

Segunda persona

Nueve miradas al panorama escénico desde las prácticas: Josefina Gorostiza, Lisandro Rodríguez, Agostina Luz López, Pablo Rotemberg, Laura Santos, Martín Seijo, Gustavo Tarrío, Leticia Mazur, Rafael Spregelburd

Ana Sánchez Acevedo

City University of New York – The Graduate Center

Las propuestas de aproximación, intercambio y cruce entre el pensamiento teórico y la praxis artística son, afortunadamente, cada vez más frecuentes y fructíferas; ubicadas en zonas diversas y articuladas según formatos muy variados, en el espectro amplio que vendrían a demarcar esas áreas instituidas –la de lo teórico, la de lo práctico– pero susceptibles de reinventarse y desmantelarse como tales. No obstante, siguen dominando, o al menos ocupando posiciones de mayor notoriedad –y consecuente reproductividad–, desconexiones o dificultades conectivas de base entre quienes piensan desde la acción artística y quienes lo hacen desde instancias analíticas, especialmente académicas. Por la parte que toca a este *dossier* y su espacio –y su contemporaneidad– cabría al respecto formularse diferentes preguntas en relación con la pertinencia y relevancia de esta –como mínimo– necesaria interlocución y las maneras de hacerla posible, además de deseable. Planteo solo una de esas interrogaciones potenciales, muy básica pero que creo fundamental: ¿cómo hacer que el trabajo crítico resulte interesante en su capacidad para interpelar, también, a los creadores?

Esta encuesta a modo de disparador trata de facilitar –desde una versión reversa y afirmativa de esa inquietud– otro pequeño acceso al pensamiento de esa escena reciente que no para de pensarse a sí misma. La colección de voces es, inevitablemente, parcial y recortada. Y aun así heterogénea, lúcida y elocuente en su multiplicidad. Josefina Gorostiza, Lisandro Rodríguez, Agostina Luz López, Pablo Rotemberg, Laura Santos, Martín Seijo, Gustavo Tarrío, Leticia Mazur y Rafael Spregelburd comparten aquí algunas reflexiones hechas desde la experiencia y la investigación, los padecimientos y los goces, de la práctica escénica. Se les propusieron tres preguntas abiertas, concebidas como marco flexible, dejando libertad en cuanto a los enfoques,

tonos, formatos y extensiones en las respuestas, como se refleja en el resultado conjunto. Hay quien decidió extenderse en más pormenores, quien se centró en panoramas muy sintéticos, quien contestó más explícitamente a las interrogaciones, o quien prefirió tomarlas como punto de partida general para plantear sus perspectivas.

PREGUNTAS:

[1.] En tu opinión, ¿cuáles son los puntos más fuertes o propicios y las zonas más conflictivas o adversas del panorama actual de las prácticas escénicas argentinas?

[2.] ¿Qué pregunta sería hoy clave formular –o formularse– para ese panorama?

[3.] Considerando las cuestiones anteriores, ¿dónde se ubicarían tus propuestas escénicas? Es decir, ¿dónde encuentra hoy tu trabajo respuestas o reacciones más interesantes (lugares, públicos, etc.)?

RESPUESTAS¹:

Josefina Gorostiza ²

[1.] Pensar en el panorama actual de las prácticas escénicas argentinas me resulta, en principio, inabarcable por mi práctica. Me doy el permiso, entonces, de recortar y dialogar específicamente sobre las prácticas escénicas de CABA, provincia de Buenos Aires y más particularmente aún, las artes del movimiento.

¹ A efectos de contextualización temporal, las respuestas se recibieron entre mayo y comienzos de julio de 2018.

² **Josefina Gorostiza** es intérprete, coreógrafa y docente de artes del movimiento. Se licenció en Composición Coreográfica en la Universidad Nacional del Arte de Buenos Aires. Recibió becas y subsidios del F.N.A, Prodanza y La Bienal de Arte Joven, entre otras instituciones. Participó en festivales escénicos en Argentina, Uruguay, Brasil, Chile, Bolivia, Bélgica y España. Desde 2013 se desempeña como intérprete de *La Wagner*, de Pablo Rotemberg. Entre sus trabajos como directora se encuentran *Paraje Das Unheimlich* (2015, Bienal Arte Joven Buenos Aires), codirigida con Jimena Pérez Salerno; *Una de Vampiros* (2016, con El Brío Teatro); *Coreomanía –No puedo parar–* (2017, Centro Cultural Recoleta, Bienal Arte Joven y Festival Rojas Danza); y *Cinco Horas* (2018), realizada en el Festival Da da danza y en el Festival de Artes Escénicas de la Ciudad Cultural Konex.

Creo que aquello que hace conflictiva y adversa nuestra práctica es aquello que al mismo tiempo le da potencia y singularidad. Una práctica que no está profesionalizada pero se realiza de manera profesional, se constituye como una práctica casi irrompible en sus entrañas. Una decisión tomada en aguas tan profundas es indestructible. Creo que en nuestro caso, las obras mutan y se mueven con el contexto, pero las convicciones no. El contexto específico que propicia el vaciamiento de espacios artísticos como motor de una política cultural ausente (escenario histórico de las prácticas escénicas argentinas), sienta las bases de una práctica sostenida y defendida con garra. Con pasión. A pulmón. A grito pelado. Muy a pesar mío, porque si de elegir se tratara, consideraría que lo ideal sería otro contexto de producción; creo que todas estas contradicciones son aquellas que agrandan el imaginario, porque podemos trabajar sobre el problema, capitalizar el no, usar a favor esa fuerza enemiga y responder con más variables. Si hay plata, se hace, si no hay, también. Respondemos con la práctica. Es nuestro modo de salvarnos.

Resulta pertinente la observación del lugar en el que se ubica la danza respecto de otras prácticas escénicas. Un lugar menor. Las artes del movimiento se adaptan al espacio que queda, al hueco que dejan otros. Dependencia eterna, ya no de lenguaje, que nos permite lanzarnos al vacío de la prueba y la experiencia sin tener que responder a un patrón específico.

[2.] ¿Cómo generar público o demanda de una práctica que se consolida precisamente sobre la idea de no producir una idea unívoca ni un público masivo?

[3.] Estoy tensionada entre estas preguntas, entre estos elásticos. No busco respuestas.

A veces es necesario salir de a ratos del laberinto, abrir la ventana, que el viento pegue en la cara y sentir que cada golpe de aire tiene el poder de hacer ver de nuevo de otra manera.

Necesito moverme con el contexto. Copiar, citar, apropiar, acumular, reciclar, descartar, mezclar todo. La prueba. Probar hasta hacer sangrar.

Olvidarme de intentar hacer algo nuevo, intentar hacer algo sincero.

Alguien por ahí dijo una vez “desarmar y rearmar hasta la intensidad”. En eso estamos.

Probar en las salas, probar en las calles, probar las experiencias con diferentes duraciones y sobre diferentes territorios.

Bailar es un gesto político, un acto incapturable, una forma que se transforma.

