desde un diferencial respecto a esa tradición de la que han hablado. Responde Gabriela.

“A ver, nosotras sostenemos la perspectiva de esa tradición en el sentido en que somos eslabón de la historia. Hemos tenido la posibilidad de trabajar con grandes maestros.

Todo eso pasó por nosotras y no lo negamos, hay un sentido histórico de conservar, en el mejor sentido de la palabra, la esencia de esa tradición teatral construida en el Uruguay, pero también hemos sido pioneras en quebrar esa línea EMAD – por decirlo de alguna manera- e incorporar nuevos elementos. Hemos creado otras alternativas, otros sistemas pedagógicos”.

La IAM ya cuenta con actores y actrices que están en nuestra escena haciendo carrera. En la charla participa uno de ellos, Agustín, que está asumiendo el rol de dirección en la institución. Su voz en este sentido, importa.

“Entré como estudiante de la carrera en el 2009. Desde ese año no me fui nunca más. Desde el primer trayecto como estudiante, las tres me dieron muchas oportunidades y desafíos. No solo a nivel académico, sino también a nivel labora. A partir de ahí empecé a generar mis primeras experiencias. En mis primeros trabajos volcaba toda la ética y la forma de hacer, que había aprendido de ellas. Pensando en eso que decían, del prestigio de la institución, yo creo que tiene que ver con el hecho de que el plantel docente es activo en el medio, eso es una política de la institución. Además, tiene libertad de cátedra más allá del programa. La IAM nos da a los docentes la oportunidad de expandirnos también artísticamente. Eso lo perciben los estudiantes. El aula

no es solo una puesta en escena, siempre es una investigación del docente. Eso hace que se enriquezca la formación año a año. Volviendo a mi trayecto, en el proceso comencé a hacer asistencias, suplencias y después tuve la cátedra de Arte Escénico. Actualmente soy docente de primer año y de la tecnicatura. Tomando siempre de modelo a ellas tres”

Le interrumpo. Me interesa percibir cómo en su discurso y en su visión del universo escénico, las tres aparecen, cada tanto, incluso nombradas. Como, probablemente, en los cuentos de muchos artistas del país. No quiero exagerar, pero si hoy la Xirgu ya ha alcanzado en lugar de mito, vinculado a la enseñanza de teatro en Uruguay, ellas que están vivas y presentes y activas, no son un mito, por suerte, pero la dimensión de su hacer pedagógico se inscribe ya en eso tan importante que es “pasar la antorcha”. Lo han hecho con creces. Agustín es un ejemplo de eso.

“Siempre me proponen un nuevo desafío, como este, que me da la posibilidad de hacerme cargo de otras cosas, eso que hace a una institución y que siempre vi desde otro lado. Ellas me dieron esa posibilidad, confiaron en mí para eso. Es una hermosa oportunidad que acepté sin dudarlo”.

María aporta algo que es importante si pensamos en eso de la formación integral.

“En esta escuela te haces productor, gestor, mecánico, director, docente, compañero y compañera. Lo que sucede a nivel humano es fuerte”.

Se suma Gabriela para extender la idea.

“Quiero resaltar también a las funcionarias. Nosotras somos todas mujeres y Agustín, claro, en lo que es el staff fijo. Las funcionarias nos vienen acompañando de toda la vida. Realmente es una parte fundamental porque es el sostén de todo. Desde la limpieza a la administración, la producción de cosas del Instituto. Queremos además destacar a Carolina Bentancur que es la jefa administrativa y ha sido clave para la Institución. El concepto de cómo trabajar se entreteje con los vínculos humanos que permite la permanencia de todo el equipo”

María quiere insistir, porque es indispensable, en el perfil humanista de la institución y en ese sentido destaca el trabajo de la actriz Rosa Simonelli que, durante muchos años fue la consejera de la escuela y trabajó sobre lo grupal porque el ser humano, subraya, es el centro de todo, junto con el arte. Sigue con sus palabras

“Hemos pasado por mucho durante estos años, incluso resistir la pandemia. Para decodificar realmente lo que sucede acá se precisa tiempo y buenas miradas. Gente que estudie esto para poder plasmar de verdad todo lo que ha significado y representa la institución. Nosotras podemos

hablar sobre la escuela, pero no sé, yo me siento tan en tránsito como persona y como artista que la conclusión no sé si la puedo sacar ahora. Desde el lugar en el que estoy, hago lo mejor que puedo, pero construyendo. Soy un eslabón. La observación y la investigación del arte está abierto. Hay que hablar de esto porque es un lugar de semilla”

¿Cómo cerrar esta nota?, ¿qué más aportar a esas palabras que abren la visión y contagian las ganas de apostar al desarrollo artístico en nuestro país? Desde sus relatos hemos visto que la propuesta marida lo ético con lo estético. Se piensa, se gesta y se construye un espacio con sentido creador, pero también con la oportunidad de expandirse a nivel personal. La visión de la escuela es política, desde una perspectiva original, porque el arte lo es. El aprendizaje artístico en IAM, lo dejan bien claro, es siempre desde el desarrollo humano. Esta escuela se abre a un teatro donde todos los cuerpos tienen un lugar. La ruptura con visiones hegemónicas de cuerpos para la escena es, sin duda, imprescindible. Con esto me queda invitarles a que las vean, las investiguen, a que las inviten desde los distintos territorios para conversar sobre lo que hacen. Y a los uruguayos y uruguayas, decirles que se atrevan a navegar en el IAM, esta aventura que les ofrecen.

EN FORO

*ENTREVISTA A
ANTONELLA
STURLA*

Por [Claudio Ferrari](#)

ENTREVISTA A ANTONELLA STURLA

“Me gusta el momento en el que el texto ya no es más que hojas sucias, marcadas... pero la escena vive más allá del papel. Ese proceso de transmutación del texto al cuerpo me sigue fascinando cada vez, es mágico, alquimia, brujería”

Entrevista a Antonella Sturla, una de las personalidades artísticas teatrales que renuevan y aportan su particular mirada en el ámbito teatral argentino. Su trabajo despierta también interés internacional. En la puesta en escena de *Danza de a vida breve*, inspirada en la vida y obra de Federico García Lorca, se ve su trabajo como dramaturga, directora y actriz, en un espectáculo exquisito, con un cuidado minucioso, en el que se destaca la unidad de estilo de las actrices, la incorporación de la música tocada durante la función, haciendo así una totalidad que remite a un preciosismo poco habitual y que a la vez se inscribe en el teatro popular, ese teatro obrero que proponía García Lorca, a su poesía, a sus obras trágicas, a sus textos experimentales. En la entrevista Sturla, también teórica y docente, transmite el mismo entusiasmo vital que sus textos y sus obras.

