

SOY EN EL ESCENARIO

**Carlos Ianni:
Escritos sobre
gestión y teatro**



TYP047

Antonella Sturla

SOY EN EL ESCENARIO ESCRITOS SOBRE GESTIÓN Y TEATRO

Antonella Sturla

Todos los derechos reservados.
Buenos Aires. 2023

Primera edición, 2019.

CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral
Buenos Aires. Argentina. www.celcit.org.ar. e-mail: correo@celcit.org.ar

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer, en primer lugar, a Carlos Ianni, por su generosidad y entrega en cada uno de nuestros encuentros, por sus lecturas atentas y enriquecedoras observaciones. A cada uno de los integrantes del maravilloso equipo del CELCIT. A Jorge Holovatuck, por invitarnos a emprender este proyecto y por su incentivo constante. A Eduardo Rovner, por sus valiosos testimonios y por su amistad. A mis maestros, por ser una constante fuente de inspiración. Especialmente, a Beatriz Trastoy, a quien considero mi referente en materia de investigación, gracias por convocarme para llevar adelante esta iniciativa. A todos los que me acompañaron en el proceso de escritura y, principalmente, a mis amigos. Por último, agradecer a mi familia y a mi compañero, por su incondicional amor. Dedico este libro a mi hermana Agostina.

Antonella Sturla

ÍNDICE

[Prólogo](#)

Capítulo 1. Producción y gestión teatral

[1. Una mirada](#)

[2. Peripecias: una perspectiva histórica](#)

[2.1. El Payró](#)

[2.2. Teatro planeta](#)

[2.3. Teatro Margarita Xirgu](#)

[2.4. FUNDART](#)

[2.5. El Cervantes](#)

[2.6. El San Martín](#)

[3. La gestión teatral en el teatro contemporáneo](#)

Capítulo 2. CELCIT: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral

[1. Los orígenes](#)

[1.1. Utopías: objetivos y estrategias](#)

[1.2. Territorios: diseminación y crecimiento](#)

[2. La Argentina. Una historia del CELCIT](#)

[2.1. Itinerancias e intermitencias](#)

[2.2. El maestro Juan Carlos Gené](#)

[2.3. Actualidad y vigencia](#)

[3. Perspectivas](#)

Capítulo 3. Teatro

[1. Hacia un concepto de teatro](#)

[2.. Pedagogía teatral: encuadre metodológico](#)

2.1. Filosofía(s)

2.2. Bioenergética y Gestalt

2.3. Estructura dramática

2.3.1. Los conflictos

2.3.2. La acción

2.3.3. Los sujetos activos

2.3.4. El entorno

2.3.5. El texto

2.4. El actor como ser creador

2.5. El director y la puesta en escena

Capítulo 4: Su obra

1. Memorias

2. Puestas transicionales

3. Puestas textuales

3.1. Contando las maneras (1992-1993)

3.2. Debida obediencia (1994)

3.3. Segundas partes sí son buenas (1998)

3.4. Monogamia (2000-2004; 2007-2008)

3.5. Fragmentos de un amor contrariado (2001)

3.6. Viaje a la penumbra (2003)

3.7. Donde el viento hace buñuelos (2004-2005; 2007; 2014)

3.8. Cita a ciegas (2005-2006)

3.9. Antígona (2006-2007; 2013-2016)

3.10. Terror y miseria en el primer franquismo (2008)

3.11. Minetti (2009)

[3.12. La complicidad de la inocencia \(2011\)](#)

[3.13. Los pájaros cantan en griego \(2013\)](#)

[3.14. Riñón de cerdo para el desconsuelo \(2013\)](#)

[4. Experiencias pedagógicas](#)

[4.1. Como si fuera esta noche \(2002-2003\)](#)

[4.2. La secreta obscenidad de cada día \(2003\)](#)

[4.3. Tres historias del mar \(2005\)](#)

[4.4. El desvarío \(2006\)](#)

[4.5. El término \(2008\)](#)

[4.6. Las mujeres entre los hielos \(2008\)](#)

[4.7. Los ojos abiertos de ella \(2008\)](#)

Capítulo 5: Algunas Reflexiones

[1. El artista y su contexto](#)

[2. Creatividad y riesgo](#)

[3. Lo esencial](#)

[4. Fuego](#)

[5. Sueños y metas](#)

[6. El problema del tiempo](#)

[Bibliografía](#)

PRÓLOGO

Me inicié en el teatro cuando tenía veintiún años, por lo que ya he cumplido más de cuarenta profesando este arte. Una muy buena parte de ese periodo lo he dedicado a hacer del CELCIT una realidad. No lo he hecho solo, sino junto a un equipo, cuya constitución se ha ido modificando con el tiempo, pero siempre con creatividad, responsabilidad, esfuerzo y perseverancia. Y seguimos adelante.

La tarea realizada ha sido enorme y me llena de satisfacción. En buena medida, siempre me he considerado un privilegiado. La vida me regaló (y algunas veces le arranqué) la posibilidad de dedicarme casi exclusivamente a hacer lo que me gusta, lo que me apasiona. Revisar el pasado (que ya no es) con la vista puesta en el futuro, con consciencia ya de finitud, me ha despertado la inquietud de empezar a pensar en el “legado”, en pasar a las generaciones más jóvenes algo, lo posible, de ese regalo que la vida me dio. Y así fue como se originó la idea de este libro, con la humilde intención de esbozar una serie de conclusiones provisionarias en relación a la gestión teatral, mi tarea pedagógica y la artística.

La oportunidad concreta y sincrónica de generar este material vino de la mano de Jorge Holovatuck, quien me “mojó la oreja” dando en el blanco sensible del legado. En esta aventura, no estuve solo. Los caminos del teatro y de la vida me cruzaron con Antonella Sturla, con quien nos encontramos periódicamente durante casi dos años para dar vida a estos textos. El trabajo en conjunto generó una dialéctica en la que se alternaron entrevistas personales, asistencia a las sesiones de los talleres que conduzco, más una exhaustiva investigación realizada con documentos históricos, textos teóricos y críticas periodísticas.

Un libro como este encierra un problema capital: la clausura. Es decir, que mientras estas afirmaciones permanecen, mi forma de pensar y concebir la profesión, indisolublemente ligados a la praxis, seguirán —espero— cambiando (así como seguirá cambiando el contexto en que me sitúo). Mi tarea docente y creativa está en proceso, por lo tanto, todo lo afirmado aquí será hasta que la realidad me demuestre lo contrario y me obligue a seguir indagando en recónditas incertidumbres. Detener el fluir para reflexionar en compañía de Antonella, historizando y teorizando algunas cuestiones, el tener la posibilidad de generar relato, fue un proceso sumamente enriquecedor para mí y espero que también para ella. Sin embargo, quiero advertir a los lectores que me considero con absoluto derecho a desdecir lo escrito y que estas versiones sean derrocadas por miradas inéditas. Parafraseando a Jorge Luis Borges: todo es un borrador y puede ser infinitamente corregible.

Por último, una vida como la que he vivido, tan demandante y, en muchos momentos, muy sacrificada, no hubiera sido posible sin el apoyo, el aguante y el estímulo constante de mis hijos, Soledad y Pablo y, sobre todo, de Teresita, mi amor y mi compañera de vida. A ellos, mi emocionado agradecimiento.

Carlos Ianni

CAPÍTULO 1: PRODUCCIÓN Y GESTIÓN TEATRAL

1. UNA MIRADA

*LOS FILÓSOFOS NO HAN HECHO MÁS QUE INTERPRETAR
DE DIVERSOS MODOS EL MUNDO,
PERO DE LO QUE SE TRATA ES DE TRANSFORMARLO.
FRIEDRICH ENGELS*

Las definiciones en torno a la gestión teatral son diversas y los supuestos sobre los que se edifican están vinculados a problemáticas tan específicas como ambiguas. Sucede que la palabra gestión está estrechamente ligada a una práctica situada en condiciones dadas únicas que requieren estrategias diseñadas a posteriori. Es decir, que no existen recetas ni manuales que puedan dar luz sobre enigmas que aparecen y desaparecen en una dialéctica cuya rítmica se establece a partir de un devenir vertiginoso, evidenciando su carácter no lineal e impredecible.

A grandes rasgos, podríamos definir la gestión como una acción, o una serie de acciones que se llevan a cabo para conseguir un determinado objetivo o resolver cierta contrariedad. Este conjunto de operaciones es diseñado a fines de dirigir o administrar cierto organismo público o empresa privada para optimizar sus recursos o alcanzar una meta específica. Koontz-Wehrich, teórico e investigador de temas vinculados a la administración, define a la gestión como una interacción de decisiones sobre los recursos disponibles con objetivos globales en relación al entorno en que se desempeña (1998). Aquí encontramos algunos términos interesantes que pueden ser extrapolados a la actividad teatral: interacción, recursos y objetivos. El arte teatral está prácticamente condenado a la interacción, siendo inconcebible la idea de que pueda producirse en soledad. Incluso si quisiéramos hacer un experimento en el que un mismo sujeto haga a la vez de intérprete, director, autor, productor, diseñador de luces y sonido, diseñador de vestuario, etc., deberíamos saber que estamos destinados al fracaso insalvable: esa voluntad de soledad irremediablemente deberá enfrentarse a una mirada externa, a un espectador. Observamos entonces que el teatro propone la necesaria existencia de un grupo de trabajo que posibilite la interacción de roles definidos a fines de diseñar una estrategia de trabajo en vistas a un objetivo común. La gestión de artes escénicas, que abarcaría tanto a la danza, a la música y al teatro, engloba una serie de actividades que no podríamos definir de modo unívoco e invariable, dado que cada proyecto conserva su especificidad y demanda acciones determinadas. Sin embargo, a grandes rasgos, es posible mencionar algunas: la ad-

ministración de salas, sus instalaciones edilicias y programación; la planificación y puesta en acto de proyectos; la dirección de compañías artísticas; la creación de espacios de formación y de capacitación; el diseño de un marketing estratégico; la difusión en medios especializados; el estudio y análisis de públicos, la realización de servicios de producción, exhibición y difusión, etc.

Para esbozar una primera aproximación al concepto de producción teatral, proponemos retomar algunas consideraciones de Gustavo Schraier, quien enuncia en tono provocador que “fórmulas no hay, pero seguramente hay modos mejores de hacer las cosas” (Berman, 2011). Esta afirmación revela un universo en constante cambio que no habilita que las definiciones sean estancas ni que las fórmulas exitosas en algunos casos sean necesariamente aplicables a otros proyectos. El teatro es una actividad que surge en el contexto de la praxis humana, por lo tanto, es inviable e improductivo delimitar una definición atemporal que sea válida para el entramado global de la producción escénica. La palabra producir deriva del verbo latino *producere*, compuesto por el prefijo *pro-* y el verbo *ducere* (‘guiar’ o ‘conducir’), revelando que toda producción es un proceso material en el que los elementos disponibles son estratégicamente intervenidos por prácticas administrativas, técnicas y artísticas, a los fines de materializar un proyecto.

Bajo el paradigma que propone que toda reflexión secunda la acción, es decir, que a partir de la praxis se edifican teorías aplicadas a prácticas concretas, encontramos un aporte central en la historia del pensamiento occidental que abre el panorama de sentido. Cuando Karl Marx, filósofo referente del materialismo histórico, sentenciaba en sus Tesis sobre Feuerbach que toda reflexión debería ser en sí misma una acción transformadora, ponía al descubierto las limitaciones de sus predecesores y forjaba una herramienta crítica que ponía en crisis las estructuras materiales y simbólicas de la sociedad. Desde su perspectiva, sugería que toda producción social es creada por seres humanos que establecen determinadas relaciones materiales a partir de sus respectivas fuerzas de producción, siendo el conjunto de estas relaciones productivas un entramado que revela mecanismos de conciencia social. Con su aporte, Marx dio un giro inesperado e hirió el logos de la historia del pensamiento occidental al afirmar que “no es la conciencia del hombre lo que determina su ser, sino el ser social lo que determina su conciencia” (1938) y, por lo tanto, el ser humano es devenir en tanto se define y es definido a partir de su praxis y su vínculo con el mundo. Esta breve introducción filosófica nos permite enmarcar desde el punto de vista metodológico el trabajo de Carlos Ianni en su rol como gestor teatral desde una perspectiva teórica: ¿Por qué Marx? Cuando comenzaron las conversaciones con Carlos, su primer comentario fue en relación a su dificultad de separar la teoría de la praxis, revelando que todas sus definiciones son siempre consecuencias de su hacer práctico. Esta confesión, más que una dificultad, es una declaración de principios, en la que podemos vislumbrar claras resonancias de la filosofía marxista en relación a que todo

proceso de pensamiento se origina y se acredita desde la práctica concreta en un contexto histórico y social en el que revela su eficacia en tanto poder de transformación.

Ianni señala que, en su definición más simple, producir es disponer los medios con vistas a un fin, que, en el caso de la producción escénica, será definir: ¿Qué? ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Para qué? La gestión teatral sería entonces la puesta en acto de conceptos y herramientas técnicas utilizadas al momento de producir y promover actividades vinculadas al arte teatral. Entre las múltiples prácticas que se desprenden de los conceptos de gestión y producción teatral, Ianni menciona algunas líneas de trabajo que fueron constantes en las disímiles tareas que realizó a lo largo de los años:

- el diseño y la producción de espectáculos, su respectiva explotación y posibilidades de internacionalización a través de las giras;
- la concreción de la programación de una sala con propuestas nacionales e internacionales;
- la diagramación de una agenda de cursos de formación
- la coordinación de la producción y difusión de publicaciones especializadas;
- la gestión de nuevos públicos; y
- la obtención y administración de recursos económicos que posibiliten cada una de las iniciativas.

Desde el punto de vista de la gestión teatral, Ianni resalta la existencia de cuatro habilidades relevantes para el desarrollo de un proyecto: creatividad, imaginación, capacidad de liderazgo y templanza. Afirma que la producción de un espectáculo o la gestión de una sala son, en cierto modo, actividades asimilables al primer capítulo del Génesis de las Sagradas Escrituras, porque siempre desafían al creador a hacer de algo informe, de un caos, un cosmos. Para que ese acontecimiento se produzca, son necesarias la creatividad y la imaginación porque permiten crear a partir de la nada, poniendo en el mundo algo que antes no estaba. Estas cualidades posibilitan al gestor el diseño de “nuevas formas de”, alejándose de caminos trillados y ya transitados, con la apertura y el vuelo de soñar escenarios diferentes, facilitando los procedimientos y recursos para su realización en circunstancias geográficas, históricas y sociales concretas. La capacidad de liderazgo es otro rasgo que atraviesa las múltiples actividades de un gestor teatral, ya que tiene la responsabilidad de conducir un proceso y de encolumnar a todo un equipo detrás de un objetivo común, administrando los recursos humanos para afrontar todas las tareas en las que puedan desenvolverse. Nada garantiza el placer en cada una de las instancias del camino; por el contrario, cuando nos embarcamos en proyectos, siempre habrá obstáculos, situaciones difíciles de afrontar y problemas por resolver. Para sobrevolar cada uno de ellos, serán importantes la templanza y el buen humor.

Esto favorece la convivencia armónica del equipo y la optimización de los recursos en miras a la resolución de los conflictos. Ianni sostiene que, en todo proceso creativo o diseño de producción, lo esencial es no olvidar que, “si perdemos la alegría en lo que hacemos, nada tiene sentido” (Ianni, 2015)¹.

Los ejes vertebradores del desarrollo profesional son el perfeccionamiento y la actualización de saberes conceptuales y procedimentales, la contextualización permanente de lo que se proyecte y la investigación sobre la propia praxis. Esto conlleva una necesaria mirada crítica y reflexiva en torno a los criterios desde los cuales se toman las decisiones acerca de la gestión, producción y difusión sociocultural del teatro. Debe ser incesante el planteo de preguntas en relación al contexto en el que se produce y el interés en generar respuestas comprometidas y adecuadas.

La proliferación de salas y la cantidad de obras de teatro que se presentan en la actualidad, en la ciudad de Buenos Aires desafían a la totalidad de los agentes de la producción. Esto evidencia la necesidad de crear herramientas, quizás desarrolladas en otras esferas, que puedan ser traducidas para su aplicación al ámbito específicamente teatral. Ianni señala que es imperiosa la adquisición de competencias específicas, ya que, actualmente, no es posible hacer teatro por simple pasión. Si bien la pasión es el motor de toda producción artística, eso solo no alcanza a la hora de producir, difundir, diseñar la gira de un espectáculo o manejar una sala. Toda información es fructífera y enriquecedora, desde teorías elaboradas por investigaciones específicamente teatrales hasta estudios financieros, demográficos, datos vinculados, por ejemplo, al consumo de los ciudadanos en sus horas de ocio. Para gestionar un espacio o producir una obra de teatro, debería realizarse un estudio de campo permanente para obtener un tipo de información que no existe sistematizada en ningún sitio, sino que se encuentra diseminada en la realidad circundante. Esto implica pensar, por ejemplo, a qué público se dirige, cuáles son los espacios similares o las obras con las que convive en el ecosistema teatral y, por lo tanto, cuál es el diferencial que aporta la propuesta. Una mirada innovadora que planifique la creación de procedimientos de gestión originales y superadoras de las líneas dominantes, necesariamente debería formular tres preguntas que Ianni considera claves en relación a los rasgos positivos y negativos de la era capitalista: ¿qué es lo nuevo?; ¿cómo llego ahí? y ¿cómo llego primero? La curiosidad y la actualización son factores determinantes para la conexión de la producción con su hábitat, es decir, para comprender que la gestión teatral está situada históricamente en un contexto específico que la posibilita y la determina. Las conceptualizaciones se originan y encuentran un eco necesario en su praxis concreta, reafirmando que la única manera de aprender es haciendo: a partir del error, la reflexión y el rediseño de estrategias, complementando la actividad con lecturas, seminarios de formación

1. Desde 2015 hasta 2018, he realizado una serie de entrevistas personales a Carlos Ianni en el CELCIT, Buenos Aires. A continuación, cada vez que cite un fragmento textual de alguna de ellas haré referencia al año correspondiente.

y discusiones con profesionales de la gestión teatral.

Ninguna producción cultural está envasada al vacío, es decir, que tanto la gestión y concreción de un proyecto como la administración de un espacio para el desarrollo de sus actividades enfrentan la necesidad de organizar sus líneas de trabajo en función a una realidad sociocultural determinada y determinante. Las salas de teatro son espacios destinados a la producción y a la socialización del arte vivo, donde todo trabajo creativo se colma de sentido al entrar en contacto in situ con un receptor y, en definitiva, todo está puesto al servicio para que el espectador viva una experiencia. La gestión teatral en tanto proceso organizativo, propicia y asimila las condiciones en que el trabajo artístico se desarrolla en el nivel macro, en un contexto de producción más amplio, generando estrategias que contemplen las problemáticas y beneficios de su realidad histórica. Por ejemplo, advertir especial atención en la importancia de conocer la programación o acciones de otras salas, en vistas a vislumbrar cuales podrían llegar a ser las ventajas competitivas que se podrán crear y desarrollar en esa relación.

Si bien la producción teatral existe desde la Antigua Grecia, incluso indeterminados años antes, recién en los años ochenta, en nuestro país comenzó a reflexionarse sistemáticamente, en una década caracterizada por la autogestión y la libertad. Volver a hacer teatro después del horror, renacer después de la censura, no fue tarea fácil para los teatristas. Los horizontes eran poco claros a la hora de trazar lineamientos generales que contuvieran el estallido de libertad que los artistas esgrimían como respuesta a ese período nefasto de nuestra historia reciente. Los modos de producción canónicos e institucionales eran puestos en cuestión, y el espectro propositivo no tenía límites. La sensación generalizada de que había muchas cosas por hacer, la creatividad y la necesidad de expresión no se manifestaban solo en lo artístico, sino también desde el punto de vista de los modelos productivos. La pérdida de espacios oficiales durante la Dictadura propició un contexto de autogestión inédito que permitía a los grupos fortalecerse desde la marginalidad y encontrar poderosas vías de visibilidad. En este mapa que sugería la coexistencia de diversos modos de producción, empezó a aparecer una necesaria autorreflexión que surgía de la misma praxis, donde la gestión teatral se alejaba cada vez más de la comodidad estanca de los modelos anquilosados del teatro oficial y se sumergía en un clima de época cuya característica común era la transgresión. Aquí es donde surgían las preguntas que atraviesan la tarea de todo gestor: ¿Cómo diseñar un proceso de gestión? ¿En qué medida esos procesos responden a necesidades específicas? ¿Pueden procesos generales aplicarse a priori o son más bien particulares a su dominio de acción? ¿De qué forma el entorno en el cual se desenvuelven condiciona esos procesos de gestión?

2. PERIPECIAS: UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA

En la tragedia griega, a partir del aporte de Aristóteles, entendemos la peripecia como el cambio de fortuna del héroe, la mudanza repentina de situación debido a un imprevisto accidental que resignifica drásticamente la totalidad del relato. El héroe entonces debe diseñar un cambio de planes a partir de ese acontecimiento que lo obliga a una reacción y a la creación de una nueva estrategia o conducta para enfrentar ese contexto inédito. Aristóteles elaboró el concepto de peripecia aplicado a las construcciones narrativas de la tragedia griega, pero, si rastreamos un poco más atrás en la historia del pensamiento occidental, desde su origen etimológico, la palabra peripecia deriva del griego περιπέτεια, peripéteia, cuyo significado primigenio puede traducirse como “aventura”. Todo gestor teatral se enfrenta continuamente a nuevos escenarios culturales, sociales y políticos, que lo obligan a redefinir sus estrategias y evaluar sus decisiones en función de contextos siempre diversos y en constante mutación. Al igual que el héroe trágico, debe atravesar un camino que va desde el proyecto hacia su efectiva realización, delimitando objetivos a corto y largo plazo, adquiriendo las herramientas para poder materializarlos, etc.

A lo largo de más de cuarenta años, Carlos Ianni ha desarrollado una amplia experiencia en el ámbito de la producción y gestión teatral. Anteriormente expusimos algunos conceptos generales y reflexionamos en torno a su mirada teórica, señalando que desde su punto de vista metodológico, toda teoría siempre se desprende de la praxis concreta. A continuación trazaremos un recorrido cronológico a través de su historia, para identificar algunos ejes fundamentales de trabajo vinculados a su práctica desde un acercamiento crítico y reflexivo en diálogo con sus peripecias.

2.1 El Payró

A principio de los años cincuenta, en un subsuelo de la calle San Martín, iniciaba sus actividades el Teatro de los Independientes. El eco de la fértil e inagotable labor de Leónidas Barletta y su creación del Teatro del Pueblo en 1930 tuvo una fuerte resonancia en esta sala emblemática del teatro independiente de la ciudad de Buenos Aires. La dirección estaba a cargo de Onofre Lovero y su equipo, conformado por Isidro Fernán Valdés, Haydée Padilla, Martín Romano, Mirko Álvarez y Saulo Benavente. Durante quince años desarrollaron una fructífera labor de programación que incluyó la puesta en escena de autores nacionales e internacionales: Agustín Cuzzani, Aurelio Ferretti, Pablo Palant, Félix Manuel Pelayo, Abelardo Castillo, Bertolt Brecht, Franz Kafka, Eugene O'Neill y Henrik Ibsen, entre otros. Además de la programación de espectáculos, el grupo generaba espacios de encuentro y reflexión, charlas y conferencias, que evidenciaban el carácter político de las acciones y enmarcaban ideológicamente el proyecto que estaba naciendo. El teatro se convirtió en un centro de referencia

de intelectuales y artistas en un período muy corto de tiempo. En 1968 la sala dejó de ser dirigida por Onofre Lovero, quien delegó esa tarea a Jaime Kogan y su equipo. La renovación impulsó al teatro a abrir nuevas vías de producción y generación de contenidos, gestionando espectáculos de creación propia y otras actividades como ciclos de música en los que participaron artistas como Mercedes Sosa, Luis Alberto Spinetta y Leonardo Favio. Si bien el clima de época no era propicio, la juventud y la energía del nuevo equipo de dirección trabajó con la sensación de que, en materia de teatro, todo estaba aún por hacerse.

Carlos Ianni llegó al Teatro Payró en busca de un curso de actuación, quizás para encontrar las respuestas de algo que lo venía preocupando hacía tiempo. Durante su formación en Bellas Artes y su producción como pintor, padecía la soledad del artista en el momento de la creación, y para combatirla, se juntaba con otros pintores a trabajar cada uno en su obra pero compartiendo un espacio-tiempo común. La imagen del pintor solo frente a la tela, sus procedimientos creativos puestos en marcha en aislamiento, eran ideas que lo preocupaban. En esa etapa de crisis, de cambios y nuevos horizontes, se propuso conocer el mundo teatral cuya esencia era el trabajo creativo grupal.

Aquí comienza su historia en el Payró, una institución en la cual Ianni desempeñó varias actividades que, si bien eran diversas, tenían como denominador común su vínculo con el teatro. En sus comienzos, en octubre de 1975, atendía la boletería de la sala y luego empezó a operar las luces de los espectáculos, el sonido, hasta que finalmente se ocupó de diseñar la programación, las estrategias de prensa y la difusión de los espectáculos. Su aprendizaje siempre estuvo ligado con el hacer práctico y con la observación, “aprendí viendo a mis mayores hacer. Como siempre fui muy curioso y muy inquisitivo, lo que no sabía lo preguntaba y con lo que no estaba de acuerdo discutía” (2015).

En el Teatro Payró, esgrimió sus primeras armas como productor y gestor teatral, compartiendo experiencias y proyectos con teatristas. En 1977, la cartelera porteña anunció el estreno de *Visita de Ricardo Monti*, dirigida por Jaime Kogan, una obra paradigmática en la historia del teatro nacional. La poética del texto dramático y de la puesta en escena de *Visita* sugerían un corrimiento del realismo canónico que no se oponía totalmente a sus supuestos, sino que ensanchaba sus límites más allá de las zonas de lo cotidiano, indagando en el interior de las fisuras que el costumbrismo intentaba ocultar. Monti afirmaba que, mientras el costumbrismo se limitaba a mostrar las costuras de la realidad de los seres humanos en un reconocimiento de lo inmediato en tanto mera representación mecánica, el teatro podía desafiarse a sí mismo e indagar en las grietas, en los recovecos donde habitan los fantasmas sin rostro de lo real. En este sentido, la obra sugería un universo ambiguo, introspectivo y personal que estaba muy vinculado a la tesis artaudiana que sentenciaba que “el teatro debería representar no ya a esa realidad cotidiana, tan vana como edulcorada, sino a esa otra realidad que como los delfines muestra la cola para hundirse otra vez en aguas oscuras” (2005: 52). Jaime

Kogan planteaba que el escenario de la ciudad de Buenos Aires había caído en un statu quo que afectaba a todos los agentes implicados en el hecho teatral: autores, directores, actores, público y crítica. Consideraba que tanto creadores como receptores habían asumido una especie de conformismo, porque, si bien existían propuestas de calidad, desde una mirada transversal no irrumpían grandes acciones que sacudieran el panorama teatral convirtiendo las certezas en nuevas preguntas. Kogan señalaba que el riesgo era inherente al arte y era la llave que permitía abrir las puertas de lo inédito porque estaba vinculado con la constante destrucción creadora de todo lo que lo precede (Ardiles Gray, 1981).

Jaime Kogan fue uno de sus primeros maestros y generosamente un día lo invitó a participar de su proceso creativo. Además de su formación académica en Filosofía y en Bellas Artes, Ianni contaba con apenas tres años de estudios teatrales y poseía una enorme curiosidad. Aceptó con mucho entusiasmo ser parte del equipo porque admiraba a sus maestros Jaime Kogan y Ricardo Monti. Era el primer montaje en el que participaba del proceso de realización, y le fascinaba poder ser testigo del proceso por el cual las palabras de un texto transmutan a un espectáculo. Le brindaron la posibilidad de acompañar todo el recorrido: desde las primeras reuniones hasta la concreción del espacio escénico en el que transcurrió la obra y su puesta de luces. En su relato, advierte que todavía no tenía suficiente distancia crítica para dimensionar lo que estaba pasando y no era del todo consciente del impacto que tendría esa obra; disfrutaba del privilegio de compartir con sus maestros y aprender todo lo que podía de esa experiencia, tratando de satisfacer cada cosa que se le pedía de la mejor manera posible. Las tareas que llevaba a cabo como productor ejecutivo eran diversas y eclécticas: conseguir los materiales que requería el espectáculo al menor costo posible o a costo cero, trabajar en la prensa y difusión de la obra, presenciar los ensayos y la puesta de luces, participar en las reuniones de trabajo con todos los colaboradores que pasaron por el proyecto, entre otras. Además, puso al servicio de la obra todos sus conocimientos y habilidades pictóricas adquiridas en su formación en Bellas Artes, interviniendo artísticamente el mobiliario de la escenografía para envejecerlo a partir de una técnica plástica y facilitar cierto efecto de extrañamiento. Durante esos dos años que la obra estuvo en cartel, muchas veces participó activamente de las funciones operando sonido o luces, motivo por el cual pudo presenciar muchísimas funciones y enfrentarse cara a cara a la verdad insalvable del teatro: cuando está vivo, siempre se manifiesta de manera única y diversa en sus eternos nacimientos y resurrecciones. Las intensidades, los cambios, los errores, los aciertos hacían de cada función una variante impredecible.

Visita desarrollaba desde su dramaturgia ese mundo extrañado que ya había sido planteado en Viet Rock y en Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones. Ante las heterogéneas propuestas artísticas desarrolladas por

Kogan, Ianni le preguntaba a su maestro acerca de las decisiones estéticas para reflexionar acerca de su poética y sus procedimientos creativos. Esta experiencia de la diversidad lo enfrentó con una problemática esencial de la teoría teatral: ¿Cuál es el rol del director en relación con un texto dramático que lo antecede? ¿Cuál es el límite entre el universo sugerido por el texto y lo que el director propone desde su lectura personal? El texto teatral está naturalmente destinado a ser representado, y cada nueva puesta en escena diseña una situación de enunciación inédita en función del nuevo contexto social de su producción/recepción, lo que exige un replanteo en relación a la perspectiva logocentrista del texto como elemento primero de la puesta en escena. La obra teatral no anula ni disuelve el texto dramático, lo conserva desde su estatus de texto lingüístico, es decir, de texto emitido en escena. La concepción semiológica define al texto como proceso, como productividad, negando su condición de ser en sí mismo un resultado. Propone que, entre las líneas de una obra, habitan esos huecos que todo lector debe colmar. Umberto Eco considera el texto como “una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar” (1993: 74). Su concepto de obra abierta sugiere que la apertura exige una respuesta por parte del espectador, quien debe construir un sentido a partir de una serie multiforme de significados que el autor pone en juego, entregando al usuario una obra por acabar. Desde su perspectiva, el texto posee una estructura dinámica; se aleja así de la concepción clásica, que lo definía como objeto permanente, ya que, en cada encuentro con el lector, el goce nunca es igual a sí mismo porque existe un campo de posibilidad vinculado a la relatividad de la mirada que co-crea la obra, afirmando una vez más la infinita variabilidad de la experiencia. Si bien el terreno de las interpretaciones es infinito e inagotable, existen interpretaciones pertinentes y otras aberrantes, por lo tanto, el lector no puede hacerle decir a la obra lo que el texto no dice, violentando de ese modo lo que ella estaba dispuesta a decir. Debería construir una mirada responsable, considerando que toda lectura (al igual que toda acción) es política y encierra una inevitablemente postura ideológica: “puesto que no hay lecturas inocentes, debemos empezar por confesar de qué lecturas somos culpables” (Grüner: 16). Las respuestas que Ianni encontró en su maestro Kogan afirmaban que, como creador de la puesta en escena, el director debía ser perceptivo y abierto al universo particular que cada obra contenía: su poética, sus límites y sus posibilidades propositivas que trascendían el gusto personal del director o algo que pudiera ser considerado un estilo.

Ianni trabajó también en la prensa institucional del teatro y en la difusión de sus espectáculos. En cada nuevo estreno, se realizaba una nota a los artistas para anunciar el comienzo de la temporada y, a posteriori, salía publicada una crítica de la obra en el diario. En esa época, los críticos eran estudiosos del arte teatral y desarrollaban una firma personal que era reconocida por sus lectores, al igual que la impronta estética de un director o la pluma de un dramaturgo. El interés de los teatristas no era estrictamente la aparición en los diarios, sino la calidad y profundidad de los textos críticos que esgrimían por, ejemplo, Ernesto Schoo o

Gerardo Fernández. En esos tiempos, los medios dedicaban mucho espacio a la visualización del teatro independiente, que estaba cada vez más fortalecido por las nuevas voces de la escena teatral argentina. El rol de la crítica no solo jerarquizaba los discursos artísticos, sino que acompañaba a los espectadores en este período caracterizado por las rupturas, las constantes transformaciones y el activismo teatral. Además de las publicaciones gráficas, también utilizaban otros medios para la difusión, como la radio en programas de actualidad que tenían un espacio dedicado a la promoción de espectáculos, a entrevistas con los realizadores y comentarios vinculados a la agenda cultural de los días subsiguientes.

El público asistía como un espectador privilegiado a este período de diseminación de propuestas alternativas que sustentaban distintas posiciones frente a la concepción del teatro y al contexto social en el cual se producían. Los medios de comunicación como la radio y el diario eran en ese entonces claves porque posibilitaban que la información circulara. Actualmente, con la aparición de las nuevas tecnologías y la subsecuente transformación de los hábitos de consumo, los medios tradicionales atraviesan una crisis, ya que los consumidores tienen un rol más activo y autónomo en la búsqueda de información, que encuentran de manera inmediata. Sin embargo, la efectividad del impacto de la comunicación no necesariamente se optimiza en la era digital. Si bien hoy existe una oferta inagotable e indiscriminada de opciones, más que ser un incentivo, en muchos casos, paraliza.

Ianni empezó a reflexionar en ese entonces acerca de qué era lo que movilizaba a la gente a ir al teatro y cómo se enteraban de los espectáculos. Este análisis le permitió vislumbrar cómo en esa época los mecanismos tradicionales de prensa ya se tornaban porosos, y esos huecos permitían demostrar que, si bien la crítica seguía siendo importante porque la aparición en los medios era funcional a la legitimación de los teatristas, no era definitiva. En ese contexto de aprendizaje permanente que fue su experiencia en el Teatro Payró durante los años setenta, ya escuchaba de sus mayores que había que encontrar mecanismos alternativos de difusión porque empezaba a achicarse el espacio en los medios masivos.