Es mostrar la diferencia, la diferencia como lo incomparable.

Un cuerpo que vibra.

Un cuerpo furioso. En celo.

Es amor animal.

Es un acto de fe.

Estoy convencida de que la escena – la prueba – la experiencia – es un campo de batalla y de contagio.

Y que esto que hacemos tiene un potencial transformador.

“La reflexión será siempre un acto incompleto, frente a lo irracional que es completo en sí mismo”, Angélica Liddell.

Lisandro Rodríguez ³

[1.] Antes que nada, siempre es importante aclarar que uno tiene una mirada parcial del teatro que se produce en una ciudad tan diversa y tan vasta como lo es Buenos Aires. Entonces, cuando uno habla, siempre queda mucha gente afuera, en el horizonte que uno tiene. Eso es sumamente importante para darle marco a mi respuesta: aclarar que es una respuesta parcial, de un circuito en el cual me muevo; Buenos Aires tiene muchos circuitos, y es muy difícil poder hablar en términos generales. Haciendo esa salvedad, creo que puedo contestar o acercarme a una respuesta. Aun así, la respuesta que tengo es bastante abierta, porque no lo sé: me parece que en el hecho de hacer teatro, en el hacer, uno va entendiendo algunas cosas, y también se pierde. Es difícil tener una mirada clara en relación al panorama.

Lo que yo veo es que obviamente estamos en un momento pésimo del país, es un momento terriblemente negro, para mí, oscuro. De los peores

³ **Lisandro Rodríguez** es director, actor de teatro y cine, dramaturgo, músico y artista plástico. En 2004 creó su propio estudio de investigación y producción escénica en Buenos Aires, el Elefante Club de Teatro, plataforma donde desarrolló gran parte de su prolífica obra, además de coordinar laboratorios y talleres de dirección, puesta en escena, actuación y escritura para actores. Sus propuestas de laboratorios también han circulado en contextos internacionales: Uruguay, Perú, México, Francia o Chile, entre otros lugares. En 2018 cierra su etapa en el Elefante y funda un nuevo espacio de experimentación: Estudio Los Vidrios. Entre sus últimos trabajos escénicos están *Duros* (2015, montada en el Elefante); *Dios* (2017, Centro Cultural Recoleta); *Fassbinder* (2018, Centro Cultural General San Martín); *Acá no hay fantasmas* (2018, Teatro Cervantes); y *Abnegación 3* (2018), recién estrenada en Estudio Los Vidrios.

que me tocó vivir. Y me parece que el teatro independiente, o lo que queda del teatro independiente, está teñido por ese momento, con lo cual estamos en un proceso de reacomodamiento, donde hay que pensar qué es lo que se hace, qué es lo que se produce, dónde se produce. Y me parece que hay algo de este estado –de este estado en cuanto situación, y de este estado en cuanto a este gobierno que tenemos–, que se apropió de una gran parte del teatro llamado “independiente”: se dio cuenta de que este teatro se hace con dos mangos, con muy poco dinero; se apropió de esos lugares, convocó a varios directores –y me incluyo– emergentes, y no tan emergentes, para producir en los teatros oficiales, o lo que queda de los teatros oficiales; y con muy poco dinero, mantenerlos ahí un poco controlados, o de algún modo visibilizados. Pero en realidad el teatro oficial está muy mal: muy mal pago, muy pocos recursos, con una explotación de los trabajadores que es nefasta. Y es parte de lo que sucede en todos los ámbitos con este gobierno. Me parece que el teatro independiente se resintió, porque mucha gente fue a trabajar a los teatros oficiales, y las salas de otro momento quedaron un poco desarmadas. Y lo que sucedió desde el comienzo de los 2000, con todo el auge de las salas, de las casas-teatro, y del teatro más pequeño, más cercano, sigue sucediendo, pero hay como un fuerte replanteamiento. Hay muchos espacios que se abrieron, pero que cristalizaron un poco la idea que a mí me interesa del teatro independiente en este tipo de salas. Pero bueno, también en ese lío uno va produciendo, va entendiendo, va tratando de buscar zonas que puedan ser amables, y que puedan ser fértiles para decir lo que uno piensa en relación a su estética, o a lo que quiera decir, y que el teatro pueda serle el motivo expresivo para poder vincularse con este presente.

[2.] Me parece que las preguntas que uno se puede generar en este contexto son muchas. Hay una que medio se va arrastrando siempre, que no es muy original (aunque no creo en la originalidad): ¿para qué seguimos haciendo teatro? ¿Para quiénes? ¿Por qué? ¿Qué hacemos en el teatro? ¿Qué ponemos de manifiesto ahí? ¿Qué ponemos en tensión? ¿Cómo es el vínculo que establecemos con el otro? Estas siguen siendo preguntas para mí muy claras.

Y después, bueno, ¿cómo se hace teatro en este contexto? ¿En qué medida uno, con el teatro, puede ser cómplice de este gobierno, y en qué medida uno puede poner en tensión a este gobierno, a esta situación, sin bajar línea? Manteniendo el arte, o lo teatral, específicamente, como un espacio de reflexión, de intercambio, de cuestionamiento; un espacio para poder inter-

pelarse, e interpelar al otro, en el buen sentido: que nos pueda seguir generando eso tan hermoso que produce el teatro, y también tan tremendo, tan incómodo.

Creo que esas siguen siendo las preguntas. Y por lo menos yo como artista, como creador, y también como director de un espacio, son cosas que me sigo preguntando. Sigo sin tener respuestas claras, o, por lo menos, cada vez que aparece una respuesta, la pongo en duda.

[3.] Mis propuestas escénicas, o el trabajo que estoy haciendo últimamente, cada vez son más como manotazos. Es un tiempo muy extraño para producir y para exhibir lo que uno hace, porque está todo muy mezclado, muy corrido. No se sabe bien cuál es el público para el que uno trabaja, o quién viene a ver las obras. Los precios de todo se dispararon por las nubes. Y es difícil poder ubicar dónde está uno.

Personalmente, creo que hubo algo de mis últimos trabajos que no se termina de entender, o por ahí eso es algo que intuyo. Me parece que seguimos siendo muy conservadores en cuanto a las estéticas; que cuando no entendemos algo, medio que lo descartamos, o lo encasillamos. Y me parece que ahí hay un agujero bastante grande que a mí me pasa, y me incomoda, y también me hace preguntar por mi trabajo. Sobre todo veo, de la crítica, que hay algo como muy acotado, muy cerrado. Y que, lejos de abrir, o volverse un intercambio en el que no tengan miedo en criticar, se vuelve algo complaciente; una complacencia que queda medio vaciada, por momentos. Entonces, lo que pensé es que hubo algo de mis últimos trabajos, que entraron como en zonas no sé si medio tibias. O uno estará cuidado por la gente, y por no querer confrontar no se dice nada. Y me parece que eso es lo más interesante; no necesariamente una confrontación, pero por lo menos un intercambio más concreto y más profundo de las cosas.