En tu libro “Soy en el escenario: escritos sobre gestión y teatro”, te centrás en la tarea del CELCIT y en la figura de Carlos Ianni, pero también se observa una preocupación por los grandes dramaturgos argentinos, por las grandes figuras del teatro argentino en los últimos 50 años. ¿Cómo ves ese proceso histórico entre aquellos creadores, atravesando épocas de censura y persecución, hasta este presente? ¿Hay un arco, podríamos decir narrativo, que los une e involucra?

AS: Me cuesta pensar en una narrativa común porque sería



simplificar procesos creativos y poéticas que tienden a la multiplicidad. Desde la historización y la investigación trazamos relatos que organicen la totalidad, pero siempre siento que detrás de la teoría, se esconde agazapada una realidad teatral que es más compleja y diversa. Si pensamos en los últimos cincuenta años, me gustaría resaltar la potencia combativa que tuvo el teatro argentino durante la última dictadura cívico militar. El teatro se posicionó como un emblema de lucha y fue revolucionario en tiempos de censura, persecución política, tortura, exilios. La violencia y la crueldad eran los cimientos de una sociedad subsumida en el terror, mientras el golpe de estado instaló una dictadura de tipo permanente, es decir, un Estado autoritario que violó de forma sistemática los derechos humanos y llevó adelante un Terrorismo de Estado. En ese contexto, los teatristas se organizaron para visibilizar su actividad y para denunciar las ferocidades a través de un movimiento como Teatro Abierto, que surge como una reacción al creciente proceso de desnacionalización cultural de la dictadura militar, a la supresión del Conservatorio Nacional por parte de unos funcionarios ignorantes que decían que “el teatro no existía”. Tres años duró el Ciclo Teatro Abierto, los militares prendieron fuego la sala del Teatro Picadero y ese atentado lo único que logró fue potenciar el

fenómeno teatral y político que representó para nuestra historia la lucha de esos artistas. Se organizaron porque sabían que la única manera de sobrevivir era estar juntos y lucharon con obras fuertemente metafóricas, porque no se podían decir las cosas de forma directa, sino alusiva o con humor. A mi me encantan algunas obras de Teatro Abierto, Decir sí de Gambaro o El nuevo mundo de Somigliana me parecen espectaculares por el riesgo, la lucidez. Pienso también en la posdictadura que fue una época de redescubrimiento y redefinición del país: ¿Qué somos después del horror? ¿Por qué la tortura? ¿Por qué los desaparecidos? ¿Por qué la intolerancia, la violencia y autoritarismo? Recordemos que la última dictadura cívico militar fue la última de varias... entre 1930 y 1983 tuvimos una alternancia entre 29 años de gobiernos elegidos por el voto popular y 24 años de gobiernos de facto. Nada puede ser igual después de la dictadura y el teatro va a expresar algunas redefiniciones. Como dice uno de mis maestros, Jorge Dubatti, la posdictadura se caracterizó por la ruptura de binarismos en las concepciones estéticas, la proliferación de mundos, la destotalización, las micropolíticas y micropoéticas, lo que él llama el canon de la multiplicidad. Las experiencias se conectaban horizontalmente y ya no de manera jerárquica, sino a partir de una red

habitada por expresiones plurales y heterogéneas: teatro comunitario, nuevo circo, artes performativas, danza teatro, biodrama, “impro”, teatro dramático y posdramático, teatro de estados, teatro de alturas, teatro conceptual, teatro musical, teatro de muñecos y de objetos, stand up y otros. El teatro under surge en este contexto de la mano del Parakultural que alojó artistas de los más diversos: Batato Barea, Urdapilleta y Humberto Tortonese, Los Melli (Carlos Belloso y Damián Dreizik), El Clú del Claun, Las Gambas al Ajillo. Si tuviera la máquina del tiempo, el Parakultural sería uno de mis primeros destinos sin duda.

Tu trabajo se ocupa de artistas vitales para nuestro teatro.

Personalidades como Alberto Ure, Griselda Gambaro, Juan Carlos Gené, Eduardo Pavlosky, Jaime Kohan, entre otros. ¿Esa recuperación histórica también implica un deseo de trabajar con materiales de García Lorca en una especie de constante espiralidad, que tu teatro concibe como necesario? ¿Se puede decir que tu línea creativa, alejada de nostalgias paralizantes y en la que se ve claramente por hacer un teatro vivo, se ocupa de nutrirse del pasado hacia un presente siempre continuo?

AS: Suena hermoso como lo decís Claudio y no lo había pensado de manera consciente, pero es verdad que hay una frase de John Berger que cito siempre que puedo,

principalmente cuando doy clases de Historia del teatro, que dice que “el pasado no es algo para vivir en él, sino un pozo del que extraemos conclusiones para actuar”. Yo creo que la historia es algo útil y su actualización, necesaria. Me encantaría que Lorca no sea hoy un autor imprescindible, pero lo es. Es urgente hacer Lorca todo lo que podamos. Hace unos días atrás estábamos en una plaza manifestándonos en contra de un presidente que iguala la homosexualidad con la pedofilia y que piensa que la ideología de género es sinónimo de abuso. Tenemos un presidente electo, es decir, votado por una mayoría, que es autoritario, violento y fascista ¿Cómo no voy a querer hacer todo el Lorca que pueda? En su discurso frente a los actores y las actrices de Madrid, Lorca dijo: “El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo y un teatro destrozado puede adormecer a una nación entera”. Un año después lo asesinaron por ser socialista y homosexual, además en el informe le inventaron que era masón y espía ruso. No, era poeta, dramaturgo, de lo mejor que tuvo la literatura universal y lo asesinó el franquismo. Lorca tiene mucho para decirnos hoy, me encantaría que llegue un día en que podamos mirar con nostalgia ese

pasado de lucha. No es hoy, el país y el teatro nos necesitan fuertes.

Al asistir a una función de Danza de la vida breve, observé, entre tantísimas virtudes y hallazgos, que la selección de textos de García Lorca parecía rigurosamente pensada. ¿Fue así? ¿Cómo se inició esa búsqueda que conlleva inevitablemente una dramaturgia propia y personal?