Anteriormente mencionamos que las producciones culturales no se producen en el vacío, que tanto la creación de una obra artística como la administración de un espacio organizan sus líneas de trabajo en relación con un contexto social e histórico que es determinante. En 1976, comienza una etapa oscura para nuestro país, una época sombría, como la llamaría Bertolt Brecht en su poema "A los que vendrán" (2008). Durante la Dictadura militar, fueron puestos en jaque muchos niveles del sentido común: lo terrible y lo monstruoso ingresaron en la esfera de lo cotidiano, y la naturalización de la violencia ponía al descubierto el horror. Como afirma Slavoj Žižek en sus reflexiones marginales Sobre la violencia, mientras la violencia subjetiva es visible y ejercida por un agente identificable, es solo una manifestación aislada y localizable de una violencia estructurante, objetiva, que posee sutiles formas de coerción imponiendo relaciones de dominación y explotación. El autor afirma, parafraseando a Theo-

dor Adorno, que la poesía no es imposible después de Auschwitz, sino que lo indecible, lo impronunciable, es la prosa. El realismo fracasa allí donde la única salida es la metáfora que alude a lo que no puede ser expresado en forma directa. El público encontraba en el teatro las respuestas que no hallaba en ningún otro lado. Por esta razón, la figura del Payró se vigorizó en tiempos de crisis y el arte teatral se empuñaba como un arma frente a las injusticias, la sinrazón y el terror sembrado por los militares. Ianni sostiene que fue un momento muy poderoso para el teatro en un sentido libertario, de resistencia frente a la realidad social del país. Muchos actores reconocidos trabajaban en el teatro independiente por las constantes prohibiciones de la televisión y el cine. Este factor se sumaba a las condiciones de producción, ya que, mientras en una película o en un programa de televisión era mucho el tiempo de gestación de un proyecto, el teatro podía manifestarse con mayor inmediatez. Otro elemento central era el carácter elíptico y metafórico del mensaje teatral, que habilitaba discursos combativos que no eran permitidos ni en el cine ni en la televisión.

El Teatro Payró fue víctima de atentados y censuras durante la última dictadura militar. Con el correr de los años, los estrenos se fueron sucediendo gracias a la movilización cultural que apoyaba su supervivencia. Ianni recuerda que, cuando tuvieron la intención de poner en escena Galileo Galilei, el Secretario de Cultura fue personalmente al teatro para informarles que, si la obra se estrenaba, inmediatamente sería prohibida. Otra amenaza concreta se produjo con el estreno de Telarañas, dirigida por Alberto Ure en 1977, donde el pedido concreto fue que bajara de cartel o cerrarían el teatro, porque la obra “atentaba contra los fundamentos de la institución familiar tradicional” (La Prensa, 1977). Además de la censura directa ejercida sobre la programación artística del teatro, había seguimientos y represalias sobre los teatristas que estaban involucrados. También se producían atentados durante las funciones con explosiones de bombas de gamexane para diluir in situ el acontecimiento teatral y sembrar el pánico entre el público. Luego del estreno de Telarañas, su dramaturgo, Tato Pavlovsky, sufrió un episodio de violencia cuando un grupo armado ingresó en su edificio mientras estaba en plena sesión de psicoterapia con varios pacientes. Logró escaparse por la terraza y con pasaporte vencido, vía Brasil y Uruguay, se exilió finalmente en España durante dos años. Otro hecho que daba cuenta de los abusos que tuvieron que enfrentar los teatristas en aquellos tiempos fue el allanamiento de la casa de una de las actrices de Una pareja, de Eduardo Rovner durante la representación. El terror ejercido como fuerza de dominación era el pan de cada día, y el único modo de convivir con ese terror era naturalizarlo. Ianni profundiza en este pensamiento y afirma que, cuando se naturaliza, se pierde de vista lo horroroso y entonces aparece lo siniestro.

El equipo de dirección del Payró en 1977 decidió abrir una segunda sala y, luego de evaluar distintas opciones, alquilaron una sala a la que llamaron Teatro Payró Sala 2, donde Jaime Kogan dirigió su versión de Julio César de Shakespeare. En 1978, la comisión directiva

que administraba la gestión del teatro se dividió en dos: mientras Jaime Kogan siguió a cargo del Payró, Carlos Abreu, Luis Carminio y Carlos Ianni asumieron la dirección de esa nueva sala, a la que decidieron rebautizar con el nombre de Teatro Planeta.

2.2. Teatro Planeta

En el año 1978 asumió su labor como Director Artístico del Teatro Planeta y llevó adelante diversas funciones vinculadas a la gestión, en compañía de Luis Carminio que desempeñaba tareas administrativas y contables, y Carlos Abreu, que se ocupaba de cuestiones técnicas. Si bien cada uno tenía un rol asignado, algunas tareas eran compartidas y no se trataba de compartimentos estancos. Todos habían trabajado anteriormente en el Teatro Payró y conocían muy bien las fortalezas y debilidades de cada uno. Ianni sostiene que la gestión, al igual que la producción de un espectáculo teatral, implica necesariamente un trabajo en equipo que requiere organización, distribución del trabajo y una correcta administración de los recursos humanos. En este período de la historia, se produce un hecho fundamental que es el contacto con dos instituciones que fueron TOLA (Teatro Off Latinoamérica) representado en la Argentina por Rubén Szuchmacher y el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), presidido por Francisco Javier. Con ambas, Ianni tenía el propósito de empezar a diseñar las giras de los espectáculos que producía con la finalidad de ampliar la vida útil de la obra y su reconocimiento a nivel nacional e internacional.

El Planeta ofrecía una programación de calidad y, en poco tiempo, se convirtió en una de las salas más importantes del teatro independiente de la época. Memorable en su historia fue el estreno de *Boda blanca* de Tadeusz Rózewicz, dirigida por Laura Yusem en 1980, espectáculo multipremiado en el país y en el extranjero que participó de numerosos festivales. Estuvo en cartel durante tres temporadas, y ese reconocimiento le permitió a la directora legitimarse dentro del campo teatral de la época. En tiempos de dictadura, Yusem empuñaba la metáfora como instrumento de reflexión artística lo suficientemente poderosa para que los espectadores elaboraran una lectura estética y necesariamente ética de su obra. *Boda blanca* ponía en escena a una familia disfuncional, algo muy de moda en el teatro contemporáneo, pero que en aquel entonces era bastante molesto y provocador para el sistema de valores que proclamaban los militares. Si bien no aludía directamente a la situación política, esa mirada perversa sobre la familia cuestionaba la tradición que hasta ese momento era intocable, ampliando el horizonte posible de interpretaciones hacia una realidad que excedía lo ficcional. El texto literario del dramaturgo polaco ponía al descubierto la lucha entre la naturaleza y la cultura, entrelazando sugestivas imágenes y un humor corrosivo e incómodo que desprendía una inagotable dosis de teatralidad. Esta obra formó parte de la programación porque a Carlos Ianni le interesó que Laura Yusem trabajara en la sala. Cuando le acercaron la propuesta, leyó el texto y asistió a los ensayos, que ya estaban en un estadio muy avanzado. Aceptó con

entusiasmo que *Boda blanca* se estrenara en el Planeta porque era un espectáculo profundo, de múltiples lecturas, con un elenco espléndido de grandes actores y una belleza visual excepcional. En el segundo año de existencia de la obra, Ianni se involucró en la producción y planificó una gira por distintos festivales de Latinoamérica. Recuerda que, en 1981, se incorporó al elenco Marilina Ross, que venía del exilio y, como su presencia aún estaba prohibida en la televisión, trabajaba en teatro. Ese año la sala sufrió un atentado con la explosión de una bomba de gamexane durante la función, pero, pese a las amenazas y advertencias, decidieron no cerrar sus puertas y sostener la obra en cartel. Otro espectáculo paradigmático de este período fue *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin*, de Roberto Tito Cossa, estrenado el 8 de julio de 1982. Habían expulsado del secundario al dramaturgo por escribir una redacción en la que mezclaba la muerte de Chopin con el 17 de octubre de la era peronista. Durante la dictadura, había resignificado aquel relato en una obra disparatada que fue dirigida por Rubens Correa tras la guerra de Malvinas y es recordada por quienes la vieron como una especie de mito que no pudieron olvidar. Otros eventos teatrales destacados de este período fueron *En la diestra de Dios Padre*, del director colombiano Enrique Buenaventura, dirigida por Francisco Javier; *La empresa perdona un momento de locura*, de Rodolfo Santana, dirigida en 1985 por Marcelino Duffau; *Los siameses*, de Griselda Gambaro, dirigida por Daniel Amitín; *El resucitado*, protagonizado por Lorenzo Quinteros y dirigido por Roberto Villanueva; entre otros. Además, se realizaron ciclos de danza contemporánea coordinados por Rubén Szuchmacher, en los que presentaron sus obras coreógrafas como Ana Itelman, Ana Deutsch, Margarita Bali y Susana Tambutti.

Con el correr del tiempo, además de la programación de espectáculos, empezaron a diseñar los lineamientos generales de una escuela de teatro, para lo que fueron convocados docentes como Laura Yusem, Saulo Benavente y Francisco Javier. Para el mejor funcionamiento de la dinámica de la sala y de la escuela, alquilaron otro espacio. Así ampliaron la infraestructura y optimizaron los recursos disponibles. La Escuela del Teatro Planeta funcionó a lo largo de tres años y fue compleja su continuidad debido a la desorbitante inflación, con alquileres que se actualizaban según el costo de vida mensual, que tornaba inviable ajustar la cuota de los alumnos en ese ritmo vertiginoso de la sociedad y sus vaivenes económicos. Más allá del cierre de este espacio de formación, el Teatro Planeta siguió funcionando en condiciones excepcionales en relación al nivel de convocatoria que tenían función tras función. La sala tenía algo más de doscientas butacas y empezó a quedarles chica para determinadas propuestas artísticas que excedían las capacidades estructurales del teatro. Desde su mirada de productor, Ianni consideró necesario dar un salto cuantitativo, dado que las posibilidades materiales de la sala condicionaban fuertemente la programación y se veía imposibilitada de generar una oferta de espectáculos diferente. El crecimiento fue intrínseco a un modo de producción que conquistaba nuevos públicos y tenía intenciones de cubrir no solo las nece-

sidades de los teatristas, sino también de programar espectáculos de music hall, música y danza contemporánea, que requerían una espacialidad que no estuviera condicionada por el tamaño del escenario, la relación platea-escenario y la capacidad de la sala. Finalmente, el comité directivo tomó la decisión de buscar otra sala. Así fue como apareció la posibilidad de tomar la dirección artística del teatro Margarita Xirgu, y no dudaron en aceptar el desafío.

2.3. Teatro Margarita Xirgu

La experiencia de gestión en el teatro Margarita Xirgu estuvo atravesada por un hecho paradigmático de la historia del teatro nacional: Teatro Abierto, un movimiento artístico nacido del impulso de autores que asumieron el riesgo de reafirmar la existencia de una dramaturgia basada en la libertad, que se movía entre las sombras de la censura ejercida por las salas oficiales, en espacios alternativos donde las voces de denuncia que invitaban al espectador a reflexionar sobre su realidad circundante no podían ser silenciadas. El 24 de marzo de 1976 las Fuerzas Armadas tomaron el poder y a las 10 a.m. del mismo día, emitieron el comunicado número 22, que suprimía todos los espectáculos públicos “tales como cinematógrafos, teatros, actividades culturales, etc.”. Esa fue la línea de acción desde 1976 hasta 1983, con diferentes matices en la rigidez de represión y censura. Teatro Abierto representaba la creación de un espacio de resistencia ética, artística y política contra la dictadura militar. La unión de veintiún dramaturgos que crearon obras breves para exhibirse durante ocho semanas fue solo el origen de un movimiento que trascendió y creció con el apoyo de directores, actores, técnicos, críticos y pensadores del teatro; pero sobre todo la fuerza de un público que acompañó cada una de las funciones. Se inauguró el 28 de julio de 1981 en el teatro del Picadero con una sala que desbordó sus posibilidades y su capacidad. Las funciones se realizaban en horarios poco habituales, y los precios de las entradas eran módicos. Al cumplirse una semana de su inauguración, en la madrugada del 6 de agosto, hubo un atentado con bombas incendiarias que provocaron la destrucción casi total del teatro. Lejos de disolverse, el movimiento teatral se potenció por la indignación que este hecho produjo en el campo artístico y el tejido social. Muchas salas se ofrecieron a asegurar la continuidad, y figuras representativas de la cultura, como Ernesto Sábato y Jorge Luis Borges, expresaron su apoyo. Teatro Abierto continuó con sus funciones en el Tabarís, una sala comercial situada en plena calle Corrientes, en el Teatro Odeón y en el Teatro Margarita Xirgu, cumpliendo tres ediciones en el marco del régimen militar. A partir de 1984, con el regreso de la democracia, los teatristas que crearon el movimiento se cuestionaron si era coherente prolongar su existencia una vez finalizada la dictadura. La historia de Teatro Abierto llegó a su fin luego de dos ediciones realizadas en democracia.

Ianni fue director artístico del teatro Margarita Xirgu desde 1982 hasta 1984 y trabajó en la programación de la sala, donde se ofrecieron espectáculos de teatro, música y danza. Recuerda un recital de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota sobre ese escenario que convocó

a numerosos jóvenes que colmaron la sala. La actividad teatral destacada de este período fue el Ciclo Teatro Abierto, en el que se presentaron algunos espectáculos, como Reíte Carlitos, de Carlos Antón; Prohibido no pisar el césped, de Rodolfo Paganini; y Encuentro Casual, de Bernardo Carey; entre otras. Además de la cartelera de espectáculos que eran representados durante la tarde y la noche, el ciclo ofrecía al público cursos, seminarios, laboratorios y mesas de discusión que se realizaban en las instalaciones del teatro Margarita Xirgu. En una época en que todo atisbo de rebeldía era tildado de peligroso y, por lo tanto, reprimido, el teatro se volvió vigoroso y su fortaleza fue libertaria para los artistas que resistían frente a un régimen siniestro que arrasaba contra la imaginación y la creación.

2.4. FUNDART

La Fundación para el Desarrollo del Arte (FUNDART), ubicada en la intersección entre la Avenida Corrientes y la calle Esmeralda, fue creada en 1982 por Miguel Rotemberg y Eduardo Rovner. El objetivo de sus fundadores era gestar un nuevo espacio que profesara la libertad y la creación artística. En pleno proceso militar, los teatros oficiales estaban muy condicionados en su programación, y los artistas eran vigilados y censurados en su producción. En este contexto, era muy importante esgrimir los cimientos de un teatro que apoyara y fortaleciera la actividad cultural progresista y sin ataduras, posibilitando la existencia de diversas tendencias del hacer teatral y artístico. FUNDART contaba con una sala en la que se programan obras de teatro, recitales y conciertos de cámara; una galería de arte, en la que se exhibían muestras de artistas nacionales e internacionales; y un espacio destinado a la capacitación, en el que se dictaban talleres, seminarios, charlas y ciclos temáticos específicos.

En 1983, los directivos invitan a Carlos Ianni a sumarse al equipo de gestión de la sala de teatro, lo cual representaba un nuevo desafío porque implicaba dirigir la programación de un espacio independiente ubicado en la zona del teatro comercial. El reto consistía en pensar cómo iba a ser la estrategia que permitiría que la sala funcionara ofreciendo calidad de espectáculos que pudieran convivir con el teatro comercial, pero sin perder la identidad del teatro independiente. Eduardo Rovner, fundador y director de la sala, conoció a Carlos en el Teatro Payró cuando estrenó allí sus primeras obras y empezaron a entablar una relación habitual y cercana, que perdura hasta la actualidad. Por este motivo, cuando, desde la dirección de FUNDART, tuvieron la necesidad de sumar integrantes a su equipo de trabajo, Eduardo pensó que Carlos era la persona indicada para llevar adelante algunas tareas relacionadas con la gestión de la sala, acompañado de sus dos socios del teatro Planeta Luis Carminio y Carlos Abreu. Las actividades que realizó estaban vinculadas a la administración, a la programación artística de la sala y a la prensa institucional. Una de las puestas más memorables de este período fue En boca cerrada, de Juan Carlos Badillo, dirigida por Agustín Alezzo, con la que la sala FUNDART abrió sus puertas. Otro espectáculo que marcó la historia de FUNDART

fue *El enganche* (1985), dirigida por Héctor Tealdi y protagonizada por Leonor Manso y Carlos Carella.

Carlos trabajó en FUNDART hasta 1987, cuando el teatro fue obligado a cerrar sus puertas. Luego de una temporada de mucho trabajo en la que la sala se consagró como un emblema para el medio artístico por sus producciones de calidad, la empresa que era dueña del edificio informó que no renovarían el alquiler. La decisión era irrevocable y no solo debían retirarse, sino que toda esa esquina iba a ser demolida. En ese momento, no pudieron oponerse a los designios de los propietarios del inmueble, ni siquiera amparados en la ley que promulgaba que, si un teatro era demolido, sí o sí debía construirse otro. Nada pudieron hacer, y fue aguerida la lucha de actores y personajes del medio teatral para que se encontraran alternativas. Eduardo Rovner confiesa que, si el dueño no los hubiera obligado a desalojar la sala, posiblemente seguiría funcionando; pero también reflexiona en torno a si su existencia posterior al retorno de la democracia hubiera tenido sentido, dado que los teatros ya eran libres de programar lo que quisieran sin ningún tipo de restricciones, por lo que la función que en algún momento había cumplido FUNDART era obsoleta.

2.5. El Cervantes

Con el regreso de la democracia, Ianni sentía la necesidad de hacer un aporte a la consolidación de esta nueva etapa histórica de nuestro país. Luego de su lucha en tiempos de dictadura y su constante labor de gestión y producción en diversos espacios, tenía la inquietud de colaborar desde el plano institucional en distintos proyectos vinculados al desarrollo y fortalecimiento del arte. Desde el punto de vista pedagógico, fue convocado como asesor del Ministerio de Educación para diseñar los nuevos planes de estudio de las escuelas de artes plásticas y de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Además trabajó en el diseño de políticas de reasignación de recursos, equipando con instrumentos a las escuelas de música y gestionando mejoras edilicias en las escuelas de enseñanza artística. A partir de 1987, fue invitado por Osvaldo Bonet a ocupar el cargo de Coordinador General de Programación Artística del Teatro Nacional Cervantes, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación. Durante sus años de gestión, importantes dramaturgos y directores locales fueron convocados para las puestas en escena, y también participaron compañías extranjeras de prestigio mundial, sumado a una variada oferta teatral para niños, giras nacionales e internacionales, publicaciones y múltiples actividades, como espectáculos populares de entrada libre en el Teatro de la Ribera.

Fueron varios los espectáculos seleccionados por Ianni durante su gestión como Coordinador de Programación; entre ellos, se destacó el estreno de *Reflejos de una vieja leyenda: Fausto*, de Augusto Fernandes. Desde 1983, el director y pedagogo residía en Alemania, donde alternaba la puesta en escena de obras con cursos de formación destinados a actores

y directores. En 1988, regresó a la Argentina e irrumpió en los escenarios porteños con su descomunal puesta de Reflejos de una vieja leyenda: Fausto, versión libre realizada en conjunto con Daniel Guebel sobre Fausto de Goethe. Como el teatro contaba con un presupuesto ínfimo, Carlos propuso que la realización de los espectáculos se llevara a cabo a partir de coproducciones con algunos grupos y, en este caso particular, la obra de Fernandes fue montada en colaboración con el ETEBA (Equipo de Teatro Experimental de Buenos Aires) bajo la dirección de Hugo Urquijo y un elenco formado por Lito Cruz, Franklin Caicedo, Adriana Aizemberg, Carlos Moreno y Héctor Bidonde. La propuesta estética renovaba la impronta de los escenarios de la ciudad a partir de la relectura de un texto clásico. La propuesta coqueteaba con los lineamientos de la estética brechtiana en el modo de actualizar el pasado, utilizando elementos que, por su distancia espacio-temporal, no podían ser referencias inmediatas de la realidad; pero que, sin embargo, subrepticamente se vinculaban directamente con ella. El procedimiento de distanciamiento le permitía tomar personajes o conflictos arquetípicos de la historia con el objetivo de plantear críticas vinculadas a problemas filosóficos contemporáneos. Otra obra de la época que Ianni recuerda como significativa fue el estreno de Saverio el Cruel, de Roberto Arlt, dirigida por Roberto Villanueva en 1988. La escenografía y el vestuario fueron realizados por Marta Albertinazzi; la asesoría literaria estuvo supervisada por Mirta Arlt; y el elenco estuvo conformado por Rita Cortese, Jorge D'Elía, Pochi Ducasse, Rodolfo Fast, Mercedes Fraile, Noemí Frenkel, Susana Lanteri, Claudio Martínez Bel, Salo Pasik y Lorenzo Quinteros, entre otros. La obra ponía en evidencia la compleja relación entre realidad y fantasía, utilizando el recurso pirandelliano del "teatro dentro del teatro". Otros temas que aparecían eran la crueldad y la construcción del poder como modo de dominación del ser humano, los que, lejos de ser características innatas, se manifestaban en tanto invención deliberada. La puesta de Villanueva ponía en evidencia este carácter artificial de la dominación a partir de la ridiculización de las diferencias de clase y una feroz crítica al militarismo como imagen paródica del poder. El director privilegiaba el elemento literario como una fuente inagotable de significados:

Yo trabajo sobre el texto. Prefiero no documentarme, ni ver videos o leer el análisis de puestas anteriores o biografías. Eso es para los investigadores [...]. Soy un convencido de que el texto tiene toda la información que necesita el director. Eso sí, hay que leerlo con detenimiento, hay que auscultarlo para desentrañar qué esconde. Pero allí está todo lo necesario (Cosentino, 2001: 25-26).

Otro espectáculo memorable de ese período fue *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, que representó el estreno mundial de la única obra escrita por Gabriel García Már-

quez. Cuando Ianni se enteró que Hugo Urquijo estaba trabajando en el montaje de esta obra, se acercó al director para ofrecerle hacerla en el Cervantes y esa propuesta fue aceptada de manera inmediata. El texto original representaba un desafío desde el punto de vista de su puesta en escena, dado que era un extenso monólogo de una señora dirigido a un señor que estaba permanentemente sentado leyendo el diario. La escena fue colmada de bailarines y tuvo un gran despliegue escenográfico. Contó con el importante apoyo de prensa a nivel mundial, desde los medios teatrales tradicionales hasta revistas literarias especializadas. A pesar de los intentos repetidos para que García Márquez estuviera presente en el estreno, no fue posible contar con su asistencia, tampoco concedió entrevistas a los medios argentinos y le negó la autorización a la actriz Mónica Vitti para que realizara el montaje en Italia hasta no tener una aprobación del público argentino. La selección de estas tres obras en la programación reflejaba que no había una mirada sesgada dirigida a un nicho, sino la evidente voluntad de delinear una propuesta dirigida a un público amplio con intereses diversos: una mirada contemporánea que resignificaba una leyenda alemana, un clásico nacional desde el prisma de un director de vanguardia y un autor contemporáneo.

Ianni fue Programador Artístico del Teatro Nacional Cervantes hasta 1988, mientras trabajaba a la par como Director Artístico del Teatro Planeta. Durante su gestión, el teatro tuvo un abanico amplio y diverso de propuestas, con una programación de espectáculos nacionales e internacionales que aportaron su rasgo distintivo a la escena teatral de la época, por ejemplo, la visita del *Odin Teatret* de Dinamarca dirigido por Eugenio Barba y su puesta de *Oxyrhincus Evangeliet*, con Roberta Carreri, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Francis Pardeilhan, Julia Varley y Torgeir Wethal. Además, había eventos que se destacaban por su originalidad, como el ciclo Teatro en el Viejo Cabildo: El Cervantes al aire libre, que se realizaba entre enero y marzo en el patio del Cabildo; Música para todos, que invitaba a orquestas y grupos de tango y de folclore con entrada libre y gratuita; Ciclo de Danza Nacional e Internacional, que programaba las obras de diez coreógrafos, y el Ciclo Danza Joven, que ponía en escena cuatro espectáculos de artistas emergentes.

2.6. El San Martín

En 1990, durante la dirección de Emilio Alfaro, le ofrecieron a Carlos trabajar en el Teatro General San Martín como Coordinador de Giras y Coordinador Pedagógico. Aceptó sumarse al equipo para desempeñar tareas vinculadas al diseño de giras nacionales e internacionales de los espectáculos y a la elaboración de la agenda anual de cursos y talleres de formación. Cuando Juan Carlos Gené asumió la dirección del San Martín, Ianni fue nombrado Director General Adjunto, función que desempeñó hasta 1998.

A comienzos de los años noventa, Carlos tuvo la posibilidad de participar de un programa de apoyo a pequeñas y medianas empresas impulsado por el Banco Interamericano de De-

sarrollo a través de la Fundación Banco Mayo. Allí recibió asesoramiento y capacitación en diversas materias vinculadas a la gestión: administración, marketing, posicionamiento, trabajo sobre la marca, comunicación, nuevas técnicas de mercado y del management. Esta experiencia fue muy enriquecedora para su labor dentro del Teatro General San Martín no solo por la adquisición de herramientas nuevas, sino por la posibilidad de ampliar su mirada generando un diálogo con profesionales que no venían del ámbito específicamente teatral. Más allá de la propia experiencia, Ianni señala la importancia del intercambio, que genera renovadas vías de reflexión sumamente significativas.

A continuación, desarrollaremos algunos puntos claves vinculados a la toma de decisiones de su gestión. La premisa general de trabajo surgió de la necesidad de que todas las acciones se integraran a un círculo virtuoso, es decir, que se retroalimentaran unas con otras y no fueran iniciativas aisladas. En primer lugar, se evidenciaba un desajuste en términos presupuestarios, ya que el fondo anual se destinaba casi en su totalidad a sostener una inmensa estructura integrada por los cuerpos estables. La propuesta desde la gestión fue achicar su cantidad para posibilitar de ese modo un aumento del presupuesto disponible para la producción de espectáculos, los ciclos de cine, la fotogalería, entre otras actividades. La primera propuesta de Ianni fue diseñar una reorganización presupuestaria, porque había objetivos que no podían cumplirse a causa de una distribución de los recursos errónea a los fines de optimizar los resultados. En segundo lugar, se amplió la oferta de espectáculos sumando cantidad de funciones semanales: anteriormente, la programación era de jueves a domingo y, con la nueva dirección, la cartelera ofrecía obras de martes a domingos porque entendían que esa debía ser la frecuencia de cualquier teatro público. Las salas del San Martín son amplias y la cantidad de localidades de cada una planteó la necesaria pregunta acerca de cómo traccionar espectadores para poder colmar su capacidad. Las respuestas posibles fueron diseñando una serie de estrategias: trabajaron fuertemente en la comunicación del teatro para delinear una imagen coherente en los diversos medios e instalar la marca; entablaron convenios con entidades intermedias, sindicatos y asociaciones profesionales que tenían comunicación con sus afiliados (por ejemplo, canjear publicidad a cambio de entradas con descuentos para asistir a los espectáculos); ampliaron la visibilidad del espacio utilizando la inserción en los medios masivos que emitían el registro fílmico de los espectáculos una vez que estos bajaban de cartel; publicitaron en diarios, radios y otros. Cabe destacar que durante esta gestión se creó el programa de televisión Escenarios de Buenos Aires, que realizaba una cobertura integral de los espectáculos y entrevistaba a sus protagonistas. En ese entonces, había dos empresas de televisión por cable: Video Cable Comunicación (VCC) y Cablevisión. Ambas estaban interesadas en apropiarse de ese contenido y difundir obras del San Martín; entonces Carlos dejó que compitieran entre sí para evaluar cuál reunía las mejores condiciones. Finalmente, llegaron a un acuerdo con VCC; y, a cambio de la grabación de los espectáculos y su poste-

rior programación en la señal una vez que bajaba de cartel, el teatro obtenía cinco mil afiches en vía pública por mes, difusión en otros medios masivos de comunicación, una página de publicidad completa en la revista que distribuía la empresa entre sus clientes y el beneficio de entradas con descuentos para sus abonados. Lo interesante a la hora de repensar estas estrategias es que todas se realizaron sin gastar absolutamente nada del total de los fondos, con lo que se demostró que, incluso en un espacio oficial, es posible trabajar de modo alternativo en el diseño de una comunicación creativa. En tercer lugar, se llevaron a cabo estudios de públicos de manera sistemática para poner en evidencia prejuicios y preconceptos. Para ello, hicieron un acuerdo con la Universidad de Buenos Aires y convocaron a un equipo de la carrera de Sociología para que llevaran adelante la investigación. Uno de los datos más llamativos que relevó ese estudio fue que mucha gente prefería asistir al teatro a ver puestas en escena de obras que ya conocía con anterioridad. El informe completo sirvió para reflexionar a la hora de tomar decisiones respecto de la programación. Otras acciones estuvieron orientadas al reequipamiento infraestructural de las salas, el relanzamiento de la Revista Teatro, que había sido discontinuada y al diseño de comunicación estratégica, basada en la unificación de criterios a partir de un concepto central que atravesara los distintos formatos: la cartelería, las gacetillas que se enviaban a los diarios, el programa de tv, etc. El objetivo fue darle coherencia al relato comunicacional a fines de que fuera fácilmente identificable por los destinatarios.

Ianni afirma que su paso por el San Martín fue enriquecedor porque le permitió concretar iniciativas en el marco de las posibilidades y limitaciones de un teatro público. Como la dirección de una institución de estas características es un puesto político, era muy difícil trazar estrategias a mediano plazo porque era finito el tiempo en el que se podían tomar decisiones. Además, el presupuesto se actualizaba año a año e incluso durante su misma ejecución podía sufrir recortes severos, y esa inestabilidad atentaba contra la calidad de la gestión. La lógica interna de la burocracia estatal exigía el diseño de una programación anual que debía ser presupuestada el año anterior, teniendo en cuenta también un relato a nivel macro vinculado a la proyección de esa política en la sucesión de actividades específicas. Muchas de las iniciativas que fueron lanzadas perduraron y pudieron continuarse después de la gestión de Gené y Ianni. Es importante resaltar que, durante el ejercicio de sus cargos, el Teatro General San Martín tuvo resultados alentadores en relación a los números que arrojaba su historia: tuvo la mayor cantidad de estrenos con producción propia, la mayor cantidad de funciones y la mayor cantidad de espectadores. Cuando Carlos dejó su cargo, muchos de los lineamientos y ejes trabajados allí fueron aplicados al CELCIT. Si bien el presupuesto y la infraestructura eran diferentes, era un desafío repensar la gestión anterior para tomar herramientas que fueran funcionales para el crecimiento y desarrollo del teatro: por ejemplo, trabajar con programación anual de cursos y espectáculos; contar con obras de teatro del exterior y maestros internacionales; administrar las fuerzas a partir del establecimiento de un orden de prioridades, eva-

luando qué recursos hay que emplear y en qué momento; diseñar un relato comunicacional coherente y unificado a fines de que sea fácilmente identificable por los destinatarios, etc. A modo de cierre, vamos a mencionar algunos de los espectáculos emblemáticos de esta etapa: Es necesario entender un poco (1995), de Griselda Gambaro, dirigido por Laura Yusem; Los días felices (1995), de Samuel Beckett, dirigido por Alfredo Alcón; Volpone (1995), de Ben Jonson, dirigido por David Amitín; El continente negro (1995), de Marco Antonio de la Parra, dirigido por Verónica Oddó; El avaro (1996), de Molière, versionada y dirigida por Juan Carlos Gené; La Gaviota (1996), de Anton Chejov, dirigida por Augusto Fernandes; y Ricardo III (1997), de William Shakespeare, protagonizada por Alfredo Alcón y dirigida por Agustín Alezzo. Otra obra paradigmática de este período fue Locos recuerdos, de Hugo Midón, que era la primera vez que el director de teatro infantil trabajaba en el teatro oficial. Cabe destacar que, además de la programación nacional, en ese período, el Teatro General San Martín presentó espectáculos internacionales, como por ejemplo Bandoneón (1995) de Pina Bausch, en la que la coreógrafa alemana de danza contemporánea revolucionó a la platea argentina con una creación que proponía una mirada inédita sobre el tango.

3. LA GESTIÓN TEATRAL EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

Luego de haber trazado un relato episódico a través de la historia de Carlos Ianni como gestor y productor teatral, proponemos a modo de cierre del primer capítulo un acercamiento a las problemáticas de nuestro teatro en la actualidad. El objetivo será construir una breve conclusión a partir de la mirada de un teatrista que cuenta con más de cuarenta años de trabajo en el medio teatral. Ianni advierte que es necesario para todo creador comprender la relación que se establece entre la producción y su contexto socio-histórico, ya que no se produce teatro en una isla desierta sino, como hemos mencionado anteriormente, en el marco de un espacio limitado y limitante. Por este motivo, sugiere a los participantes de la actividad teatral tener siempre en cuenta sus debilidades y fortalezas en función de un mundo en permanente mutación, que presenta oportunidades y amenazas, lugares vacíos y otros saturados. Lo importante es saber escuchar las demandas externas, detectar aquello que permanece vacante y en función de eso delinear estrategias para colmar esas vacancias y no viceversa, queriendo imponer de modo autoritario una solución a donde no hay en realidad un problema. Si pensamos en la relación que se establece entre el teatro y su contexto, será necesario detenernos a reflexionar en relación al rol que cumple o debería cumplir el Estado. Carlos sostiene que su función debería ser la de proveer a los creadores de herramientas útiles para desarrollar su actividad. Equivocadamente, en reiteradas oportunidades, se ha reclamado a los gobiernos que no invierten dinero en cultura: siempre lo hacen, pero arrastrando un error esencial en su base que inhibe todo crecimiento del sector artístico independiente. El presupuesto es destinado a producir actividades culturales desde el Estado o desde los organismos que ha creado, que lejos de representar algún tipo de política cultural, están vinculados con las visiones de las personas de turno que están a cargo. La sanción de las leyes que crearon el INT (Instituto Nacional del Teatro) y PROTEATRO (Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial) se produjo por la lucha de los artistas durante años, reclamando la existencia de un espacio que se haga cargo de uno de los deberes indelegables del Estado: promover la cultura y, “más allá de todas las falencias que esos organismos, puedan tener hay que defenderlos a rajatabla” (Ianni, 2015). Carlos forma parte de esa generación que ha pelado durante muchos años para que existan las leyes de fomento al teatro, pero subraya que la aplicación de políticas desacertadas ha distorsionado enormemente la actividad teatral. Ambas instituciones revelan una serie de problemas capitales que no atañen al espíritu de la ley, sino a su instrumentación. Mientras que algunos funcionarios se jactan y declaran que Buenos Aires es la capital teatral del mundo debido a la proliferación de salas de teatro en la ciudad y a la cantidad de espectáculos que ostenta la grilla teatral por fin de semana, la crisis que sobrevuela la producción teatral independiente es la contracara de esa moneda.