Por otra parte, la verdad, tampoco me puedo quejar respecto a la visibilidad de mi trabajo. Trabajo mucho, pude hacer muchas cosas, probar muchas cosas. Y eso me da cierta tranquilidad en relación a la coherencia que uno trata de tener como artista, donde mi búsqueda pasa por poder probar en diferentes lugares, y ser muy abierto en cuanto a esas pruebas, sin medir ni estar especulando en relación a lo que puede suceder con eso.

Agostina Luz López ⁴

[1.] El punto más fuerte de la escena contemporánea del país es que siempre hay un caudal enorme de propuestas. Desde el teatro comercial, pasando por el teatro oficial, ya sea en las zonas más conservadoras o en las zonas más experimentales como el Sarmiento, u hoy en día el Cervantes, hasta por la gran cantidad de oferta del teatro independiente donde cada teatro en general imprime una cierta estética o búsqueda. En ese sentido, en Buenos Aires (porque de ese teatro puedo hablar ya que no conozco tantas obras del interior, y ese ya sería un punto conflictivo, la gran centralización de la práctica en la ciudad y el poco contacto con otras provincias) podés encontrar teatro vasto y amplio, aunque predomine el teatro de texto y realista.

Políticamente son necesarios estos puentes comunicantes entre las prácticas teatrales de todo el país, un intercambio constante y mayor. Por el otro lado, siempre el punto fuerte es esta capacidad creadora incansante que mantiene en vilo a la ciudad y una fuerza arrasadora por una práctica donde el apoyo estatal no es el suficiente. Más allá de que hoy en día existan lugares esperanzadores, siempre hay de parte de los creadores y los elencos una fuerza para poder realizar los proyectos. Buenos Aires tiene creadores muy únicos y singulares, su teatro artesanal y experimental hace que se pueda pensar la práctica desde lugares originales, sin embargo predomina un teatro más realista, que por lo menos no es el que a mí más me interesa particularmente.

[2.] Formularse preguntas me parece vital en cualquier panorama creador, ya sea el más alentador o el menos estimulante. Pensaría cómo generar teatro que venga desde lugares más marginales, ya sean mujeres, trans, otras clases sociales. Que salga del lugar de dominación masculina que tuvo casi siempre. Solo podríamos nombrar los últimos diez o quince años en donde aparecieron bastantes mujeres. Me preguntaría cómo generar un teatro más fronterizo, más roto, más imprevisible, que no continúe el canon realista que

⁴ **Agostina Luz López** es escritora, actriz y directora teatral. Debutó en la dirección con *Mi propia playa* (2009). Unos años después, la pieza *La laguna* (2012) le permitió realizar una gira por los festivales Theater Spektakel (Suiza), Noorderzon (Holanda) y Dos Pointos (Brasil). Participó en el programa Watch and Talk en el Theater Spektakel y en una residencia de dramaturgos internacionales en el Royal Court Theatre. En 2016 estrenó *Los milagros*, en el Centro Cultural San Martín, y *La vez que estuve muerto* y *Martin L. Gore no me vino a visitar*, en el Elefante Club de Teatro, dentro del segundo Festival Internacional de Dramaturgia, dirigido y curado por Matías Umpierrez. Ese mismo año publicó la novela *Weiwei*. Entre 2016 y 2018 se desempeñó como actriz en *Cimarrón*, de Romina Paula. Actualmente participa en las actividades del espacio Zelaya, en el Abasto porteño, y prepara el estreno de su cuarta obra, *Animal romántico*, en el teatro Sarmiento.

fue lo que más he visto. Teatro que tenga peligro y presente. Creadores genuinos que traigan mundos personales que interpelen al mundo de hoy.

[3.] Ahora mismo estoy ensayando mi cuarta obra, que voy a estrenar en el teatro Sarmiento, llamada *Animal romántico*. Desde ahí despliego mis inquietudes: estoy trabajando con Denise Groesman, actriz y artista visual, a la cual dirigí en dos proyectos. Por un lado, a través de ese acercamiento afectivo y personal, me pregunto por el mundo de esta joven pintora y escultora, por una joven creadora que trabaja y piensa en el mundo del hoy. A través de las preguntas de su obra, me hago mis propias preguntas trabajando con su obra de una manera documental, pero a la vez creando una ficción. Y en esa intersección, esa frontera, buscamos maneras nuevas y envolventes para interpelar al público. Las preguntas sobre el género, sobre el cuerpo, sobre los procesos creativos están presentes.

A su vez, estoy trabajando en Zelaya, un espacio de Federico León, donde buscamos generar proyectos íntimos que dialoguen con la infraestructura particular de la sala. Por ejemplo ahora actúo en la obra de Romina Paula, *Cimarrón*, y las escenas se desarrollan en el jardín. En el medio de naturaleza, se despliegan textos de Rilke y canciones de Chabuca Granda. También organizo unas lecturas en el jardín, donde busco *linkear* a artistas de distintas disciplinas, y a la vez conectarlos con ese entorno de la naturaleza que modifica tanto a los que leen como a los que escuchan.

Pablo Rotemberg ⁵

[1.] En primer lugar, haré una salvedad. En lo que sigue, voy a referirme a la danza contemporánea argentina y no a las artes escénicas en general. Esto porque la situación del teatro no puede compararse con la de la danza, y, por lo tanto, y al menos para responder a esta pregunta, no puede hablarse de

⁵ **Pablo Rotemberg** es coreógrafo, director, bailarín y docente de danza contemporánea. Sus obras se han presentado en Europa, Latinoamérica y Estados Unidos. Recibió becas y subsidios del Fondo Nacional de las Artes, de la Fundación Antorchas, del American Dance Festival, del Instituto Prodanza y del Instituto Nacional del Teatro, entre otras instituciones. De sus creaciones en los últimos años, pueden destacarse propuestas como *La noche obstinada* (2014, residencia artística en el Centro Cultural Gabriela Mistral de Santiago de Chile); *La Wagner* (2013–2014, aún en activo, y una de sus obras con más repercusión, proyección y reconocimientos); *Todos o Ninguno* (2014, *performance*, recientemente repuesta en Milion Bar); *Mujeres enamoradas* (2016, en Espacio Callejón); y *El cisne salvaje* (estrenada este año, 2018, en el Teatro de la Ribera de Buenos Aires).

ambas disciplinas como si fueran algo que se engloba en el concepto de “las prácticas escénicas argentinas”. El nivel de desamparo institucional en que se encuentra sumida la danza contemporánea, de absoluta falta de políticas culturales que la incluyan (salvo que se trate de esas instancias demagógicas y/o humillantes que a veces se nos ofrecen como migajas), hacen que esta diferenciación sea fundamental, porque en comparación, la situación del teatro es casi privilegiada, “casi europea”, por decirlo con un dejo de ironía. Hasta aquí lo adverso, el pesimismo argentino. Pero siempre existe una contracara. Y, en este caso, lo propicio podría resumirse en una palabra: *deseo*. Somos muchos los que apasionadamente hacemos danza, somos muy numerosos los trabajadores de la danza en la Argentina. Y a pesar de las condiciones poco favorables, cada vez somos más y cada vez se produce y se crea más danza y de mayor calidad. Y cuando este deseo feroz encuentre la forma de articularse de modo que logre modificar el estado de cosas mencionado más arriba (y se está luchando por eso: Proyecto de Ley Nacional de Danza, profesionalización de la práctica, etc.), entonces sí que estaremos frente a un fenómeno que te dejará boquiabierto/a.