AS: El proceso arrancó mucho antes que la escritura, con una investigación intensa, porque hay tanto escrito sobre la vida y la obra de Lorca. La pasé genial. Fue uno de los momentos más disfrutables. Me mandaba traer libros de España que acá no conseguía, resaltaba como loca, anotaba datos, chequeaba, contrastaba versiones. Leí a sus principales biógrafos, Ian Gibson por ejemplo, y después vino lo mejor: sus obras. Las releía en silencio, pero a veces en voz alta porque no podía creer como sonaban. Hubo un libro que fue clave, se llama De viva voz. Conferencias y alocuciones. Ahí recopilaron sus escritos, conferencias, charlas, es realmente fascinante leerlo porque ahí se puede ver el compromiso que tenía con el teatro de su tiempo. Para documentarme trabajé con una especialista en Lorca gallega que fue mi directora también en varias obras, Paloma Lugilde, “es una crack” como dicen en España. Ella me recomendó un montón de

bibliografía y leímos juntas el material, intercambiamos. Me regaló un pin con el logo de la Barraca, el grupo universitario de teatro estudiantil que dirigía Federico, y lo llevo conmigo como un amuleto en cada función. Y te cuento algo muy precioso. Hace poco me contactaron desde la Universidad de León para contarme que habían elegido mi obra para trabajar este año con el grupo de teatro universitario. Me emociona mucho saber que Danza de la vida breve está siendo interpretado por jóvenes por los pueblos de España como hacía Lorca. Volviendo a la dramaturgia que me preguntabas. La selección de los textos teatrales incluye El maleficio de la mariposa (1920), Mariana Pineda (1927), El público (1930), Así que pasen cinco años (1931), Bodas de sangre (1933), Yerma (1934), Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores (1935), La casa de Bernarda Alba (1936) y Comedia sin título (inacabada) (1936). En relación con su poesía tomé fragmentos de Impresiones y paisajes (1918), Romancero gitano (1928) y Poeta en Nueva York (1940). Las elecciones estuvieron vinculadas a la totalidad de la obra que se estructura en estaciones y cada una tiene una matriz temática. Por ejemplo, la primera estación tiene que ver con las poesías de Federico y su relación con el jardín; la segunda estación recupera algo de su vida y de las bases de su teatro social que están anunciadas en Comedia sin título

(1936); y así cada una. Los textos de Lorca dialogan con el universo que construimos en cada escena y mi dramaturgia intentó estar lo más cerquita de su escritura, ser una facilitadora entre su teatro y nuestro presente. Y desde lo personal, sí me interesaba mostrar otras facetas de su vida y su obra, menos conocidas. Vi muchas versiones de Lorca, todas las que pude. Algunas inolvidables, que están en mi top 10, indiscutidas: Una noche sin luna de Juan Diego Botto y Lorca sonoro, que la vi en Granada, en el Generalife, un escenario montado en el medio de los jardines de la Alhambra, Pasión Vega cantando y bailarines flamencos. Extasiada. Pero en general, me pasaba con las puestas en escena que solían subrayar lugares comunes ya conocidos. Con Danza de la vida breve, quise compartir un Lorca poeta amante de los jardines; a sus mujeres, las torcidas, las que huían de la sociedad del deber y luchaban por su libertad. Pero, principalmente, quería a ese Lorca militante que quería hacer teatro “para los que no saben ni siquiera que el teatro existe”. Federico se subía a un camión e iba por los pueblos de España haciendo teatro y fue asesinado también por eso. Y su asesinato y los horrores del franquismo, eso está muy presente en la obra.

Se nota en el espectáculo, como un hallazgo que deslumbra al público, un recorrido por los bellísimos

jardines del Museo Larreta, una decisión de trabajar la idea de laberinto como si pudiéramos habitar el pensamiento creador de García Lorca, que de alguna manera se arma y se continúa de un modo magnífico donde nada nos resulta forzado. ¿Cómo surgió la elección del espacio escénico y luego, cómo se determinó la elección de las distintas situaciones espaciales?

AS: Gracias primero por tus palabras y me encanta que hayas sentido esa imagen del laberinto durante el recorrido porque fue una de las imágenes que nos gustaba trabajar. Aquí entra una jugadora clave en todo el proceso de trabajo que es Ana Scannapieco. Alguna vez le confesé que mi sueño era hacer Lorca en el jardín del Larreta y fue inmediato el deseo compartido de que eso suceda. La dirección y la puesta en escena fue en dupla y, a su vez, ambas somos actrices en la obra. Eso fue algo nuevo y desafiante para las dos. Trabajar desde la dirección en un escenario de un teatro tradicional es algo completamente diferente a lo que fue este proceso creativo. Es un tipo de espectáculo que puede pensarse como un site-specific, porque la obra fue escrita para hacerse en ese espacio y la puesta en escena fue pensada para generar una interrelación con el jardín. Y no es cualquier jardín. Por dos motivos. El primero es que se trata de un jardín que está inspirado en los jardines del

Generalife en la Alhambra, Granada. Es un espacio único en su tipo en Sudamérica y fue diseñado a partir de los lineamientos de la tradición hispano-islámica. El segundo motivo es que mi padre Antonio fue el jardinero del Larreta “treinta y dos años, dos meses y un día” como le gusta decir. Es como una obra dentro de una obra, yo hago una obra de teatro dentro de una obra artística que es un jardín diseñado por él. Hacer Lorca en un jardín andaluz era el sueño, después tuvimos que trabajar mucho para pensar cómo elegir los espacios en función de su cualidad de amplificar aspectos narrativos y estéticos. La obra, como te contaba antes, se divide en estaciones. El público llega al jardín, toma una copa de vino de cortesía para acompañar la primera parte que se desarrolla en el pórtico, una de las vistas más deslumbrantes porque puede apreciarse un plano general. Después, los espectadores son guiados durante todo el recorrido por el resto de las estaciones que se desarrollan en diversos espacios: un patio del naranjo con aroma a azahares, una fuente iluminada, un olivo, un viejo teatro. Hay muchas imágenes y estímulos propios del jardín que dialogan con lo que construimos actoralmente. Desde la dirección teníamos la premisa de un viaje sensorial que invite a la contemplación, al silencio. Lorca decía “¿Por qué vamos al teatro para ver lo que pasa y no lo que nos pasa?” Algo

de eso resuena en nuestra propuesta de perdernos en los senderos del laberinto, escuchar las voces de Lorca y las voces del jardín, quizás para que aparezca la propia voz.