En muchos casos, se malinterpreta la ayuda del Estado vinculándola al sostenimiento de los teatros independientes. En el espíritu de la ley de ciudad y nación, las salas subsidiadas deben entregarle a los elencos el setenta por ciento de la recaudación y no cobrarles absolutamente nada, lo que evidencia un apoyo dirigido más a los elencos que producen que a las salas que exhiben. Como consecuencia, las salas tienen que trabajar a riesgo y por ello diversifican las propuestas escénicas programando varios espectáculos simultáneamente y pautando temporadas cada vez más cortas. Aparecen algunos interrogantes a la hora de repensar los mecanismos y procedimientos que se evidencian en la praxis teatral independiente, en crecimiento incesante y prolífico: ¿Con qué rigor un actor puede desarrollar o investigar sobre su personaje haciendo una función por semana, teniendo quince minutos para prepararse antes de salir a escena, compartiendo el camarín con otro elenco? ¿Con que rigor un iluminador puede plantearse una concepción interesante de la puesta de luces cuando tiene escasas dotaciones lumínicas y su diseño debe convivir armónicamente con el de seis espectáculos? ¿Con qué criterio pueden diseñarse escenografías cuando el tiempo de armado y desarmado se reduce cada vez más y todo debe ser pensado bajo el lema “cuanto menos mejor” o “menos es más”? Pero, además, atenta contra la propia profesionalización, puesto que ¿cuál es el rédito económico que puede tener una compañía que hace una función por semana? Si hace algunos años un actor hacía cinco funciones por semana en un mismo teatro con posibilidades de profundizar en su trabajo, hoy también hace cinco funciones pero de cinco espectáculos diferentes. Ianni afirma que esta realidad atenta contra el patrimonio intangible que es la calidad de nuestros espectáculos, actores, directores y artistas que acompañan la puesta en marcha de un proyecto teatral. Pero hay tres preguntas prohibidas, o que, en la vorágine de la hiperproducción, nadie se atreve a hacer: ¿cuál es la calidad de la mayoría de los espectáculos? ¿Cuántos espectadores hay por cada función? ¿El crecimiento cuantitativo representa necesariamente un crecimiento cualitativo? Antes de poner en escena una obra, debería plantearse cuidadosamente si el objetivo es comunicar un producto, un espectáculo o una relación. Carlos sostiene que cada proyecto tiene sus particularidades y que está destinado a un público específico. Este tema también está fuertemente vinculado con las políticas culturales de asignación de subsidios que se otorgan sin demasiados criterios y generan una explosión indiscriminada de producciones que no responden a la demanda que hay en el consumo de teatro. Aquí es donde se produce la fractura, el desfasaje entre un público limitado que se atomiza entre todas las producciones que existen en la cartelera porteña. Cuando comenzó a trabajar en teatro, Ianni recuerda que había alrededor de cuarenta salas y hoy hay siete veces más salas, el triple de cantidad de espectáculos en cada una y la misma cantidad de público. Con el agravante de que más del setenta por ciento de los asistentes al teatro independiente de la Ciudad de Buenos Aires están vinculados al teatro o lo estuvieron, lo cual sugiere la idea de “un teatro endogámico en el que nosotros nos vemos a nosotros mismos”

(Ianni, 2015). Esto explica la proliferación de salas de treinta o cuarenta localidades, que refleja más la voluntad de los hacedores de producir que la necesidad de vincular a los teatros con el público. Reflexionar en esta dirección no niega que sea apasionante que existan esa cantidad de espectáculos, pero el crecimiento debe ser equitativo y, así como se alienta la producción, debería también fomentarse la asistencia al teatro a través de programas de formación de espectadores en las instituciones públicas.

El teatro independiente tendría que desarmar poco a poco el mito de que la subsidio-dependencia es determinante en la producción de un espectáculo. La creencia de que sin recibir el fondo asignado por el subsidio no se puede hacer nada es una falacia tan grande que queda desenmascarada si volvemos la vista hacia el pasado por unos instantes y reafirmamos que antes de que estas políticas existieran ya había teatro. Aquí aparece otro problema que Carlos advierte en relación a los creadores y a las políticas del Estado: el aspecto nocivo que advierte es la espera de los teatristas por un subsidio para poder hacer. Aparece entonces otra pregunta prohibida: ¿por qué el Estado debería darle dinero a un ciudadano? Su función no debería ser otorgar dinero como si hubiera “planes sociales de teatro”, que no ayudan en nada a la autonomización de la actividad porque, teniendo el dinero, se desestimula o desmotiva el pensamiento en materia de producción, lo cual puede traducirse incluso a una mala gestión del dinero que se recibe. La mirada crítica de Ianni de ningún modo niega que el Estado debe apoyar y propiciar el desarrollo y crecimiento de la cultura, pero para ello debería diseñar políticas culturales y aplicarlas de modo criterioso. Con el otorgamiento de subsidios la sensación es que el Estado se saca un problema de encima. Otro elemento para problematizar es el hecho de que todos los subsidios están ligados a la producción y no hay nada vinculado a la explotación de la obra, que incluya la temporada de funciones y la extensión de su vida útil a partir de la asistencia a festivales, por ejemplo. El financiamiento público —PROTEATRO, el INT, el Fondo Nacional de las Artes, el Fondo Metropolitano de las Artes y las Ciencias, Iberescena— representa solo una de las fuentes de ingreso que permite afrontar una porción pequeña de los costos totales de producción. Si bien el Estado tiene como función preservar el patrimonio tangible e intangible, efectivamente el teatro puede existir sin subsidios. En el caso particular de Ianni, señala que nunca dejó de hacer teatro por restricciones presupuestarias o falta de dinero, porque la gestión no tiene que ver con la ejecución de un presupuesto, sino con desarrollar estrategias para alcanzar los fines. Para ello, es necesario incorporar procedimientos e instrumentos profesionales de gestión que ayuden a optimizar recursos permeables que puedan adaptarse satisfactoriamente a los cambios dinámicos y profundos que se producen incesantemente en la evolución del sector teatral. Los teatristas deberían asumir la existencia del teatro por fuera de la voluntad de los políticos de turno y la dependencia del subsidio, abandonando la creencia que reposa en que el cambio solo se produce en la actualización de los montos otorgados por los distintos organismos. Cri-

ticar el régimen y el proyecto vigente es una opción; pero, además del pensamiento crítico, es importante estimular la acción política en otro sentido, tomando las riendas de una militancia activa del día a día, en la relación cotidiana con el otro, que es finalmente lo que construye la ecuación social. Así se podrá demostrar que todo estímulo externo de la producción es necesario, pero no esencial; que el subsidio ayuda, pero que el teatro es organizarse. Carlos recuerda que su carrera se inició cuando la política de subsidios no estaba implementada y que aún hoy se sigue moviendo como si no existieran porque “la realidad del teatro debe ser independiente” (2015).

Actualmente, la producción contemporánea genera un movimiento de vaivén entre dos posibles caminos: se fortalece desde lo artístico como espacio de resistencia y, al mismo tiempo, se debilita por la creciente dispersión. Ianni es partidario de asumir que es imposible homogeneizar conceptualmente lo que acontece en la escena, ya que la oferta es diversa y sería improductivo trazar una línea discursiva como en los años cincuenta o en los sesenta. La pluralidad inhibe la opción de construir un relato hegemónico que aglutine cada una de las tendencias que conviven en una exhibición dinámica y cambiante. Acotando un poco el espectro, sostiene que existen muchos espacios resistentes que apuestan por la calidad o por las innovaciones experimentales promoviendo el teatro argentino en la ciudad de Buenos Aires y en el mundo, así como directores y dramaturgos que configuraron una marca de autor reconocida y reconocible por un público fiel que los sigue en cada nuevo estreno. La contracara de esta realidad contrasta con los espacios que funcionan cual “supermercados teatrales”, explotando el teatro como mercancía y aglutinando ocho o nueve espectáculos semanales a fines de lograr la mayor rentabilidad, como si eso fuera realmente posible en el teatro

Producir en el teatro independiente tiene condicionantes y particularidades que lo diferencian de otros sistemas de producción. A diferencia del teatro comercial o empresarial, que cuenta con un entramado productivo en el que trabajan inversores y trabajadores (actores, escenógrafos, asistentes, productor ejecutivo, etc.), en el teatro independiente no existen jerarquías establecidas. El sistema de producción devela una estructura horizontal que permite un flujo de trabajo dinámico y colaborativo con defectos y virtudes. Uno de sus puntos débiles es que ese dinamismo puede tornarse caótico si no existe una clara organización interna del grupo, porque “si todos hacemos todo, no significa que lo hagamos en equipo y que lo hagamos bien” (2015).

Anteriormente, hemos desglosado una serie de problemas e interrogantes en relación a la gestión de nuestro teatro contemporáneo. Ianni propone algunas respuestas y estrategias a fines de seguir problematizando y ampliando el horizonte de lo posible en el presente teatral. Las soluciones, desde su punto de vista, no pueden pasar por el voluntarismo, sino que deben partir de un trabajo real sobre el estado de cosas que genere cambios concretos y efectivos. Afirma que toda ley ocupa un espacio necesario de algo que antes no había existido. La Ley

Nacional de Teatro y la Ley de Fomento de la Ciudad de Buenos Aires son correctas en su formulación y están íntimamente vinculadas con la necesidad de organizar la actividad teatral desde un punto de vista legislativo. Pero las políticas impulsadas por esas leyes, como ha sido señalado, tienen distorsiones en su aplicación y es necesario repensar sus funciones y objetivos. Por un lado, el otorgamiento de subsidios de espectáculos, por ejemplo, tiende a tratar de satisfacer la necesidad de muchos teatristas a la hora de poner en marcha su proyecto. Pero el facilismo de la salida mediante subsidios no evalúa parámetros de calidad, revisión de los gastos y evaluación de los resultados de la propuesta escénica. Por otro lado, las salas son subsidiadas para beneficiar el trabajo de los grupos, es decir, que no deberían cobrar dinero a los elencos. Sin embargo, pese a lo que la ley rige, no se aplica en el plano real y nadie se anima a denunciar a muchas salas que gozan del subsidio y, sin embargo, reclaman pagos a las compañías. Ianni afirma que la alternativa más importante para accionar en lo inmediato es la formación y profesionalización de los agentes del sector teatral, promoviendo contenidos que apunten a desarrollar mecanismos para la producción de un proyecto, la gestión de públicos, la proyección internacional de un espectáculo, la supervivencia de un teatro, etc. Esa se ha convertido en una de las prioridades estratégicas del CELCIT: presentar una constante propuesta formativa en relación a todas las disciplinas técnicas vinculadas a la producción y gestión de artes escénicas en modalidades presencial y a distancia, cuya misión es brindar a los teatristas las herramientas necesarias para la gestión y producción de sus proyectos artísticos y salas teatrales.

En este primer capítulo, hemos trazado una travesía que recopila algunas historias vinculadas con la trayectoria de Carlos Ianni, sugiriendo acercamientos conceptuales y una primera reflexión en torno al teatro contemporáneo. A modo de cierre, planteamos que la gestión constituye la capacidad de conseguir medios para concretar fines artísticos, sean espectáculos o espacios de formación y exhibición, expresando una manera específica en que los sujetos que integran un mismo grupo se apropian de las informaciones y los saberes sobre el medio social, histórico, político y cultural. Cabe notar que la existencia de recursos no constituye solamente un menú, sino que instala una red de tensiones y competencias, es decir, que la gestión también está atravesada por demandas del contexto. Ubicada en una zona operativa y de mediación entre los artistas y las instituciones, la gestión incluye la capacidad de desarrollar una serie de tareas y actividades organizativas, la negociación de espacios y apoyos en instituciones estatales o entes privados, la obtención de respaldo financiero y legitimidad artística, delineando a nivel macro una determinada política cultural desde la cual enmarcar la praxis.

CAPÍTULO 2: CELCIT: CENTRO LATINOAMERICANO DE CREACIÓN E INVESTIGACIÓN TEATRAL

1. LOS ORÍGENES

Creado en 1975, el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral fue pensado por sus precursores como un espacio común para la creación, la investigación, la formación y la difusión de las artes escénicas. Los antecedentes de esta institución se encuentran en la Federación de Festivales de Teatro de América Latina (FFTA), creada a comienzos de los setenta, cuyo equipo de dirección fundacional estaba integrado por Carlos Ariel Betancourt (Presidente), Carlos Giménez (Vicepresidente) y Luis Molina (Secretario General). En 1975, el Ateneo de Caracas convocó al I Encuentro de Dirigentes Culturales de América Latina con el propósito de debatir y proponer acciones futuras para enfrentar la coyuntura: las caídas de las democracias de América Latina. En las reuniones pautadas, se pronunciaron recomendaciones y sugerencias de los participantes a fines de delimitar los ejes de trabajo en miras al futuro, dejando entrever la necesidad de unión y de generación de espacios de trabajo colaborativo entre artistas e intelectuales. Entre las resoluciones principales de la comisión de teatro, se destacó la necesaria creación de un organismo que se abocara a los objetivos teatrales del continente: el Centro de Información, Difusión e Investigación Teatral de América Latina. El Ateneo de Caracas recogió la propuesta y creó el CELCIT ese mismo año con Luis Molina López como Director y María Teresa Castillo como Presidenta, con sede en Venezuela, país en el que se radicaron muchos teatristas exiliados por las dictaduras que castigaban a América Latina. Durante los años subsiguientes, llevó a cabo diversas actividades, como muestras de teatro itinerante, acompañadas de conferencias, exposiciones y talleres especializados. Una de las primeras iniciativas fue impulsar la creación de filiales representantes en cada uno de los países del continente, trazando objetivos a corto y largo plazo por un equipo de artistas con intenciones de entablar lazos solidarios y contagiarse de ese espíritu común, caracterizado por el inalterable compromiso, la entrega y la incansable búsqueda de herramientas para hacer posibles los sueños más profundos de los pueblos latinoamericanos. Los hacedores del arte teatral encontraron en el CELCIT un espacio propicio para trabajar en sintonía con sus propias historias y realidades, dado que la línea filosófica y creativa subyacente en la institución, no excluía ideológicamente miradas diversas, posibilitando la existencia y convivencia de diferentes visiones sobre el mundo que enriquecían el crecimiento y el fortalecimiento de la

institución. El núcleo inicial estaba integrado por Orlando Rodríguez, Luis Masci, Juan Carlos Gené, entre otros. Cada uno de ellos fue considerado una pieza fundamental:

Cada momento de la historia del CELCIT tiene nombre y apellido, porque es una historia de personas que aman su arte como su vida, que luchan por crear y compartir, que indagan, que investigan, que crean, que se exponen, que marcan, que reflexionan, que trabajan, que coordinan, que comparten su alegría desde los más disímiles escenarios de Iberoamérica y el mundo (Masci, 2003: 11).

A pesar de los obstáculos, inevitables en toda gestión, nada detuvo el fortalecimiento del CELCIT como espacio de resistencia, creación y difusión de las artes escénicas: ni la escasez de recursos económicos, ni el desinterés y la desconfianza de muchas instituciones que no terminaban de comprender los fines y objetivos para los cuales había sido creado, ni las dictaduras y la violencia que se vivía en aquellos tiempos. Por el contrario, las dificultades y los conflictos potenciaron la unión de la escena iberoamericana ampliando sus horizontes más allá de las fronteras geográficas e incluso más allá de lo específicamente teatral. Desde su creación en 1975, su trabajo ha sido incansable y se ha multiplicado año tras año evidenciando un notable crecimiento en relación a las actividades de formación, creación y difusión. Sus tareas se centralizaron geográficamente a partir de la instauración de filiales y delegaciones en distintos países de América Latina, Europa, Asia y Estados Unidos.

La lista de las actividades que se han llevado a cabo en cada uno de los países a través de su historia es inconmensurable: los cursos de formación y profesionalización, los eventos especiales en el marco de reconocidos festivales, la programación nacional e internacional de espectáculos, la realización de encuentros y festivales propios, la difusión de obras dramáticas, tratados teóricos y revistas especializadas mediante la publicación en papel o su digitalización, etc. Esa labor arroja como resultado una infinidad de teatristas e instituciones en todo el mundo que reconocen al CELCIT como un referente en materia de formación, cuya programación de espectáculos está atravesada por un criterio reconocible por su público, con una gran cantidad de personalidades destacadas que han pasado por sus aulas y escenarios que han sido testimonio vivo de la experiencia de ser parte de su historia y con artistas que eligen ese espacio como canal de expresión y difusión de sus creaciones. Desde sus orígenes, Luis Molina López ha logrado dar una impronta que mezcla la sólida visión intercultural con su vocación continentalista. Actualmente, los lazos entre los países latinoamericanos han crecido, y sus interacciones se potencian a través del arte. Pero esto no hubiera sido posible sin la mirada visionaria y el trabajo incansable y lúcido de los hombres que han sido pioneros en la causa, posibilitando la convergencia y la integración teatral iberoamericana.

1.1. Utopías: objetivos y estrategias

Desde sus inicios, la misión fundamental proclamada por el CELCIT estuvo vinculada a la ruptura del aislamiento cultural entre los países de América Latina con el objetivo de favorecer la libertad y el crecimiento de sus expresiones y prácticas teatrales, luchando contra las dificultades derivadas de la incomunicación, la dependencia y la falta de integración regional de los pueblos latinoamericanos. Además, se sumaba el interés de restablecer relaciones teatrales con España a partir de una lengua y un pasado común, creando una comunidad colaborativa de hombres de teatro e incrementando también el desarrollo social y humano de los pueblos del mundo. Su trabajo como institución estuvo al servicio de la comunicación entre los teatristas de América Latina, España y Portugal, sumado al desarrollo de investigaciones especializadas, a la promoción y difusión de las artes escénicas iberoamericanas en el mundo y a la formación de profesionales. La búsqueda de integración es el ideario que orientó sus acciones en vistas al diseño de estrategias que impidan la superposición con instituciones preexistentes en los lugares donde desarrolla sus actividades.

En sus orígenes, los objetivos del CELCIT fueron tildados de utópicos por quienes descreían de la posibilidad de realización de sus ideales. Con el correr de los años, la materialización de las iniciativas proyectadas produjeron transformaciones materiales en la realidad, sentando las bases para el crecimiento y desarrollo del teatro iberoamericano. Ese proceso fue producto del equipo de trabajo que día a día luchó contra los reveses de la realidad y posibilitó un crecimiento sostenido, siendo sus trabajadores el capital clave, porque,

cuando tanta gente huye o se inflama ante ideologías, cuando el pragmatismo o la abulia vacían muchos de nuestros mejores proyectos, el CELCIT, desde su constancia y su penumbra, es una lección hecha de personas concretas, de gentes que entregan sus horas a nuestro diálogo (Masci y Schaposnik, 2003: 9).

Etimológicamente, la palabra utopía proviene del griego ού y τόπος, cuyo significado señala la existencia de un “no lugar”, de algo que no es imposible, sino que es irreal o inexistente. Siguiendo esta línea interpretativa, consideramos que el CELCIT vino a ocupar ese espacio vacío, ese lugar vacante, esa urgencia que revelaba la necesidad de crear una estrategia que resolviera la dispersión y el aislamiento de nuestros teatros latinoamericanos. De este modo, se gestó un proyecto que a lo largo de más de cuarenta años derrumbó los muros invisibles que alejaban y debilitaban el hacer teatral, posibilitando un entramado de relaciones que dinamizó y potenció el fortalecimiento y desarrollo de la escena, sus cualidades creativas e innovadoras y su rol clave en la historia del teatro latinoamericano. Al reflexionar sobre los orígenes y objetivos del CELCIT, lanni resalta ese carácter utópico de la etapa de gestación y

planeamiento, cuando la perspectiva de realización no era evidente. Los fundadores tenían a favor el entusiasmo, una lengua y un pasado común que hermanaba a los pueblos; y, en contra, el escepticismo que señalaba como irrealizable su misión. Para alcanzar la meta de una América Latina unida a través del teatro, las estrategias fueron diversas y sus especificidades se relacionaban con la realidad de cada lugar, ya que no es lo mismo una cultura fuertemente vinculada con el Estado que una completamente independiente (por elección o por falta de apoyo). De este modo, más allá del diseño de las acciones y los lineamientos generales, la labor estaba anclada en un contexto sociopolítico determinado e intereses particulares de cada uno de los participantes, que imprimían su sello personal a la gestión. La creación de un espacio común de convergencia y proyección, de encuentro e interacción, de autoconocimiento y descubrimiento, de intercambio y confrontación de miradas y propuestas diversas daba lugar a una compleja realidad multicultural que hoy es conocida como teatro iberoamericano: una escena interrelacionada y proyectada al mundo.

El CELCIT conserva intactos los sueños de ayer, con el renovado compromiso del presente y reflexionando sobre el pasado en vistas a trazar objetivos futuros. Derrocar la primacía del aislamiento de los países latinoamericanos y recuperar los lazos entre América Latina y España fueron iniciativas claves para potenciar sus expresiones y prácticas teatrales. Carlos señala que, en este proceso de integración, se diseñaron espacios, instancias y escenarios para favorecer su realización, poniendo el foco en la construcción y consolidación de herramientas que posibilitaran el desarrollo de la actividad teatral iberoamericana en áreas de investigación, formación, producción, promoción y difusión. Desde su experiencia particular de gestión del CELCIT en la Argentina, rescata como una tarea estratégica fundamental la formación de actores, dramaturgos y directores, porque en la medida en que no haya protagonistas del teatro, no habrá teatro. Por esta razón, se prioriza el diseño de una agenda de cursos especializados, presenciales y a distancia, con maestros nacionales e internacionales para formar a actores y directores que sean artistas comprometidos con su arte y con su tiempo, resaltando siempre que el teatro es una actividad grupal y que el actor es un autogenerador de sus propios proyectos. A lo largo de la planificación, tienen especial cuidado en no superponerse con otras instituciones que desarrollen tareas similares, considerando que en Buenos Aires existe una incalculable oferta en materia de formación en ámbitos públicos y privados. De este modo, el objetivo es brindar cursos diferenciales que posibiliten el encuentro con maestros internacionales que trabajen técnicas poco frecuentes, intentando cumplir con el objetivo de integrar teatralidades de distintos países. Adicionalmente a esta tarea fundamental, Ianni señala que otras actividades estratégicas en su gestión están vinculadas a la producción y coproducción de espectáculos de dramaturgos latinoamericanos contemporáneos, el desarrollo de encuentros, festivales o foros para reunir sincrónicamente a profesionales, la creación del CELCIT TV y el programa de publicaciones, integrado por tres colecciones: Revista CELCIT, Dramática Latinoamericana y Teatro: Teoría y Práctica.

1.2. Territorios: diseminación y crecimiento

En 1979, se produce la consolidación y la expansión territorial mediante la creación de filiales en diversos países de Latinoamérica. Este proceso de dinamización demandaba reformar la interconectividad entre cada una de las sedes, por lo que las publicaciones del CELCIT, especialmente el boletín informativo, se transformó en una herramienta clave para difundir las novedades. El CELCIT implementó como estrategia fundamental la organización interna en tres áreas de trabajo. El plan de acción de la triada fue llevado a cabo en las últimas tres décadas del siglo xx, evidenciando un gran potencial de apertura y crecimiento. Esta estructura facilitaba el intercambio de puntos de vista y consecuente toma de decisiones, lo que propiciaba una mayor efectividad en el cumplimiento de las tareas. Además, la logística producía una mayor especialización en cada uno de los temas, siguiendo principios transversales y llevando a cabo con creatividad e imaginación los diversos programas, que sufrían modificaciones en relación a las especificidades de las distintas ciudades.

El organigrama se estructuró en función de centralizar su actividad en tres secretarías internacionales: la de Formación y Creatividad, con sede en la Argentina; la de Promoción y Difusión, con sede en España; y la de Investigación y Publicaciones, con sede en Venezuela. La Secretaría de Formación y Creatividad programa anualmente cursos, talleres, conferencias y foros sobre diversos temas como actuación, dirección teatral, producción, gestión, pedagogía, teoría e historia del teatro iberoamericano, entre otros. La Secretaría de Investigación y Publicaciones lleva adelante el proyecto editorial de crear colecciones que releven obras latinoamericanas y pensamientos vinculados con el hacer teatral, entre las cuales cabe mencionar, la Revista Teatro CELCIT, los libros de Teatro: teoría y práctica y la colección Dramática Latinoamericana que reúne alrededor de quinientas obras. Por último, la Secretaría de Promoción y Difusión se propone dar a conocer la producción escénica de agrupaciones latinoamericanas a través de presentaciones y giras programadas en el continente y en Europa.

El CELCIT ha crecido y se ha diseminado en distintos territorios a través del accionar de filiales y delegaciones que conforman instituciones al servicio del teatro de su país. Cada una es autónoma en la toma de decisiones, pero mantienen una comunicación e interrelación necesaria, diseñando actividades a partir de las coincidencias, que se traducen en acciones consecuentes con la ideología institucional. Las delegaciones y filiales del CELCIT existen actualmente en toda América Latina, Estados Unidos y en algunos países de Asia y Europa.

2. ARGENTINA. UNA HISTORIA DEL CELCIT

2.1. Itinerancias e intermitencias

El CELCIT inició sus actividades en la Argentina en 1979 y desde entonces escribe una historia que la destaca como una de las sedes con mayor trayectoria en relación al crecimiento incesante que evidenció año tras año. A continuación, vamos a repasar un poco su historia de la mano de su Director Carlos Ianni, quien trabaja allí hace más de treinta y cinco años.

En sus comienzos, el CELCIT era una institución itinerante que trabajaba en espacios diversos donde realizaba sus actividades, era “capital simbólico nada más y sin recursos había que definir una estrategia de gestión para su crecimiento” (Ianni, 2015). Para ello, Ianni realizó un estudio minucioso del contexto teatral de la época y detectó una serie de grupos que trabajan desde una marginalidad no deseada, cuyas propuestas buscaban desestabilizar el teatro hegemónico. A partir de esta realidad, propuso a los teatristas generar espacios para visibilizar ese movimiento y asociarse a la fuerza de lo emergente que, desde la periferia, pujaba por multiplicar su existencia, derribando ciertos prejuicios y mitos que indicaban que “no se podía”. Como resultado de este diagnóstico, nació el festival La Movidá, que se realizó con mucho éxito en tres salas simultáneas y en horarios centrales, en La gran aldea, donde actualmente funciona la Universidad del Cine fundada por Manuel Antín. Considerando la fuerte repercusión que tuvo este evento en la crítica y en el público, los grupos y el CELCIT decidieron recorrer juntos el camino por venir gestionando la producción de sus espectáculos y su consecuente proyección en festivales internacionales. Algunos de los que formaron parte de esta nueva ola fueron El Clú del Claun, Las Gambas al Ajillo, Los Macocos, La Organización Negra, La Banda de la Risa, El Periférico de Objetos, entre otros.

La década de los ochenta representaba para el CELCIT un período de expansión, caracterizado por el continuo desarrollo y el trabajo sistemático en pos de estimular la producción y difusión de nuestro teatro nacional, reestableciendo y vigorizando las relaciones entre América Latina y España. Durante esos años, Ianni recibió el ofrecimiento de asumir la dirección de la filial de la mano de Francisco Javier, quien era Presidente del CELCIT Argentina desde su creación. Recordó entonces una reflexión de Juan Carlos Gené, que fue clave a la hora de elegir aventurarse en dirección a esa “utopía cargada de futuro” (Masci y Schaposnik, 2003: 129) que para él representaba la institución: “si vos no hacés pasar tu vida profesional por el CELCIT, vas a entrar en contradicción” (Ianni, 2015). De regreso al país, luego de reunirse con otras sedes del CELCIT en el Congreso de Filiales que fue llevado a cabo en la ciudad de Caracas, Carlos confiesa haber tenido una especie de epifanía en relación a la decisión que debía tomar, muy vinculada a sus experiencias anteriores, que lo llevaron a evaluar que su trabajo como gestor en los teatros institucionales y en los privados podía tener una fecha de

finalización que dependiera de factores externos a su propia acción; mientras que en el CELCIT podía encontrar un lugar de desarrollo ininterrumpido que respondiera íntegramente a su proyecto y labor personal. Esta revelación produjo un punto de inflexión en su vida, donde el resto de las actividades fueron finalizando en vistas a una decisión que trascendió los límites de su profesión convirtiéndose en una elección de vida: en el año 1987 se involucró enteramente en la dirección del CELCIT. Durante su gestión y hasta la actualidad, ocupó distintos roles en el organigrama, en los que desarrollaba tareas específicas: es Miembro del Comité Ejecutivo Internacional del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral desde su creación en 1989, Director de la filial argentina desde 1987, Director Adjunto del Instituto de Estudios Teatrales para América Latina desde su creación en 1990, actualmente Director del Instituto de Estudios Teatrales para América Latina desde 2012 y Director de la revista Teatro CELCIT y de las colecciones Dramática Latinoamericana y Teatro: Teoría y Práctica desde su creación en 1990.

A lo largo de casi cuarenta años de vida, el CELCIT en Argentina ha tejido una historia que tiene como característica central el crecimiento, pero también contiene entre sus líneas mudanzas, incorporaciones, pérdidas y la sincronicidad necesaria para encontrar aquello que le permitiría seguir adelante. La palabra sincronicidad viene del griego *συν* (unión) y *χρόνος* (tiempo) y representa la simultaneidad de dos sucesos que no se encuentran vinculados por la lógica causal, sino por conexiones de otro orden. Luego de muchos años de cambios que respondían a las inéditas condiciones que surgían del mismo hacer, en 1993 la sede de la Argentina se mudó al espacio ubicado en la calle Bolívar, donde contaban con un lugar de trabajo fijo y la posibilidad de proyectar a mediano plazo. Este hecho se sumaba a un acontecimiento central en la historia del CELCIT, el regreso al país del maestro Juan Carlos Gené y su vehemente adhesión al proyecto desde su propuesta pedagógica y su obra artística. En ese espacio, desarrollaron sus actividades a lo largo de catorce años, hasta que el dueño decidió no renovarles el alquiler y poner en venta la propiedad, motivo por el cual debieron embarcarse en la tarea de buscar un lugar adecuado para asegurar la continuidad. La ley de teatros independientes obligaba a muchas salas a conseguir los recursos para poder formar parte de los beneficios de su reglamentación. En este momento crítico de mudanzas repentinas y refundaciones, la dirección del CELCIT decidió comunicar los sucesos públicamente a la comunidad teatral y evaluar de ese modo si el trabajo hecho hasta ese momento tenía sentido. Carlos recuerda que el resultado fue explosivo y en extremo alentador: tuvieron un respaldo masivo para ver a los funcionarios del Gobierno con peticiones firmadas a tal punto que el propio Presidente de la nación se involucró con la causa dando un aporte decisivo para poner en condiciones el nuevo espacio. Los teatristas donaron el producto de las funciones y del dictado de sus talleres a la realización de ese sueño que era la permanencia y una nueva sede para el CELCIT. El espacio que consiguieron para efectuar la mudanza había sido an-

teriormente una imprenta, y tuvieron que trabajar intensivamente en su puesta en valor. Ianni (2015) reveló tiempo después: “nada de lo que está ahora estaba cuando llegamos”; todo se logró gracias a la colaboración de la gente y a las instituciones que se mostraron solidarias con la mudanza. La sincronicidad y el azar en la concatenación de los hechos que atraviesan la historia del CELCIT se ponían de manifiesto en este episodio. La mudanza a la nueva sede se realizó un sábado, y el lunes la antigua propiedad de Bolívar había sido vendida. En octubre de 2007, comenzaron los arreglos de la sede de Moreno; y en marzo del año siguiente, se estrenó allí la primera obra de una temporada que llega hasta nuestros días e incluye en su programación espectáculos nacionales e internacionales.

En relación a los años transcurridos dentro del CELCIT, Ianni elabora un balance alentador en relación a todo el trabajo realizado, pero también con plena consciencia de lo mucho que queda por hacer para cumplir ese sueño de una América Latina unida a través del teatro. Señala que, cuando todo comenzó a fines de los setenta, el teatro latinoamericano era sinónimo de teatro viejo y aburrido. Este mito fue radicalmente derrumbado, y eso demuestra cómo algunos objetivos del CELCIT se concretizan en la realidad teatral contemporánea. Hace algunos años, encontrar elencos que trabajaran con dramática latinoamericana era una excepción; y, actualmente, es habitual la propagación de este tipo de producciones. Derrocado el prejuicio, el interés que las obras latinoamericanas han despertado radica, en parte, en el incesante intercambio y difusión de una programación anual que las incluye, en la visita de maestros que son invitados a dictar seminarios y en la ininterrumpida labor en torno a la divulgación de los textos mediante las publicaciones. Esta tendencia se sostuvo a lo largo del tiempo y visibilizó el CELCIT como una institución clave en la vinculación de creadores y compañías, en la difusión de textualidades nuevas y en la promoción de las teatralidades hispanoamericanas a nivel mundial

Durante su gestión, Carlos señala que ha tenido especial cuidado en las iniciativas propuestas para que el CELCIT no afronte las acciones que le corresponde asumir a las instituciones oficiales. Explica que, hasta la creación del Instituto Nacional del Teatro (INT) en 1997, una de las misiones fundamentales del CELCIT era trabajar por la integración teatral latinoamericana en el contexto de un país que estaba teatralmente desintegrado. Por lo tanto, tuvo la necesidad de abordar los dos frentes y crear diversas sedes en el interior del país para propagar la información que recibía la sede central situada en Buenos Aires y, a la inversa, recopilando y transmitiendo al exterior la información de lo que sucedía a nivel provincial, generando un enriquecedor ida y vuelta que incrementaba la conectividad. La propuesta de trabajo era intercambiar información relevante y organizar giras de algunos espectáculos a Buenos Aires y viceversa, posibilitando incluso el viaje de algunos elencos provinciales a festivales internacionales. En los años ochenta, reconocidos teatristas fueron elegidos como representantes de las filiales ubicadas en provincias, como Río Negro, Córdoba, Mendoza,

Santa Fe y Tucumán. Una vez que el INT comenzó a llevar a cabo sus tareas vinculadas con la promoción, apoyo y contribución al afianzamiento de la cultura teatral a nivel nacional, algunos de los miembros oficiales del CELCIT concursaron por los cargos que ofrecía el INT para ser representantes provinciales, jurados de las distintas líneas de subsidios, entre otros. Esto llevó a Ianni a plantearse si era efectivamente necesario seguir trabajando en esa dirección, considerando principalmente que existía una institución gubernamental que tenía por objetivo desarrollar el teatro a nivel nacional. Finalmente, decidieron que la etapa federal del CELCIT había culminado porque no tenía ningún sentido competir en objetivos con otras instituciones existentes, sino, por el contrario, la idea era trabajar en conjunto desarrollando nuevas vías de interacción para potenciarse mutuamente.

El CELCIT en la Argentina vino a ocupar un espacio vacante que ponía al descubierto la necesidad de crear una estrategia material que resolviera la dispersión y el aislamiento de nuestros teatros latinoamericanos, derrumbando las murallas invisibles, pero existentes, que separaban y debilitaban el hacer teatral. La existencia, permanencia y crecimiento de esta institución fortaleció la producción interna y su internacionalización en festivales, potenciando las relaciones que dinamizaron el fortalecimiento de la escena latinoamericana a partir de la creación de un espacio común de convergencia y proyección. Para la construcción y la consolidación de herramientas que enriquecieran el desarrollo de la actividad teatral en Iberoamérica, se trazaron líneas de trabajo vinculadas a la investigación, la formación, la promoción y la difusión teatral. A continuación, enumeraremos algunas de ellas:

- Producción y coproducción de espectáculos, con un permanente apoyo a las manifestaciones innovadoras y experimentales.
- Realización de encuentros y festivales que posibilitan el contacto del público argentino con espectáculos destacados de Latinoamérica y España.
- Constante presencia de maestros argentinos y extranjeros en sus agendas de talleres.
- Promoción del teatro argentino e iberoamericano en el país y en el mundo.
- Creación y producción de las publicaciones Teatro/CELCIT, Dramática Latinoamericana y Teatro: teoría y práctica.
- Producción y desarrollo del canal CELCIT TV.
- Creación y actualización permanente de los contenidos de la página web de la institución (www.celcit.org.ar), que recibe más de cien mil visitas mensuales.

El CELCIT es la única institución independiente, no estatal y sin fines de lucro al servicio de la comunicación de los teatristas de América Latina y España, en apoyo constante a la investigación, formación y difusión de las artes escénicas iberoamericanas en el mundo. A lo largo de su historia, fue trazando objetivos y estrategias que se adecuaban a posibilidades

concretas. Su labor ha sido distinguida con más de cuarenta premios otorgados por distintas instituciones y sus actividades han sido declaradas de interés cultural por la Secretaría de Cultura de la Nación y la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.