[2.] La pregunta es: ¿cuáles son las estrategias más efectivas para lograr el cambio, para terminar con la situación de precariedad que la danza contemporánea argentina arrastra desde su génesis e inscribirla en el escenario de lo social del modo que merece?

[3.] Mis propuestas siempre tratan de situarse en un contexto donde no traicionen mi credo artístico. Hablo de ellas como un loco que les otorga vida propia, poder de decisión y voluntad. Pero así me gusta imaginar que son las cosas. Mi trabajo atrae a un público de lo más variopinto y esto es algo que me agrada sobremanera. Por otro lado, y como a todxs nos pasa, secretamente deseo que todxs amen mis creaciones. Por supuesto, esto nunca ocurre. Lo que ocurre es una polarización bastante radical: o te gustan o las detestás. La inseguridad se mantiene entonces siempre en estado de alerta. Pero cuánto mejor este nerviosismo, esta angustia, esas felicidades fugaces, que la expresión calma de los especuladores y los insinceros.

Laura Santos ⁶

[1.] Es un panorama bastante complejo el que estamos atravesando. Es un momento de total retroceso de las políticas públicas y culturales. Hacer teatro en esta coyuntura es casi un acto de rebeldía y valentía. Es casi una obligación cuestionar las políticas neoliberales de este gobierno que disfrazado bajo la palabra “cambio” no sólo falta a lo que prometió sino que hace lo radical e ideológicamente opuesto. Como respuesta hay prácticas escénicas que reaccionan de diferente manera. Por un lado, existe una gran resistencia y comunión frente al desmantelamiento general. Algunas personas que trabajan dentro de las instituciones expresan su disconformidad o rechazo a estas políticas culturales.

En paralelo al desmantelamiento, los colectivos de mujeres empezaron a organizarse y reclamar los espacios que durante muchísimo tiempo les fueron negados o no reconocidos dentro del circuito. Esto es un punto muy fuerte de los últimos años y, a mi parecer, está cambiando también la escena. Se discute fuertemente sobre el lugar de las dramaturgas, las directoras, bailarinas, artistas audiovisuales en el circuito oficial y público.

Por otra parte, culturalmente, el federalismo no existe. Las prácticas escénicas del interior se quedan en el interior. No hay suficientes puntos de encuentro, festivales, congresos y espacios de intersección. Esto para mí es un punto hueco. Por último, las instituciones (INT, Proteatro) que subsidian a las salas, a los proyectos y a las cooperativas están cada vez con menos presupuesto. Sumado a los tarifazos, que perjudican no solo a las salas del circuito independiente y su mantenimiento (varias suspendieron las actividades) sino al público en general, generando un impacto en la venta de entradas, que decrece. Todo esto hace que el panorama sea bastante desesperanzador. A pesar de todo esto, hay una gran cantidad de producciones y mucha dedicación. Aparecen otras entidades a completar algunos vacíos. Pero las políticas culturales son, en general, un retroceso.

⁶ **Laura Santos** es actriz, dramaturga, directora, productora y docente. Colabora con artistas de diferentes disciplinas en proyectos audiovisuales, música, danza y *performance*. Se formó con Federico León, Rubén Szuchmacher, Romina Paula, Cynthia Edul, Ariel Farace, Andrea Garrote, Alejandro Catalán, Daniel Veronese y Lola Arias. Participó en el Programa Talleres de Dramaturgia–Royal Court Theatre en Latinoamérica, en la edición 2016/2017. Dirigió y escribió *H* (2010, en El Porvenir Sub 30, Club Cultural Matienzo); *Haya* (2014, Teatro del Abasto; reestrenada en 2017); y *ESTER* (2016, Berlín). Acaba de estrenarse su nueva obra *Los nadadores*, en el espacio Zelaya.

En este panorama cultural, donde el consumo fragmentario manda, no es casual que propuestas como Microteatro, que implican, por un lado –y no menor–, un ingreso concreto para los artistas que trabajan ahí, y por el otro, cierta liviandad en el procesamiento de los materiales, hayan generado un “éxito” tan grande. A través del *marketing* y la comunicación lograron capturar otro tipo de público que no asiste a las salas independientes. Es bastante representativo del momento.

[2.] En un mundo que se va al pozo, ¿cuál es, hoy, nuestra urgencia?, ¿a quiénes y cómo deberían interpelar las prácticas escénicas? No es una pregunta ajena a otros momentos de la historia, pero, quizás, refrescársela no esté mal. El teatro siempre es un acto político, ideológico. Aún cuando está vacío de contenido, habla de algo. Entonces, ¿cómo pueden acompañar las prácticas, hoy, a la sociedad?, ¿qué puede hacer el teatro por nosotros? Creo que después de un momento más de plancha o comodidad, empieza a aparecer un comienzo de otra cosa y el compromiso es mayor. Hay una necesidad, creo, de transparencia y reacción. Habría que formularse: ¿Cuál es el rol del teatro en una coyuntura de pérdida de derechos y libertades? ¿Cómo puede el teatro ser un espacio de vínculo social, cómo puede reconstruir diálogos y repensar la violencia del Estado?

[3.] Mi última obra, *Los nadadores*, se estrenó en Zelaya, el teatro de Federico León. Desde que conocí a Rodrigo Pérez y Rocío Gómez Cantero (productores de la sala y de la obra) fue siempre un deseo estrenar ahí. Conozco la sala, la vi armarse. Fui alumna de Federico y participé de *Las Multitudes* y de *Las ideas*. Ese lugar que a manera de oasis se abre en el medio del Abasto siento que es ideal para la obra, la contiene.

Los nadadores es una obra de teatro que toma como eje temático la situación de los pueblos que, por diferentes motivos, han sido abandonados en nuestro país. A través de este punto de partida reflexiona y aporta nuevos paradigmas acerca de esta realidad. Los personajes de esta obra tienen una misión: volver a poblar uno de esos lugares que quedaron en el olvido, enterrados en el campo.