¿Cómo fue el procedimiento de montaje de textos y situaciones?

AS: Siempre pienso que la dramaturgia es un inicio, una excusa para la escena. Pero definiendo la creación colectiva y considero que lo que no funciona escénicamente se tiene que ir. Quizás porque muchos maestros de teatro defendían una verdad del texto, como un a priori, algo así como la revelación de un sentido oculto, unívoco, que estaba dado en la propia textualidad. Yo soy militante de derribar el imperio del textocentrismo. Porque me considero más teatrista que dramaturga, solo escribo porque quiero teatro. Pero soy más una obrera de la escena que una escritora inspirada. Me gusta el momento en el que el texto ya no es más que hojas sucias, marcadas... pero la escena vive más allá del papel. Ese proceso de transmutación del texto al cuerpo me sigue fascinando cada vez, es mágico, alquimia, brujería. El teatro tiene algo de conjuro. Es poderoso. En la obra trabajamos una alternancia entre narradoras y personajes ficticios de las obras de Federico. Esa dualidad nos permitió entrar y salir de las situaciones a partir de un relato episódico que nos ofrecía cierto dinamismo en la estructura. Las

situaciones fueron construidas en función de las hipótesis que planteamos desde la dirección, en algunos casos respondían a un dispositivo espacial concreto, o a una interacción con el público o, más específicamente en las obras teatrales, a construir situaciones dramáticas propias de cada universo.

¿Tu dramaturgia se vio signada por García Lorca desde siempre o es un encuentro reciente que surgió para este espectáculo?

AS: Lo leí por primera vez cuando tenía doce años, en un taller de teatro en el Centro Cultural Spilimbergo en el barrio de Saavedra: Bodas de sangre. Más adelante otras lecturas, obras, poesías. Lo que vino después fue un amor profundo por todo lo que rodeaba a Lorca. Y enterarme de su asesinato fue algo bastante posterior y resignificó fuertemente mi vínculo con su teatro. Como una herida de esas que hacen que entiendas muchas cosas de un solo golpe. En mis textos teatrales anteriores no aparece una relación directa, te diría que fue a partir de este espectáculo que me animé a sumergirme en su mundo. Siempre tuve una especie de distancia aurática con su teatro. El aura es un concepto muy hermoso de Walter Benjamin, que te tiro la definición porque es de lo más lindo que se ha escrito y son esas frases que te quedan en el cuerpo. Benjamin define el aura como “la

manifestación irreplicable de una lejanía”, es eso que hace única a la obra de arte original y que se pierde en las reproducciones de esa obra. No puede ser más bella su forma de conceptualizar. Yo entendí lo que era cuando me paré frente al Guernica de Picasso. Lo había visto muchas veces antes en imágenes, pero esa relación obra-cuerpo, aquí y ahora, es única. Bueno, volviendo a Lorca, yo sentía una distancia aurática, como si tuviera miedo de reproducir algo de esa manifestación irreplicable de una lejanía. Sentía que era inalcanzable e imposible. Pero con el tiempo y el devenir del mundo, Lorca estuvo cada vez más cerca y me empezó a resultar necesario, empecé a sentir cierta urgencia.

¿La situación teatral que logran surge de una propuesta consciente y perfectamente hilada -en la que observamos la situación laberíntica y en espiral como recorrido teatral-, estaba previamente determinada antes de empezar a ensayar? ¿Y en este sentido cuánto espacio dejás para el aporte de quienes trabajan con vos en el proceso de montaje?

A S: La idea del laberinto fue un diseño pensando previamente a los ensayos, que había que probarlo y ver si funcionaba. Claramente, nada suele funcionar exactamente igual a lo pensado, por eso hay que llevarse bien con la idea de abandonar sin nostalgia lo que no va. Conservamos la hipótesis

espacial del laberinto y de cierta circularidad del recorrido, pero fuimos encontrando en la acción opciones superadoras. Por ejemplo, la escena final iba a suceder exactamente en el mismo lugar en el que inicia la obra: el pórtico. Porque nos gustaba la imagen del círculo que se cierra sobre sí mismo. Pero teníamos un problema muy concreto: la avenida Juramento, el tráfico, las bocinas, la impetuosa ciudad se devoraba la escena. Necesitábamos silencio e intimidad. Probamos hacerlo en otro espacio y sin premeditarlo, estábamos montando una escena que narra el asesinato debajo de un árbol de olivo. Acá la revelación: cuentan sus biógrafos que Lorca fue asesinado junto a un olivo. Eso fue una coincidencia o el azar complotando o “el duende” del que habla Federico. En 1933, en Buenos Aires dio una conferencia titulada 'Teoría y juego del duende', donde el poeta define el duende como un concepto artístico universal. El duende “sube por dentro desde la planta de los pies” y tiene que ver con la creación en acto, con una emoción que embriaga al espectador y es en sí un “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica”. Durante un ensayo, mientras una actriz decía “fue asesinado junto a un olivo antes del amanecer”, estábamos bajo un olivo y nadie había tomado conscientemente esa decisión. Fue de los momentos más lindos del proceso, una serendipia. En

el proceso de ensayos todas aportamos miradas, sensaciones, emociones. Confío mucho en mi equipo de trabajo y me encanta compartir incertidumbres, no saber, buscar, encontrar, desechar. El material es muy exigente, porque no podés decir más o menos el texto de Lorca y, además, son muchos personajes. Las actrices, Florencia Miller y Flora Ferrari, hacen un trabajo exquisito y son maravillosas personas y artistas. Fue muy cómodo construir grupalidad y trabajar juntas. El equipo de producción también acompaña cada movimiento y es muy demandante la obra por el diseño espacial que tenemos que construir cada función. Mención especial a nuestro músico Nicolás Fridman que se encargó del diseño musical de cada escena, hizo arreglos específicos y participa como intérprete cada función. A lo largo de la obra toca clásico de música española, Manuel de Falla y Pablo de Sarasate, y otras piezas emblemáticas de compositores como Beethoven y Albinoni. Y cierro con esto. El teatro es comunidad. Nos encuentra, en un sentido literal y metafórico. Yo hago teatro por dos cosas: una, porque me gusta juntarme con gente que quiero, armar familia, manada; la segunda, porque me estimula trabajar para que otro pueda sentir una emoción. Esta obra me ayudó a reafirmar ambas. En la primera función, una señora a la que no conocía estaba sentada en primera

fila, muy cerquita. Cuando terminó el aplauso la vi muy emocionada, sin poder dejar de llorar y sonreír a la par. Fue un momento muy importante para mí porque ahí entendí para qué hago teatro. Trabajamos para regalarle una emoción a otro. Y eso es muy importante.