2.2. El maestro Juan Carlos Gené

Juan Carlos Gené fue una figura central en la historia del CELCIT porque ha trabajado incansablemente desde sus orígenes en Venezuela y ha compartido hasta el final de su vida un sinfín de experiencias en la Argentina: espectáculos como director y actor, clases, textos. Ianni sostiene que, “más que el legado, Gené fue la piedra fundamental del edificio” (Ianni, 2015). Si existe una concepción diferencial que conciba el teatro como el instrumento de unión de América Latina, se debe en gran parte a la existencia de ese hombre de teatro que fue Gené. Su vivencia de exiliado en Colombia y Venezuela fue reveladora para entender que eran muchas más las cosas que nos unían como pueblos y hacedores de teatro que las que nos separaban: el CELCIT era precisamente esa anagnórisis, ese reconocimiento.

En 1983, el CELCIT organizó un Encuentro Regional de Investigadores de América Latina en el teatro Margarita Xirgu de la ciudad de Buenos Aires. Allí asistieron Luis Molina, Director General del CELCIT, acompañado por Juan Carlos Gené y su mujer, Verónica Oddó. En ese momento, Gené se desempeñaba como Director General Adjunto del CELCIT y como director del Grupo Actoral 80, fundado en la ciudad de Caracas. En ese contexto, se cruzaron Ianni y Gené por primera vez, sembrando el comienzo de una relación profunda que duró veinticinco años y los unió desde los puntos de vista profesional y humano. Desde ese entonces, empezaron a cruzarse en festivales y eventos teatrales internacionales, Juan volvía a Argentina todos los años para las fiestas y, como correspondía a su cargo de Director Adjunto del CELCIT, cada vez que venía, se reunía con Carlos para conocer lo que estaba pasando en la filial e intercambiar ideas en vistas al año entrante. Más allá de las imperantes ganas de volver a su país, Gené consideraba que el Grupo Actoral 80 necesitaba algunos años más para desarrollarse y poder continuar luego su producción sin él. En 1986, fue invitado a dictar un taller en FUNDART, organizado por el CELCIT, que era el primero que realizaba en el país después de su exilio en 1975. Se titulaba “Conducción del actor en el proceso de la puesta en escena” y estaba estructurado en dos partes: una introducción teórica y luego un espacio de taller. Ianni (2015) recuerda que, a partir de esa experiencia, reconoció que “había en él algo así como un tesoro al que había que acceder”.

En el marco del Festival Internacional de Teatro de Caracas (1987), estuvieron varios días juntos compartiendo la programación, las cenas y espacios de intercambio propicios que generaba el evento. Ianni señala que fue en ese momento en el que iniciaron su amistad, conversando largamente sobre el trabajo que Juan hacía con el Grupo Actoral 80 y sobre la gestión de Carlos en el CELCIT Argentina. Gené reconocía y elogiaba su labor y los logros que

había tenido la institución a lo largo de los años, especialmente considerando la inexistencia de recursos externos. El vínculo se fue consolidando en el tiempo con dos o tres encuentros al año en festivales como el Cádiz, Bogotá y Caracas. Este período coincidió con los planes de Juan de regresar a la Argentina. Finalmente, se decidió a hacerlo en 1993, con ciertos reparos porque consideraba que había toda una generación nueva que no lo conocía, y eso le generaba bastante incertidumbre respecto a su realidad concreta de trabajo. Estaba sumamente preocupado por cómo iba a ganarse la vida en Buenos Aires y justificaba ese temor en la cantidad de años que había estado fuera del país y de la escena porteña. En conjunto con Ianni, elaboraron una estrategia para que su adaptación fuera orgánica y gradual, presentando sus trabajos con el Grupo Actoral 80 en nuestro país y dictando talleres intensivos todos los años anteriores para tomar nuevamente contacto con el medio profesional.

Cuando Gené se estableció en el país, le dijo: “Juan Carlos, esta es tu casa” (2015), y efectivamente lo fue hasta el final de sus días. La llegada del maestro a nuestro país, como mencionamos anteriormente, coincidió con que el CELCIT tenía su espacio de trabajo permanente y pudo conjugarse su idea de aportar al equipo de trabajo con sus talleres regulares de actuación y dirección, que dictaba junto a su mujer, Verónica Oddó. A partir de ese momento y durante veinticinco años, los caminos de Ianni y Gené corrieron prácticamente en paralelo, unidos por los sueños y utopías fundacionales del CELCIT, trabajando en el día a día para su crecimiento y desarrollo, compartiendo la escritura de cada una de las páginas de su historia con la misma pasión.

Carlos reconoce que, si bien había hecho teatro mucho antes de conocer a Juan, a partir de ese encuentro y de todo lo que pudo aprender a lo largo de esos años compartidos, posee una cantidad de herramientas técnicas y una precisión en la mirada como director y como orientador de talleres que no hubieran existido sin Gené: su mirada, su filosofía y su forma de sentir y pensar el teatro, “cada vez que he tenido la oportunidad, he dicho que así como tuve un padre de sangre, tuve un padre del teatro y de la vida que es Juan Carlos Gené” (2015). Su legado sigue vivo en el CELCIT y se manifiesta en la visión que profesaba, una concepción filosófica del teatro, pero ante todo, una ética respecto de la profesión: ciertas cosas ante las que uno no debía ceder, el respeto por todos los actores y los creadores involucrados en el hecho teatral y por el espectador. Carlos recuerda que Juan era un intelectual con un bagaje de conocimientos de historia mundial y argentina, de ciertas corrientes filosóficas; y eso lo convertía en una persona con la que se podía hablar de cualquier cosa profundamente. Sostiene que era un ser sumamente generoso, que tenía la virtud de dejarlo accionar con total libertad en su rol de director del CELCIT, siendo su interlocutor clave, su fuente de consulta permanente en la tarea de fijar nuevos rumbos.

Para concluir este apartado, que intenta reconstruir la importancia que tuvo Juan Carlos Gené en la historia del CELCIT a partir de las vivencias de Carlos Ianni, proponemos dete-

ernos en una reflexión de Gené en torno a su rol como formador y docente de innumerables profesionales del arte teatral. Ianni resalta la tajante negativa que tenía Juan a la hora de ser considerado un maestro, no estaba de acuerdo desde lo ideológico y no le gustaba tampoco que quienes habían pasado por sus talleres se autodenominaran discípulos. Prefería llamarse a sí mismo un orientador y, aunque Carlos desconocía los motivos de su disgusto por tal denominación, sospechaba que tal vez algo tenía que ver la sentencia de Grotowski respecto a su legado: “yo no quiero discípulos, quiero traidores” (2015).

2.3. Actualidad y vigencia

El CELCIT ha trabajado incansablemente para realizar ese sueño, ese imposible, esa extraña utopía de propiciar la comunicación a partir de una política cultural comunitaria entre países diseminados en una geografía amplia y con especificidades diversas. Actualmente, es un referente en la escena porteña como institución y lleva a cabo diferentes actividades destinadas a estimular el desarrollo de la escena teatral porteña, consolidando las relaciones con teatros iberoamericanos e innovando con sus propuestas. Algunas de las líneas generales de trabajo serán expuestas a continuación, tratadas desde la mirada crítica de su Director Carlos Ianni, quien ha sido una pieza fundamental en la creación de estrategias para su desarrollo y expansión.

El apoyo constante a la producción y realización de espectáculos se ve reflejada en la programación de obras nacionales e internacionales, la generación de espacios claves como festivales y eventos especiales. Estos últimos integran una política que promueve el desarrollo y crecimiento del teatro iberoamericano a través de dos vertientes: por un lado, el intercambio sobre temas de interés de los creadores en el plano del arte o de sus relaciones con el entorno y la sociedad; por otro lado, la posibilidad de generar acuerdos, programas y planes de acción sostenidos en el tiempo. Integran un movimiento que complementa la presentación de espectáculos en diversos festivales, permitiendo el encuentro de profesionales de diferentes áreas en un espacio de integración inusual y fructífero. La continuidad de los encuentros propicia el intercambio de ideas y miradas al establecerse vínculos profesionales y afectivos en los que se tejen redes de trabajo, delineando acuerdos que luego son traducidos en acciones concretas.

Desde sus comienzos, el CELCIT consideró como un eje prioritario la formación y el perfeccionamiento del hombre de teatro latinoamericano, siguiendo la cosmovisión del maestro Juan Carlos Gené, quien afirmaba que “en la técnica formativa para el teatro está implícita una concepción del ser humano como ser, también del mundo, de la vida y de la muerte”. La gestión del espacio promueve pensamientos de renovación cultural y un minucioso análisis de la realidad teatral contemporánea para el diseño de sus actividades. Ianni sostiene que la primera pregunta que se planteó fue ¿qué tipo de teatristas queremos formar? Con-

siderando el superávit de escuelas de teatro públicas y privadas que existe en la Ciudad de Buenos Aires, el rasgo distintivo que tiene el espíritu del CELCIT es profesionalizar a actores y directores para que sean teatristas comprometidos con su arte y su tiempo, que gestionen sus propios proyectos, con plena consciencia del trabajo en grupo que implica la producción de una obra teatral. Desde 1989, desarrolla actividades de entrenamiento y capacitación basadas en la búsqueda de propuestas de calidad vinculadas a las nuevas problemáticas de la escena contemporánea y a desentrañar puntos de interés de la teoría teatral. En su agenda de propuestas formativas existen talleres anuales que se dictan de abril a noviembre y otras actividades pedagógicas, como talleres intensivos de cinco días corridos de duración con maestros extranjeros o con maestros argentinos de disciplinas y técnicas específicas. Además, existen otros formatos, como los cursos de verano, un ciclo de talleres intensivo que se realiza durante las vacaciones y los cursos a distancia, que tratan de satisfacer en alguna medida la demanda de capacitación de teatristas que viven en la provincia o fuera de nuestro país y no tienen la posibilidad de acercarse a la institución para hacer un curso presencial. Para el diseño de los contenidos, se reflexionó largamente en torno a qué temas dentro del amplio abanico de lo teatral podían dictarse a distancia, considerando que el formato es online. La mayoría son cursos teóricos, por ejemplo sobre temas de historia o crítica del teatro, y otros brindan herramientas prácticas, como pedagogía teatral, producción de espectáculos o gestión de salas. Cada año se renueva la agenda de actividades, y el público que se inscribe enriquece mucho el intercambio porque suelen ser de países y provincias diferentes con realidades sociales y teatrales diversas.

El Instituto de Estudios Teatrales de América Latina, además de la producción de cursos y talleres especializados, tiene otros objetivos principales como la construcción de investigaciones teóricas sobre el teatro iberoamericano, la organización de encuentros regionales, la publicación de trabajos de reflexión y otras acciones vinculadas a difundir el teatro. Carlos señala que el instituto tiene algunas premisas sobre las cuales edifica sus actividades. La primera es considerar que el actor en la representación frente a un público constituye aquello que tiene de insustituible y permanente el teatro: el ser un hecho vivo, corporal y que transcurre en tiempo real ante el espectador. La segunda afirmación fundamental es reconocer que el actor es el eje central del teatro; y, por ello, la formación del actor es primordial en su estructura pedagógica, que ofrece cuatro niveles de talleres actorales desde iniciación hasta profesional e incluye técnicas interpretativas que favorecen y promueven la formación continua.

La promoción y difusión ha sido otro de los objetivos planteados por el CELCIT, atravesado por la explosión que la masificación del uso de internet produjo en las mentalidades contemporáneas. La aparición de las nuevas tecnologías provocó un fuerte impacto en su labor: no solo posibilitó su existencia virtual online, sino que potenció y expandió su trabajo a lugares a los que, de otro modo, no hubiera tenido acceso. Carlos recuerda que observaba cómo la

mayoría de las empresas empezaban a publicitar sus dominios en internet y se preguntaba por qué el CELCIT no tenía un espacio de difusión virtual, por qué las empresas lo hacían y la cultura no. Así fue como se creó el primer sitio para tener presencia institucional; luego, en la interacción con el mundo digital, descubrieron las posibilidades y limitaciones que ofrecía. Muchos interesados se acercaban al espacio con consultas, pidiendo asesoramiento sobre obras de teatro latinoamericanas o sobre los talleres, lo que produjo un relevamiento indispensable para delinear cuál iba a ser el rumbo en función de las demandas que recibían y podían empezar a satisfacer. Ianni comenta que no podía imaginar ni sospechar el universo que se abría a partir de la existencia de internet para una institución que tenía entre sus objetivos fundamentales la promoción y difusión del teatro latinoamericano y la interrelación de teatristas del mundo. Anteriormente, editaban con mucho esfuerzo un boletín mensual de doce páginas que resumía la información relevante y actualizaba las novedades, lo que llevaba mucho tiempo y dinero, sumado al esfuerzo de producir los contenidos, diseñar la presentación, imprimirlos, doblarlos, abrocharlos, introducirlos en un sobre, poner las etiquetas respectivas, enviarlos por correo, etc. Todo este trabajo manual y su costo económico reducían a seiscientas las unidades que se podían imprimir por mes. El uso de las nuevas tecnologías fue decisivo como mecanismo de difusión del CELCIT: actualmente, hay más de sesenta mil contactos de teatristas, más de cincuenta mil seguidores en Twitter, sesenta mil contactos en Facebook; y el sitio web tiene más de un millón de visitas anuales. Si bien la transformación fue un proceso paulatino, también representó un salto cualitativo inmediato.

Otro eje del trabajo del CELCIT Argentina ha sido el desarrollo del área de investigación, siempre vinculada a la praxis concreta. Ninguna de las iniciativas de exploración son de corte teórico abstracto, sino que están centradas en el cuerpo, en la producción concreta y material del actor en situación de representación. Con esta iniciativa, se generan espacios de creación y reflexión que promueven, además de la formación de teatristas, la producción de espectáculos nacionales y su posible promoción en escenarios latinoamericanos.

La iniciativa de las publicaciones surgió a partir de una necesidad interna de los directivos de expresar su cosmovisión, su forma personal de ver el teatro, sus reflexiones. En ese momento, detectaron que existían numerosas revistas sobre teatro latinoamericano, donde se exponían trabajos críticos de investigadores e historiadores, pero no se publicaban trabajos en los que los propios teatristas repensaran su hacer. En sus comienzos, la revista Teatro CELCIT tenía dos secciones: una estaba dedicada a las experiencias de los creadores y sus reflexiones acerca del proceso creativo, mientras la otra presentaba un panorama de la experiencia teatral de cada semestre desde la visión de reconocidos críticos y teóricos. Ianni recuerda que los primeros números de la revista se agotaron muy pronto y lo atribuye a que era una novedad de consumo que apuntaba a un público muy específico. En ese momento, cada edición de la revista iba acompañada de una obra de teatro y, con el correr del tiempo,

hubo muchos interesados en adquirir los textos dramáticos latinoamericanos que no podían conseguir por otro medio. De este modo, la publicación de las obras se autonomizó para satisfacer una demanda efectivamente existente, y así comenzaron a editarse en libros para su difusión. Muchos autores se acercaron al CELCIT para que su producción fuera publicada, por lo que tuvieron que convocar un comité de lectura, cuyo objetivo era mantener un estándar de calidad: evaluaba y seleccionaba los materiales para su consecuente publicación. Esta línea de trabajo continuó con la aparición de internet y se potenció por la posibilidad de publicar centenares de obras a costo cero, en lugar de tres por año con altos costos de impresión y distribución. Lo primero que se publicó en el sitio web fue la revista y, considerando el suceso que fue la cantidad de descargas, decidieron digitalizar trabajos teóricos y textos dramáticos. Así se erigió una de las bibliotecas virtuales y gratuitas más importantes de América Latina, con más de cuatrocientos títulos y con un total de más de tres millones de descargas. Actualmente, existen en formato digital tres líneas editoriales que están atravesadas por el objetivo común de difundir el teatro latino e iberoamericano: la revista de teatrología Teatro CELCIT, que ofrece un panorama de reflexiones sobre la práctica teatral iberoamericana y tiene una frecuencia semestral de publicación; la colección Dramática latinoamericana, que compila más de cuatrocientos textos dramáticos de autores iberoamericanos contemporáneos; y Teatro: teoría y práctica, una compilación de textos que abordan aspectos de la teoría y de la práctica escénica (sus metodologías, cuestiones procedimentales, medios expresivos, entre otros).

Como ha sido mencionado anteriormente, la digitalización y el uso de internet proyectaron el trabajo del CELCIT a una dimensión inimaginable, generando formatos nuevos y favoreciendo la democratización de los contenidos. Desde hacía mucho tiempo, Carlos evaluaba la necesidad de que el CELCIT tuviera un espacio en los medios masivos y creara contenidos teatrales en formatos breves. Para ello, se contactaron con especialistas del ámbito audiovisual, quienes sugirieron un sistema de coproducciones para generar una serie de trece episodios y un piloto para presentar en un canal de cable con programación estrictamente artística. En ese proyecto estuvieron trabajando varios meses y, cuando estaban en la instancia final, previa a la grabación del piloto, desde el canal les exigieron la participación de Juan Carlos Gené como conductor. Sin embargo, en ese momento, no podían comprometerse a que él pudiera participar en la totalidad del proyecto. Pese a tener que dar la negativa, consideraron que había mucho contenido ya desarrollado y tomaron la decisión de realizar documentales producidos íntegramente por ellos con la finalidad de ser difundidos en un canal de internet creado para tal fin. De este modo, surgió CELCIT TV, que registra las actividades y compila documentos audiovisuales con diversos fines: históricos, didácticos, procedimentales y técnicos. La producción se organiza y divide en cuatro series, que están interrelacionadas por los contenidos y la programación anual. La primera serie se denomina La escena Iberoamericana

y tiene como misión recoger experiencias creativas de distintos grupos de América Latina, sumado a entrevistas con los creadores, que reflexionan en torno a los procedimientos del grupo y de gestación de la obra. Otra serie, titulada Técnicas y oficios teatrales, aborda técnicas interpretativas y temáticas vinculadas a las diversas líneas de formación teatral. El canal, además de difundir las actividades, realiza un cuidadoso trabajo archivístico que se manifiesta en la sección Espectáculos, la que nuclea algunas de las obras que fueron programadas en el CELCIT en los últimos diez años. Finalmente, la serie más reciente, llamada Inspiración y creatividad, fue ideada con el objetivo de generar encuentros en vivo, en formato de charlas abiertas con reconocidos maestros del teatro iberoamericano.

La revolución digital es irreversible y ha modificado notoriamente nuestras costumbres, nuestras expectativas y nuestras posibilidades, cada vez más ilimitadas. En la medida en que se descubrían nuevas herramientas que eran útiles para los fines, se utilizaban en función de generar un acercamiento a una audiencia mayor. Mientras que anteriormente unos pocos elegidos recibían, por ejemplo, las convocatorias a premios, talleres y festivales; con el beneficio de la difusión masiva online, fue posible la democratización de esa información y la participación de todos los interesados en las actividades. Ianni plantea que en esta era hipertecnologizada hay mucha gente que se acerca a hacer teatro porque hay una necesidad imperante de poner el cuerpo y ese es un gesto de rebeldía, es un acta de resistencia frente a las nuevas tecnologías que tiene implicancias éticas y culturales.

3. PERSPECTIVAS

*LA SERIEDAD DE UNA INSTITUCIÓN, SU SOLIDEZ,
DEPENDE DE QUE HAYA SIDO FUNDADA
SOBRE EL TERRENO MÁS FIRME QUE ALGUIEN PUEDA ALGUNA VEZ CONSOLIDAR:
QUE HAYA SIDO FUNDADA SOBRE UN SUEÑO.
MAURICIO KARTUN²*

A lo largo del capítulo, hemos recorrido los orígenes y la historia del CELCIT, haciendo foco y profundizando en el desarrollo de la filial argentina desde la mirada de su Director. Si consideramos que “el pasado no es algo para vivir en él; es un pozo de conclusiones del que extraemos para actuar” (Berger, 1974: 52), a modo conclusivo, proponemos anclarnos en el presente y dar cuenta de la actualidad y vigencia de la institución en el marco del teatro contemporáneo, además de señalar algunas perspectivas que se delinean a futuro.

La utopía fundamental sobre la que se erigió el CELCIT fue una América Latina unida a través del teatro y para lograrlo se llevaron a cabo múltiples iniciativas vinculadas a potenciar la teatralidad latinoamericana desde un trabajo regional que reconozca las particularidades del contexto en el que estaba situada cada filial. Si bien es evidente que la denominación teatro latinoamericano es muy amplia y aglutina una irreductible diversidad, Carlos sostiene que también existen rasgos comunes y distintivos que permiten enmarcarlos dentro de un mismo conjunto: es principalmente un teatro de grupo que indaga fuertemente la realidad y que está obsesionado con el tema de la justicia, amenazado por las oscilaciones de los cambios políticos. Es profundamente crítico y contestatario; y su rasgo diferencial es una extraordinaria creatividad.

Ianni recuerda que un eje fundamental de trabajo en la filial argentina fue posicionarla como un punto de referencia insoslayable del teatro latinoamericano. Efectivamente, CELCIT y teatro latinoamericano se reconocen casi como sinónimos entre los teatristas contemporáneos. Hace veinticinco años, como mencionamos anteriormente, encontrar en cartel una obra de un dramaturgo latinoamericano era poco frecuente. Si alguna compañía sudamericana visitaba nuestro país, lo hacía en el marco de algún festival internacional o se presentaba ocasionalmente en teatros oficiales como el Cervantes o el San Martín, pero más allá de este tipo puntual de eventos, no existía un trabajo sostenido y un espacio que favoreciera el intercambio. La iniciativa de difusión de las artes escénicas se produjo con el desarrollo permanente de estrategias para que los vínculos entre las teatralidades de los diversos países de América del Sur y España fueran más sólidas y solidarias. Un dato revelador de este fenómeno es, por ejemplo, que la obra de algunos dramaturgos, como la del chileno Marco Antonio de la Parra,

2. En Masci y Schaposnik (2003: 134).

se estrenó antes en Argentina que en su país de origen.

En un mundo en el que las instituciones están devastadas, en el CELCIT hay una visión y una misión que se renueva y se actualiza. Ha cumplido con más de cuarenta años de trabajo ininterrumpido al servicio de la comunicación entre los teatristas de América Latina, España y Portugal. Actualmente, es reconocido como un espacio de referencia para espectadores y teatristas en formación, que se acercan sin saber lo que van a ver y con la certeza de la identidad que tiene la programación y la calidad de sus espectáculos. Lo mismo ocurre con los talleres, que son dictados por referentes nacionales e internacionales. La vida de las instituciones culturales independientes suele ser breve o efímera y, como afirma Ianni, las dimensiones de todo lo realizado lo conmueve al mirar hacia atrás y descubrir cuál ha sido el impacto material de esa utopía “llevada a cabo muchas veces por pura prepotencia, sin tomar en cuenta que la realidad decía a gritos «no, no es posible»” (Ianni, en Masci y Schaposnik, 2003: 129). La historia recién comienza, y cada jornada de trabajo es un desafío, una interpelación a la propia labor, Como sostiene Ianni, los principios están intactos, pero el modo de materializarlos es siempre una incógnita.

CAPÍTULO 3: TEATRO

1. HACIA UN CONCEPTO DE TEATRO

*ES UN ARTE PERECEDERO.
ÉSTA ES LA TRAGEDIA DEL TEATRO.
FRANCISCO JAVIER³*

Si bien toda definición resulta inacabada e insuficiente respecto de aquello que representa, el objetivo no consiste en plantear nociones irrevocables desde una visión totalizadora que evada asumir la multiplicidad y la complejidad del arte teatral. Las categorías pretenden imponerse sobre los hechos, pero detrás de un tranquilizador concepto, se esconde agazapada una realidad más accidental que lineal, construida más por excepciones que por reglas. En esta breve introducción, proponemos algunas ideas vinculadas al hecho teatral que Carlos Ianni ha elaborado a partir de su experiencia concreta a lo largo de más de cuarenta años de profesión.

El teatro es, desde su punto de vista, un ritual que pone en evidencia un derroche vital sobre el escenario, que ocurre en tiempo presente, posibilitando “la comunión entre los cuerpos vivos de los actores y los cuerpos vivos de los espectadores” (2016) y su inevitable finitud: el teatro sería, entonces, un rito de muerte que celebra la vida. Desde esa contradicción, el arte teatral evidencia toda su potencialidad y todo su límite, poniendo en escena un aquí y ahora irrepetible, eternamente vivo; pero que, sin embargo, muere en el mismo instante en el que está sucediendo y está condenado a desaparecer. El teatro siempre es devenir, forma formante y forma formada (Pareyson, 2002: 59), ya que no existe como objeto perdurable, sino como un complejo cruce de temporalidades que está más cerca del caos que de la forma, si entendemos el caos desde el concepto de Deleuze y Guattari, “un virtual que contiene todas las partículas posibles que surgen para desvanecerse en el acto” (2002: 129). Con suerte, el hecho teatral sobrevive fantasmagóricamente en la memoria de los espectadores, porque todo registro que hagamos de él, por definición, no es teatro. El cine, la televisión y los nuevos formatos existentes mediados por el uso de las llamadas nuevas tecnologías más que disminuir el teatro lo ubican en su justo lugar: revalorizan su estatus de ceremonia que ocurre en tiempo real entre cuerpos presentes. Carlos afirma que, en ese aspecto, el teatro no tiene sustituto posible: porque es un arte vivo y efímero es que, paradójicamente, nunca va a desaparecer. Un indicador concreto de esta afirmación es la cantidad de gente que estudia teatro y se acerca a las escuelas con diferentes objetivos pero con un denominador común: una imperiosa necesidad de poner en el cuerpo en un mundo cada vez más digital y más deshu-

3. Javier, Francisco (1985: 28).

manizado. Patrice Pavis reflexiona en torno a la idea de materialidad como rasgo central que atraviesa a la díada fundante del hecho teatral: el vínculo entre cuerpo escénico y receptor se basa primeramente en lo sensorial, que es posibilitado como efecto a partir de lo material.

La palabra teatro viene del griego θέατρον, theátron o 'lugar para contemplar'. La historia de los términos revela información pertinente para comprender los significados que sobreviven al paso del tiempo y se rearticulan en cada contexto epocal. El maestro Grotowski señalaba, a partir de un concepto sustractivo de teatro:

eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunicación perceptual, directa y "viva" (1981: 13).

Su reflexión se articula estrechamente con la etimología griega de la palabra, subrayando que la acción escénica reclama siempre una mirada espectadorial que le otorgue el estatuto de ficción para poder configurarse, si bien existen propuestas experimentales contemporáneas que proponen un permanente juego de disolución, transgresión y reestructuración de los límites, el lugar común que atraviesa ineluctablemente al hecho teatral, es el indisoluble vínculo entre el actor y el espectador: sin un actor que accione y un espectador que sea testigo de ese accionar no habría teatro. Ianni sostiene que una de las cosas más apasionantes que tiene el arte teatral es que se completa con la mirada del espectador, y esa lectura siempre será una incógnita, porque el director puede tener claridad respecto al contenido y puede delinear algunos signos en función de una mirada ideológica, pero toda creación artística esconde zonas de indeterminación y el encuentro de la acción con el espectador siempre es un misterio. En este sentido, señala además, que el teatro es fundamentalmente un hecho político porque conserva ese rasgo revolucionario que permite al director formular preguntas desde el escenario y provocar en el espectador cierta transmutación o crisis de valores.

2. PEDAGOGÍA TEATRAL: ENCUADRE METODOLÓGICO

En 1997, Carlos empezó a dar clases en el CELCIT a raíz de una necesidad interna que tenía de compartir con las generaciones más jóvenes las enseñanzas que le habían transmitido durante mucho tiempo sus maestros. Antes de tomar contacto con el teatro, tuvo un acercamiento a la filosofía y estudió en la Escuela de Bellas Artes, donde produjo una serie de pinturas. Esta historia de formación influyó en su actividad teatral para reformular lugares comunes y renovar los medios de creación. En su experiencia profesional, Ianni es un docente que enseña del mismo modo en el que trabaja, con coherencia interna en relación a las premisas que fue construyendo a lo largo de los años. Entre sus principales objetivos está entrenar a sus alumnos en sostener la incertidumbre, no apurarse a decidir y ser pacientes en el proceso, dejando acontecer el acto creativo.

Históricamente, existe un debate en torno a la existencia de técnicas en la enseñanza artística. Mientras algunos niegan rotundamente que sea lícita la elaboración de un sistema de producción y transmisión de enunciados destinados a la formación, las técnicas proliferan en los ámbitos de enseñanza-aprendizaje en todo el mundo. El teatro no ha sido excepción con las búsquedas de Konstantin Stanislavski a partir de los lineamientos de la estética naturalista, la propuesta del actor santo de Jerzy Grotowski y su concepto de teatro pobre, la mirada de Antonin Artaud en relación a la concepción del actor como un atleta del corazón y su propuesta de ritualidad, entre otros. Ianni defiende una profunda creencia en las técnicas, basada en la premisa de que son necesarias si y solo si el alumno las aprende, las introyecta e inmediatamente las olvida. Alienta la formación de actores y directores en la adquisición de herramientas, porque “la intuición suele ser eficaz, pero si esa lucidez se desvanece, la técnica acude en auxilio” (2016).

A grandes rasgos, la técnica podría ser definida como una serie de procedimientos o recursos que se adquieren por medio de la práctica y requieren el desarrollo de habilidades específicas. La creación es un mapa donde los límites no son claros y los terrenos suelen ser pantanosos, por ello Ianni suele “invitar a quienes van a vivir ese proceso, actores o directores, a vivirlo apasionadamente, como quien se interna a vivir una aventura en territorios desconocidos” (2016). Quienes emprendan ese desafío deberán saber que los mapas no siempre responden a la realidad del territorio, por lo que Ianni sugiere que los creadores trabajen con la mejor cantidad de a priori posibles, sabiendo que las cosas no son de una única forma ni inalterables, sino que existen en devenir y en constante mutación. Por ejemplo, la primera realidad con la que se va a encontrar el director y que no corresponde con su a priori es la existencia del actor en escena. En relación con su trabajo como director, Carlos cuenta una anécdota recurrente de los primeros ensayos: los actores preguntaban cómo iba a ser el

espectáculo, y su respuesta era la misma: “no tengo la menor idea”. El elenco se miraba, y se oía a continuación una risa generalizada; pero la afirmación era completamente cierta. De ese modo, conducía los primeros ensayos y descubría elementos a partir del juego dialéctico con los actores hasta que llegaba un instante precioso en el que el texto dramático se abría y revelaba todos sus secretos.

Desde el punto de vista metodológico, favorece la integración entre los talleres de dirección y actuación que dicta porque, si bien cada uno tiene su especificidad, los considera complementarios. Las leyes que rigen la vida del actor y las que rigen sobre el escenario son las mismas, con sus limitaciones y posibilidades. Pero, en la vida cotidiana, la acción es provocada por estímulos y circunstancias efectivamente existentes. En cambio, en el teatro, las causas que nos llevan a accionar no están y los sentimientos no pueden ser convocados a voluntad, entonces el actor debe recurrir a la técnica. En relación al arte de la dirección y de la puesta en escena, un director debe articular una suma de lenguajes totalmente diversos que no deben entrar en contradicción, salvo que sea una decisión estética. Por ello, debe desarrollarse no solo en teatro, sino que debe conocer sobre historia, filosofía y otras artes que enriquezcan su mirada. Si bien la columna vertebral de la tarea del director es el trabajo con el actor, para poder construir la obra con sentido de totalidad tiene que articular cada una de las partes, manejando una serie de herramientas técnicas para poder comunicar al escenógrafo cuál es el tipo de espacio que necesita y al músico qué tipo de estímulos sonoros requiere.

A partir de su experiencia pedagógica, comenzó a detectar una serie de problemas con el trabajo corporal de los actores y algunos conflictos que aparecían en el vínculo de los directores-alumnos en la conducción de la creatividad del actor en el proceso de la puesta en escena. Para esclarecer cuestiones procedimentales, tuvo la necesidad de ir más allá del conocimiento específicamente teatral adquirido y emprender nuevas búsquedas. El punto de partida de sus indagaciones fue la premisa de que “el actor debía comprometer su ser en un accionar que no era el suyo... ¿Pero de qué hablamos cuando hablamos de ser?” (2016). Esa inquietud lo llevó a acercarse a la filosofía, la psicología, la mitología y la fenomenología, en busca de algunas ideas que pudieran enriquecer su mirada sobre el teatro y su actividad como formador de teatristas.

2.1. Filosofía(s)

El trabajo creativo del actor pone en escena un personaje que siempre se define en relación con los otros, inmerso en un planteo situacional determinado que lo condiciona. En este sentido, Carlos menciona que recurrió a la corriente filosófica del existencialismo para profundizar en algunas problemáticas teatrales, porque cuestionó radicalmente el estatuto ontológico, afirmando que la realidad humana, invariablemente, es en situación. Sartre desarmó la mirada que construía a priori el objeto como un todo acabado y unificado, con lo cual evidenció que

no hay una esencia que preceda a la existencia y que el ser humano está arrojado al mundo para concretar sus fines a través de sus posibilidades. Esta definición es clarificadora para pensar en el teatro dos cuestiones: en primer lugar, lo que Ianni denomina la superstición del personaje, una creencia recurrente en un supuesto “ser del personaje” previo a la experiencia de la acción que determina una falacia completamente improductiva para la búsqueda creativa. En segundo lugar, permite reflexionar en torno a la definición de los objetivos y del conflicto del personaje a partir de un planteo situacional que condiciona su acción en relación a posibilidades y limitaciones determinantes.

El pensamiento sartreano aportó otros conceptos claves para pensar lo teatral desde una perspectiva filosófica. Cuando el existencialismo sentenciaba que “la condición primera de la acción es la libertad” (1954: 267), ponía al ser humano como protagonista de un destino que no era predeterminado ni ineluctable. Ianni recuerda la famosa reflexión de Sartre, en la que manifestaba que todo hombre es lo que hace con lo que hicieron con él, porque en esta breve afirmación detectamos que, tanto para el existencialismo como para el teatro, la acción es un elemento central que reivindica el tiempo presente, asimilando un pasado que ya no es y un futuro que todavía no existe. En el capítulo “Tener, hacer y ser: la libertad” de *El ser y la nada*, el autor analiza el concepto de acción señalando como características estructurales la libertad y la intencionalidad:

actuar es modificar la figura del mundo, disponer medios con vistas a un fin, producir un complejo instrumental y organizado tal que, por una serie de encadenamientos y conexiones, la modificación aportada en uno de los eslabones traiga aparejadas modificaciones en toda la serie (1954: 267).

Si el ser humano está condenado a ser libre, ese poder conlleva una gran responsabilidad, dado que ese instante en el devenir en el que decide actuar sobre la realidad para modificarla, tendrá consecuencias inevitables para sí mismo, en los otros y en el mundo. Toda acción implica, además, una carencia objetiva, es decir, el reconocimiento de un no-ser, de una falta que es identificada y que se busca satisfacer. En consecuencia, la acción es para sí, pero remite a un otro, es decir, que la acción es siempre una interacción.

Ianni tomó estas ideas para pensar la autonomía del actor en escena, trabajando en la enseñanza de una técnica que le permitiera generar pensamiento crítico respecto de su actividad creativa, evitando que el texto y la dirección piensen por él. Además, la teoría sartreana de la acción en tiempo presente como inter-acción en relación con los otros fue relevante para entender que el “teatro es cambio permanente, es devenir, permanente modificación de la realidad a través de sucesivas crisis” (2016). Todo espectáculo desde su concepción, por

muy codificada que sea la puesta en escena, siempre tiene una dosis de improvisación que puede ser más grande o más pequeña según el tipo de propuesta estética. El teatro es un arte en constante mutación, en parte, debido a que es interpretado por seres humanos: los actores no están igual todos los días que tienen que hacer la función; por lo tanto, cada vez que comprometan su ser en un accionar que no es el suyo, sino el del personaje, aunque sea siempre el mismo, será siempre distinto. A su vez, el actor que recibe ese impulso no estará siempre igual, y ninguna reacción será idéntica a la anterior.