El proyecto presenta una problemática social y política federal, que compromete a todo el territorio argentino. La situación actual de los pueblos del país se relaciona directamente con la vida en la ciudad de Buenos Aires. Cada día entran a trabajar a la ciudad, aproximadamente, dos millones de personas, que vienen no solo del conurbano sino también de otras localidades

cercanas. Hay un flujo constante de migración hacia la ciudad. La realidad de los pueblos no es algo aislado, modifica nuestra vida diaria e impacta de manera directa en la ciudad de Buenos Aires. Mucho de lo que se produce en CABA es el resultado del cruce constante entre la periferia y el centro, el campo y la ciudad. Este tema central en la literatura y que ha sido foco de debates de siempre, creo que hoy cobra una nueva dimensión. La diversidad cultural que ofrece la ciudad de Buenos Aires, también se corresponde con la intersección de estos factores migratorios. Hay más migración y las ciudades capitales están colapsadas. ¿Cuáles son nuestros problemas de convivencia actuales? La obra reflexiona también acerca de esto desde el punto de vista de aquellos que tomaron una decisión radical y extrema, dejar la ciudad capital y empezar de cero en otro lugar. Si tuviésemos esa oportunidad, ¿cómo sería?, ¿qué elementos y formas cambiaríamos y cuáles aprendidas de la ciudad nos ayudarían en la construcción de una nueva comunidad?

En *Los nadadores* un pequeño mundo cuestiona un todo que está podrido. Zelaya tiene un sistema diferente de funcionamiento. Las obras o los acontecimientos que ahí transcurren están intervenidos por ese espacio, por ese jardín, por los gatos, el limonero, la cabaña, la pileta. Tuvimos la suerte de ensayar ahí la mayor parte del tiempo.

Ese clima aparece en la obra, es un lugar que está dentro de la ciudad, pero que es atípico. El mundo de la obra es, también, un lugar atípico dentro de un sistema difícil. Mi reacción, claramente, es con la ciudad y con el modo de vida que nos impone. En estos últimos años, está siendo bastante hostil. A diferencia de otro momento, al menos así lo siento, la ciudad esta cargada, tiene una planificación urbana imposible y la mayoría de las cosas empeoraron. Resultado de las mismas políticas deficientes y superficiales. Las obras públicas se realizan dos o tres veces frente a los ojos de todos. A simple vista, la ciudad está en constante arreglo y mejora, pero estamos ante una gran estafa. Lo que se arregla al año ya no funciona, lo que se construye luego se destruye para volver a levantarse. Y ni hablar de la intención de mantener la diferencia entre barrios. Entonces las plazas de Paternal no merecen ni los canteros ni los bancos ni los juegos de las plazas de Recoleta, y así todo. Hay un gran cinismo en todo esto.

Hacer teatro hoy es complejo. Los organismos que subsidiaban los proyectos están en rojo. Es complicado llevar a cabo un proyecto. En el medio de

todo el proceso, pensé ¿para qué? ¿para quién? Viajar por el interior, recorrer los pueblos y realizar filmaciones para la obra, me hizo entender para quién.

El circuito de mis prácticas es el independiente, al menos por ahora ha sido así. Estoy en una instancia de experimentación, el interés por lo cinematográfico y otras áreas empezó a demandar un lugar en mis obras. Hoy pruebo cómo completan y/o ponen en problemas mi artefacto escénico.

Martín Seijo ⁷

[1.] Lo adverso abre la puerta a lo propicio. Considero que ambas instancias deben pensarse de modo complementario. Hoy el conflicto pasa por el cuerpo de lxs espectadores, el cual está experimentando cambios que han puesto en crisis todas las convenciones teatrales. Si las artes escénicas trabajan con y para el cuerpo, no pueden desentenderse de que muy pronto todos seremos *cyborgs*. Nuestros cuerpos se expanden más allá de nuestras fronteras físicas, en entornos aumentados. Vivimos lo virtual como real. Como público, necesitamos producir, participar de la obra, modificar su contenido, ponerle el cuerpo. Se trata de un campo propicio para que las artes escénicas revaliden su contemporaneidad.

[2.] Teniendo en cuenta este panorama cambiante del cuerpo, es decir, de la materia prima principal de las artes escénicas, la pregunta clave sería: ¿estamos generando un lenguaje escénico que conmueva e interpele al cuerpo contemporáneo?

[3.] La Compañía de Funciones Patrióticas fue creada en 2008. Con el correr del tiempo, fue virando de lo reactivo a lo interactivo. Nuestras propuestas pueden etiquetarse dentro de lo que se conoce como estética relacional. Buscamos crear una gramática generativa, un conjunto de reglas gramaticales que presentamos a lxs participantes para que éstos produzcan

⁷ **Martín Seijo** es *performer*, actor, dramaturgo y director. De 2007 a 2010 integró el Colectivo Teatral, y de 2010 a 2012 formó parte de la asociación civil Espacios Escénicos Autónomos (ESCENA) de Buenos Aires. Escribió en la sección “Escenarios Políticos” de la revista de artes escénicas *Montaje Decadente*. Desde 2008 dirige la Compañía de Funciones Patrióticas, elenco estable con el que estrenó más de veinte espectáculos de teatro y *performance*. Dentro de la producción de la Compañía, desde 2015 se destaca el desarrollo de una línea de trabajo que tiene su epicentro en la vía pública, como espacio para la creación de propuestas estético-políticas *site-specific* y participativas. En ese formato se han estrenado espectáculos como *Prats* (2016), *Quilmes* (2017), *Comisión Nacional de Energía Atómica* (2017), *Ciudad Jardín* (2017-2018), o la serie titulada *Relato Situado* (con múltiples versiones entre 2015 y 2018).

su propio discurso dentro de la estructura diseñada. Ahora esa es nuestra apuesta y puede desarrollarse tanto dentro de una sala como en la calle, con o sin mediación tecnológica. Los aportes del público son muy estimulantes al punto de modificar nuestras premisas. Que es, en definitiva, lo que tiene que suceder para que la obra no se quede en el tiempo.

Gustavo Tarrío ⁸

[1.] Lo más propicio, los lazos interdisciplinarios y una especie de democratización del campo experimental. Lo adverso, un atraso temático y procedimental. Y en ambos, la cuestión de género, el lugar histórico de las mujeres y de las sexualidades disidentes en las artes escénicas es el tema que debería tenernos pensando, revisando, discutiendo y trabajando. El sabor rancio en la producción teatral respecto a estos temas es inmemorial, ahora se nota mucho más por la incidencia de los activismos feministas y LGTTBIQ.

Otra fuente de adversidad es sin duda el tipo de gobierno nacional, al que no le importan las artes escénicas, entre muchas otras cosas relacionadas con lo humano. No es que haya que esperar algo de las instituciones del estado, pero pienso que tienen una influencia y que es adversa.

[2.] Por lo anterior, cuál y cómo es la práctica escénica del presente. Cómo evitar la reproducción de estereotipos. Porque muchas veces lo que se hace pasar por un señalamiento, es réplica de un modelo indeseable.