EN FORO

*ENTREVISTA A
CIRO ZORZOLI*

Por [Flora Ferrari](#)

ENTREVISTA A CIRO ZORZOLI

Ciro Zorzoli es un reconocido director y maestro de actores. Este año estrenó Esperando la Carroza. Tuvimos la posibilidad de conversar con él acerca de su recorrido, su mirada sobre la actuación y su búsqueda incansable del hecho teatral.

“Lo que tiene de maravilloso el encuentro teatral es la posibilidad de volver a recuperar a un otro a través del cual yo me descubro a mí mismo”

Muchas gracias por esta entrevista, es más una excusa para conversar con vos y escuchar tus reflexiones acerca de la práctica teatral. Queríamos empezar preguntándote, justamente, cómo empezaste vos en la dirección, ¿qué te llevó a dar tus primeros pasos en la dirección teatral? ¿Hay algún recuerdo especial de tus primeras experiencias que te haya marcado?

CZ: Mi formación en teatro fue en actuación, en la Escuela Municipal de Arte Dramático, hoy Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD). Ahí tuve la suerte de conocer a Martha Serrano, quien fue mi profesora de actuación. Ella nos

alentaba permanentemente a que nos juntáramos con los compañeros y generásemos nuestros propios trabajos y así ir desarrollando una mirada respecto a la situación escénica desde la actuación. Tiempo después me presenté con un proyecto para lo que eran los subsidios a la creación de la Fundación Antorchas, ya dirigiendo. Justamente, hace unos días hubo un encuentro en el marco del FIBA para recordar a Guillermo Heras, quien por entonces venía con frecuencia a dictar talleres, a través del CELCIT, al Teatro San Martín; tuve la fortuna de participar en uno de sus cursos, en donde Guillermo nos proponía desarrollar ideas de montaje y llevarlas a cabo tanto como actuantes como asumiendo el rol de dirección. Y allí, a la hora de dirigir resultaba natural que las búsquedas o cuestiones que tuviesen que ver con el lenguaje estético tomaban siempre como eje la actuación, o la situación sostenida desde la actuación. Una experiencia muy estimulante, que unida al trabajo con Martha, me llevó a presentarme al subsidio. A partir de allí se inicia un camino en la dirección como una derivación del trabajo como actor. Sin saber muy bien de qué se trataba, simplemente explorando y haciendo.

En tu caso el trabajo de dirección siempre está enfocado desde la actuación, ¿fue cambiando cuando empezaste a dirigir textos

dramáticos previos que no surgen del proceso creativo con actores y actrices?

CZ: Lo primero fue generar proyectos que surgían de un interés, de querer explorar algo, a partir de alguna idea o de querer indagar en una determinada temática. Preguntarse: qué podría llegar a surgir del cruce de tal actuación con tal temática, o tal texto. Por ejemplo, en el caso de Ars Higiénica, con el grupo La Fronda, fue tomar como punto de partida un manual de urbanidad del siglo XIX y a partir de ahí ver qué empezaba a pasar con ese material, de un modo más que nada intuitivo. Es decir, no tenía que ver con un plan, sino con una intuición: me parece que acá, en el cruce de este texto con esta dinámica de actuación -movimientos y sonoridades-, hay algo que puede empezar a aparecer. Es como estar modelando algo del orden de lo sensorial, una experiencia que se desplegará en el tiempo-espacio escénico. No hay un cuento que se cuente, en términos de una anécdota, sino un devenir de tensiones dramáticas que van generando e hilando sentidos. Ahora bien, cuando surgía la idea de abordar el trabajo a partir de un texto dramático previo, me parecía más difícil, quizás porque creía que la demanda de contar una historia se impondría por sobre los demás elementos de la situación escénica. Pero fui descubriendo que había una cosa común con los trabajos



de experimentación y creación que venía encarando hasta el momento, y esto tenía que ver con generar una situación viva. Esta situación no tiene que ver con un cuento, sino con una continuidad de tensiones dramáticas encadenadas que no se terminan de resolver. Podríamos decir que el foco no está puesto en contar sino en generar tensiones que como consecuencia cuentan algo, aunque seguramente no será una sola cosa, y eso es lo interesante. Cuantas más ambigüedades empiezan a circular en relación a la situación, se vuelve más rica de ver, porque termina completándose en la mirada del espectador. Nada es blanco o negro, no es “este es bueno, este es malo”, no sucede una sola cosa, siempre hay más de una cosa circulando. Y cuando uno trabaja en relación a la situación, en el caso de las obras escritas previamente, está bueno intentar no preguntarse: a ver, ¿qué es lo que tengo que contar?, porque ahí uno lo que hace es cerrar un sentido; si no decir: creo que pasa esto, pero seguramente no pasa solamente esto. Intentar abrir la chance de que pase más de lo que uno cree que pasa en la pieza, de crear una situación en donde

se puedan generar otras resonancias más allá de las que uno cree que tienen que resonar. Arriesgarse a dejar que la pieza tenga su autonomía, procurando no controlar qué sentidos deben extraerse de lo que se ve y qué no. Pero volviendo al punto, trabajar sobre la situación, para mí, es trabajar desde la actuación, son los actores y las actrices en escena los que le dan sentido a ese espacio, los que le dan sentido a los objetos, los que generan resonancias con esos textos, los que hacen que se habilite una multiplicidad de sentidos, que no se cierren, que se mantengan abiertos. La actuación sería algo así como el catalizador de todos esos elementos. Ese es el eje que encontré en común, la materia prima tanto en una pieza de creación como en una obra de texto preexistente: la actuación generando un hecho vivo. Y no solo que esté vivo, sino que vuelva a estar en la función siguiente, eso ya es un montón de trabajo.

Vos trabajás en todos los circuitos teatrales, tanto en los alternativos, en los empresariales-comerciales, como en los oficiales, ¿notas diferencias significativas en tu enfoque o en tu manera de trabajar en uno u en otro, ya sea por los tiempos o por las condiciones de producción?