Para profundizar en el concepto de acción escénica, Ianni encontró en el pensamiento de Hannah Arendt un aporte renovador para repensar lo teatral, centrándose en su idea de la acción como proceso que impulsa el presente hacia un futuro impregnado de misterio. En el teatro, cuando un personaje se lanza a la acción, sabe cuál es el recorrido posterior y las consecuencias de su accionar. Pero, cuando accionamos en la vida cotidiana, las consecuencias de nuestros actos son imprevisibles, como en el cuento “El ruido de un trueno”, de Ray Bradbury, en el que un hombre viaja a la prehistoria y mata una mariposa creyendo, erróneamente, que todo seguiría igual porque no es más que un nimio insecto. Cada vez que accionamos en el mundo, desencadenamos un proceso que no solo no tiene fin, sino que no sabemos hacia dónde va, porque es completamente impredecible, y esa es la gran diferencia con el teatro. La autora señala que: “el hecho de que el hombre sea capaz de acción significa que cabe esperarse de él lo inesperado, que es capaz de realizar lo que es infinitamente improbable” (2009: 236). La acción es definida entonces como la posibilidad del hombre de recrear su vida en la pluralidad del entramado social, insertándose a través de ella en la realidad y manifestando en presente su diferencia, no para repetir lo existente, sino para ser en su plena individualidad y darle un sentido al mundo.

2.2. Bioenergética y Gestalt

En la búsqueda de elementos que permitieran enriquecer su trabajo, Ianni encontró en técnicas terapéuticas como la Bioenergética y la Gestalt algunas respuestas interesantes para trabajar sobre el instrumento de los actores.

A partir del enfoque bioenergético, aprendió a observar los cuerpos para hacer un diagnóstico de las dificultades que enfrentaba cada actor en escena y cómo podía superarlas trabajando desde el plano integral psicofísico. Uno de los elementos claves de esta técnica es la mirada holística, que supone que todo lo que ocurre en el plano psíquico tiene su correlato en el plano físico. Un aporte de mucha utilidad para sus reflexiones fueron los descubrimientos de Wilhem Reich sobre la estructura del carácter, que después han sido desarrollados en el marco de la bioenergética por Alexander Lowen. Lo que interesó a Ianni particularmente fue la idea de que todo ser humano, para sobrevivir en el mundo, va desarrollando ciertas estrategias que van moderando su carácter, y este se manifiesta psíquica y, corporalmente. Para

inhibir sentimientos negativos o sensaciones displacenteras, de acuerdo con Reich, nuestro aparato muscular se va reconfigurando y anulando algunas partes, incluso hasta atrofiarse y dejar de sentirlos. Lowen desarrolló toda una serie de técnicas para devolverle tonicidad al aparato muscular y que los impulsos puedan encontrar su cauce. A partir de estos conceptos, Ianni empezó a delinear un trabajo que iba más allá del entrenamiento y posibilitaba la interrelación viva entre los actores. Propuso incorporar una serie de ejercicios que permitieran disolver ciertas tensiones que inhibían la respuesta espontánea, irracional, creativa y no tipificada que la sociedad reprime. Para estimular los impulsos y la expresión extracotidiana del cuerpo, era importante percibir las tensiones, transformarlas en movimientos adecuados y expresarlas desde emociones poco frecuentadas. Trabajando la corporalidad desde esta mirada, encontró herramientas que permitían a sus alumnos tener el cuerpo disponible y presente en el acto creador.

En las teorías de la Gestalt, conoció algunas concepciones que fueron relevantes para la configuración de su propuesta metodológica, principalmente en el trabajo de Fritz Perls, en las grabaciones y transcripciones de las sesiones que realizaba trabajando colaborativamente con la terapia gestáltica y con técnicas dramáticas. Al igual que la bioenergética posibilitaba una expresión auténtica, no contaminada por los condicionamientos sociales, la Gestalt consideraba como emociones primarias al orgasmo, la risa, la agresión y el llanto. Estas cuatro manifestaciones eran indicadores de la vida y la prueba de nuestra independencia más allá de las máscaras que el deber ser impone al individuo en sociedad. Uno de los objetivos principales de la terapia gestáltica era que el sujeto pudiera vivir un contacto más directo y claro con la naturaleza, con su entorno y con sus semejantes.

En primer lugar, tomaremos la definición de un proceso completo de una Gestalt, que comienza a partir de una necesidad y sigue con la toma de conciencia de ella, que da lugar a una excitación, luego a un breve estadio de reposo y, finalmente, el surgimiento de una nueva necesidad que cierra el ciclo. Ese camino se inicia entonces con un desajuste interno que Carlos identifica con el conflicto como motor de la acción teatral. Al igual que en la Gestalt, el personaje se adapta a los cambios que acontecen en la historia, detectando aquello que lo fortalece y la serie de obstáculos que atentan contra él, esgrimiendo los recursos para defenderse de la agresión.

En segundo lugar, el conocimiento de las técnicas gestálticas fue funcional para identificar una serie de síntomas que evidenciaban que el actor se alejaba de la escena y de la posibilidad de crear en presente. A partir del diseño de ejercicios específicos, fue encontrando las herramientas para que esas trabas desaparecieran. Ianni explica que, con frecuencia, “cuando un alumno actor está muy comprometido emocionalmente con algo que acontece y se le vuelve intolerable o difícil de controlar, interrumpe el contacto” (2016). Esto se produce por una serie incontable de dificultades que aparecen en el trabajo del actor cuando irrumpe

en escena el juicio y la racionalización excesiva. Entonces el actor se desdobra, el oficiante se examina en el mismo momento en que está accionando, y esa dualidad lo aparta del tiempo presente. El desafío fue tomar ciertos elementos y retraducir los descubrimientos de la Gestalt para aplicarlos a la técnica de formación del actor. Asimismo, esto le sirvió para trabajar sobre el lenguaje corporal y verbal, desarmando estructuras de pensamiento que dificultaban la espontaneidad y la creatividad.

Todas las aplicaciones conceptuales de las teorías gestálticas y las técnicas de la bioenergética, según Carlos, fueron definiendo un tipo de actor que se lanza sin red a una aventura que va a vivir por única vez en tiempo presente. Aunque haya ensayado mil veces, siempre será única e irrepetible y debe vivirla como si fuera la primera vez y renunciar al control excesivo de lo que está haciendo porque “el placer del actor radica en ser un creador en tiempo presente, y el fruto de su creación se desvanece en el mismo instante en el que es realizada” (2016).

2.3. Estructura dramática

El concepto de estructura refiere a la disposición y al orden de las partes en una totalidad, es decir, a la organización que agrupa diversas unidades y las sintetiza en un entramado complejo. La estructura podría ser definida como un conjunto de elementos interrelacionados entre sí a tal punto que, si alguno de ellos cambia o desaparece, el todo se modifica. Otra característica esencial es la relación de necesidad que se establece entre sus componentes, dado que una estructura nunca es igual a la suma de sus partes, sino que solo existe en la relación dialéctica de sus elementos. Es por esto que la separación que estableceremos a continuación entre los distintos niveles es ficticia y persigue fines analíticos.

La puesta en escena de una obra de teatro implica un proceso de creación y construcción de un objeto poético de fuerte presencia e identidad. El hecho teatral es un entramado de signos integrados estructuralmente que mantienen entre sí vínculos dialécticos potenciándose, resignificándose o entrando en contradicción. Roland Barthes, en sus Ensayos críticos (2002), definió al espectáculo teatral como una gran máquina cibernética que descansa mientras el telón está bajo, pero, cuando este se levanta empieza a trabajar produciendo una gran cantidad de mensajes complejos. A este fenómeno de signos simultáneos y sucesivos, Barthes lo denominó polifonía informacional. Los lenguajes que intervienen en el teatro podrían dividirse en estáticos y dinámicos, o entre todo lo que se puede ver y lo que se puede oír. Entre lo que se puede ver, encontramos el espacio físico de la representación, es decir, una sala de teatro, una plaza, una fábrica o el lugar en el que se realice la obra. Además, tenemos la escenografía, el vestuario, la iluminación, la utilería, el maquillaje, la gestualidad y los desplazamientos de los actores en el espacio. Entre lo que se puede oír estarían la música, los ruidos y la palabra en su triple modalidad, es decir, su significado, la acción que contiene y el

carácter de su enunciación en escena.

El tratamiento de cada uno de los lenguajes es tarea del director por sí mismo o con sus colaboradores. Ianni (2016) sostiene que

poner en escena una obra de teatro, siempre que se parta de un texto pre-escrito, es el proceso por el cual la obra se materializa y se da vida material en el espacio, a partir de cuerpos vinculados entre sí, a los fantasmas ambiguos de la literatura.

Señala que es importante que quienes se entreguen a vivenciar ese proceso lo hagan apasionadamente, “como quien se interna en territorios desconocidos a vivir una aventura” (2016). Tradicionalmente, la puesta en escena es un arte precedido por un texto literario, pero no necesariamente, dado que el arte teatral tiene una lógica diferencial respecto de la discursiva. El teatro existe en el escenario y, en el caso de que hubiera un texto previo, en modo alguno queda subordinado a él, porque es un arte concreto que apunta a presencias, a realidades que inventa y postula, “en vez de evocar, invoca y convoca, materializa acciones, hechos, imágenes, no finge, no remite, no representa, presenta, es acontecimiento” (Ianni, 2017).

El análisis de la estructura dramática brinda una serie de informaciones estimulantes para el actor y el director durante el proceso creativo, para construir una situación capaz de comprometer a los sujetos en el aquí y ahora escénico, favoreciendo la creación de una base efectiva de intercambio. Raúl Serrano cita al filósofo marxista francés Lucien Sève (2004) para dar cuenta de algunas nociones claves:

Para el método dialéctico, la estructura, que detrás de su relativa estabilidad, no es más que la configuración transitoria del proceso, lleva dentro de sí misma, en forma de contradicción motriz interna, la necesidad de la propia transformación (2004: 197)

Desde esta perspectiva, podemos observar que la estructura posee un carácter procesual y dinámico, ya que implica contradicción y acción. Si partimos de un texto previo, la estructura dramática es una herramienta fundamental para deconstruir y ver más allá de las palabras, detectando la lógica de la situación que transmuta la literatura en escena viva a partir del trabajo del actor: crear presente y transformar en praxis aquello que la historia nos ha legado en forma de texto dramático.

Los seres humanos experimentan el mundo indirectamente, es decir, que existe una imposibilidad de percibir la realidad pura sin mediaciones ni abstracciones como son el lenguaje y las impresiones no verbales del sistema nervioso. El lingüista Alfred Korzybski señalaba que

“el mapa no es el territorio” (1958: 58), para expresar que la imagen que cada uno construye de la realidad no es más que una versión posible. Esto es, que la cosa observada y la imagen que percibimos poseen diferencias evidentes e invisibles para quienes no quieran advertirlas, ya que en la mente opera un sugestivo proceso de identificación que confunde nuestra mirada con la realidad. El trabajo del director consiste en la elaboración de una serie de hipótesis que deberá confrontar posteriormente y sostenerlas hasta que la realidad escénica las ponga en crisis evidenciando que es necesario modificarlas o abandonarlas, con plena certeza de que el mapa que hacemos de la realidad y el territorio que pretende ser representado nunca son idénticos. A continuación, vamos a analizar los elementos de la estructura dramática que constituyen ese mapa.

2.3.1. Los conflictos

Una primera aproximación a la definición de conflicto desde el punto de vista técnico sería el choque de dos o más fuerzas. Su misión en la escena es preparar e introducir al actor en una disputa real, sumergir su accionar y su corporalidad en la lucha contra algo que se le opone, comprometiendo su ser activamente en una situación homóloga a la del personaje. Si es cierto que somos lo que hacemos, la transformación del actor partirá de su identificación con un hacer que no es el suyo y, de ese modo, se irá convirtiendo en el personaje. Además, su lucha estará atravesada por una trama de relaciones que limitan su hacer: el entorno, el texto y los vínculos que establece con otros personajes. Este aspecto dialéctico de la escena, en la que los elementos no pueden pensarse por separado, da cuenta de una tipología básica de tres tipos de conflictos que aparecen superpuestos en las obras: con el entorno, con el otro y consigo mismo. Los conflictos con el entorno se definen en relación con el lugar y las circunstancias dadas, es decir, todo aquello que ha sucedido antes y afuera de la situación, pero que incide de modo activo sobre ella. Los conflictos con el otro implican el choque dos fuerzas contrapuestas y excluyentes, provocados en general por el cruce de objetivos. Los conflictos consigo mismo están vinculados a los deseos reprimidos, a las acciones que están a punto de desencadenarse y, aunque sean internos, siempre modifican la conducta del actor.

Un personaje, para estar en el escenario, tiene que desear algo, modificar el estado de las cosas o superar un obstáculo. A ese querer de los personajes, denominado objetivo, Ianni le atribuye una serie de características necesarias que debe reunir:

- Tiene que ser enunciado de tal manera que los actores se entusiasmen por su causa, porque van a tener que jugarse el todo por el todo para tratar de alcanzarlo.
- Debe ser atractivo, accesible, estimulante y realizable. Cabe aclarar que realizable no necesariamente quiere decir alcanzable.
- Siempre debe enunciarse con un verbo y en no más de una oración.

Si bien el objetivo es un elemento fundamental del mapa, señala que dicha formulación

no es más que una hipótesis de trabajo que debe confrontarse con la realidad de lo que sucede efectivamente en el escenario y solo en el trabajo se irá revelando si son refutables o no. Definirlo con precisión es clave, porque todo lo que los personajes hagan en la obra va a dirigirse hacia ese objetivo. Si resulta vago o poco claro, será difícil y artificioso para los actores trabajar en esa dirección, porque “todas las obras de teatro se defienden; si planteás mal los objetivos, no te permiten avanzar” (Ianni, 2016). Para trazarlo con claridad, será necesario no solo encontrar el objetivo correcto, sino aquello que se le opone y contra lo que el personaje deberá luchar.

2.3.2. La acción

La acción es un elemento estructural del mapa porque produce el salto ontológico desde la abstracción racional del lenguaje hacia la realización escénica indeterminada. El antecedente teórico que sienta las bases para pensar este concepto fue el aporte de Constantin Stanislavski, inmediatamente criticado porque en su concepción de la acción física muchos advertían un abandono total de los elementos emotivos y psíquicos en la interpretación. Mientras que definir los por qué llevaban al actor a buscar causas anteriores a su accionar, los para qué lo confrontaban con su presente en función de alcanzar un objetivo inmediato. En lugar de evocar o actualizar una emoción a partir de un procedimiento mental, abstracto, que alejaba al actor del aquí y ahora de la escena, definir los objetivos comprometía el cuerpo del actor y estimulaba la acción en un plano material, concreto y físico. El maestro ruso intentaba remarcar el alejamiento de su primera tesis que proponía al actor utilizar como herramientas la memoria emotiva y el trabajo introspectivo, poniendo en evidencia en su segunda teoría el carácter material del trabajo creativo del actor. Posteriormente, Ianni encontró en el aporte de Raúl Serrano y su relectura del trabajo de Stanislavski una definición pertinente de la acción:

conducta voluntaria y consciente que busca una determinada finalidad y se topa no sólo con los límites que le imponen los partenaires, los textos y el lugar real, sino que añade todo lo que, actuando desde el pasado, desde afuera de la situación, cobra existencia y actúa como condicionante (2004: 222-223).

Su mirada es sumamente enriquecedora para la pedagogía teatral y muy cercana a la metodología que promueve Ianni, centrada en potenciar las cualidades creativas del actor con una serie de saberes y herramientas a los que accede mediante el conocimiento y puesta en práctica de una técnica.

Una acción es todo aquello que el personaje hace para modificar al otro, para modificarse a sí mismo, para modificar el espacio o el estado de cosas vigente. Es decir, que es esencialmente transformadora y, a su vez, autotransformadora, porque al modificar la exterioridad,

inevitablemente el sujeto se modifica. Afirma que:

toda obra de teatro implica un pensamiento, una ideología y una forma de ver el mundo, pero no es eso, una obra de teatro es una historia contada por acciones, por cosas que pasan, una cadena de hechos, de seres relacionados entre sí por vínculos fuertes y necesarios (Ianni, 2015).

Los personajes son los sujetos que encarnan esas acciones y luchan incansablemente por superar los obstáculos y alcanzar sus objetivos. Cada una de las acciones que se suceden unas tras otras pueden ser enunciadas con un verbo, al igual que los objetivos. Esa serie de acciones está contenida dentro del planteo situacional de la obra.

El relato está organizado por el dramaturgo en unidades, como actos, cuadros o escenas. A su vez, a fines analíticos o interpretativos, pueden subdividirse en unidades mínimas llamadas situaciones, que poseen un principio y un final en el nivel narrativo. Los cambios de situación pueden darse:

1. por un cambio de escena, marcado por la salida o entrada de un personaje;
2. cuando un personaje alcanza o abandona un objetivo;
3. cuando el personaje que lleva la acción pasa de activo a pasivo;
4. por un cambio de estrategia del personaje para conseguir lo que quiere.

Como punto de partida, Ianni considera que el actor debería accionar desde la lógica de la situación y no desde la lógica del texto, porque muchas veces el texto teatral oculta más de lo que devela. El planteo situacional, con sus objetivos y sus secuencias de acciones, que definen el pulso en el que está contada la obra, va a construir la hipótesis de trabajo que posteriormente será puesta a prueba durante los ensayos. Además, para Ianni, “debemos estar dispuestos a revisarla una y otra vez, cada vez que la realidad del escenario demuestre lo contrario” (2015). En el proceso creativo, cuando el director y el trabajo de los actores logran desentrañar lo que pasa en la obra, establecen la cadena de hechos que se manifiesta como una dialéctica en la que un actor realiza una acción sobre el otro, lo modifica y a su vez se modifica, entonces el otro realiza otra acción que también modifica a ambos y así sucesivamente. Se genera entonces una cadena de transformaciones permanentes e ininterrumpidas que no debería cortarse nunca; el juego escénico así cobra vida y los cuerpos, absoluta organicidad en esa interacción.

2.3.3. Los sujetos activos

El rostro del actor “más que para ser visto, está para enseñarnos a mirar” (Ianni, 2018). En el escenario se evidencia la necesidad del hombre de ser y hacer, de decir y ser dicho. El actor es, a la vez, sujeto y objeto de su propio accionar y su trabajo consiste en lograr estar fuera

y dentro al mismo tiempo, es decir, sumergirse en la lógica de la situación dramática ficticia y desplegar su propia técnica. El desafío mayor es encontrar un movimiento de vaivén, un equilibrio inestable entre dos fases sucesivas del trabajo: dejarse llevar por la situación dramática sin perder el control en la ejecución de sus tareas técnicas.

Entre todas las mitologías que existen en relación al arte teatral, Ianni señala que hay una en particular que abrumba por igual a actores y directores, que es la superstición del personaje. Un personaje no es una persona, fundamentalmente porque la persona es un cuerpo y el personaje, en el momento inicial de la puesta en escena, no tiene cuerpo. Por esta razón, es un error afirmar un determinado ser del personaje, porque este no es hasta que no está vivo en el cuerpo del actor. Recordemos lo expuesto anteriormente en relación con las corrientes filosóficas que toma Ianni para pensar conceptualmente su tarea pedagógica, particularmente la teoría sartreana que sostenía que no existe una esencia precedente a la existencia, por lo tanto, “un personaje es una realidad de papel y, para llegar a ser, tiene que transformarse en pulso y respiración del actor” (2015). Sin embargo, en la praxis concreta, con demasiada frecuencia se construyen retratos teóricos sumamente minuciosos sobre el ser del personaje con lujo de detalles psicológicos, “que son totalmente inútiles para impulsar al actor a nada que tenga que ver con su trabajo” (2015).

A partir de la definición aristotélica que sostiene que “un personaje es lo que hace”, Ianni señala que es lo que hace siempre en relación a los vínculos que establece con otros personajes. Por ende, toda especulación sobre su “supuesto ser” previa a la experiencia de la acción es en casi todos los casos falsa y, con demasiada frecuencia, inútil e improductiva. En el proceso de construcción del personaje, recomienda diseñar una modalidad de trabajo con los actores que inhiba las definiciones a priori, que generan información irrelevante, delineando el planteo situacional de la obra, subrayando los conflictos de los personajes y su consecuente itinerario de acciones.

Un personaje es un fantasma literario que habita en unas pocas páginas, no tiene hígado ni pulmones y, entonces, tampoco tiene psicología. Cuando a Carlos le preguntan ¿cómo es un personaje?, nunca responde, simplemente porque los personajes no son hasta que un actor los encarna y comienzan a tener pulso e impulsos, miedos inconfesables y deseos irrefrenables. Lo único necesario es entrar en acción y saber qué debe hacer y no quién debe ser. El director solo puede intentar afirmar la hipótesis inicial de qué quiere y qué hará para conseguirlo, con la certeza de que posiblemente sea refutada, dado que “es por la acción que lo pensado —y aún lo insospechado— de una situación se vuelve objetivo, real” (Serrano, 2004: 224).

2.3.4. El entorno

La etimología de la palabra teatro remite a ‘ver’, ‘visión’, ‘expectación’. Desde sus orígenes, lo

visual tuvo preponderancia por sobre lo auditivo y, en el marco ficcional del escenario, en tanto recorte que sustrae de lo real, aquello que se ve... es. Si “el teatro se define como la auténtica forma simbólica que asume el compromiso de poner en evidencia la latente dimensión humana” (Ianni, 2018), para hacerlo, crea un mundo propio y moviliza a la reflexión. Un hombre o una mujer, en situación de representación, evocan una ausencia e invitan una presencia. Es decir, que es el vacío el que habilita un emplazamiento y la invención del escenario y, al mismo tiempo, convoca la presencia de otro, del espectador. Gastón Breyer llama a ese espacio área de veda, porque implica la detención del flujo habitual de la existencia, una puesta entre paréntesis y la suspensión de la realidad cotidiana. El escenario es un lugar vacío y vaciado, inerte y potencial, que implica un sistema de posibilidades y funciones organizadas de manera estructural, un lugar de privilegio y excepción, un territorio de sentido. ¿Espacio vacío o espacio colmado? Allí se abren juego todas las virtualidades y posibilidades: el escenario es “tierra de nadie y tierra de todos” (Ianni, 2018).

El entorno implica no solo el lugar ficcional y las especificaciones temporales, sino también las circunstancias dadas, que representan informaciones valiosas vinculadas a sucesos anteriores que tienen un impacto sobre el presente. El doble estatuto del escenario, en tanto realidad física y realidad convencional, funciona como limitante de la operatividad de los actores en situación de representación, donde lo real y lo imaginario se funden en la acción. El trabajo del actor está enmarcado en una situación ficticia concreta, es decir, que no existen acciones en general, sino delimitadas y condicionadas por el entorno. La voluntad transformadora de la acción choca con las limitaciones que ofrece el contexto material, por un lado, y el contexto imaginario, por otro, que responde a una serie de supuestos señalados por el autor o por el director.

2.3.5. El texto

En la tradición occidental textocéntrica, el primer elemento con el que cuentan el director y el actor en el proceso de trabajo es el texto. Sin embargo, “la obra literaria es el punto de partida del proceso, no su base de desarrollo efectivo, ya que se trata de la construcción de un objeto translingüístico” (Serrano, 2004: 260).

Considerando la polisemia de los textos dramáticos, Patrice Pavis (1994) propone el concepto de concretización para dar cuenta de las diversas interpretaciones que una misma obra tuvo a lo largo de la historia, señalando que existe una dinámica y una interacción entre tres factores que estarían implicados en la construcción de sentido: el significado, el significante y el contexto social. El texto es “concretizable” al infinito, aunque se trata de una infinidad restringida a la pluralidad limitada de posibilidades, ya que no existe en él una única estructura significativa que el lector deba extraer ni tampoco existen potencialidades indiscriminadas vinculadas al gusto arbitrario. Pavis afirma que el proceso de concretización dinamiza los ele-

mentos de la estructura, colmando los lugares de indeterminación mediante la visualización de realidades representadas. Agrega que esos espacios vacíos no son neutros ni inocentes, sino que son problemáticos y ambiguos: son el lugar de interrogación y del encuentro entre el lector y su contexto (1994: 25).

El texto teatral será entonces la excusa para crear una realidad física “en acto”, autónoma y no necesariamente subordinada a lo discursivo. Por este motivo, si bien existen múltiples lecturas posibles, Ianni sostiene que el director teatral debería aplicar una técnica de lectura profesional en el acercamiento a los materiales para construir una metáfora poética, promoviendo una lectura entre líneas desconfiada del discurso que tenga como objetivo la construcción de contextos no verbales.

A continuación, precisaremos una tipología de lecturas para acercarse al texto:

1. Aficionada o ingenua: en este primer acercamiento, se prioriza el relato de la anécdota.
2. Técnica: en este nivel, se analizan los paratextos, es decir, las acotaciones o didascalias y las sugerencias del autor que están implícitas en el texto. Existen paratextos de geografía, vinculados a la localización de las escenas, paisajes, utilería, piso, fono, luz, escenografía, etc.; paratextos de tiempo, relacionados con la época, fecha y clima; paratextos de prosopografía, que indican caracterización y apariencia de los personajes, indumentaria y gestualidad; y paratextos especiales, que señalan trucos, efectos, entre otros. Recomienda realizar un prolijo inventario de todos los objetos, no porque estemos obligados a respetarlos como creadores, sino porque es necesario conocer los límites para transgredirlos.
3. Profesional: en esta lectura, se profundiza en el análisis de los objetivos, las acciones y el planteo situacional de la obra.
4. Paranomias: aquí el lector establece relaciones entre pares antitéticos para provocar respuestas imaginativas y espontáneas. Por ejemplo, si el universo poético propuesto por el autor es opaco o transparente, profundo o plano, vertical u horizontal, amplio o apretado, pacífico o turbulento, claro u oscuro, áspero o liso, ordenado o caótico, etcétera.

Por último, señala la importancia de trascender la textualidad para ir en busca de lo que no está y trazar una línea de acción que recorra la totalidad de la puesta en escena. Para ejemplificar esto, recuerda el análisis que Juan Carlos Gené hacía en relación a Hamlet de William Shakespeare, estableciendo distintos vectores posibles de lectura: “los celos filiales provocan una catástrofe”, “un príncipe desplazado del poder desahoga su frustración maquinando venganzas y matando siempre a la víctima equivocada”, “enamorado y frustrado, no tolera la pareja de su madre con su tío y derrumba el mundo a su alrededor”, “un muerto regresa y cuenta. Su hijo recibe la herencia de la venganza. No puede con ella. Revolviéndose contra

su destino, mata a quienes quiere y es aniquilado” y muchos más. Esta multiplicidad pone en evidencia que toda puesta en escena es un punto de vista y definir una línea de acción clara y precisa es una tarea fundamental de la labor del director.

2.4. El actor como ser creador

La figura del actor se constituye desde una concepción esencialmente vincular, dado que su existencia se afirma

como tal desde que un espectador, es decir, un observador externo, lo mira y lo considera como extraído de la realidad circundante y como portador de una situación, un papel y una actividad ficticios o, al menos, distintos de su propia realidad de referencia (Pavis, 2000: 71).

Él es el material vivo por excelencia, cuerpo de la puesta en escena y emisor de lo teatral, “a quien le cabe la enorme responsabilidad de hacer de un fantasma literario una vida humana irrepetible” (Ianni, 2015). Con su accionar, el actor hace vivo, evidente, material y concreto aquello que la literatura apenas insinúa. Para potenciar la creatividad del actor, sugiere un modo de trabajo en el que los directores deberían posicionarse como orientadores en el proceso de la puesta en escena: “ante todo creyendo en el actor, desde la forma ideológica de concebir el rol, como de las personas con las que va a trabajar” (2015). Para ello, es necesario que el director tenga claridad respecto al lugar a dónde quiere llevar la obra porque su tarea será conducir al actor, es decir, guiar su trabajo creativo.

Como maestro, a Ianni le interesa formar actores que integren su actividad artística, ética y filosófica, pensándose a sí mismos como creadores, “comprometidos con su arte, con su tiempo y con el grupo humano que integran” (2015). El actor es el protagonista esencial del hecho teatral, porque sin su presencia el teatro deja de existir:

si el escenario no está siempre vivo, sorprendiéndonos por el fluir de lo imprevisto y de lo personal, no tiene razón de ser y quien tiene la misión de asombrar, de sorprender, de emocionar con ese generoso brindarse vivo al espectador es el actor, no el director (2015).

En su formación, es importante que haya un trabajo riguroso en el análisis del texto y en el planteo situacional de la obra, porque, a lo largo de su profesión, puede llegar a cruzarse con todo tipo de directores, algunos que sepan dirigir actores y otros que no. Por lo tanto, será sumamente necesario que tenga herramientas suficientes para crear y defender su trabajo, pudiendo hacer propuestas en términos técnicos y no sólo expresando sensaciones subjetivas, difícilmente comunicables. Además, la autogestión es un rasgo típico de nuestro teatro, y

un actor también debería ser capaz de producir sus propios proyectos sin estar a la espera de que lo llamen para trabajar, lo que implica, en algunos casos, prescindir del director.

Si es cierto que somos lo que hacemos, Ianni sostiene que el actor, al comprometer su ser en el accionar de un personaje, encuentra una primera dificultad y es que ese accionar no es el suyo y las razones por las cuales debería hacerlo son inexistentes en un plano real. A medida que va comprometiendo su cuerpo en esa secuencia de acciones sugeridas por el texto, se va transformando en esa abstracción llamada personaje. Para lograr una interacción viva con los otros actores, deberá entregarse a un proceso que será único e irrepetible, porque como nunca somos los mismos y estamos en un cambio permanente, aunque siempre ejecute la misma acción, siempre va a ser distinta. El actor que pretende modificar con su accionar, reaccionando con espontaneidad, tendrá un efecto impensado, dado que ante un estímulo diferente, habrá reacciones diversas. El carácter imprevisible del trabajo del actor lo obliga a un acto de entrega total: deberá “asumir los riesgos que implica saltar al vacío sin red, en la medida en que queremos controlar lo que pasa, estamos en problemas, cuando queremos tener razón... es un error, algo tiene que hacernos perder la razón” (2015).

2.5. El director y la puesta en escena

En el origen de una puesta en escena, no existen certezas y, a partir del juego dialéctico de creación entre los actores y el director, comienzan a establecerse algunas verdades provisionales en esa búsqueda. Ianni resalta que el director debe estimular constantemente la labor de sus actores, porque “el arte complejo de la puesta en escena se disuelve en la nada si no puede apoyarse en la creatividad viva y autónoma del actor” (2015).

La paradoja del texto dramático es que, en el caso de trabajar con una obra escrita previamente, el texto es el primer material con el que cuenta un director, pero a su vez, es también el punto de llegada de una construcción situacional que posibilita su enunciación escénica. El trabajo del actor deberá consistir en crear todo aquello que es extraverbal y que está vinculado a la construcción de un objeto translingüístico que excede lo literario. Una obra de teatro esconde una serie de enigmas y “durante los ensayos hay un momento en que el texto dramático ofrece sus secretos más profundos si sabemos sostener la incertidumbre” (2015). Ianni menciona que esa instancia del proceso es maravillosa, plena de goce y felicidad. Sería un error considerar el texto como un relato estable y cerrado, dado que su actualización es lo que determina su existencia, es decir, que “sólo existe al término de una lectura que se sitúa en la historia” (Pavis, 2007: 471). Señala, además, que toda relectura muestra una yuxtaposición espaciotemporal, es decir, un entrecruzamiento entre el contexto social del lector y el contexto del texto ficcional.

En el proceso de materialización escénica de un texto dramático preexistente, Carlos sostiene que el director deberá resolver los misterios que encierra esa obra. Advierte que, con

demasiada frecuencia y liviandad, el texto es modificado sin tener en cuenta su funcionamiento estructural, es decir, que cada cambio en cualquiera de sus partes resignifica la totalidad. Por ello, sugiere que el director tendría que agotar las posibilidades de sacarlo adelante antes de intervenirlo e incluso intercambiar miradas con el autor, si tuviera la posibilidad, para plantearle dificultades y encontrar en conjunto el modo de resolverlas, teniendo en cuenta que,

si una obra está bien escrita, no le podemos hacer decir lo que no dice, porque las obras se defienden y, si queremos hacerle querer decir algo que no dice, va a haber un momento en que nos va a impedir seguir avanzando (2016).

Si toda obra implica una ideología y una cosmovisión determinada, en la relectura que haga el director, se produce una actualización del texto dramático en función de una nueva puesta en escena que se desarrolla en un contexto específico de representación. Las múltiples concreciones teatrales de una misma obra evidencian que todo texto ofrece un margen de indeterminación y ambigüedad, que puede ser grande o pequeño, dependiendo de la poética.

En la transmutación del texto dramático al hecho teatral, Ianni sugiere que las decisiones del director deberían priorizar siempre aquello que es más eficaz para lo que debe hacer el actor y desechar todo lo que tienda a ilustrar o sobre en la construcción escénica. El director opera sobre las circunstancias para presentarle al actor problemas, enigmas que le representen un desafío. Para ello, al definir el objetivo, es importante tener en cuenta que no se trata de una novela biográfica acerca del personaje, que se remonta a su pasado para justificar un presente incierto, sino de un “quiero” que debe ser enunciado con precisión. Tampoco puede ser una misión imposible, irrealizable, porque aleja al actor de la inmediatez de la escena y le impide ser vehículo de transformación. El planteo inicial es clave para la construcción de la totalidad, y es necesario detenerse a analizar el texto literario a fines de extraer información relevante para edificar sólidamente el devenir: si las primeras situaciones de la obra están correctamente planteadas, las subsiguientes se entrelazan naturalmente configurando una sucesión constante y orgánica.

En el vínculo comunicacional con los actores, el director inicia su devolución a partir de un dogma que desencadena su estrategia de conducción. En un primer momento, transmite los aciertos del trabajo a los actores, para luego establecer lo que deberán revisar para la concreción de la escena. Carlos observa que, en las devoluciones, la abstracción es improductiva en el discurso, así como es sumamente importante la precisión en la comunicación durante el proceso creativo. Para ello, es necesario que tenga claridad respecto a lo que imagina y que logre expresar acertadamente qué es lo que quiere, sin delegar absolutamente la respon-

sabilidad a la creatividad de su equipo de actores, porque su misión es conducir y encauzar la libertad propositiva de su elenco dentro de ciertos límites que tendrá que establecer. Toda hipótesis es pura especulación intelectual hasta que no es encarnada y puesta a prueba por el cuerpo del actor. Un aprendizaje sumamente enriquecedor para un director es poder tolerar la incertidumbre, ya que “al comienzo del trabajo, no conoce los secretos ocultos de la obra y no debería querer satisfacer su necesidad de ver plasmado en escena su capricho” (Ianni, 2016). Para que un personaje exista en el cuerpo del actor, inicialmente es necesario apegarse a la materialidad del texto y, en la dialéctica del proceso de ensayos, se develará si la hipótesis de trabajo planteada es afirmada o refutada, a la luz de la fluidez del trabajo en escena y las relaciones que establece con el texto y el universo propuesto por el autor.