[3.] Me interesa cierto trabajo de teatro ampliado, una manera de pensar la vida en comunidad desde el teatro, de un modo no sectario, popular y revulsivo al mismo tiempo. En ese sentido el trabajo fuera de Buenos Aires es clave, vengo haciéndolo en diversos intercambios que son posibles gracias a

⁸ **Gustavo Tarrío** es dramaturgo, director y guionista, egresado de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Dirigió, entre muchas otras, las obras *Afuera*, con Grupo Sanguíneo (estrenada en el Centro Cultural Recoleta, 2002); *Los Ríos*, en Puerta Roja (2004); *Kuala Lumpur* (2006, también con Grupo Sanguíneo, en el Espacio Callejón); el biodrama *Salir lastimado (post)* (2006, Sala Sarmiento); *Dorisdá* (2008–2009, UNIA y Beckett, respectivamente); *Groenlandia* (2010, Centro Cultural de la Cooperación); *Todo Piola* (2015, Teatro del Abasto, seleccionada para el X Festival Internacional de Buenos Aires); *La Guiada* (2017, recorrido por el Teatro Nacional Cervantes); y *Protocolar* (2017, Timbre 4). Es director artístico de LATE, Festival de Teatro del Conurbano, propuesta para acercar a los vecinos del área obras de teatro independiente de artistas de CABA y el Gran Buenos Aires.

la oportunidad de poder viajar y en la experiencia incipiente en el conurbano bonaerense con el festival LATE.

Leticia Mazur ⁹

[1. 2. 3.] Según mi punto de vista, el panorama actual de las prácticas escénicas se ve gravemente atacado por el vaciamiento cultural planificado y ejecutado por este gobierno, de la Ciudad de Bs. As. y de la Nación, desde las instituciones gubernamentales, los espacios independientes y hasta el arte callejero, que ahora también quieren condenar. Los despidos, el recorte de subsidios, la programación aparentemente amplia que sacan en algunas instituciones del gobierno pero con montos insuficientes para producir profesionalmente, el clima represivo pero con fachada de publicidad “alegre y positiva” nos afecta directamente al momento de ponernos a trabajar en términos de producción y se nos mete en el alma también en el plano creativo. Siendo ya adultxs y encontrándonos en un entorno de desigualdad social tan grande en todo sentido, siento la necesidad de que estas preocupaciones se vuelvan claves para que en nuestra creación aparezcan propuestas de pensamiento y acción, alternativas de mundos posibles, verdaderas formas de sensibilidad y unión como zonas no sólo de refugio y resistencia sino también de alimento e intercambio para entender colectivamente, fortalecernos y no ser aplastadxs por un sistema que nos expulsa y nos arrasa la dignidad con impune violencia.

Ante las necesidades de defender nuestros derechos, que aparecen con tanta claridad, surgen nuevos modos de organizarnos, escucharnos y una capacidad de transformación de la que estamos siendo testigxs y protagonistas, que es una fuente de belleza enorme. En los procesos creativos de obra que llevo adelante, creo fuertemente que todo es creación. No sólo la obra como

⁹ **Leticia Mazur** es bailarina, coreógrafa, directora y actriz. Estudió en la Escuela Armar Danza Teatro, se perfeccionó en el Movement Research y el Dance Space de Nueva York y en el Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S.) de Bruselas, Bélgica. Se desempeñó como coreógrafa junto a directores teatrales como Ana Alvarado, Gerardo Nauman, Javier Daulte, Lisandro Rodríguez o Elisa Carricajo, entre otros. Trabajó como intérprete en diversos espectáculos teatrales y proyectos cinematográficos. Es docente de danza y artes del movimiento desde 1995. Entre sus trabajos como directora –además de intérprete, en muchos de los casos que siguen– se destacan *La Lengua* (2012, Espacio Callejón); *Los buses* (2017, El Galpón de Guevara y Centro Cultural Recoleta); *Jugadora muda en bata* (2018, Ciudad Cultural Konex-Da da danza); y *Aura (o Topía)* (2018, en el tercer Festival Internacional de Dramaturgia), en colaboración con Paula Rosolen.

resultado sino, y especialmente, el modo de trabajo, cómo nos ubicamos todxs lxs involucradxs en relación a la tarea y en relación a lxs demás, ahí ya hay creación. Ya estamos creando la forma de comunicarnos y eso en el resultado escénico hablará por sí mismo. Confío mucho en eso.

Soy docente de danza hace más de 20 años, investigo a través de la improvisación, entendiendo la improvisación como un modo de vivir, de estar presente, flexible y porosa a las circunstancias externas, con deseos, sensaciones y pensamientos que buscan saberse móviles y transformables ante los deseos, sensaciones y pensamientos con los que puedan encontrarse. Me interesa mucho entrenar la capacidad de no fijarse en las convenciones al momento de entender la propia identidad, de saberse en permanente proceso de aprendizaje y transformación, y creo que eso se entrena. Así como unx entrena lo opuesto, tal vez involuntariamente. Desde el hábito y la repetición de determinadas formas, esas formas se instalan en unx y terminan haciéndonos creer que somos eso, y se hace muy difícil, cuando no imposible, mover y modificar esas costumbres ya arraigadas. Allí se me une en concepto, creencia y acto la mirada sobre lo creativo al momento de transmitir contenidos en las clases, al momento de crear obra y al momento de pensar mi deseo de sociedad mejor. Trabajo mucho con una noción de “doble vía” en la que hay un contenido X que tiene cierta dirección, tiempo y espacio, que puede ser tanto veloz y fuerte como suave y lento, que tiene que poder dejar entrar en su trayectoria a cualquier otro impulso. Como si un movimiento o acción pudieran llevar dentro de forma latente al infinito. Yo puedo a través del contacto físico tanto ofrecer como imponer. Puedo escuchar o ningunear. Como nos relacionamos con lxs otrxs y como nos mostramos a nosotrxs mismxs al momento de bailar puede hablar de nosotrxs tal vez más que nuestro discurso asumido.

Rafael Spregelburd ¹⁰

[1.] Para ofrecer semejante panorama hay que poder distanciarse un poco del objeto en cuestión. Quienes hacemos teatro rara vez podemos ver el paisaje completo del que formamos parte; de hecho, nuestra propia actividad nos impide bastante ser testigos del abanico total que conforma la escena local, y casi siempre terminamos presuponiendo cosas en base a lo que ya pensábamos de antes, en vez de salir a confrontar con ingenuidad y buena disposición lo que hay para ver. La pérdida de esta ingenuidad es una de las claves por donde empezar a desenredar este ovillo. Yo creo que en culturas más relajadas (con mayores subsidios o una presencia más organizadora del sector público) cada artista puede sentirse respaldado en sus búsquedas individuales, en sus tiempos de observación, en el desarrollo de su poética. Pero en culturas más histéricas, como lo es la argentina, la propia actividad recibe a diario inyecciones descomunales de hormonas. En los noventa, algunas de nuestras obras empezaron a descollar simplemente porque eran diferentes de un *statu quo* oficial, más o menos predecible, más o menos de calidad, más o menos asentado. Esa diferencia garantizaba nuestra aparición como autores, nuestra existencia profesional. Pero ahora ese canon se ha perdido y tal vez sea para siempre. No habiendo *statu quo*, o un centro de la escena, *todo* resulta diferente. Y en esa búsqueda desesperada y desesperante de originalidad se arriba paradójicamente a una constante: el desarrollo de la poética personal ya no es garantía *per se* de existencia en la escena contemporánea, sino que además hace falta hacer algo de ruido. Este ruido se produce de maneras muy distintas. Creo que está bien llamarlo ruido. Es algo sonoro pero no organizado, una suerte de fuga por donde mostrar una mano alzada que es distinta de las otras manos alzadas en idéntico gesto. Algunos acentúan la ilegibilidad de la obra, otros la tensión con los espectadores, a quienes no dudan en agredir