CZ: A veces es complejo, sea cual sea el espacio donde estés trabajando, ver cuáles son las condiciones de

producción con las que se cuenta para llevar adelante un proyecto, y así poder imaginar qué es posible; no sólo con qué se cuenta en términos de dinero sino también, y sobre todo, de tiempo. Pareciera que, con el correr de los años, una de las cosas que más escasea es el tiempo. Años atrás en el teatro independiente el proyecto determinaba el tiempo, no digo que ahora no suceda, pero es más difícil. No porque no se quiera, sino porque ya cada vez cuesta más pensarlo en ese sentido. Es más frecuente que sea el tiempo lo que determine el proyecto. Hay algo del trabajo artístico que requiere que los procesos tengan el tiempo que le son necesarios y esto se va volviendo más complicado, aunque no imposible. De hecho, en este momento tenemos un espacio de encuentro con un grupo de experimentación surgido de un laboratorio del Teatro Cervantes en el 2019 y, pandemia mediante, nos seguimos viendo una vez por semana o cada quince días. La frecuencia nos empieza a resultar muy ajustada y sumar un día es complicado aunque todos lo deseamos. El punto es ver qué es lo que es posible con las condiciones que tenemos, incluido el tiempo y el dinero. Y si consideramos que hay algo posible de realizar, entonces embarcarse, sin por eso dejar de buscar mejores condiciones. También pasa que, no siempre, pero por lo general se cuenta con poco tiempo de ensayos en el teatro oficial o

en el teatro comercial, porque el tiempo también implica dinero. Pero aún así intento, porque lo necesito como un estímulo, que ese tiempo con el que cuento sea un espacio de creación. Porque confío en que si se ofrece, aunque sea un pequeño espacio de encuentro lúdico, hay algo de poder encontrarnos y pasarla bien, encontrarnos a ver si nos sorprendemos con algo y no solamente sentirnos obligados a tener que resolver, o de llegar a un resultado ya el primer día. Intentar generar un espacio que nos permita encontrarnos y que se arme una red para que al momento de estar en el escenario no sentir que cada uno tiene que hacer lo que mejor le sale, sino que hay una ida y vuelta de mutua estimulación. Sobre todo en tiempos en los que a los actores se les exige cada vez más tener que resolver desde su persona y la idea de lo colectivo como encuentro, de crear con otros, nos va quedando más atrás, cuando es el núcleo del trabajo teatral. Eso que se hace con otros y que de pronto nos permite descubrir algo que solos no lo imaginaríamos. Al habilitar ese espacio de encuentro diría que hay algo en donde uno vuelve a conectar con aquello que en algún momento fue una vocación, que después se convirtió en profesión o en un modo de vida; pero es como una pequeña llama de calefón que está ahí, a veces puede estar más encendida, a veces con menos presión de gas, pero si vos decís

“encontrémonos”, encontrémonos y descubramos que no estamos solos en el escenario, sino que nos podemos estimular y sostener unos a otros, hay algo ahí que empieza a relajarse e intento, aunque sea poco el tiempo, de darnos un mínimo espacio y de invitar a eso. Incluso cuando vamos avanzando los ensayos, busco que la mirada de los actores no esté orientada a lo que cada uno tiene que resolver por sí, sino con lo que puede generar con el otro en la escena. Así se va dando una lógica de pensarse, de mirarse y de escucharse sin tener que responder todo el tiempo a una demanda de producir. Las energías colectivas son muy poderosas. El escuchar y sentir que uno lleva a otro, hace que se piense más en red. Es volver a pensarse en red, que es una propiedad natural del teatro, pensarse con otros.

Y pensando en estos nuevos tiempos acelerados, de Internet, inteligencia artificial y redes sociales, que están modificando nuestra experiencia y percepción del tiempo continuamente ¿cómo trabajas con los estudiantes ese cambio y esa demanda de tener que producir y resolver todo ya?

CZ: Actualmente soy docente de dirección en la UNA en la carrera de Dirección, y hay una cosa concreta, los estudiantes de dirección, para llevar adelante un proyecto, tienen que poder contar con personas de fuera de

la clase para sus trabajos y el tema es que les cuesta conseguir gente, no porque la gente no quiera, si no básicamente porque no tienen tiempo. En algunos casos por cuestiones laborales, algo lógico, pero en otros casos, no sé. Será quizás por lo que decía antes de que hoy hay menos tiempo, quizás porque la gente hace más cosas, o están involucradas en varios proyectos, o quizás porque ocupar el tiempo se lo piensa más como una inversión. Pero lo bueno es que, aún así, consiguieron reunir gente para sus proyectos y esa gente estuvo feliz de participar de un espacio de trabajo y aprendizaje compartido. Es decir, hay gente con ganas de encontrarse con otros. Quizás es menos fácil, pareciera que es casi contracultural, te diría. Hay algo llamativo, hoy ves que las propias personas del mundo de la cultura hablan con un lenguaje tomado del mundo de la economía. Se habla de las obras como producto, o se habla del público de teatro como consumidores, o de pronto también se habla del mercado de las artes. No está ni bien ni mal, es lo que es, simplemente lo que señalo es que las palabras no son inocuas y van moldeando un modo de ver lo que nos rodea. Entonces a veces nosotros mismos estamos hablando del trabajo como “voy a producir”, por ejemplo, en lugar de “voy a crear” o “voy a explorar”. Volviendo a la clase, creo que lo importante, al momento de

estudiar, no tiene tanto que ver con lo que aprendan, o no sólo con eso, sino con que mantengan una ligazón con eso que te hablaba de “la vocación”. No es necesario ponerle nombre a tu deseo, a tu necesidad, pero sí alimentar ese apetito o ese impulso interno que tenés de encontrarte con otros. Para la cultura la situación nunca fue maravillosa, y siempre puede volverse más complicada, entonces lo único que te queda es ese impulso interior. Entender el lugar de la dirección corriéndose de la idea de tener que producir un resultado y poder darle valor al proceso, a revalorar el encuentro y que tengan ganas de encontrarse con otros. El encuentro con otros siempre es complejo, hoy es más complejo que antes y se topan con cuestiones como las redes sociales que en estos últimos diez años están mucho más presentes, todo invita a una cuestión más ligada a la propia persona, lo mismo que sucede con el tema de quedarse y consumir en casa. Por suerte hay ciclos, son etapas. Pero el encuentro siempre es un espacio de tensión, un espacio de tensión que en definitiva lo que encierra es potencial dramático, que uno lo puede conducir en relación al trabajo escénico. Luego está el huir de varias cosas: de que no necesariamente el lugar de la dirección es un lugar del saber, comprender que su trabajo o que el trabajo teatral tiene que ver con poder pensar la otredad, poder pensar desde dónde yo me relaciono y desde dónde