A modo de conclusión, resaltamos que los talleres de puesta en escena y de dirección teatral conducidos por Carlos Ianni, ponen el foco en el concepto de acción como motor material de la construcción dramática, trazando como eje principal la conducción del actor en el proceso creativo, considerando a la “asunción de la creatividad actoral como un elemento insoslayable de la puesta en escena” (2016) y, en consecuencia, a todos los otros elementos, subsidiarios y complementarios al rol del actor como protagonista vivo del arte teatral.

CAPÍTULO 4: SU OBRA

1. MEMORIAS

*PUEDO DECIR CABALMENTE QUE SOY
CUANDO ESTOY ARRIBA DEL ESCENARIO,
Y TODO LO QUE NO ES HACER TEATRO
IMPLICA PARA MÍ UNA DISMINUCIÓN DE SER.*

CARLOS IANNI

Ianni recuerda que, durante su infancia, no era frecuente asistir al teatro como hábito cultural, y fue en la adolescencia cuando empezó a tomar clases de actuación. En ese entonces, se dedicaba a las artes plásticas y exponía en varias galerías. En sus primeros acercamientos al teatro, tres espectáculos fueron reveladores: *La cocina* (1974), dirigida por Jorge Hacker; *Delito, condena y ejecución de una gallina* (1973), de la compañía colombiana T. P. B. (Teatro Popular de Bogotá) y *Kaspar* (1973), la versión de José Luis Gómez sobre la obra de Peter Handke. Fueron tres experiencias diferentes entre sí desde el punto de vista del contenido y del tratamiento estético, pero tenían en común que provocaron una decisión en su vida que no tendría retorno: inmediatamente después de verlas, supo que quería dedicarse al teatro. Sus primeros estudios de formación actoral fueron con Jaime Kogan, Ricardo Monti y David Di Napoli. Semanalmente, tomaba varias clases en el Teatro Payró, y había un espacio que se llamaba Taller, destinado a que los participantes del grupo propusieran ejercicios a los demás, generando un ámbito de experimentación y libertad creativa, donde Jaime oficiaba de coordinador, observaba el encuentro y luego daba una devolución. Esa experiencia fue para Ianni sumamente motivadora porque podía proponer a sus compañeros que se involucraran con una historia, un planteo espacial y una serie de procedimientos vinculados a la dirección con los que entraba en contacto por primera vez. Esto posibilitó que empezara a orientarse hacia la puesta en escena y dirección de actores, mixturando su formación actoral con su pasaje por la escuela de Bellas Artes, que imprimía énfasis en el modo de pensar el espacio.

En 1981, dirigió su primer espectáculo, que investigaba la fusión entre el teatro y la danza, y encontraba entre ambos tanto puntos en común como diferencias que definían su especificidad. Esta primera etapa de su producción, que llamaremos puestas transicionales, proponía una indagación con bailarines, actores y no actores, creando pinturas en movimiento que prescindían de la utilización de la palabra como elemento central de la creación teatral. En 1982, 1983 y 1984, continuó con la búsqueda en este sentido, codirigiendo espectáculos con Guillermo Kuitca. Luego de esta experiencia, Ianni suspendió su actividad como director, para

retomarla ocho años después con una poética completamente diferente, que denominaremos puestas textuales, porque tienen en común el trabajo con textos dramáticos preexistentes. En este momento de su trabajo, ya evidenciaba una concepción teatral que pensaba al actor como el centro de la escena y que perdura hasta la actualidad.

En relación a su trabajo como director, Ianni reconoce privilegiar siempre el proceso por sobre los resultados. Lo que más le apasiona es el período de ensayos, que permite la revisión de sus hipótesis con los actores, ya que, una vez que el espectáculo está finalizado, si bien requiere ser supervisado, ya no depende de él y adquiere completa autonomía. Su perspectiva defiende una postura hiperrespetuosa del trabajo creativo, que promueve sostener la incertidumbre durante los ensayos, evitando la toma de decisiones apresuradas y dejando que el texto vaya revelando cada uno de sus secretos. Señala que la elección de una obra dramática para su puesta en escena nace primeramente en un acto de amor, “un flechazo que la obra provoca y una necesidad irrefrenable de ponerlo en escena” (2016). Este inicio siempre está minado de causas misteriosas, que luego se irán clarificando con el trabajo y con un análisis que esclarecerá esa decisión. Pero, al comienzo, hay amor y un primer impacto irracional que nada tiene que ver con un interés ideológico en el universo propuesto por la obra. Eso viene, quizás, en una instancia posterior y con la certeza de que reducir la experiencia teatral a los contenidos de la obra aminoraría la complejidad de los múltiples lenguajes que se conjugan en un espectáculo. Al llegar al final del proceso, suele invitar a algunas personas a presenciar los ensayos generales y confiesa que realmente no le importa demasiado lo que le digan como devolución; en cambio, se dedica a observar meticulosamente cómo viven con sus cuerpos lo que sucede en la escena para detectar en qué momento se tensan o se distienden. Eso mismo hace cuando la obra se estrena: mira los cuerpos de los espectadores intentando inferir si se expresan en relación a las sensaciones o estados que él quiso provocar como director.

Desde su perspectiva, poner en escena una obra de teatro implica que el director articule una serie de lenguajes “de tal manera que conformen un círculo virtuoso, que se complementen y apoyen mutuamente” (2016). En *Los lenguajes de la puesta en escena*, Francisco Javier (1985), explica que toda representación teatral es un entramado plurisignico de diversos y complementarios lenguajes que están atravesados por la ineluctable noción de presente encarnada en el cuerpo del actor, que funda el hecho teatral y posibilita la relación de los demás elementos. La obra es una totalidad indivisible que produce múltiples y complejos mensajes a partir de la interacción de los diferentes sistemas significantes, verbales y no verbales, que operan en la puesta en escena. Como una especie de red, en el espectáculo los distintos lenguajes se combinan entre sí, creando relaciones manifiestas, pero conservando su especificidad y su funcionalidad independiente, dado que “todos y cada uno de ellos es significativo de por sí, pero también puede explicar a los demás, complementarlos, contradecirlos, relati-

zarlos, anularlos, sobredimensionarlos” (Trastoy y Zayas de Lima, 2006: 13).

A continuación, proponemos un acercamiento a la producción de Carlos Ianni, analizando sus puestas en escena organizadas en dos conjuntos definidos por la especificidad de sus búsquedas creativas: un primer momento que atañe a las puestas transicionales y un segundo momento que corresponde a las puestas textuales.

2. Puestas transicionales

La experiencia de Ianni en la Escuela de Bellas Artes definió algunos ejes de su praxis artística que atraviesan la totalidad de su trabajo, tanto en la pintura como en el teatro, y una concepción determinada acerca del proceso creativo, el compromiso y las intencionalidades. Por ejemplo, en su producción pictórica, priorizaba el proceso por sobre el resultado, trabajando con los pinceles y los colores sin ningún a priori figurativo, dejando que, en la relación con la tela, la forma fuera apareciendo después. Ese procedimiento se puede homologar a su modo de dirigir actores, que se inicia con una hipótesis que propone una búsqueda lúdica y que carece de certezas, para luego ir definiendo la obra en el vínculo dialéctico con el trabajo creativo de los actores. Sus diseños del espacio escénico también pueden relacionarse con esta perspectiva, dado que siempre prioriza estar al servicio de las necesidades que surgen de los actores y finalmente se organiza, se poetiza, generando ciertos estímulos sensoriales cuando la obra expresa sus secretos.

El pasaje entre la pintura y el teatro suscitó en él reflexiones en torno a los rasgos generales de sus producciones y en relación a la especificidad de cada práctica artística. Llamamos transicional a esta primera etapa de su búsqueda, dado que está atravesada por esas inquietudes que buscaban establecer los límites y las continuidades, las diferencias y las similitudes entre su herencia pictórica y su primer acercamiento a lo teatral. El choque de paradigmas que representaba trabajar lo efímero del teatro en contraposición a la perdurabilidad de la pintura, lo llevó a pensar en torno a la cuestión temporal del arte teatral: el ser, el instante y la presencia. Mientras que la pintura está atrapada en la bidimensionalidad de la tela y resiste al paso del tiempo, el teatro es cuerpo vivo en escena y su esencia es ser irrepetible.

En 1980, Ianni estrenó en el Teatro Planeta su primera obra, llamada *Almendra*, una ilusión, codirigida con el fotógrafo, coreógrafo y bailarín Filiberto Mugnani. En ella, fusionaban imágenes plásticas, textos y coreografías interpretadas por bailarines. Creó los tres espectáculos posteriores de esta etapa bisagra junto con el artista plástico Guillermo Kuitca. En este momento inicial de su producción, concebía el teatro como una sucesión de imágenes en movimiento y trabajaba durante un largo período de investigación, en el que dejaba que aconteciera un universo de sentido que le imprimiera coherencia a la totalidad. Como dijimos, era notable la influencia de su formación plástica y las dimensiones que tenía el concepto de imagen en su obra; le gustaba creer que “estaba pintando en cuatro dimensiones con unos

pinceles un tanto caprichosos” (2016).

La trilogía en la que trabajó colaborativamente con Kuitca está compuesta por tres espectáculos: *Nadie olvida nada* (1982), estrenada en el Teatro Planeta; *Besos brujos* (1983), en el Centro Cultural Recoleta; y *El mar dulce* (1984), también en el Teatro Planeta. En relación a la dinámica de trabajo en el proceso creativo de la dupla, Carlos menciona que ellos venían trabajando con continuidad y cada tanto plasmaban ese proceso en un espectáculo: “cuando nos reunimos a trabajar, nos comunicamos nuestras imágenes, nuestras sensaciones; y ahí van surgiendo escenas. Algunas de estas escenas se pierden en el olvido, otras van quedando ahí, misteriosamente al alcance de la mano” (2015). La última obra de este período sintetiza y potencia los lineamientos que atraviesan esta primera etapa. El periodista y crítico Luis Mazas escribió a propósito de *El mar dulce* que la propuesta traía un “oleaje experimental” (1984) en el marco de una cartelera teatral conservadora. El espectáculo exponía descarnadamente el drama de los inmigrantes al llegar al nuevo continente, poniendo en primer plano las subjetividades en un relato sin solución de continuidad lógica-causal. La propuesta escénica estaba centrada en trabajar los contenidos desde el punto de vista simbólico, expresado en imágenes, gestos que potenciaban la ritualidad y la confluencia de diversas disciplinas, como el teatro, la danza, las artes visuales y la música. La estructura del relato estaba dividida en dos partes unidas por un nexo que conjugaba temas, como el amor, la muerte, la sexualidad, la desesperación y la nostalgia, resultantes del dolor. En un primer momento, la música tenía un papel preponderante en la identificación de cada uno de los pueblos (judíos, españoles e italianos), y los actores caminaban en un espacio común delimitado por un cuidadoso diseño de luces que construía claroscuros que potenciaban expresivamente la acción escénica. Luego se leían algunas cartas que “escribieron los que atravesaron el mar dulce para llegar a estas tierras” (Miguelez, 1984). En la segunda parte de la obra, se trataba la reconfiguración de una nueva identidad en un proceso teñido siempre de humor, en el que los personajes encontraban al final del camino la vejez, la decadencia y la muerte. Lejos de ser cerrados y maniqueos, asumían su existencia ambigua, como si cada uno de ellos estuviera conformado por fragmentos de experiencias pasadas, de sus obsesiones, sueños y deseos. El texto no se centraba en el desarrollo de una historia convencional basada en una unidad de acción, sino que se construía en el devenir de situaciones que aludían poéticamente a la cruda realidad de quienes dejaron sus costumbres, su cultura y sus afectos, para adentrarse en un país remoto con el sinsabor del desarraigo y la profunda tristeza del exilio. Ianni sostiene que no existía un argumento en el sentido tradicional, sino que la búsqueda estuvo orientada a expresar estados de ánimo y sensaciones. La crítica de la época encontró en la obra una influencia fuerte del teatro de Tadeusz Kantor y la composición coreográfica de Pina Bausch, puntualmente en el desprejuicio formal y conceptual de la puesta en escena, que presentaba una realidad en apariencia incoherente y que reclamaba la construcción de sentido por parte del espectador.

Fue muy elogiada por el manejo del espacio y el planteo estético experimental, que evidenciaba la búsqueda de nuevas formas expresivas. Las críticas aportaron una interesante reflexión en torno a los alcances que tuvo el espectáculo, señalando que uno de los roles del arte en esa época era liberarse del circuito institucional y comercial, donde se encontraba demasiado condicionado. Esta apuesta era una de las estrategias lícitas para intentarlo y transformarse en un arte libre y libertario. Advertían a quienes asistieran al espectáculo que debían acercarse a la obra con la menor cantidad de preconcepciones posibles por su carácter experimental que sostenía “un equilibrio íntimo con nuestra memoria, es decir, el abandono del espacio estético de la obra artística hacia el límite mismo de la realidad” (Mazas, 1984).

Esta etapa de experimentación, que pendulaba entre las artes plásticas y el teatro, fue sumamente enriquecedora, pero después de algunos proyectos, Ianni empezó a notar las limitaciones de una búsqueda que consideraba agotada. Esto provocó una crisis en relación a las posibilidades que tenía de generar una poética sobre el escenario. Tomó la decisión de alejarse de su actividad como director y se dedicó completamente a la gestión y a la producción teatral, afianzando las bases del CELCIT y generando proyectos en otras instituciones. Después de ocho años, regresó a la escena desde una perspectiva diferente, trabajando casi exclusivamente con textos iberoamericanos. Entonces confesó: “el descubrimiento de los actores y de la palabra hizo que volviera a dirigir” (Pacheco, 2003).

3. Puestas textuales

En esta etapa de su producción, Ianni cambió radicalmente de paradigma y empezó a pensar al actor como elemento neurálgico del arte teatral. Sus preocupaciones giraban en torno a la creación a partir de un texto previo, generando las herramientas necesarias para trabajar en la conducción de los actores en el proceso de la puesta en escena.

A continuación, presentaremos un recorrido cronológico por su producción desde 1992 hasta 2016, analizando brevemente cada uno de los espectáculos, recuperando los aportes de la crítica de la época y la visión reconstructiva que aporta su director en relación al proceso creativo.

3.1. Contando las maneras (1992-1993)

Elenco: 1ª Temporada: Teresita Galimany, Ernesto Claudio, Ricardo Merkin y Blanca Oteiza / 2ª Temporada: Teresita Galimany y Ernesto Claudio / **Dramaturgia:** Edward Albee / **Traducción:** Teresita Galimany / **Dirección:** Carlos Ianni / **Sala:** Fundación de La Ranchería, Centro Cultural Ricardo Rojas y Asociación Cultural Pestalozzi

Al retomar la dirección, Ianni eligió esta obra de Edward Albee, donde el dramaturgo trabaja la incertidumbre del paso del tiempo y el ineluctable destino del ser humano: la muerte. El

nombre de la obra retoma el primer verso del soneto “Amor” de la poetisa inglesa Elizabeth Barrett Browning: “¿Cómo te amo? Déjame contarte las maneras”. El texto es descarnado y existencialista, porque, lejos de proponer una mirada esencialista e idealizada sobre el amor, pone en escena a seres que se relacionan entre sí y son atravesados por el tiempo, es decir, que son devenir, mutación y desgaste. La estructura de la obra es circular, porque comienza y finaliza con un mismo texto: “¿Me amas?”; mientras que, en el medio, se suceden una serie de escenas que no están encadenadas por un desarrollo argumental lineal y que no revelan entre sí relaciones explícitas. La estructura de la puesta en escena de Ianni potenciaba la musicalidad del texto dramático, generando un contrapunto a dos voces donde los protagonistas fracasan en el intento de expresar los laberintos de su interioridad.

El espectáculo fue auspiciado por el CELCIT y estrenado en el Teatro La Ranchería en 1992 y realizó una segunda temporada en el Centro Cultural Ricardo Rojas al año siguiente. En su primera versión, Ianni optó por una apuesta escénica que difería del texto original, trabajando con cuatro actores en lugar de dos para sugerir un desdoblamiento de la pareja, dinamizando la acción e imprimiéndole ritmo a la totalidad mientras aumentaba el efecto de extrañeza mediante el recurso de mantener a los dos actores que no intervenían sentados en escena. La escenografía estaba diseñada a partir de la estilización cromática del espacio y una cuidadosa iluminación que aportaba expresivamente en la configuración del universo ficcional. La puesta realizada en La Ranchería era despojada desde el punto de vista escenográfico, pero poseía un atractivo inédito para el teatro convencional, que era el uso de un ventanal amplio descortinado que daba a la calle México. La estética de austeridad se extendía en el vestuario monocromático y en el uso de mínimos accesorios sumamente simbólicos, como una rosa roja, que era deshojada durante el transcurso de la historia.

Un elemento muy destacado por la crítica fue la dirección de actores y el logro de una atmósfera densa, en la que predominaba una aparente calma que ocultaba feroces conflictos a punto de estallar, porque “todo está destinado a marchitarse, todo ha de perder su luz y su fuerza. Incluso la palabra es frecuentemente desplazada de las situaciones por un penetrante y significativo silencio” (Dubatti, 1992: 5). Contando las maneras fue su reencuentro con el teatro como director y su primera experiencia de trabajo en esta nueva poética centrada en el arte del actor. Ianni recuerda especialmente este espectáculo porque fue el primero que vio Juan Carlos Gené, de quien recibió una devolución muy elogiosa y estimulante para seguir indagando en el tema que lo desvelaba: encontrar un modo de trabajar con el actor para que pueda interpretar su rol de forma tan viva y espontánea que el espectador no pueda distinguir si estaba actuando o improvisando.

3.2. Debida obediencia (1994)

Elenco: Ernesto Claudio, Teresita Galimany, Leonardo Garvié y María de la Paz Perez / **Es-**

cenografía: Carlos Di Pasquo / **Dirección:** Carlos Ianni / **Sala:** Teatro CELCIT

Debida obediencia fue un espectáculo del Laboratorio Teatral 92 en coproducción con el Teatro Municipal General San Martín y, además, fue la primera obra que se hizo en la sala de teatro del CELCIT, ubicada en la calle Bolívar 825. Ianni trabajó con textos de distintos autores y diseñó ciertas zonas del espectáculo que eran improvisadas por los actores a partir de pautas rígidas que limitaban el espectro propositivo. La anécdota argumental narraba el encuentro de una compañía que se juntaba para ensayar y comenzaban a surgir ciertos obstáculos que aparentemente pertenecían al plano real, pero que al final se revelaban como momentos de la obra que estaban ensayando. En esta estructura de cajas chinas, los actores intercalaban juegos apoyados en la palabra con otros vinculados a la puesta en escena de una obra. El límite entre la libre improvisación y lo pautado previamente estaba tan borroneado que el espectador tenía la sensación de caer repetidamente en la misma trampa. Carlos recuerda que era sumamente interesante ver cómo los espectadores “pisaban el palito”, a tal punto que durante una de las funciones un actor sufrió un desmayo y entraron los médicos para socorrerlo, pero el público, totalmente cautivado por la ficción, no podía salir del asombro y de la diégesis para entender que eso efectivamente estaba sucediendo en el plano real.

El juego escénico actualizaba la típica situación de teatro dentro del teatro y su puesta en abismo. La confusión se planteaba en la alternancia de momentos de ensayo de una obra teatral y otros que develaban el detrás de escena, donde se entretrejían relaciones personales complejas como traiciones y desencuentros. A propósito de este recurso, Patricia Espinosa mencionaba que “la representación teatral de una ficción dentro de otra sigue siendo un recurso de poderosa sugestión para ofrecer, aún desde su ambigüedad, una visión más abarcadora e inquietante de lo que la realidad depara” (1984: 4). La crítica resaltó la capacidad lúdica y la entrega de los actores, que aportaron un amplio registro expresivo y una técnica interpretativa sólida a cada una de las situaciones que se sucedían en la obra. La libertad creativa siempre estuvo encauzada por límites concretos planteados por la dirección que posibilitaban el juego desde la improvisación, pero cuidadosamente estructurado para generar ritmos y climas diferentes en cada uno de los momentos.

Una lectura interesante de esa época fue la de Carlos Santillán, quien señalaba que la obra exploraba la crisis del lenguaje en la sociedad y en el mundo del arte planteando una serie de preguntas acerca de la incomunicación y la inefectividad del lenguaje. Estas temáticas, de fuerte resonancia beckettiana, fueron recurrentes en la obra de Ianni. Recordemos, por ejemplo, *El mar dulce* o *Contando las maneras*, en las que se priorizaban las imágenes y los gestos, mientras que el concepto de tiempo se trabajaba en función del efecto que producen las palabras sobre sentimientos y emociones.

3.3. Segundas partes sí son buenas (1998)

Elenco: Silvia Baylé, Marta Betoldi, Eduardo Blanco, Ernesto Claudio y Patricia Kraly / **Pintura:** Detalle ampliado de Sin Título (1996) de Guillermo Kuitca / **Asistencia:** Fernando Díaz
Dirección: Carlos Ianni / **Producción:** CELCIT y Teatro General San Martín / **Sala:** Teatro CELCIT

Para la creación de esta obra, Ianni trabajó con el texto Fragmentos de Edward Albee como disparador, del que tomó únicamente la estructura. El primer boceto fue reformulado con los actores durante los ensayos: “en ese sentido, es más una creación del grupo que una creación literaria de Albee, que no creo que reconociera su obra si la viera” (Canteros, 1998: 29). Carlos recuerda que la obra era totalmente disparatada y azarosa porque poseía una serie de zonas abiertas que eran improvisadas por los actores, lo cual le imprimía a la pieza mayor imprevisibilidad y la convertía en “un acto de creación de presente”, un devenir que acontecía “noche a noche frente a los espectadores”⁴.

Un grupo de personas se encontraba en un lugar indeterminado sin saber bien para qué estaban ahí ni qué querían hacer. No tenían demasiado en común y repentinamente confesaban sus deseos, obsesiones y angustias delante de los otros con perturbadora naturalidad. No existían en el relato protagonistas, ni antagonistas, ni unidades definidas de acción, ni una estructura aristotélica que permitiera delinear una trayectoria o progresión dramática. La obra se planteaba como un juego verbal desatado y vertiginoso que impactaba directamente en los espectadores, quienes se transformaban en una especie de voyeurs del striptease emocional de cada uno de los personajes. Éstos se desnudaban mediante el discurso insólito que construían sobre sus inconfesables pasados, sus miedos e inseguridades. Los vínculos entre ellos se alternaban y quien era humillado también encontraba en los vaivenes de la conversación el momento de degradar a los otros.

Los cinco personajes que estaban en el escenario se aburrían mientras ingresaban los espectadores a la sala, dos hombres y tres mujeres que “eran casi cuarentones, casi intelectuales, casi solteros, casi solos, casi desesperados” (Quilici, 1998: 5). En la obra, hablaban como si dialogaran, pero no existía entre ellos una verdadera voluntad de comprender el discurso del otro y concretar un hecho comunicativo efectivo. No sabían con certeza el tema sobre el que hablaban, pero tampoco parecía importarles demasiado. Hablaban de todo y de nada: del amor, del tiempo, del olvido, sosteniendo una conversación fragmentada, incoherente, que daba como resultado un humor amargo que coqueteaba con la tragedia y exponía brutalmente el sinsentido: “narrar para ser escuchado y para proyectarse sobre los demás: un efímero triunfo que calma la angustia confundiendo soledad y anonimato” (Espinosa, 1998: 4). Pero en las profundidades de esa presunta trivialidad, se escondía punzante una realidad de

4. Ianni, Carlos, programa de mano del espectáculo Segundas partes sí son buenas, CECLIT, Bs. As., 1998.

fracasos, angustias y represiones, “insinuando que debajo de la inconsistencia y la desaprensión tal vez aceche la tragedia” (Cosentino, 1998b: 11). El humor quizás aparecía como efecto balsámico de lo patético. El espacio escénico encontraba su expresión análoga en el único signo colgado sobre la pared del escenario: un cuadro de Guillermo Kuitca, que adelantaba algunos elementos significantes de la obra y que tenía la misma indefinición que el espacio que habitaban los actores. La escenografía contaba con asientos móviles distribuidos en forma de círculo que potenciaban el trabajo de los actores, otorgándoles una movilidad desplegada y centrando la atención de los espectadores en su interpretación.

La propuesta, vista con el paso del tiempo, era una especie de premonición que esgrimía una crítica a la posmodernidad obsesionada por la información y la expresión. Es completamente cercana a nuestro presente, la era del vacío, parafraseando a Gilles Lipovetsky (1986): cuantos más medios de expresión tenemos a disposición, menos cosas tenemos para decir; y cuánto más se reclama nuestra subjetividad, la comunicación se vuelve anónima y desafectada, predominando la gratuidad de la expresión, el acto de comunicación por sobre lo comunicado y la indiferenciación de los contenidos.

3.4. Monogamia (2000-2004, 2007-2008)

Elenco: Guido D’Albo y Roberto Municoy / **Asistencia:** Fernando Díaz / **Dramaturgia:** Marco Antonio de la Parra / **Dirección:** Carlos Ianni / **Sala:** Teatro CELCIT, Teatro Argentino (La Plata); Sala Conrado Villegas (Neuquén); Teatro El Tubo (Río Negro); Espacio Artístico Colette, Paseo La Plaza Gira nacional: Teatro del Sol, Campana,; Casa de la Cultura, Carlos Casares; Club Libertad, 9 de Julio; Sala Oscar Gentile, Bolívar; Casa de Cultura, Las Flores; Centro Cultural El Núcleo, La Plata, Prov. de Buenos Aires; Teatro El Búho; Teatro Municipal de Necochea; Teatro de la UNLP, La Plata, Prov. de Buenos Aires; Teatro Juan de Vera, Corrientes, Prov. de Corrientes; Teatro El Tinglado, Bahía Blanca, Prov. de Buenos Aires; Teatro Fray Mocho; Participación en el festival teatral argentino-chileno “Espacios Comunes”; Festival de Teatro Independiente de Junín, Prov. de Buenos Aires; Sala Arturo Jauretche de la Asociación Bancaria, Mar del Plata, Prov. de Buenos Aires Gira internacional: Festival Internacional de Teatro Santiago de Guayaquil, Ecuador; Sala Mala-



Foto: Soledad Ianni

yerba, Quito, Ecuador; Festival Internacional de Teatro de León, España, Colegio Mayor Isabel de España, Madrid, España; Casa de América, Madrid, España; Teatro Municipal, Almagro, España; Festival Internacional de Teatro Hispano, París, Francia; Mostra SESC de Artes: Latinidades. SESC Consolação. San Pablo, Brasil.

Ianni conocía la dramaturgia de Marco Antonio de la Parra hacía más de una década. Había gestionado el estreno de dos de sus obras en Buenos Aires, en el Teatro General San Martín: *La secreta obscenidad de cada día* en 1990, dirigida por Francisco Javier, y *El continente negro* en 1994, dirigida por Verónica Oddó. Confiesa que desde siempre tuvo el “no tan secreto deseo” (2016) de montar una obra suya. A comienzos de 2000, recibió el primer borrador de *Monogamia* e inmediatamente supo que el momento de dirigir una obra de Marco Antonio de la Parra había llegado. Lo que le resultaba sumamente interesante de su dramaturgia era que trabajaba temáticas persistentes con un lenguaje y una estructura radicalmente contemporánea. Retomando la línea en la cual venía trabajando en sus últimos espectáculos (*Contando las maneras* [1992], *Debida obediencia* [1994] y *Segundas partes sí son buenas* [1998]), Ianni (2016) señalaba que *Monogamia* no era la excepción y que aún siente:

una gran debilidad por las obras que descansan casi exclusivamente en el trabajo creativo de los actores, sin artificios, sin necesidad casi de escenografía, de luces, etc., donde el trabajo del director es sumamente sutil, tan sutil que casi no se ve.

Era la primera vez que podía trabajar como director de forma colaborativa con el autor, con quien mantiene además una amistad que se fue gestando a partir del trabajo en conjunto. Esta experiencia fue decisiva para derrumbar el prejuicio que afirma que es mejor tener al autor lo más lejos posible del proceso creativo. Carlos considera que fueron sumamente enriquecedores los aportes de Marco Antonio durante el período de adaptación del texto, en el que trabajaron fuertemente en el traslado del costumbrismo chileno al habla coloquial porteña. Eso implicó un ajuste en la dramaturgia, versionando el texto para encontrar entre los dos la palabra más acertada para cada expresión idiomática.

Monogamia retrataba un presunto encuentro fraternal entre Juan y Felipe, en apariencia inofensivo, que develaba un pasado cargado de reproches, ofensas y recuerdos que difícilmente pudieran encontrar las palabras para ser expresados. En relación a una estructura que recorre diversos géneros, Carlos (2016) afirma que “toda comedia es una tragedia vista de lejos y para eso sirven las comedias y el sentido del humor, para no llorar a gritos”. Dos hermanos distanciados durante años se reencontraban en un ámbito elitista, un club del que uno era socio y donde debían asistir de traje y corbata. En los personajes podía reconocerse

el arquetipo de dos modelos sociales de la clase media urbana: uno encarnaba el típico empresario despolitizado e individualista y el otro defendía ideales progresistas sin demasiada consistencia.

La obra desnaturalizaba una de las utopías más grandes de la clase media, la monogamia, que se erige sobre preconceptos, sentidos, sinsentidos... “y una y mil carencias” (Nicolosi, 2000). Más allá de la existencia efectiva de la monogamia, ese primer debate acerca de las adhesiones morales o éticas servía como excusa para poner en escena el vínculo entre hermanos —un tema mítico— para revelar hipocresías, engaños y una tradición familiar marcada por adulterios y siniestros secretos.

La obra ponía en escena la incomunicación de la que era víctima el mundo hipercomunicado por medio de diálogos triviales y decadentes, evidenciando que, “en tiempos donde todo heroísmo es arrasado, tal vez sea importante pensar si la monogamia es la última utopía, el amor pleno, la sexualidad plena, esas cosas que tapizan las revistas del corazón y los programas televisivos”⁵. Si bien De la Parra señalaba que “la soledad se convirtió en lo único sólido”⁶, Ianni agregaba que, sin embargo, existían pequeñas lealtades entre los personajes, aludidas debajo de la superficie del texto. La primera traición era hacia ellos mismos, sus deseos reprimidos y la brutal inercia de ser históricamente inconsecuentes con sus sueños. Poseían una abrumadora consciencia de sus contradicciones y temían profundamente el resquebrajamiento de su propia identidad, encarnando una

nueva definición del hombre [que] se compone de metamorfosis permanente de la percepción del mundo, crisis de la racionalidad frente a los poderes del deseo y el azar del caos, ausencia de «verdades universales», donde lo «ideal» no sirve para ordenar o tapar la multiplicidad de lo real (Dubatti, 2000).

La crítica elogió el expresivo diseño espacial que tenía la puesta, con una escena despojada, rigurosa y minimalista. Principalmente, destacó el trabajo de dirección de actores, en el que se lograba un gradual recorrido en la progresión dramática. Desde la comedia hasta el descenso a las profundidades de los conflictos de cada uno de los personajes, mostraba con maestría cómo “se entrelazan el humor y la desolación, en un texto endiablidamente difícil, resuelto con suma idoneidad” (Schoo, 2000). Otro rasgo destacable de *Monogamia* era el vínculo que se establecía con el espectador, modificando sucesivamente su punto de vista a partir de un sutil cambio en la reflexión de los personajes, con una proximidad física que lo hacía estar inmerso en el marco de tensión dramática e interpretativa. *Monogamia* realizó tres

5. De la Parra, Marco Antonio, programa de mano de la obra *Monogamia*, Teatro CELCIT, Bs. As., Temporada 2000.

6. De la Parra, Marco Antonio, programa de mano de la obra *Monogamia*, Teatro CELCIT, Bs. As., Temporada 2000.

temporadas en la sala del CELCIT, luego hizo una larga gira por el interior de Argentina y tuvo además un extenso recorrido internacional participando en numerosos festivales.

3.5. Fragmentos de un amor contrariado (2001)

Elenco: Marcelo Nacci, Yamila Ulanovsky, Martín Morales, Pablo Finamore, Sergio Baldini y María Figueras / **Música:** Trío Bue / **Asistencia:** Fernando Díaz / **Dramaturgia:** Carlos Ianni. Basada en textos de Roberto Arlt / **Dirección:** Carlos Ianni / **Sala:** Teatro CELCIT

El CELCIT apoyó en el 2000 una iniciativa del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, que tenía como objetivo llevar espectáculos teatrales a las bibliotecas de la ciudad. Ese mismo año, se cumplía aniversario del nacimiento de Roberto Arlt, y le propusieron a Carlos preparar un espectáculo sobre su literatura. Este encargo le permitió releer toda su obra, incluidas las crónicas periodísticas y algunas biografías que le permitieron enmarcar su producción. Para establecer un recorte del material, eligió trabajar como eje temático sobre las relaciones de pareja a partir de *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931). Eligió personajes que atravesaban una fuerte crisis de valores: Ergueta y su contradicción entre el materialismo y el misticismo, Erdosain y su angustia metafísica, el Capitán y su supuesto privilegio de clase, y Barsut, que gozaba de cierta impunidad respecto a la mujer que amaba y quería destruir. En la



Foto: Soledad Ianni

obra, se reflejaba una sociedad desdichada que ni siquiera aspiraba a recuperar el equilibrio perdido, un universo de “individuos en crisis, tristes, cínicos o traidores, depositarios de toda clase de contradicciones, en permanente desencuentro entre sí y respecto de un entorno que los acorrala y mantiene unidos por desesperación” (Cabrera, 2001). El existencialismo que

atravesaba la poética arltiana colocaba a los sujetos en un inamovible lugar de ineptitud para amar, soñar y fantasear con la ilusión de un mundo mejor, atravesados por la única certeza de “un futuro que se muestra tan utópico, como trágico” (Fontana, 2001: 34).

La escena era totalmente despojada: una alfombra y tres sillas habitaban el espacio vacío, que por la intensidad y profundidad de las actuaciones, se volvía aún más vacío. Un recurso muy interesante que fue elogiado por la crítica en relación a esta versión de Arlt era que Ianni evitó caer en el lugar común de mostrar al personaje de Erdosain solo; en cambio, siempre aparecía en relación con otros personajes. Esta decisión, lejos de quitarle protagonismo, potenciaba su realidad y el mundo que lo sostenía (o lo derrumbaba):

para Arlt, el sufrimiento es inherente al ser humano. Es su “sustancia”. El Mal está siempre presente como una forma de autodestrucción. El humillado humilla a quienes están peor que él en la escala social. Y en su degradación siente una suerte de feroz placer⁷.

Ianni sostiene que Arlt es un autor sumamente complejo, que genera preguntas y no las resuelve; por lo tanto, desde su rol de director, ponía en escena las contradicciones en cuerpos que transformaban en acciones esos interrogantes sin tomar partido por ninguna posición.

Con esta obra, se reafirmaba, una vez más, la extrema y necesaria vigencia de uno de los escritores fundamentales de nuestra literatura nacional. Los ecos de Roberto Arlt ponían al espectador de Fragmentos de un amor contrariado frente a frente con su propia humillación, vociferando su nihilismo respecto a las relaciones humanas y su mordaz crítica a la sociedad burguesa.