¹⁰ **Rafael Spregelburd** es dramaturgo, director y actor. Su larga y reconocida trayectoria incluye una muy nutrida lista de títulos y estrenos. Sus obras le han valido numerosos premios locales e internacionales, entre los que cabe destacar el Tiro de Molina (España), el Casa de las Américas (Cuba), el Premio Nacional de Dramaturgia (Argentina), el Municipal (Buenos Aires), y varios premios Argentores, María Guerrero, Trinidad Guevara, Clarín, Konex y Florencio Sánchez. Fundó con Andrea Garrote, en 1994, la prolífica compañía El Patrón Vázquez, cuyos montajes han viajado por numerosos festivales y teatros internacionales. Entre sus obras estrenadas en los últimos años pueden destacarse *Spam* (2013, Centro de Experimentación del Teatro Colón); *Pundonor* (2018, dirigida con Andrea Garrote en el Centro Cultural Recoleta); o la nueva versión de *La Terquedad* para el Teatro Cervantes (2017–2018), punto de culminación de su monumental *Heptalogía de Hieronymus Bosch*.

o desafiar para ver qué pasa. Otros simplemente mezclan pop con clásico. El tamiz se sacude y cada cinco años, a la larga, persisten quienes simplemente siguen fieles a sí mismos, desconfiando de las modas pero también de lo que ya está aprobado y rendido.

Supongo que en tanto hacedor no estoy muy calificado para evaluar críticamente el entorno. Apenas puedo describir lo que hago frente a este cúmulo de impresiones latentes que he detallado más arriba. ¿Cuándo y por qué siento la necesidad de escribir algo nuevo? Esto que escribo, ¿por qué es nuevo? ¿Me resisto siempre a reversionar un mecanismo que ya me ha servido, o en realidad finjo que me resisto para en cambio volver siempre a mi atractor extraño, a mi sistema de comodidad, a eso que llamaríamos mi “estilo”? ¿Soy consciente de mi “estilo”? Muchas veces doy por acabada una pieza porque me desentiendo de ella, es decir, porque descubro que no la entiendo. Pero no todos los artistas funcionan así. En nuestra práctica hay mucha mezcla de lo verdaderamente artístico (que supone el riesgo de lo desconocido) y de artesanal: hay mucho de lo hecho a mano, de lo repetible, de lo técnico, que se pega a nosotros como un entrenamiento del que es poco fácil escapar, sobre todo cuando no hay un motivo para hacerlo.

Pero ensayemos una respuesta. Comencemos por los puntos fuertes. El teatro local (al menos el porteño) goza de una saludable mutabilidad. Ha fundido de una vez y para siempre roles antiguamente opuestos: el del director, el del autor y el de los actores. Ha sabido incorporar tanto lo tradicional como lo contemporáneo: conviven en el mismo espacio obras de corte naturalista de relatos lineales con *performances* basadas en la sola presencia y en el puro presente del acto de expectación. Usa tecnologías impensadas hace unos años. Refuerza el vínculo cooperativista de sus elencos, quizás como un pálido reflejo de aquel mítico teatro independiente heredero de la prédica de Leónidas Barletta, pero muy probablemente desprovisto de sus fuertes manifiestos de independencia pura: lejos de alejarse del poder y sus líneas rectoras, este cooperativismo se amiga con publicidad, subsidios, semibecas, auspiciantes, mecenas, clubes de espectadores y cualquier otra mano que le permita subsistir en terreno neoliberalizado. También flexibiliza sus formatos, desde las obras extensas e imposibles hasta las minúsculas pastillas de teatralidad que son cada vez más una tendencia pulpo en nuestro pequeño universo.

Las zonas conflictivas, como era de esperar, surgen precisamente de estos supuestos puntos fuertes, de estos pilares que constituyen un teatro “nor-

mal”, normalizado. Cada vez que uno quiere decirse “el teatro de Buenos Aires es xxx” le aparecen serias dudas y obvias críticas. ¿Por qué es así? ¿Qué y quién lo ha determinado? En otras décadas era muy habitual escuchar, por ejemplo, que una obra sólo podía durar 60 ó 70 minutos, no más. Se aducían motivos de atención, de técnica sintética, de potencia, de elocuencia. Sin embargo, ¿por qué es que los clásicos nunca respetaron ese molde o que el teatro europeo sigue hoy por hoy desarrollando experiencias un poco fuera de formato? ¿No formuló Beckett ya todas las preguntas del siglo pasado a este respecto? ¿No sufría el espectador isabelino del mismo factor de distracción que el contemporáneo? ¿No hizo Shakespeare, alternando palabras con bailes o peleas de espadas, un artilugio de técnica para capturar esa atención perdida? ¿No deglute el espectador actual series interminables de TV en secuencias antes impensadas, no curte así su capacidad de recepción narrativa para luego demandarle al teatro un estímulo similar? Y lo que es más: ¿Debe el teatro devolverle ese estímulo para competir con un formato audiovisual, que poco o nada tiene que ver con nuestro arte salvo por el hecho –nada menor– de que ambos sirven para contar historias? Y ya que estamos: ¿no se ha permitido el teatro –con un grito ya viejo y cansino disfrazado de *non plus ultra*– renunciar a contar historias y apoyarse exclusivamente en la pura presencia?

En suma, la extrema flexibilización de los formatos (que casi siempre tienden a supeditar el teatro a un vínculo gastronómico, breve y digerible) no es casual ni pasajera. Está en relación directa con otras cosas que pasan, cosas que pasan por fuera del teatro. La liquidificación de las relaciones interpersonales que instalaron las redes sociales, el desplazamiento de la idea de “protagonismo” que resbaló del artista hacia el youtuber, el triunfo de lo perezoso y de los 15 minutos de fama consumible, la competencia bestial entre productos con un mismo sesgo, los *trend topics* –ya sean de chismes o de política–, la pérdida progresiva del “trazo individual” frente a la colectivización forzosa (en cooperativa) de los proyectos de escritura y montaje, la obviedad de la denuncia política frente a los atropellos neoliberales de un mundo que pretende retroceder a formas muy básicas de la definición de “hombre”, la inminente revolución feminista, etc., son todos signos de estos tiempos. Presentados aparentemente como artículos de conflicto, como barreras a derribar, yo prefiero observar con renovada ingenuidad y con tenaz pulso crítico su pertinencia a lo contemporáneo. No sería de extrañar que

—por primera vez en la historia— el mayor enemigo del teatro contemporáneo fuera precisamente “lo contemporáneo”.