me pienso y desde dónde soy pensado. ¿Cómo es la dinámica con la otredad? Explorarla y explorarse en ella. Ese es el eje del trabajo teatral porque tiene que ver con algo que no sucede dentro de un gabinete, sino que sucede afuera, en el encuentro con otras personas. Y las dinámicas de encuentro entre las personas están sujetas a las dinámicas sociales de cada momento. Entonces hay que estar muy atento a cómo esas dinámicas sociales operan en uno para ver cómo uno se maneja dentro de esas dinámicas, cómo uno las puede mover, modificar, en función de alentar a que la gente se encuentre y se escuche entre sí. Lo que tiene de maravilloso el encuentro teatral es la posibilidad de volver a recuperar un otro a través del cual yo me descubro a mí mismo, eso implica otra vinculación con el otro, alguien que de pronto mueve en mí cosas que en soledad no se moverían. El punto es si la obra es una oportunidad de movernos de algún lado, de movernos de una mirada, de movernos colectivamente y también personalmente. No digo que tenga que ser el objetivo, sino que está bueno que como consecuencia, aunque sea una aspiración quizás ingenua o un poco cándida, hacer teatro pueda colaborar a comprendernos un poco más humanamente. Intentar comprender qué hace que las personas hagan lo que hacen, no para ser más comprensivos, simplemente para salir

de cierta mirada esquemática de cómo se suele hablar en los medios de comunicación respecto de las personas, y empezar a comprender, o asumir, algo de la complejidad de lo humano. Y creo que quizás el arte lo que tiene de maravilloso es que no te dice algo en concreto, sino que intenta rozar aquello que no es nombrable. No porque el arte lo tenga que nombrar, simplemente porque puede dar cuenta, a través de un acto poético, de aquello que no puede bajarse a un concepto. Hay algo ahí que nos mueve, una inquietud artística, y me parece que eso es hermoso.

Cuando trabajás en las distintas puestas, ¿buscás un cruce de lenguajes? No pensando en un teatro multidisciplinario o performático, sino desde el abordaje de los materiales, ¿tenés influencias de la música o la danza a la hora de dirigir?

CZ: Lo que me va sucediendo con el tiempo es sentir que en realidad en dinámicas del orden de lo que de lo que sucede en el espacio-tiempo, no hay división. Alguien se mueve en un escenario y según el contexto en el que estamos se puede decir que es una obra de danza. Según el punto dónde lo mires o el contexto en el que se encuentra, podría ser una cosa o la otra, sin embargo lo que vemos es alguien caminando a tempo arriba de un escenario. Esa división en un punto es una división que me parece que

está bien, puede ordenar algunas cuestiones, pero tengo la sensación de que hay cosas que tienen algo en común: la relación entre acto y potencialidad, la relación entre lo regular e irregular, la relación entre lo simétrico y lo asimétrico, entre resolución e irresolución, entre acabado e inacabado, entre suspensión y detenimiento. Luego eso encuentra su correlato en lo musical, o en el movimiento, o en el relato en el caso del teatro. Podríamos decir que el teatro es movimiento y sonido en el espacio. Lo que sucede es que hay texto, que parece que fuese lo que define al teatro. Y al teatro no sé si lo define el texto. No lo digo yo, ya se dijo mucho sobre esto durante el siglo XX. El texto, la palabra, es una materia más de la cual se ocupa el teatro, pero de base la palabra es sonido y ritmo, es ritmo y melodía. A la vez, en lo que se dice hay conceptos de los cuales uno puede quedar más o menos preso de lo que uno cree que se está diciendo con el texto. Pero todo lo que uno cree que dice un texto no es más que eso, una creencia. Nada de lo que uno pueda decir respecto al texto puede ser objetivo, porque todo es una interpretación en relación al discurso, como cualquier apreciación de quien escucha a alguien hablar. E inclusive uno tampoco tiene un control completo sobre el propio discurso, creyendo que lo que dice es sólo eso que dice, Lacan mediante. O sea, hay que desconfiar de las palabras. Por

ende, la relación con la palabra es una relación que para mí está bueno restablecer; básicamente porque el texto parece que muchas veces es puesto a ocupar un lugar como de cierta primacía, como un elemento ordenador. Al día de hoy un actor te dice: no puedo ensayar porque no me sé el texto. Pero ya Stanislavsky a principios del siglo XX terminó diciendo que no importa saber el texto para empezar a ensayar, no es un requisito para poder actuar saberse el texto, es la situación. Sin embargo, un siglo después, sigue habiendo como una insistencia respecto a eso. De fondo posiblemente lo que sucede, es que el texto opera como una especie de fantasía de orden o una fantasía de previsibilidad frente al miedo que provoca el acto creador de no saber qué va a pasar. El acto creador como tal es meterse en una zona sobre la cual uno no tiene control. Y lo que se pone en juego ahí es el umbral de tolerancia a la incertidumbre que cada uno tiene. Entonces uno descubre que tanto actores como directores pueden tener más o menos tolerancia a la incertidumbre, pueden considerar la incertidumbre como un elemento inhibitor o como un elemento estimulante. ¿Por qué hay problemas con la otredad? Porque la otredad básicamente lo que nos ofrece es incertidumbre. Porque si hay algo sobre lo cual no tenemos control, es sobre los demás. Entonces, si yo lo que hago es entregar mi actuación como