3.6. Viaje a la penumbra (2003)

Elenco: Ernesto Claudio y Víctor Hugo Vieyra / **Productor:** Luchy Kogan / **Asistencia:** Mónica Quevedo / **Escenografía y vestuario:** Solange Krasinsky / **Dramaturgia:** Jorge Díaz
Dirección: Carlos Ianni / **Sala:** Teatro Nacional Cervantes

Ianni recuerda que esta obra surgió por encargo del Teatro Nacional Cervantes y fue su primera experiencia de trabajo en el teatro oficial. Este proceso implicó varios desafíos a su dinámica habitual de trabajo. Por un lado, anteriormente, todas sus puestas en escena habían nacido del profundo deseo de hacerlas; en este caso, tenía que enamorarse de un material que no había elegido. Por otro lado, trabajar en un teatro oficial implicaba alejarse de sus lógicas creativas y lidiar con condiciones establecidas que no dependían de él. Por ejemplo, tener que definir el diseño espacial antes de empezar los ensayos y omitir el proceso habitual,
7. Ianni, Carlos, programa de mano de Fragmentos de un amor contrariado, CELCIT, Bs. As., 2001.

en el cual las necesidades espaciales surgían de la dialéctica del trabajo con los actores. La decisión a priori del espacio implicaba riesgos porque podían condicionar de manera negativa la puesta en escena.

La obra de Jorge Díaz transcurría originalmente en un vagón de tren, en el que viajaban dos personajes. Durante el viaje, pasaban por un túnel que provocaba tal oscuridad que se transformaba en un momento paradigmático del relato. En relación al espacio sugerido por el texto, Carlos pensó que resultaba demasiado rígido tener a los dos actores sentados en un tren y que esto reducía considerablemente las posibilidades de juego escénico. Esta idea sumada a los condicionamientos de la sala (recordemos que la sala Orestes Caviglia tiene una visión de 210 grados) hicieron que tuviera que replantearse algunas cuestiones y proponer un espacio alternativo. Ianni decidió que la escena iba a situarse en un lugar impreciso y de tránsito: una estación de tren perdida en el medio de la nada.

Otro hecho distintivo de esta experiencia fue que, hasta ese momento, siempre había trabajado con actores que había elegido especialmente para cada puesta en escena. En este caso, el teatro oficial exigía actores con cierto renombre, como Víctor Hugo Vieyra, con quien nunca antes había trabajado pero de quien tenía muy buenas referencias. Ernesto Claudio fue el otro integrante del elenco, con el que ya había compartido más de un proyecto, y se conocían bien. En el caso de Vieyra, Carlos recuerda que se fueron conociendo durante los ensayos, pero que hubo un momento del proceso en el que detectó que habían creado un vínculo de confianza mutua y que su actor se entregaba con completa honestidad al trabajo, experiencia que hizo posible que compartieran tres proyectos más con placer recíproco.

El texto de Jorge Díaz estaba estructurado en tres partes: en la primera y en la segunda, había cierta ilación causal; pero, en la última, no había ninguna conexión lógica respecto de las anteriores, a excepción de que continuaban los mismos personajes. La puesta en escena implicó para Ianni poner a prueba sus herramientas de trabajo, porque, en esa elipsis, la relación vincular entre los personajes y la anécdota cambiaban radicalmente. Esto dificultaba el planteo de los objetivos y la configuración de su hipótesis. Entonces Carlos pensó en invertir el orden de los factores para alterar voluntariamente el producto. Propuso a los actores comenzar a accionar para definir el objetivo y no plantearlo a priori para condicionar la acción. Faltando tres semanas para el estreno, el caos devino cosmos y el intercambio entre los cuerpos reveló la dinámica interna donde la obra se explicó a sí misma, sin hipótesis previas y sin una explicación racional a priori que reflejara los cambios que se producían en los personajes.

La obra proponía una reflexión en torno a la naturaleza del mal, sosteniendo el postulado de Carl Gustav Jung: “lo que no se hace consciente se manifiesta en nuestras vidas como destino”⁸. Denunciaba la omnipresencia del mal en el mundo y su carácter intrínseco en la constitución de todo ser humano, desenmascarando los procedimientos que intentan escon-

8. Citado en el programa de mano de *Viaje a la Penumbra*, Teatro Nacional Cervantes, Bs. As., 2003.

derlo, indagando en la penumbra que nos habita porque, “para vivir sin ilusiones ni engaños, debemos ser lo suficientemente conscientes para no creer que el bien es real y el mal es ajeno y comprender que ambos forman parte constitutiva de nuestra propia naturaleza”⁹.

La puesta en escena reforzaba un rasgo central de la poética del texto dramático, que era la dosificación de la información que se otorgaba al espectador. La creación de situaciones que generaban suspenso se encadenaban vertiginosamente, atravesadas por una constante falta de claridad e incertidumbre en relación al relato de los personajes y sus vínculos. Si bien, a lo largo de la obra, se iban sembrando una serie de pistas, el final era totalmente impredecible. La narrativa del texto tejía un entramado de sentidos que posibilitaba múltiples lecturas simultáneas, dado que las sutilezas del texto proponían una constante alternancia entre los roles de víctima y victimario como en un laberinto de espejos en el que nunca se sabía a ciencia cierta qué era real y qué era imagen proyectada. En este sentido, se ponía en escena una descarnada reflexión sobre la simulación y sus límites, la realidad y la ficción, la máscara... y su irremediable caída, “el enigma de las identidades, sólo percibidas a través de revelaciones de carácter fantasioso” (Cabrera, 2003b).

Viaje a la penumbra narra el encuentro entre un viajero y un desconocido, en el que un hombre debió enfrentarse irremediablemente con aquello de lo que venía huyendo. La irrupción de ese Otro desestabilizaba sus certezas y actualizaba sus miedos, que lo asaltaban como si guardara secretamente alguna culpa inconfesable. La puesta en escena de Ianni reforzaba “sin atenuantes la complicidad que, en el mundo contemporáneo, parece asociar cada vez más la mediocridad con el poder, la inocencia con la perversión, la ciencia con la banalidad o la beneficencia con el crimen” (Cosentino, 2003b).

3.7. Donde el viento hace buñuelos (2004-2005; 2007; 2014)

Elenco: Teresita Galimany y Beatriz Dellacasa (primera temporada) / Teresita Galimany y Adriana Genta (segunda temporada) / **Música:** Osvaldo Aguilar / **Escenografía y vestuario:** Solange Krasinsky / **Asistencia:** Patricio Azor / **Diseño de iluminación:** Carlos Ianni / **Dramaturgia:** Arístides Vargas / **Dirección:** Carlos Ianni / **Sala:** Teatro CELCIT / **Gira nacional:** Teatro Juan de Vera, Corrientes, Prov. de Corrientes; CELCIT, Buenos Aires / **Gira internacional:** Festival Internacional de las Artes, Mérida, Yucatán, México; Centro Cultural Helénico. México D. F.

Ianni conocía algunas obras de Arístides Vargas y estaba muy interesado en su dramaturgia. Cuando tuvo el deseo de poner en escena Nuestra Señora de las Nubes, se contactó con el autor para intercambiar algunas ideas. En ese momento, Arístides le contó que su obra se

9. Ianni, Carlos, programa de mano de Viaje a la penumbra, Bs. As., 2003.

había editado en Madrid junto con una reflexión sobre su proceso de creación y otros textos teatrales. Casualmente, Carlos estaba por viajar a España con motivo de la gira de *Monogamia* y, ni bien llegó a la península ibérica, se ocupó personalmente de conseguir el libro. Para su sorpresa, dentro de los textos que contenía la publicación, estaba *Donde el viento hace buñuelos*, que lo fascinó desde la primera lectura.

En su trabajo como director, Ianni siempre trabajaba con referencias pictóricas para enriquecer el universo de la obra. Como el mundo de Arístides tenía que ver con el realismo mágico y el surrealismo, comenzó a buscar pinturas y, por sugerencia de Teresita Galimany, encontró que la poética de Remedios Varo proponía mundos muy cercanos al texto de Vargas. La presencia de su estética estaba tan presente que incluso utilizó elementos de sus pinturas como objetos con los que interactuaban los actores. Cuando le comentó al autor que estaba trabajando con algunos cuadros de la pintora surrealista, Arístides le confesó que terminó de escribir la obra mirando las pinturas de Remedios Varo. Este hallazgo fue muy alentador para ambos porque, si bien en el texto no había ninguna referencia directa, esas imágenes irrumpían otorgándole sutiles matices a la dramaturgia que fueron transmutados en la puesta en escena. Otra anécdota llamativa



Foto: Soledad Ianni

surgió a partir de una investigación que Carlos hizo sobre la poética de Arístides, por la cual detectó líneas temáticas constantes en sus primeras obras, como la memoria y el exilio. Con esos conceptos, encaró el montaje y después de la mitad del proceso de ensayo, advirtió que el verdadero tema de la obra era que la patria son los afectos. Esa hipótesis fue la columna vertebral que lo ayudó a ordenar toda la puesta en escena, iluminando el camino transitado y por recorrer. Previo al estreno, se contactó con el autor y le pidió un texto de presentación para incluir en el programa de mano. Cuando el dramaturgo envió sus líneas, ocurrió otra preciada coincidencia: su propuesta giraba en torno a la idea de que la patria son los afectos.

La particularidad de esta experiencia es que Ianni decidió reponer la obra luego de diez

años. El reestreno lo obligó a revisar las decisiones que había tomado tiempo atrás. Conceptualmente, se conservaron el montaje y el diseño del espacio escénico. Recuerda que hubo un hecho revelador que enfrentó ambas versiones de la obra, evidenciando que incluso su mirada como director se había modificado notablemente en relación al texto. Mientras que la primera puesta estaba cargada de nostalgia y de dolor, la segunda había potenciado los momentos de humor inflamando el espectáculo de un aire más esperanzador. A propósito de esto, Hilda Cabrera, crítica del diario *Página/12*, le había expresado que quizás ese cambio se debía al tiempo que lo separaba de la Dictadura y que generaba una mayor distancia respecto del horror y del dolor de aquellos tiempos.

La obra proponía el encuentro de dos mujeres, Catalina y Miranda, en un momento crucial de sus vidas, en un lugar incierto y a la espera de algo indefinido, como si fueran una versión femenina de *Vladimiro y Estragón de Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. Una de ellas se dejaba atrapar por la melancolía, insistiendo en la actualización de un pasado tortuoso. La otra, había escapado de un colegio de monjas para dejar atrás los límites impuestos por la moral religiosa y ver apasionadamente las películas prohibidas de Luis Buñuel, transformando su presente y reinventándose constantemente a partir de la fusión del juego y el arte. Si bien eran muchos los aspectos que diferenciaban a estas dos mujeres, las unía el afecto y la persistencia de una memoria descentrada y huidiza. Mantenían un extraño diálogo en el que se ponía de relieve sus presentes en el exilio, enfrentándose al fluir de los recuerdos y al retorno del pasado, en una transgresión permanente de las precisiones espaciales y de las secuencias temporales. La obra estaba organizada en cuarenta y cinco escenas que se iban entrelazando con expresivas imágenes corporales. Un rasgo mencionado por la crítica fue la impronta lúdica que predominaba en las propuestas interpretativas de las actrices, que ponían en primer plano la magia y la ensoñación en lucha incansable contra las injusticias del mundo. En sus relatos, los recuerdos fluían desordenadamente y se invitaba “al espectador a recorrer su propia historia, porque, en síntesis, América latina es una sola; y las memorias colectivas de uno y otro lado siempre parecen trastocarse, fundirse en aquellos que las escuchan” (Fontana, 2004).

Donde el viento hace buñuelos era la cuarta obra en la que Arístides Vargas trabajaba sobre la memoria y el exilio. En el nivel estructural, su dramaturgia evidenciaba que ya no era posible una lógica temporo-espacial que ordenara la narrativa y que la única forma de acercarse a lo vivencial era a partir de los afectos. La lógica había dejado de ser efectiva en un mundo en el que todo límite se tornaba poroso, impreciso e ilusorio. En relación a su proceso creativo, Arístides afirma: “[pienso] la vida como un conjunto de fisuras, de grietas, de donde sale una luz tan intensa que me hace sospechar que ahí dentro, algo sucedió. Tal vez se trate de captar el resplandor de lo sucedido”¹⁰. En la puesta de Ianni, estos conceptos, lejos de ser

10. Vargas, Arístides, programa de mano de *Donde el viento hace buñuelos*, Teatro CELCIT, Bs. As., 2004.

abstractos, se hacían carne en el cuerpo de las actrices y se expresaban también en el vacío y en los silencios. La memoria era planteada como un espacio de conflicto y puja permanente entre el recuerdo y el olvido, donde los cuerpos eran desplazados, expulsados y exiliados de los centros sociales, deviniendo fragmentarios e incompletos y expresando constantemente una multiplicidad en tránsito. Desde su trabajo como director, Ianni quiso destacar esos elementos recurrentes en el teatro de Vargas, afirmando que ambos están totalmente relacionados entre sí porque “la indagación sobre la memoria es también el reconocimiento del olvido en una situación profundamente inestable, y desde los espacios del exilio, se viaja a los espacios intermitentes de una memoria fragmentada, y en ambos viajes, el trazo es discontinuo”¹¹. Reflexionando en torno a esta afirmación, Carlos se preguntaba si tal vez el territorio corporal era el único en el que somos reales habitantes.

3.8. Cita a ciegas (2005-2006)

Elenco: Ernesto Claudio, Víctor Hugo Vieyra, Ana Yovino, Beatriz Dellacasa y Teresita Gailmany / **Iluminación y musicalización:** Carlos Ianni / **Vestuario:** Solange Krasinsky / **Escenografía:** Guillermo de la Torre / **Dramaturgia:** Mario Diamant / **Dirección:** Carlos Ianni / **Sala:** Teatro Nacional Cervantes y Teatro Payró / **Gira internacional:** Festival Internacional de Teatro de Montevideo, Uruguay; 2º Festival Internacional de las Artes, Mérida, Yucatán, México

Cita a ciegas fue el segundo espectáculo por encargo del Teatro Nacional Cervantes en el que trabajó como director. Carlos recuerda que era muy impresionante lo que pasaba con el público en relación a la narración de esta obra y que fue todo un suceso la venta de entradas porque siempre se agotaban una semana antes. Ya había trabajado con todos los actores que integraban el elenco, a excepción de Ana Yovino, con quien trabajaría después en el montaje de Antígona. Esto posibilitó un clima de trabajo muy familiar, de confianza y camaradería durante el proceso creativo. En relación a la dirección de actores, se enfrentó con el desafío de tener que actualizar escénicamente la ausencia, ya que el texto permanentemente hacía referencia a cosas que no estaban allí, que ya habían ocurrido o que tenían el estatuto de imágenes literarias. Su tarea como director consistió en encontrar el modo en el que aquello que sucedía en la extraescena, existiera aquí y ahora en la interacción de los personajes.

La elección del diseño espacial fue previa al proceso de ensayos con los actores y, al probarla, se dieron cuenta que no era operativo. De todos modos, pudo reutilizarse porque los elementos eran modulares y se acomodaron para que fueran funcionales a la acción. Una anécdota interesante de la historia de este espectáculo, es que desató una polémica en el fes-

11. Ianni, Carlos, programa de mano de Donde el viento hace buñuelos, Teatro CELCIT, Bs. As., 2004.

tival de México que llegó a los diarios. El debate giraba en torno al minimalismo de la puesta en escena y concluyó con una nota periodística que afirmaba que esta obra demostraba que era posible hacer buen teatro sin escenografías despampanantes, solamente era necesario un buen texto dramático y contar con buenos actores. El espectáculo fue elogiado por la crítica y recibió numerosos premios durante sus temporadas.

La obra era un entramado de historias que se cruzaban en una serie sucesiva de encuentros azarosos, generando una geometría perfecta de coincidencias posibles entre el matrimonio de un banquero (Ernesto Claudio) y una psicóloga (Beatriz Dellacasa), una madre (Teresita Galimany) con su hija (Ana Yovino) y un escritor no vidente (Víctor Hugo Vieyra). Esta compleja estructura se precipitaba vertiginosamente hacia un final que evidenciaba como el sinsentido de una rutina frustrante y alienante, sumado a la desmesura pasional, pueden culminar drásticamente en violencia desatada.

El texto generaba un juego permanente de oscilación entre la crónica policial, el melodrama y sugestivos razonamientos filosóficos. El universo borgiano de los mundos posibles se entremezclaba con las alternativas ilimitadas de lo aleatorio, construyendo un rompecabezas de cinco soledades ancladas en un presente múltiple, una cadena de sometimientos, complicidades, culpas y sinsabores, donde “el azar, o un designio superior que se hurta a nuestra comprensión, entrelazaba a esas vidas en otros recovecos del tiempo, verdadero protagonista de esta historia” (Schoo, 2005a). Proponía una fuerte reflexión en torno al momento en el que una persona toma distancia suficiente para hacer un balance acerca de su vida y “se pregunta qué habría sucedido si en determinado momento hubiera elegido algo diferente” (Zimmerman, 2005).

Cita a Ciegas rescataba el valor de la palabra como vehículo expresivo, poniendo todos los recursos

al servicio del lenguaje como soporte dramático de un razonamiento que naufraga una y otra vez en lo inexplicable. O que arriba a puertos inesperados donde siempre, paradójicamente, espera el hombre ciego, con su intuición o su sabiduría, para revelar la trama sencilla pero inimaginable de lo desconocido (Cosentino, 2005b).

3.9. Antígona (2006-2007; 2013-2017)

Elenco: Ana Yovino / **Musicalización y diseño de luces:** Carlos Ianni / **Escenografía y vestuario:** Solange Krasinsky / **Asistencia:** Soledad Ianni / **Dramaturgia:** José Watanabe. Versión libre de la tragedia de Sófocles / **Dirección:** Carlos Ianni / **Sala:** Teatro CELCIT / **Gira nacional:** Taller de Teatro de la Universidad Nacional de La Plata, Provincia de Buenos Aires; Festival de Teatro Rafaela 2006, Provincia de Santa Fe; Taller

de Teatro de la UNLP, Provincia de Buenos Aires; Teatro El Chasqui, Chivilcoy, Provincia de Buenos Aires; Colegio Northlands, Olivos, Provincia de Buenos Aires; Teatro Juan de Vera, Corrientes; Sala Municipal de Teatro, San Pedro, Provincia de Buenos Aires; 1º Festival de Teatro Clásico Universal, Teatro El Tinglado; VII Festival Cervantino de Azul Gira internacional: 2º Festival Internacional de las Artes. Mérida, Yucatán, México; Semana Internacional de Teatro de Asunción, Paraguay

Ianni llegó a conocer este texto por su insistente curiosidad y el permanente rastreo que hace de materiales hispanoamericanos. De este modo, se enteró de que se estaba ensayando una versión de Antígona para una sola actriz y decidió contactar al director Miguel Rubio. Cuando tomó contacto con el material, confiesa que se enamoró profundamente, principalmente de dos cosas: la belleza poética de las imágenes



Foto: Soledad Ianni

que proponía la escritura de Watanabe y el punto de vista desde el cual estaba narrada la historia. Tuvo que contener las ganas irrefrenables de poner la obra en escena durante tres años hasta dar con la actriz que tuviera la juventud del personaje y la madurez como intérprete para encarar el desafío que implicaba esa obra.

Desde su etimología, el nombre Antígona significa ‘sin descendencia’ (ἄντι, ‘negación’, y γένος, ‘generación’ o ‘linaje’), más específicamente, aquella que elige no tener hijos por ser fiel a su conciencia y dignidad. Además, su nombre tiene resonancia directa con dos palabras: por un lado, “antagonista”, siendo también la que actúa en oposición de aquello que considera injusto; y, por otro, “Anti-agón”, es decir, quien se opone a la lucha como acción violenta y combate por medio del amor. La versión libre del dramaturgo peruano deconstruía la estructura original de la tragedia sofoclea, creando una sucesión de hechos narrados por diversos personajes en veintidós monólogos. El cambio paradigmático que generó en la totalidad de la pieza y que tanto interesó a Ianni se producía al final, cuando se revelaba que la narradora principal era Ismene. Este corrimiento incomodaba al espectador porque lo enfrentaba con la contracara de la culpa que, detrás del rostro heroico de su hermana, llora la vergüenza de haber sido maniatada por el miedo y acobardada por el ceño del poder. A su vez, ella era la testigo muda devenida “un ser político, porque le da a la palabra dicha una dimensión históri-

ca. Ella es la encargada de que la proeza de su hermana adquiriera un sentido más allá de la muerte” (Varela, 2015).

Desde el punto de vista de la creación escénica, la puesta de Antígona fue la evidencia encarnada de un paradigma que atraviesa toda la producción teatral de Carlos Ianni: el teatro es cuerpo. En el transcurrir de la obra, Ana Yovino daba vida a los siete personajes de la tragedia griega, desarrollando cualidades formales y psicofísicas específicas para cada uno de ellos. La escena estaba desprovista de artilugios escenográficos, y solo había tres sogas equidistantes delimitadas lumínicamente en un espacio vacío que se colmaba de imágenes y simbolismos que se hacían carne en el cuerpo de la actriz.

La hipótesis inicial del dispositivo escénico fue que el espacio debía estar completamente vacío y que solo apareciera el cuerpo como signo, poniendo el acento completamente en el trabajo actoral. En esta línea, estuvieron ensayando durante tres meses y, cuando tenían la mitad de la obra armada, Ana preguntó para qué servían unas sogas que colgaban del techo. Ianni le respondió que, en ese espacio, se hacía acrobacia y que se utilizaban para colgar los trapecios. Solange, quien estaba a cargo del diseño de la escenografía y del vestuario, propuso que podrían colgar algo para la puesta. Ana se entusiasmó mucho con la idea y Carlos no tuvo otra opción que considerarla, aunque esa decisión implicara revisar todo lo que ya estaba montado. Las sogas fueron integradas a la escena y entonces empezaron a investigar qué se podía hacer con ellas. Recibieron la asesoría de un especialista que había sido trapecista del Cirque du Soleil para entrenar a la actriz con algunos trucos que le permitieron conocer sus posibilidades de interacción con las sogas. La experimentación hizo posible que aparezcan distintos momentos del espectáculo, que convirtieron ese recurso expresivo en un elemento decisivo de la puesta en escena. El espacio se iba complejizando desde su accionar, que transformaba el escenario y sus elementos, generando metáforas e imágenes que abrían múltiples niveles de sentido: cuerdas-pared, cuerdas-hamaca, cuerdas-cueva, etc. En el espectáculo, Ianni trabajó fuertemente para que el verdadero escenario de la obra fueran el cuerpo y la emotividad de Ana Yovino como soporte susceptible de transformación para contar historias.

En relación a la música utilizada, recuerda que, en algún momento del montaje, empezó a hacerle eco un vago recuerdo de temas musicales que había escuchado en los años setenta, que lo habían impresionado porque era música contemporánea hecha con instrumentos andinos. Había conservado el nombre del creador, Cergio Prudencio, por lo que empezó a rastrear el material en un foro a través de correos electrónicos que tenía el CELCIT en aquel momento (que luego fue derrotado por las redes sociales). Carlos recurrió a la enorme solidaridad que había entre sus miembros. Finalmente, una persona le envió ese material por mail y, a partir de fragmentos, fue armando la banda sonora de Antígona.

Ana Yovino ya había interpretado otras versiones de esta tragedia griega, como la de

Anouilh, que transcurre durante la ocupación en Francia, y en 2011, Antígona Vélez de Leopoldo Marechal. Luego de esas experiencias y de haber trabajado en la puesta de Ianni, la actriz señalaba que la historia de Antígona era inagotable porque hablaba de una joven mujer con profundas convicciones que enfrentaba al poder en nombre del amor y señalaba que un orden diferente era posible. Mencionó en una entrevista que el público se emocionaba mucho con la obra, y eso posibilitaba la reflexión en torno a “cuestiones importantes: el respeto por lo humano, por la diferencia” (Soto, 2015b). Por su trabajo, fue distinguida con el Premio Trinidad Guevara como actriz protagónica y nominada al Premio Florencio Sánchez como actriz en unipersonal.

El enfoque de Watanabe exploraba el coraje de Antígona y el efecto material que los incasables luchadores pueden operar sobre la realidad sociopolítica. En relación a la persistencia de este mito en la teatralidad latinoamericana, la investigadora cubana Magaky Muguercia mencionaba que “la obra del poeta Watanabe frotará fino polvo sobre toda la piel del espectador. Y así ungido, éste se preguntará: ¿qué ha sucedido en mi patria?” (2006). En la puesta de Ianni, cobraba fuerte importancia la dimensión política y, además, se actualizaba la reflexión sobre el rol de la mujer en la sociedad a través de una historia escrita hace más de dos mil quinientos años, reafirmando que, “a través de los siglos, la voz de Antígona se alza reiteradamente para denunciar los abusos del poder y redimir a los oprimidos” (Schoo, 2005c).

3.10. Terror y miseria en el primer franquismo (2008)

Elenco: Fito Pérez, Alejandro Orlandoni y Stella Minichiello (“Plato Único”), Claudia Sánchez y María Forni (“El anillo”), Annie Stein y Concha Milla (“Intimidad”), Octavio Bustos y Daniel Bazán Lazarte (“Dos exilios”), Sebastián Vila y Claudia Quiroga (“El topo”), Roberto Municoy y Román Lamas (“Atajo”) / **Asistencia:** Pablo Lyonnet / **Música:** Osvaldo Aguilar / **Escenografía y vestuario:** Marta Albertinazzi / **Dramaturgia:** José Sanchis Sinisterra / **Dirección:** Claudia Quiroga (“Plato único” y “Dos exilios”), Teresita Galimany (“El anillo” y “Atajo”), Carlos Ianni (“Intimidad” y “El topo”)

Este proyecto fue encarado conjuntamente por tres directores: Claudia Quiroga, Teresita Galimany y Carlos Ianni, en un intento de trazar “un camino de introspección a la conciencia colectiva para, ojalá, iluminar la memoria de nuestra propia historia más reciente”¹². El dramaturgo José Sanchis Sinisterra escribió este texto a fines de los años setenta con la convencida intención de que los años oscuros que siguieron a la Guerra Civil española con Franco en el poder no fueran devorados por el olvido y de que se restaurara la memoria de ese horror que duró treinta y seis años. La obra fue galardonada por el Premio Nacional de Literatura Dramática, otorgado por el Ministerio de Cultura de España. El título parafraseaba Terror y

12. Programa de mano del espectáculo Terror y miseria en el primer franquismo, CELCIT, Bs. As., 2008.

miserias del Tercer Reich (1938), de Bertolt Brecht, y tomaba además su estructura episódica, construyendo un friso del terror de la dictadura franquista a partir del retrato de la violencia que emergía en las situaciones cotidianas.

La puesta en escena utilizaba elementos mínimos y una iluminación austera, que construía sentido junto a una sugerente banda sonora que parecía emerger de la oscuridad y



Foto: Soledad Ianni

enmarcaba las distintas situaciones. La crítica elogió en varias oportunidades la labor del elenco y su versatilidad para crear numerosas escenas que mezclaban poéticas diversas, como la farsa, el grotesco, el absurdo, la comedia y el drama. El eje vertebrador eran esos primeros años del franquismo, en los que los vencedores saboreaban la derrota de los republicanos, que no podían ocultar sus heridas abiertas.

La obra trascendía las fronteras de su país y se transformaba en testimonio del terror universal, denunciando que todas las dictaduras son similares y generan las mismas miserias y, especialmente, una absoluta incompreensión. La memoria es entonces el arma imprescindible para luchar contra el devenir de la historia e impedir el eterno retorno a un mundo en el que el poder continúa mostrando su peor cara y enfrentando al ser humano al peso de sobrevivir a cualquier costo, al encierro de ser exiliado en su propia tierra y en tierras extranjeras, provocando esas ganas irrefrenables del topo de salir de las profundidades aunque se le vaya la vida en ello. El dramaturgo tomaba una dictadura para hacernos reflexionar sobre las dictaduras nuestras de cada día, porque “mientras los actores agonizan sus partes, el espectador reabre sus propias heridas. Nos impide ser estérilmente equidistantes. Libres de juzgar la mera estética ante la elocuencia demoledora del conflicto ético y aún en carne viva” (Mazas, 2008).

3.11. Minetti (2009)

Elenco: Maia Francia y Juan Carlos Gené / **Dramaturgia:** Thomas Bernhard / **Máscaras:** Fernando Díaz / **Mural:** Fernando Díaz, Solange Krasinsky, Violeta Bernucci, Alejandro Castro, Analía Schiavino / **Traducción:** Miguel Sáenz / **Banda sonora:** Osvaldo Aguilar / **Diseño de iluminación:** Carlos Ianni / **Escenografía y vestuario:** Carlos Di Pasquo / **Asistencia:** Juan Lepore / **Dirección:** Carlos Ianni

Ianni atesora una experiencia radical en su vida profesional que fue la dirección de Minetti, en la que pudo trabajar junto a Gené y conocerlo como actor. La obra siempre le pareció fascinante, pero encontraba dificultades para obtener los recursos y montarla tal como estaba escrita. Habían conversado en reiteradas oportunidades sobre las ganas de encarar un proyecto juntos y siempre tenían la fantasía de hacer Minetti. A comienzos de 2009, se enteraron de que un espectáculo que ya estaba programado no iba a poder realizar sus funciones, y entonces Juan propuso hacer Minetti versionada para dos actores. Así sucedió y, cuando empezaron los ensayos, Carlos confiesa que cargaba en sus espaldas con varios a priori, que se derrumbaron por completo en el primer encuentro. Era la primera vez que iba a dirigir a su referente más próximo, que lo había formado en su modo de pensar y hacer teatro, lo que lo llevaba a tener la sensación de que iba a estar rindiendo una especie de examen de dirección frente a su maestro. Su miedo inicial era que cada orientación, sugerencia o propuesta de juego escénico fuera sometida a crítica. Lo que efectivamente sucedió distó bastante de lo que había creído, de hecho, estuvo en las antípodas. Probablemente, Juan haya sido uno de los actores más fáciles que le ha tocado dirigir, un compañero de trabajo generoso que traía constantes aportes y propuestas creativas para la escena. Tal vez no haya sido el único, pero sin duda, fue uno de los procesos más placenteros porque “si Juan confiaba, se entregaba... y Juan confiaba” (Ianni, 2015). La experiencia compartida de Minetti fue para ambos una celebración de la amistad que los unía, además de la posibilidad para Ianni de trabajar con un maestro del teatro, pero principalmente, un maestro de la vida.

La obra lleva el nombre de uno de los actores más emblemáticos de la historia de Alemania. Bernhard Minetti fue una figura histórica controversial, fue uno de los actores favoritos del régimen nazi durante los años cuarenta. Posteriormente, al terminar la Segunda Guerra Mundial, fue segregado durante el proceso de desnazificación hasta 1947 y luego



Foto: Soledad Ianni

trabajó en el teatro de Bertolt Brecht, reafirmando su lugar como figura del teatro alemán. En sus setenta años de profesión, representó fundamentalmente autores clásicos, como Schiller, Genet, Shakespeare, Beckett y Pinter. El Minetti de Bernhard, lejos de querer narrar su biografía, ponía en escena sus miedos, sus deseos, sus contradicciones y sus sueños. Narraba el encuentro entre un viejo actor y una misteriosa mujer en el hall de un hotel de Ostende, un centro veraniego ubicado en la costa de Bélgica. En la Nochevieja, Minetti había sido convocado por un director de teatro para interpretar una obra por última vez. Pero el director no llegaba y entonces comenzaba a dialogar con una desconocida que vestía de rojo y también esperaba a alguien. Él era un viejo actor que se había encerrado en un pequeño pueblo y había repitado durante muchos años el único texto que para él era valioso, *El rey Lear*, de Shakespeare. Ella era juventud, voluptuosidad, sensualidad, y lo sabía. Entre ellos, se creaba una intensa relación en la que el actor encontraba la excusa para poder verbalizar sus deseos y temores. Mientras lo real y lo fingido se interferían recíprocamente, por momentos parecía que toda la escena era una alucinación o un sueño y todo se teñía de una poderosa carga simbólica por los signos oníricos que aludían al universo de lo imaginario.

El texto de Bernhard exponía una de las características centrales de su teatro, vinculada a la ambigüedad radical de lo que está sucediendo sobre la escena, donde los límites entre la realidad y la ficción se borronan completamente hasta con-fundirse. En relación al carácter inefable de su dramaturgia, en una entrevista, Juan Carlos Gené mencionaba que desde hacía mucho tiempo que conocía ese texto. Explicaba que fue el instinto lo que posibilitó su acercamiento a lo indescifrable, porque “si con la racionalidad se pretende aprehender el delirio, lo más probable es que el intento naufrague. Hay que entrar en ese delirio para encontrarle algún sentido” (Cosentino, 2009). En relación a esto, Carlos mencionaba que la generosidad, el rigor y la creatividad de Juan problematizaban su visión de la obra, expandiendo los sentidos posibles del texto y afirmando que lo esencial del trabajo actoral es que el actor asuma su rol de creador durante el proceso de la puesta en escena.

Minetti proponía al espectador niveles posibles de lectura que eran inagotables e irreductibles. Por un lado, planteaba la necesidad del arte teatral de un público que determine su existencia y, además, proponía una indagación en torno al trabajo del actor en la búsqueda incansable de verdad. Por otro lado, más allá de ser una obra existencialista, invitaba al espectador a reflexionar acerca de la lucha por la realización de los sueños, el rechazo de la vejez por parte de la comunidad y la no aceptación de la idea de muerte. El teatro sería, tanto para Carlos como para Juan, un lugar de resistencia,

una actividad bastante extraña, anómala, en la época contemporánea, donde todo es macro, donde todo es enorme. El teatro es en sí pequeño, porque como es un hecho vivo, alcanza siempre a un número de espec-

tadores que jamás pueden tener nada de masivo. El teatro se ha recogido en lo que es su esencia: lo que es vivo e irrepetible. Es un arte que se autoconsume, que se devora a sí mismo en la propia acción del actor, porque el actor no crea un objeto artístico: el objeto artístico es él. Es la primera paradoja: hacer teatro es matar al teatro (Gené, 2009).

Ianni trabajó con mínimos recursos escenográficos la puesta en escena de ese poético juego de máscaras, ocultamientos y desocultamientos. El acento estaba puesto en el trabajo de los actores que construían un juego de espejos en el que se reflejaban, como en un tríptico, actores, personajes y espectadores. Minetti era una especie de tratado filosófico confesional sobre la banalidad del teatro y de los objetivos del ser humano, que afirmaba que

el teatro es algo monstruoso, sin tomar las palabras en el sentido literal sino en sentido metafórico. Se podría pensar en los efectos que provoca una obra de arte. Esto puede significar que el teatro conmueve al público, que no lo deja en paz. Bernhard hace decir a Minetti que existimos en una sociedad repulsiva que ha renunciado a herirse mortalmente. En realidad, uno podría pensar lo contrario (Hopkins, 2009).

3.12. La complicidad de la inocencia (2011)

Elenco: Julieta Bottino, Carolina Erlich, Teresita Galimany, Juan Lepore, Andrea Magnaghi, Hugo Men, Josefina Recio y María Svartzman / **Dramaturgia:** Adriana Genta y Patricia Zangaro / **Entrenamiento musical:** Osvaldo Aguilar / **Asesoramiento escenoplástico:** Jorge Ferro / **Escenografía, vestuario, iluminación y dirección:** Carlos Ianni

Luego del montaje de Terror y miseria en el primer franquismo, Carlos recuerda que seguía presente un insistente deseo de trabajar esa estructura y escribir una versión sobre la última dictadura militar argentina. Le propuso a Adriana Genta avanzar con la dramaturgia, y ella sugirió sumar a Patricia Zangaro al equipo. El eje sobre el cual iba a girar la obra era cómo el terror había afectado los vínculos interpersonales para reflexionar “sobre la conducta suicida de la clase media, el hecho de adaptarse a períodos nefastos de nuestra historia, desde los más lejanos hasta los recientes” (Cabrera, 2011). Las autoras crearon seis escenas independientes y una historia pequeña que se intercalaba como nexo coordinante.