Lo más interesante en el caso del teatro es reflexionar con una paleta más amplia. Descubrir qué le ocurre al mundo de la plástica, de la música, del cine, incluso de la literatura, con todos esos factores sociales que definen lo contemporáneo. Cuando el teatro sólo se queda observando a sí mismo revela su condición ornamental. Cuando en cambio escenifica la agonía de todos estos elementos en conflicto, cuando los torna escena, cuando los pone en calidad de “visibles”, el teatro garantiza su supervivencia y su pertinencia como un eje fundamental de la construcción política del presente.

[2.] Creo que la pregunta clave es precisamente esa: ¿cómo garantizar la contemporaneidad del teatro? ¿Es integrando todos los rasgos de lo contemporáneo, o por el contrario, como suele suceder en la lógica del teatro, denunciándolos? ¿No es siempre el teatro el espacio para la creación de la famosa “utopía negativa”, el mostramiento de lo que no podemos aceptar como posible? ¿No es esa la cita a la que asistimos cada vez que nos reunimos en torno al fuego pálido de un seguidor?

Si el teatro no es contemporáneo, desaparecerá. El teatro no puede permitirse el lujo de la ópera, por ejemplo, o del ballet clásico, que están anclados en un momento único de la historia de la música y la representación. Pero al mismo tiempo, lo contemporáneo es un veneno. Su aceptación mansa supone la rubricación de un devenir histórico cómplice que no parece aceptable.

[3.] Como dije antes, ésta es la única cuestión más o menos encarable. He probado con lugares diferentes y con públicos muy cambiantes. No es igual para mí estrenar una obra como “El fin de Europa” en Francia o en Bélgica que diseñar su versión porteña. ¿Qué presupuestos pasé por alto cuando decidí montarla fuera de mi país, con actores europeos preocupados por otras cosas y formados en otras técnicas? ¿Qué aprendí del beneficio del viaje, del raudo exilio? Muchas cosas. Sobre todo empecé a desconfiar de lo que en mi entorno se tiene por natural. En Buenos Aires es natural ensayar una pieza uno o dos años, darle vueltas al eje del sacrificio con unos actores sacrificados y esperanzados. En Europa se ensaya cuatro semanas y se sale al ruedo. Las obras van a durar poco. Hay que dar en el blanco una vez sola. Ni lo uno ni lo otro parecen soluciones razonables. La razón debe estar en algún lado en el medio, en el equilibrio.

Yo soy un artista muy caótico, que piensa y sostiene cosas contrarias a la vez, muchas veces dentro del mismo trabajo. Por eso me resulta útil y estimulante la emulación del formato prestado. Nunca será una buena emulación. No podré evitar mi trazo, ni quiero hacerlo. Los actores europeos (franceses, belgas, italianos, turcos, portugueses) de “El fin de Europa” quedaron inyectados de una especie de veneno o de vacuna. Y yo quedé embelesado con sus modos, sus tonos, sus problemas, que no son los míos. ¿Por qué no son los míos? A estas preguntas concretas, concretísimas, es inevitable responder con nuevas formas, con nuevas creaciones formales. Toda forma es el resultado de una tensión. Pero si lo que vamos a tensionar son artículos conocidos, es probable que esa tensión resulte en una farsa, una falsa elasticidad de nuestra percepción.

Lo mismo puedo decir de “La terquedad”. La pieza fue escrita en 2007 para su estreno en Frankfurt. Yo no participé del montaje, no elegí los actores, no tuve voz ni voto en su estilo. Apenas fui un proveedor del texto. “Die Sturheit” en Alemania funcionaba. Y muy bien. Pero no pasaba gran cosa. No me llamaron después de esa misma casa para que escribiera otro texto. Sus actores (que no son independientes) no montaron luego otras obras mías. La obra satisfizo un encargo y a mí me satisfizo poder asumirlo. Pero sin embargo, diez años después, con mucha ansiedad acumulada, ese mismo texto, en mis manos, determina un hito fundamental en mi biografía. Con el auspicio del Teatro Nacional Cervantes –que se arriesgó como nunca antes un teatro público– y la férrea decisión de su flamante director artístico, Alejandro Tantanian, logro montar un espectáculo de complejidad descomunal y –contra todo pronóstico– resulta accesible, divertido, aceptado por la crítica y de yapa atrae 800 almas por noche a una sala que empieza a recuperar su estatus emblemático. ¿Mi obra más popular? Pues se sabrá que de “popular” *a priori* no parece tener nada. ¿Por qué decidió el público del Cervantes, en determinadas circunstancias nacionales, y ante el retroceso espasmódico y bestial de casi todas las formas de la cultura pública –frivolizada, empobrecida, desviada al populismo– abrazar una causa que ni siquiera se esgrimió tan claramente como tal?

“La terquedad” en el Cervantes podría haber sido un fracaso y yo no me hubiera inmutado. De hecho, yo *esperaba* un gran fracaso. Pero fue un éxito. En muchos sentidos, algunos evidentes y otros no tanto. A mí, por ejemplo, me amigó con la idea del teatro público. Yo, que rara vez –por no decir ningun-

na— soy convocado por los teatros públicos de mi país (y en cambio sí por los de otros) de pronto pagué una larga deuda, más que nada emocional. Y sentí que era justo y necesario. Estar allí, junto a mis amigos de siempre, ocupando por derecho propio un espacio que siempre me había sido negado y preservando un rincón de la cultura pública, un sitio que nos pertenece a todos los ciudadanos para sentirnos eso y no meros consumidores.

Estas cosas son irrepetibles. Conviene no aprehender nada de ellas, no estabilizarse. Fue lo mismo con “Bizarra”. Entre 2001 y 2003, el país se hundía en la pobreza y se desangraba de melancolía. “Bizarra” fue un reducto que nos salvó de la tristeza, incluso —a algunos— del exilio. Le dio un raro sentido a nuestra presencia en un momento clave de la historia del país. Rejuntó artistas que hoy descuellan por su individualidad y su talento. Pero, ¿cómo aprender de eso para repetirlo? Nadie lo sabe. Simplemente hay que saber estar. Estar con todos los radares abiertos, con las antenas orientadas hacia afuera para comprender por dónde puede caer un rayo que ilumine esta vieja maquinaria archiconocida que es el teatro. Lo que pasa es que esas antenas también deben estar orientadas hacia. Fundamentalmente hacia adentro, hacia uno mismo. Uno mismo es la materia con la que se esculpe el teatro. Uno mismo no es sólo un ser individual: es un ser en consonancia con todo lo que ocurre en un momento determinado. Los artistas prestamos una lente que nos ha sido dada por el azar. Y debemos preservar el capricho de la forma de esa lente. Aunque no nos lo digan claramente, eso es lo que esperan nuestros espectadores. Un capricho. Un berrinche fenomenal. Una singularidad aplastante.