algo que emerge del encuentro con otro, quiere decir que yo no tengo control total sobre mi actuación, sino que es algo que va a surgir desde ese encuentro, y sobre lo que quizás sea necesario no aspirar a tener control, sino confiar en que algo va a suceder y que en mí lo que está es la capacidad de conducirlo, direccionarlo, pero no de controlarlo. Volviendo a los distintos lenguajes, en realidad ya no pienso en música, en danza o en teatro. Si los actores repiten movimientos y andan por el mismo lugar, ¿qué diferencia hay con la danza, si es movimiento en el espacio? O las palabras que suenan, ¿no hay música allí si hay ritmo, silencios, melodía en el decir? Es una cuestión de mirada. Una puesta en escena en un punto es movimiento y sonidos que se repiten. Es escucha, es oreja. Si yo me comprendo en esa dinámica, en una dinámica casi de equipo de vóley, de compañía de danza, de orquesta o de pequeño cuarteto de cuerdas, hay algo en donde todo depende de la oreja. En un punto las dinámicas grupales tienen que ver con eso, después hacemos una división en términos de lenguajes, pero en realidad todo convive. Luego sí está la estética, que es explorar mundos, mezclarlos, o cruzarlos. En la formación que tuve con Martha Serrano, para ella todo estaba junto, la danza, la música, no hacía división, todo lo consideraba como parte del fenómeno y entrenábamos eso; algo que tiene que ver con el desarrollo del

pensamiento analógico, el pensamiento asociativo, poder zafar un poco de la lógica de a tal cosa corresponde tal otra. Estoy hablando de habilitar zonas de asociación, arriesgarse a esas asociaciones incluso en circuitos donde se tiende a creer saber lo que el público espera ver, sobre eso también hay como un poco de prejuicio... Creo que el público a veces tiene más ánimo de moverse de lo que uno cree que quiere moverse. Eso me parece interesante de las asociaciones, que no tienen que encajar en un lugar común, darse la posibilidad de habilitarlas, abrirlas. De manera que al momento de estar ensayando, creando, no consideremos de antemano que algo tenga que quedar afuera porque no corresponde, sino que todo lo que aparezca poder hacerlo circular. Obviamente ahí habrá que empezar a distinguir entre la ocurrencia y algo que se despierta y me mueve o me conmueve. Es como decir: ¿por qué no te traes para el próximo ensayo canciones que para vos tengan que ver con el espíritu de esta escena? Aunque después las canciones no queden, se empiezan a desplegar universos asociativos. ¿Qué pintura, qué pintor, te imaginás? Yo me imagino algo cubista. Bueno, exploremos y hagamos cubismo, capaz que eso deviene en algo que queda o no, pero en principio no importa, es estimular un trabajo de creación. Es poner en movimiento una operación en donde un elemento

empieza a combinarse con otros y a derivar hacia algo que básicamente no se nos vuelva previsible, que es lo más difícil, y por eso confiar en esas asociaciones. Hay veces que el teatro termina siendo un lugar de comprobación de saberes, se dice: ahora voy a hacer metateatro, por ejemplo, y quizás lo que tenés que ver es qué te dan ganas de hacer y sobre qué es lo que estás haciendo se ocuparán otros de ponerle nombre. Por eso, al momento de pensar una pieza, trato de habilitar las asociaciones en mí y en la gente con la que estoy trabajando, porque después eso empieza a generar una zona, ya sea en acto o en sedimento, que sostiene la obra desde ahí, desde ese otro lado.

Por último, una vez estrenada la obra, ¿sos de ir a las funciones, seguís trabajando con los actores y actrices y haciendo ajustes?

CZ: Depende. Si son una vez por semana, en general voy a cada función que se hace. Si es una obra que se hace cinco funciones por semana, entonces ahí voy una o dos veces, depende de cada momento. Pero apenas se estrenan las obras en general voy seguido, capaz todos los días el primer mes. Básicamente porque considero que hay muchas cuestiones de la obra que a los actores y a mí se nos develan después del estreno, es decir, con la aparición del público. Ahí empiezo a mirar muchas

veces la obra con otros ojos que no son los míos. Empiezo a mirarla a través de cómo veo que es mirada la pieza. Entonces se empiezan a develar cosas que de pronto estaban frente a mis ojos pero no las veía, empiezo a comprender la pieza cuando viene el actor que faltaba, y el actor que faltaba era el público, la pieza empieza a aparecer ahí. Y para los actores también siento que pasa, más allá de que lo reconozcan más o menos, porque hay cosas que de pronto cambian de rumbo por la presencia del público, así de potente es la mirada del otro. Hay muchas cosas que reajustar, reconducir o modificar que solamente se pueden hacer estando ya en alta mar, digamos. Y de pronto algo cambia su eje, porque se venía laburando de un modo en la privacidad del ensayo y cuando viene el público sentimos como que tironea y ahí se pone de manifiesto o queda a la vista las diferentes vinculaciones que cada uno de los que actúan tienen con ese ojo que viene a mirar, yo mismo incluso. Muchas veces hay cosas que van cambiando de punto de apoyo y hay que retomarlo, modificarlo o seguir trabajándolo ya con el público presente, con ese actuante que faltaba. Eso durante las primeras semanas o durante el tiempo que va pasando, porque los descubrimientos son constantes. Obviamente, hay cosas que se van gastando, que se van automatizando y por suerte, gracias a cómo se generó ese primer tramado

de ensayos, hay una red en donde unos se ayudan a otros a poder prevenirse del automatismo, o mejor dicho, se ayudan a desprevenirse. Porque creo que es más fácil salir de ese automatismo buscando al otro, o que el otro me busque a mí, a que cada uno tenga que hacerse cargo en soledad de su propias cuestiones escénicas. Volvemos a la idea de la red, una red donde unos vamos tirando de los otros, es más fácil estar en el presente si yo te ayudo a vos a estar en presente, y si vos me ayudás a mí a estar presente, si ves que me fui o estoy en automático. Así, unos ocupándose de los otros, es más sencillo todo, no hay que hacer tanta fuerza. Por eso lo importante de esos primeros ensayos fundacionales de comprender la escena como un juego con los otros, porque después tenemos una o seis repeticiones por semana y es más fácil apelar esa red para que no se nos automatice y la escena se mantenga viva. Creo que es eso, es una cinchada atractiva y motivante la que se genera entre los que actúan sobre el escenario y entre el público y la escena. Porque en definitiva, el público y la escena forman en su conjunto el hecho teatral, ese acto en donde nos encontramos todos. Y esa aspiración de encuentro no tendría que variar más allá de los contextos de producción o de que las intenciones de quienes forman parte sean diferentes. En principio, invito y trato

de que haya encuentro en cualquier espacio, trato de que haya encuentro entre los que están arriba del escenario y entre las personas que se movieron desde sus casas hasta el teatro para verles. Un hecho teatral que nos encuentre, algo tan básico como eso, que, insisto, puede sonar un poco naíf pero a mí me motiva pensarlo así.