El texto le propuso varios desafíos como director. El primero tenía que ver con que la historia que integraba las distintas escenas, narraba la relación entre un niño y un personaje llamado el Bulto, que era como un monstruo de feria circense y que, por su existencia informe, representaba una alegoría de los torturados y los mutilados. El otro problema tenía que ver con el reto de dar materialidad a cada uno de los espacios que proponían las obras, haciendo

la menor cantidad de cambios posibles en la escena para no interrumpir la línea de acción. Para el primer desafío, decidió probar que el monstruo fuera un objeto manipulado por alguien que tuviera la idoneidad de darle expresividad por medio del movimiento. Después de muchas pruebas durante los ensayos, finalmente trabajaron con un saco viejo que generaba un efecto impensado y enriquecía notablemente la escena. Para vertebrar las historias, decidió trabajar la hipótesis de que los actores que encarnaban a los distintos personajes fueran un grupo de artistas callejeros que interpretaban las obras y producían música con instrumentos informales realizados con objetos marginales como bidones o latas. Ianni recuerda que fue un proceso muy placentero el trabajo en conjunto con Osvaldo Aguilar, quien estuvo a cargo del entrenamiento de los actores para que pudieran interpretar distintos temas con esos recursos. En relación al espacio, tuvo que probar muchas hipótesis distintas: la primera era hacer el espectáculo itinerante y representar las escenas en distintos espacios del CELCIT, haciendo que el público tuviera que trasladarse. Después de probarla, decidió descartarla por impracticable. Luego, le atrajo la idea de trabajar con un espacio circular con tres frentes. De este



Foto: Soledad Ianni

modo trabajó la mitad del período de ensayos, pero tampoco funcionaba. Por último, decidió volver a la bifrontalidad de la sala, ubicando a todos los actores que protagonizaban cada obra sobre el escenario. Los que no participaban de la escena eran asistentes funcionales: por ejemplo, si un actor se tenía que sentar, otro ubicaba la silla o, si necesitaban algún elemento, otro compañero lo alcanzaba. En el espectáculo,

se recuperaron recursos que durante mucho tiempo fueron técnicas marginales, como las circenses, el teatro de objetos y de sombras, utilizadas como herramientas expresivas.

Cuando el público ingresaba a la sala del CELCIT, el clima propuesto por los actores era de efusiva alegría. Mientras tocaban los instrumentos, sonreían y miraban con complicidad a los espectadores. Pero, cuando las luces se apagaban, cada uno ocupaba su lugar en la escena y todo cambiaba radicalmente. El revisionismo histórico de la obra denunciaba la responsabilidad de la clase media en los horrores cometidos por la última dictadura cívico militar de nuestro país. Proponía una sucesión de historias mínimas que evitaba el habitual abordaje maniqueo de víctimas y victimarios, para poner el foco en lo que le pasaba a la gente común. Cada una de las escenas integraba un panorama de las traiciones, la cobardía y la violencia

doméstica que reproducía las condiciones de sometimiento. En las seis historias cortas interpretadas por parejas (amigas, vecinas, ex novios y un matrimonio), los personajes entablaban entre ellos vínculos tortuosos y asfixiantes, que eran un vivo reflejo de la dialéctica de un afuera en el que ellos preferían no participar, repitiendo la mirada miope de quien elige no ver y la vieja constante de no querer saber.

La obra tomó como inspiración el texto de Bertolt Brecht *Terror y miserias del Tercer Reich* para poner en evidencia que las atrocidades históricas se siguen repitiendo: el temor, el horror, el silencio y la complicidad. La clase media argentina en la década del setenta fue responsable al elegir no hablar de ciertas cosas, al “ser testigo de un hecho y negarlo ante la vista de todos, por temor, por inconsciencia” (Fontana, 2011). Así se transformó en protagonista de una historia a la que el espectador deberá enfrentar cara a cara. El teatro, una vez más, se esgrimía como un arma efectiva y sagaz para combatir las injusticias del mundo, como un espejo deformante que refleja la imagen indeseada de la sociedad que lo mira. Ianni sostiene que la posibilidad de volver la vista hacia nuestro pasado reciente es fundamental para evitar que el olvido nos arrebatase la memoria.

3.13. Los pájaros cantan en griego (2013)

Elenco: María Ibarreta y Víctor Hugo Vieyra / **Vestuario:** Cecilia Carini / **Escenografía:** Marcelo Salvioli / **Diseño de luces:** Soledad Ianni / **Música original:** Osvaldo Aguilar / **Asistencia de dirección:** Matías López Stordeur / **Servidores de escena:** Diego Akselrad, Mercedes Kreser / **Producción:** Melina Ons / **Dramaturgia:** Marco Antonio de la Parra / **Dirección:** Carlos Ianni

El estreno de *Los pájaros cantan en griego* fue en la Sala Luisa Vehil en el Teatro Nacional Cervantes, durante su temporada 2013. Anteriormente, Carlos había realizado la puesta en escena de dos piezas de Marco Antonio de la Parra, *Monogamia* y *La secreta obscenidad de cada día*. Cuando empezó a trabajar en este proyecto, conocía muy bien al dramaturgo chileno y había entablado con él una relación personal a lo largo de los años. Recuerda que el montaje de esta obra le había planteado algunos problemas. La historia presentaba una sucesión de escenas que transcurrían en treinta años, narrando las peripecias de un escritor y su esposa por distintas ciudades del mundo. Esto lo obligaba a resolver el arco de edad de los personajes y la multiplicidad de espacios de la obra, diseñando un dispositivo escenográfico que fuera funcional a la sala y que, además, pudiera adaptarse a la gira que estaba prevista por diferentes provincias del país. Para resolver este tema, trabajaron en conjunto con el escenógrafo y con la diseñadora de luces para crear paneles móviles de formas abstractas, que iban cambiando de posición y eran iluminados cuidadosamente para generar distintos espacios.

La obra develaba los sinsabores y las turbulencias del proceso creativo, desde la experiencia del escritor Manuel Cienfuegos y la relación con su mujer Eva Sackville. Ambos personajes convivían con la insatisfacción de un presente que nunca colmaba sus expectativas y la incertidumbre de un futuro que amenazaba con no valorar lo suficiente su literatura. La historia estaba condimentada con varias referencias históricas vinculadas a las vivencias del gran narrador chileno José Donoso, incluyendo el nombre de la obra que estaba asociado a unos versos recitados por Virginia Woolf que el mismo Donoso reveló haber oído mientras la escritora deliraba.

La obsesión del artista por convertirse en un autor famoso, en un best seller que fuera leído por millones de personas en el mundo se enfrentaba con la plena certeza de que eso efectivamente no sucedía. Esto generaba enormes tensiones y desgastes en la pareja, creando una atmósfera tensa de angustias y oscuridad. La dirección de actores puso el acento en la definición de estos seres frágiles subrayando la intimidad de los protagonistas.



Foto: Soledad Ianni

El personaje Manuel Cienfuegos era un autor frustrado que fue creado por De la Parra a partir de su amistad con Donoso, quien le había confesado en más de una oportunidad que, cuando terminaba una novela, volvía a sentir el peso implacable del fracaso porque la literatura no era un bálsamo suficiente para su melancolía. La obra representaba para el dramaturgo chileno un ensayo sobre los trasfondos y secretos de la crea-

tividad, sobre el acto creador y su contracara destructiva, entendiendo que toda construcción artística es azarosa y frágil como un castillo de naipes a punto de derrumbarse. Como expresa en una entrevista, esa metáfora en el caso de Donoso era literal, ya que “atravesaba crisis psicósomáticas graves al finalizar una novela. En una ocasión sufrió una afasia. Cada libro le costaba una víscera. Se jugaba y me transmitió esa pasión vital” (Cabrera, 2013).

3.14. Riñón de cerdo para el desconsuelo (2013)

Elenco: Teresita Galimany y Claudio Martínez Bel / **Escenografía:** Fernando Díaz / **Vestuario:** Marcelo Salvioli / **Iluminación:** Carlos Ianni / **Música:** Osvaldo Aguilar / **Asistencia:** Mariana Arrupe / **Dramaturgia:** Alejandro Ricaño / **Dirección:** Carlos Ianni

Cuando Carlos leyó *Riñón de cerdo* para el desconsuelo, quedó absolutamente cautivado, pero también con dudas en relación al tipo de público al que podía interesarle. Pasaron dos años entre su primera lectura y la decisión de montarla, en los que fue trabajando el prejuicio que funcionaba en relación al espectador, pero finalmente decidió avanzar con la puesta porque consideró que aquellos que tenían elementos previos iban a poder acceder fácilmente a las referencias, pero si no había información a priori, también podía ser una experiencia placentera.

El relato trazado por Ricaño rendía homenaje fundamentalmente a Samuel Beckett y a su amigo, James Joyce, retomando una anécdota que narraba el enamoramiento de Lucía, hija de Joyce, del discípulo de su padre. Este inédito y curioso fragmento de vida de dos pilares de la historia de la literatura era utilizado como disparador para dar vida a *Gustave y Marie*. Los protagonistas de esta historia de amor eran dos antihéroes en una convivencia intensa: el solo hecho de que uno dijera adiós bastaba para que el otro pidiera de rodillas que se quedara a su lado. Gustave era un escritor apasionado que luchaba cotidianamente con el fatal destino de no ser el mejor y vivir bajo la sombra del Irlandés. Como un fantasma invisible pero absolutamente presente, Beckett era el eco de cada una de las situaciones que atravesaban Gustave y Marie: sus amores y desamores, maltratos y ternuras, obras inconclusas y raptos de creatividad, una vida juntos y la inevitable idea de enfrentarse juntos a la muerte. Gustave, a raíz de su envidia literaria, esperaba a Samuel para matarlo escondido en su casa y precisamente, en ese momento, encontraba la obra de teatro *Esperando a Godot*. Cuando leyó el texto, finalmente pudo reconocer la genialidad del Irlandés. Entonces decidió contarle a Marie, cómplice de sus arrebatos y exabruptos, quien lo miró con ojos exorbitados sin entender por qué una obra que trata de dos hombres que esperan a alguien que no llega nunca podía ser tan genial.

La puesta en escena era sumamente atractiva. El escenario estaba habitado por elementos puntuales que eran utilizados en el transcurso de la acción: paraguas, sombreros, sobretodos, una valija, un sillón. Trabajaba a partir de un doble frente que posibilitaba ampliar el juego escénico de los actores entablando un intercambio renovado con el público. Temas como el amor, la creación, la crueldad de la guerra y la muerte eran abordados durante la obra con humor y una incontenible sensibilidad que desbordaba las actuaciones de Teresita Galimany y Claudio Martínez Bel. Ianni recuerda que el proceso fue divertido, una experiencia muy placentera. El trabajo con los actores había sido fluido, y su tarea consistió más que nada en sugerir algunas líneas y organizar el espacio, porque lo actoral se resolvía con naturalidad.

Entre Gustave y Marie, se tejía un vínculo que pendulaba incansablemente del amor al odio e incluía casi todos los matices que van de uno a otro. Ianni mencionaba que, de un modo muy particular e independientemente de lo que verbalizaban, ellos se necesitaban mutuamen-

te para existir, eran cómplices en una relación simbiótica, en la que dependían uno del otro. La obra exponía una historia de amor en todos los sentidos posibles del término, porque ellos se amaban desde el fracaso y la incomprensión, con compulsiva pasión e incondicionalmente.



Foto: Soledad Ianni

te. Pero el texto, subrepticamente, problematizaba el arte y la creación, poniendo al descubierto que, mientras la sociedad promueve la competitividad y el individualismo, el personaje de Gustave renuncia a su yo para empoderar la obra de Samuel Beckett, quien, a su vez, fue influenciado por Joyce y por toda la historia de la literatura. Esta reflexión proponía al público la idea de que la genialidad en soledad no existe y que un artista no llega por decreto o por generación espontánea, ya que “el genio es simplemente la concentración de lo que fueron aportando, en un punto específico, muchas generaciones” (Hopkins, 2012a).

4.8. Vagamundos (2017)

Elenco: Enrique Cabaud, Teresita Galimany, Mario Mahler, Juan Olmos y Magalí Sánchez Alleno / **Asistencia:** Mariana Arrupe / **Iluminación:** Soledad Ianni / **Es-**

cenografía y vestuario: Alejandro Mateo / **Música:** Osvaldo Aguilar / **Dramaturgia:** Blanca Doménech / **Dirección:** Carlos Ianni

Blanca Doménech escribió *Vagamundos* hace varios años y en 2009 fue ganadora del Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca otorgado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España. Ocho años después, Ianni tomó contacto con el material y le propuso realizar el primer montaje de la obra en el CELCIT. Esa decisión tuvo principalmente dos motivos: en primer lugar, Carlos quedó fascinado por el universo creado por Blanca y sus personajes; y en segundo lugar, porque la obra proponía una serie de enigmas que le resultaron una provocación y la única forma de responder a ese desafío era trabajando en su puesta en escena. Ianni reescribió el texto original, adaptando las expresiones idiomáticas y generando una síntesis del contenido, que según la dramaturga, expresaron fuertemente el

espíritu de su obra.

La obra no narraba una historia de modo lineal y concreto, sino que invitaba al espectador a embarcarse en un viaje existencial, utilizando procedimientos surrealistas en su estructura que detenían el fluir de la cotidianeidad y abrían el juego de la imaginación hacia zonas inexploradas. Este rasgo fue sumamente interesante para Ianni, ya que considera que una de las vicisitudes más complejas en un proceso creativo es demorarse y sostener la incertidumbre, sin tomar decisiones apresuradas, porque cuando una opción es elegida, muchas otras son descartadas. *Vagamundos* fue paradigmática en este sentido, por sus múltiples incógnitas e incertidumbres, que fueron revelándose a la luz del trabajo creativo de los actores.

Una foto y un destino eran el punto de partida de un hombre que emprendía un viaje en busca de su hermano. Max (Mario Mahler) se cruzaba en el camino con Diana y Oliver (Teresita Galimany y Enrique Cabaud), quienes oficiaban de anfitriones y lo acompañaban en su tránsito hacia una nueva etapa. Además se encontraba con otros personajes que lo visitaban cuando estaba solo y profundizaban su confusión existencial: Jimena (Magalí Sánchez Alleno), una chica a la que le gusta contar historias, y Samuel (Juan Olmos), un buscador de pedacitos de ser. En ese lugar abandonado por la civilización, Max intentaba esbozar las preguntas que necesitaba responder, pero solo encontraba en las respuestas más incertidumbres que certezas.

El escenario de *Vagamundos* expresaba el lugar de la memoria a partir de fragmentos inconexos y recuerdos que armaban un rompecabezas para luchar contra el olvido. El espacio estaba construido con unos paneles que separaban el adentro y el afuera, unas sillas, una hamaca, una mesa y un espejo. Ese clima onírico y subjetivo fue construido con la escenografía y la iluminación: con transparencias, opacidades y tonalidades de azul, para evidenciar el aislamiento deseado de esos seres que decidieron vivir ajenos a la revolución tecnológica y a la sociedad de consumo.



Foto: Soledad Ianni

Vagamundos encarna el sueño de quienes se atreven a vivir de otro modo y ensayan a diario la utopía de dar sentido al mundo, “se trata de una experiencia existencial: la de encontrarnos ante nuestro propio reflejo y ser incapaces de abarcar tal magnitud” (Doménech,

2017). La dramaturga sitúa la acción en un no lugar, visibilizando un mundo diferente que propone una honda reflexión sobre el modo en el que vivimos y la absurda cotidianeidad que naturalizamos: trabajar el sesenta por ciento de nuestra vida con el objetivo de adquirir bienes o servicios, agradar a personas que nos cruzamos un breve instante y olvidar cultivar el amor diario de nuestros lazos más profundos. La puesta en escena de Ianni potenció esta idea a partir de la utilización de un espejo en el que los personajes observaban su reflejo fantasmagórico e intentaban descubrir quiénes son y qué lugar ocupan en el mundo.

4. EXPERIENCIAS PEDAGÓGICAS

A continuación, presentaremos una serie de obras que pertenecen a un conjunto de experiencias pedagógicas que surgieron de los talleres de Creatividad Actoral que dictaba Ianni en el CELCIT y que alcanzaron la madurez suficiente para presentarse ante el público. Otras puestas que integran este grupo fueron *La secreta obscenidad de cada día*, *El desvarío*, *Los ojos abiertos de ella* y *Las mujeres entre los hielos*. El objetivo de esta iniciativa estaba vinculado a trascender el plano estrictamente formativo desde el punto de vista actoral, generando las condiciones para que sus alumnos pudieran tener la oportunidad de vivir la experiencia completa de un proceso de puesta en escena.

4.1. Como si fuera esta noche (2002-2003)

Elenco: Andrea Martínez y Cora Ferro / **Escenografía y vestuario:** Solange Krasinsky

Dramaturgia: Gracia Morales / **Dirección:** Carlos Ianni / **Sala:** Teatro CELCIT. Teatro de la Universidad Nacional de La Plata

Como si fuera esta noche era la primera obra de la dramaturga española Gracia Morales estrenada en nuestro país. El texto estaba estructurado en dos monólogos que presentaban, por un lado, la historia de una joven que narraba su pasado hasta el momento culminante en el que debe decidir si continúa o no con un embarazo no deseado, y por otro, el drama de una mujer apesada en su rutina cargada de una violencia tal que devoraba lentamente su vida. A partir de este doble relato, la dramaturga hacía posible lo imposible, generando un encuentro entre ellas a partir de una fractura temporal. Allí finalmente se lograban decirse todo aquello que alguna vez callaron. La propuesta giraba en torno al mundo femenino, pero se ampliaba hacia temas universales,



Foto: Soledad Ianni

los pilares que sostienen Como si fuera esta noche son el deseo y la memoria. Quise que Clara y Mercedes, sus dos protagonistas, pudieran encontrarse en un espacio común, superando una barrera temporal de dieciocho años. Que pudieran decir y decirnos las frases que aprendemos a guardar en el fondo de los cajones¹³.

Desafiando las limitaciones infalibles del espacio y del tiempo, los personajes lograban finalmente volver a encontrarse y tener esa conversación pendiente que el inexorable destino les había coartado. Ianni mencionaba que este era uno de los elementos que hacían que la obra dialogara con la poética del realismo mágico, poniendo en jaque las certezas del mundo cotidiano. En la puesta en escena, sobresalía el poderoso juego de las relaciones que entablaban las actrices, que era potenciado por una cuidadosa iluminación, que creaba y disolvía atmósferas específicas en las que se desarrollaba la acción. La alternancia de los monólogos develaba las similitudes que había entre ambos personajes, el lazo indestructible que las unía como madre e hija, lo no dicho, las ausencias y el vacío, el deseo que se colaba desde las grietas, los subterfugios para evadir y “los sueños y frustraciones de una persona común, alguien que se parece a millones, pero cuya cotidianidad es única, compleja e intransferible. Ni más ni menos que la de los seres considerados excepcionales” (Cosentino, 2003a).

4.2. La secreta obscenidad de cada día (2003)

Elenco: Víctor Gola y Carlos Fernández / **Asistencia:** Soledad Ianni / **Escenografía y vestuario:** Solange Krasinsky / **Dramaturgia:** Marco Antonio de la Parra / **Dirección:** Carlos Ianni / **Sala:** Teatro CELCIT

Ianni encontró un desafío interesante al trabajar esta obra de Marco Antonio de la Parra, porque el texto había sido escrito treinta años antes y, en su origen, fue fuertemente contestatario respecto al contexto político de los años setenta, lo que le significaba una tarea compleja actualizarlo en su nuevo contexto de representación sin modificarlo y sin desacreditar los discursos de los personajes.

Las escenas se sucedían sin un ordenamiento lógico lineal, sino como un pastiche o el collage: en el que se entremezclaba lo intelectual elevado y lo popular, citas emblemáticas de la cultura erudita y expresiones de la cultura de masas. La escenografía minimalista —un banco de plaza y solo algunos objetos— ponía el foco en dos personajes que fueron trabajados desde una compleja ambigüedad, alternando constantemente un juego perverso de “simulación, encubrimiento y desenmascaramiento”¹⁴ que generaba situaciones que trastocaban las certidumbres de la moral y sus “buenas costumbres” a partir de seres que habían coqueteado

13. Morales, Gracia, programa de mano de Como si fuera esta noche, CELCIT, Bs. As., temporada 2002.

14. Programa de mano de La secreta obscenidad de cada día, Teatro CELCIT, Bs. As., temporada 2003.

reiteradas veces con la oscuridad y los excesos. Su marginalidad los obligaba a operar desde la clandestinidad, desplegando un abanico de múltiples conductas y sensaciones que impedía reducirlos a un perfil determinado.

La obra proponía reveses en la narrativa, que generaban un doble nivel en el texto, y esas disonancias eran reafirmadas en la puesta en escena. Por un lado, los personajes experimentaban los extremos como en un juego de vaivén: eran torturadores y torturados, revolucionarios y también integrantes de las fuerzas coercitivas de la sociedad. Por otro lado, plasmaban la mixtura entre lo erótico y lo político, donde la transgresión sexual siempre estaba asociada a una alteración del poder dominante. Ellos cargaban con una culpabilidad que no podían determinar con precisión, pero también se regodeaban en la procacidad de sus relatos. Ambos personajes encarnaban a figuras emblemáticas de la historia del pensamiento: “uno de ellos bien podría ser Sigmund Freud y el otro Carlos Marx” (Fontana, 2003).

Como maestros de la sospecha, definieron formas inéditas de ver el mundo que apuntaban a destotalizar los regímenes de verdad institucionalizados por la cultura occidental, poniendo en evidencia que la “interpretación no es un mero intento de «domesticación» de los textos, sino toda una estrategia de producción de nuevas simbolicidades, de nuevos imaginarios” (Grüner, 1995: 11).



Foto: Soledad Ianni

4.3. Tres historias del mar (2005)

Elenco: Corina Fiorillo, María Marta Forni y Silvia Petcoff / **Asistencia:** Sandra Finkelstain / **Escenografía y vestuario:** Solange Krasinsky / **Música:** Keith Jarrett (intérprete) / **Diseño de iluminación:** Soledad Ianni y Carlos Ianni / **Dramaturgia:** Mariana de Althaus / **Dirección:** Carlos Ianni / **Sala:** Teatro CELCIT

Cada año, investigaba con sus alumnos textos de dramaturgia iberoamericana contemporánea y, en esta oportunidad, Carlos sentía una doble satisfacción: por un lado, participar del

proceso creativo con un elenco conformado por tres alumnas de él; por otro, la satisfacción de dar a conocer en Buenos Aires a Mariana de Althaus, una prometedora y talentosa dramaturga peruana.

Tres mujeres se reunían para entablar una conversación paradigmática en sus vidas, y nada iba a ser igual para ellas luego de ese encuentro. En la historia, la presencia del mar era solo un dato poético y topográfico, dado que no tenía una intervención preponderante en el nivel de la trama. La menor de ellas las había convocado para revelarles un secreto oculto durante años: todas eran hijas de la misma madre. Las reacciones de cada una diferían en relación a las vivencias y a su carácter. Ananú, la menor, que vivió con su madre hasta la muerte de esta, trataba de comprender el motivo por el cual había abandonado a sus otras hijas. Vania, en cambio, rechazaba la posibilidad de reconciliarse con alguien a quien recordaba vagamente, y Josefina profesaba un intenso rencor frente a su pasado y su presente. El espectro de la madre sobrevolaba la escena y, “como suele ocurrir con las grandes preguntas que tambalean nuestras vidas, la respuesta es inasible, escurridiza, incomprensible”¹⁵. Pero lo más importante era plantear las preguntas: ¿Por qué su madre las abandonó? ¿Tiene derecho una madre a anteponer sus pasiones a la crianza responsable de sus hijos?



Foto: Soledad Ianni

¿Tiene derecho una madre a anteponer sus pasiones a la crianza responsable de sus hijos?

La memoria se empecinaba en recordar y no permitía que el bálsamo del olvido pusiera en pausa el incesante retorno del pasado. De la oscuridad, las sombras y las paredes de ladrillo, brotaba un clima de misteriosa melancolía acompasado por la hipnótica música de Keith Jarrett. La crítica señaló la potente integración que había entre los trabajos actorales y la puesta en escena con el diseño de luces y el uso estratégico de objetos para enriquecer la acción. A medida que la obra transcurría, salía lentamente a la luz aquello que había permanecido oculto. Se ponía así al descubierto una compleja red de relaciones por las que “rencores, miedos, vanidades y envidias” se cruzaban en escena, mientras el espectador iba “develando la verdad de un mundo muy conflictivo y que sólo el amor filial parecería poder modificar” (Pacheco, 2005b).

15. De Althaus, Mariana, programa de mano de Tres Historias del mar, Teatro CELCIT, Bs. As., 2005

4.4. El desvarío (2006)

Elenco: Sergio Ballarini, Annie Stein, Pablo Lyonnet y Luciana Annese / **Diseño gráfico:** Agustín Calviño / **Escenografía y vestuario:** Solange Krasinsky / **Fotos:** Soledad Ianni / **Música:** Charlie Haden & Carla Bley / **Diseño de iluminación:** Carlos Ianni / **Asistencia:** Sandra Finkelstain / **Dramaturgia:** Jorge Díaz / **Dirección:** Carlos Ianni

En este proyecto, trabajaron un texto de Jorge Díaz, uno de los dramaturgos del absurdo y del existencialismo chileno más emblemáticos de los años sesenta. El tema que atraviesa su producción dramática es la soledad, con sus incontables matices y variables, con plena consciencia de que

escribir sobre la realidad es un acto imposible. Es exactamente igual que si quisiéramos vernos durmiendo. Parece ser que existen ciertos estados de alucinación producidos por la droga o el éxtasis místico en los que se conseguiría ese desdoblamiento, pero... ¿quién tiene un lápiz a mano en esos momentos? Es más sensato aceptar que no escribimos sobre la realidad, sino sobre el reflejo de la realidad en nuestro ombligo¹⁶.

La puesta de Ianni resaltaba el sentimiento de patetismo del género humano, trabajando con los actores para que el absurdo fuera una consecuencia directa del hiperrealismo, la exacerbación de las conductas y la imposibilidad del lenguaje. Lejos de ser una obra placentera, era altamente inquietante y siempre la risa encubría la angustia, la palabra ocultaba sin éxito el vacío del silencio y la dificultad de comunicarse con otro. En la obra de Díaz, abundaba la escatología, la paranoia, el sexo y la perversión, maquilladas de religiosidad,



Foto: Soledad Ianni

16. Díaz, Jorge, programa de mano de El Desvarío, CELCIT, Bs. As., 2006.

revelando verdades que cuesta pronunciar y son desoídas por quienes no quieren asumir su compleja existencia, evitando que se infiltre en “nuestras mentes el veneno sutil de la duda, la ambigüedad y la transgresión” (Genovese, 2006).

4.5. El término (2008)

Elenco: María Forni y Silvia Petcoff / **Musicalización y diseño de iluminación:** Carlos Ianni / **Vestuario y utilería:** Belén Serra Delmar / **Asistencia:** Juan Lepore / **Dramaturgia:** Rolando Pérez / **Dirección:** Carlos Ianni

La obra de Rolando Pérez presentaba el encuentro entre Nupcia, una prostituta, y una hechicera que había llegado recientemente a una ciudad, la mítica Medea. Una de ellas necesitaba un hijo y un esposo para cambiar rotundamente su miserable vida, la otra necesitaba encontrar a su antiguo esposo para suturar una vieja herida. En ese cruce, ambas se comprometían en un pacto imposible.

El diseño de iluminación proponía un juego de apagones para franquear la cronología temporal y generar elipsis en las que los personajes se mostraban diferentes en relación a la escena anterior. El espacio no utilizaba elementos escenográficos, a excepción de una caja, que se resignificaba y se convertía en desierto, río, pedestal y trono.

La figura de Medea es como un palimpsesto que muestra y oculta diversos planos de sentido: es bárbara y extranjera, es enemiga de la razón y, en su rebeldía, es culpable e inocente.



Foto: Soledad Ianni

Al igual que Antígona, despliega su poder como metáfora con una fuerza tan poderosa que existió hace dos mil quinientos años y aún persiste porque “la oscuridad intensa es el pasaje hacia el otro lado, la dimensión donde se cuenta la historia” (Echániz, 2009). Un relato donde se entretrejan temas, como la pasión, el exilio, la discriminación, la promesa, la traición y la venganza, a partir de vínculos opresivos que presentaban situaciones en las que el espectador podía reflejarse y, lejos de tener una mirada pasiva, involucrarse en las decisiones de los personajes y sus consecuencias.

4.6. Las mujeres entre los hielos (2008)

Elenco: Clara Díaz, Andrea Magnaghi y Rocío Carrillo / **Fotos:** Soledad Ianni / **Asistencia:** Claudia Pereira / **Dramaturgia:** Agustina Muñoz / **Dirección:** Carlos Ianni

Ianni se embarcó en la dirección de este texto de la dramaturga Agustina Muñoz, quien había ganado por esta pieza el Primer Premio Nacional de Dramaturgia, otorgado por el Instituto Nacional de Teatro en 2006. La obra trazaba un recorrido por la vida de Clara, Lourdes y Lisa, quienes habían tenido una experiencia de aislamiento en una base científica en Alaska, rodeadas o acorraladas por hielo. La autora mencionaba que, poco a poco, se había interesado cada vez más por esa geografía, reflexionando en torno a cómo se sentirían los seres humanos que la habitan sumergidos en tal inmensidad.

El espacio en el que se desarrollaba la acción era atemporal y difícilmente podría ser situado geográficamente con precisión: bien podía ser una casa, la institución en la que trabajan o cualquier otro lugar.

En la puesta, Ianni acentuó la sensorialidad, el vacío y el carácter enigmático del texto, arrojando en escena a tres personajes que debían enfrentarse con una memoria que se hacía presente. Debían lograr asimilarla para enfrentar un futuro incierto “y quizás tan desconcertante como ese presente de transición por el que atraviesan” (Fontana, 2008). En los diálogos, la nostalgia se mezclaba con el humor, generando momentos de intensa emotividad que eran contruidos por tres sólidas actuaciones que supieron amalgamar la dramaticidad, la complejidad psicológica y la potencia poética.

El tema principal de la obra era el recuerdo, presentado a partir de un concepto de espacialidad estrechamente ligado a la vivencia, porque “¿Qué es un lugar en definitiva? Lo que hemos vivido allí, lo que trajimos aquí de lo vivido allí” (Muñoz, 2008)¹⁷. Alaska era reconstruida desde esos cuerpos, con memorias fragmentadas, dispersas y teñidas con la melancolía de quienes “habían huido

17. Muñoz, Agustina, programa de mano del espectáculo *Las mujeres entre los hielos*, CELCIT, Bs. As., 2008.



Foto: Soledad Ianni

atravesadas por la hondura de la soledad blanca”¹⁸. Los tres personajes era sobrevivientes de un paisaje misterico y asfixiante, que ya estaba lejos, pero inevitablemente introyectado en ellas.

4.7. Los ojos abiertos de ella (2008)

Elenco: Annie Stein y Juan Lepore / **Asistencia:** Concha Milla / **Fotos:** Soledad Ianni / **Dramaturgia:** Raquel Diana / **Dirección:** Carlos Ianni

Carlos propuso trabajar este texto de la dramaturga uruguaya Raquel Diana, que había recibido en el 2000 el Primer Premio del Concurso Literario de la Intendencia Municipal de Montevideo. En esta compleja obra, la autora retomaba una historia personal vinculada a su experiencia del estado de coma, para transformarla en una experiencia artística colmada de sensaciones encontradas que provocaba al espectador a enfrentar dos temas inherentes e inevitables en la historia de la humanidad: el amor y la muerte.

En la puesta de Ianni, se destacaba el cuidadoso trabajo de dirección de actores, que propició la complejidad de los personajes interpretados por Annie Stein y Juan Lepore. Estos lograban crear situaciones conmovedoras y poderosas que interpelaban directamente a la emoción de los espectadores mientras eran sumergidos en la laberíntica consciencia adormilada del personaje. Allí se fundían sentimientos, como la ternura, la fragilidad, la angustia y el dolor, en un relato de intensos encuentros y recuerdos que se sucedían vertiginosamente en un estado semejante al onírico, donde el sueño devenía abruptamente en pesadilla y la muerte amenazaba agazapada como un destino latente. Los espacios y los tiempos estallaban, evidencia de que la escena podría situarse en todos los lugares o en ninguno a la vez, apresada siempre en su condición de presente continuo. En esa contingencia de sucesos y emociones, el encuentro con la muerte era el final anunciado y una aventura seductora, radical y peligrosa. Desconociendo si existía la posibilidad de despertarse y detener ese fluir, el personaje se preguntaba si efectivamente existía algo estimulante como para atraerla nuevamente a la vida. En ese momento límite, se encontraba ante la difícil decisión de exhalar el último suspiro o quedarse en los brazos del amor de sus sueños, dejando atrás una vida que colmaba las expectativas sociales, pero no necesariamente las suyas, revelando que “lo verdaderamente temible no es la muerte, sino las muertes, esas que cada día se nos llevan un pedazo, montadas en la resignación, la cobardía o la desilusión”¹⁹.

18. Muñoz, Agustina, programa de mano del espectáculo Las mujeres entre los hielos, CELCIT, Bs. As., 2008.

19. Diana, Raquel, programa de mano del espectáculo Los ojos abiertos de ella, CELCIT, Bs. As., 2008.

CAPÍTULO 5: ALGUNAS REFLEXIONES

1. EL ARTISTA Y SU CONTEXTO

- Las técnicas, los conocimientos y los productos de hoy viven rápidamente, se envejecen antes de tiempo y mueren jóvenes. A todos se nos pide aprender, hacer y producir más con menos dinero, menos recursos y sin perder tiempo. Este ritmo veloz va a continuar.
- En todos los ámbitos de la vida, en la actualidad, nos enfrentamos a cambios dramáticos y de largo alcance. Cada vez que nos distraemos un instante las reglas del juego han cambiado. Frente a este panorama, el pensamiento convencional que nos guió en el pasado ya no sirve.
- Aunque estemos haciendo bien las cosas, nos sentimos tensionados. Trabajamos catorce horas por día y nos sentimos presionados no hasta el límite, sino más allá. Desde el punto de vista de la energía, la creatividad y la motivación, muchos nos hemos golpeado contra la pared, y eso duele.
- Las reglas para movernos en el mundo de hoy son bastante sencillas. El reto es convertirlas en acción. Si deseamos ser buenos productores y gestores teatrales, debemos vivir sumergidos en la acción. Con ella debemos entablar un compromiso integral de cuerpo, mente y espíritu.

2. CREATIVIDAD Y RIESGO

- Combinando la capacidad y una preparación adecuada con la resolución y el atrevimiento, debemos probar permanentemente nuevos procedimientos para mejores resultados. Debemos correr riesgos, desafiarnos todo el tiempo a nosotros mismos y desafiar a las personas que nos rodean.
- Las condiciones cambiantes e inciertas no deben atemorizarnos. Tenemos que ver en ellas a un aliado, una oportunidad para poner a prueba nuestra fortaleza y agilidad. Gestionar y producir implica siempre ir más allá de nuestros límites.
- Debemos darle la bienvenida a lo inesperado y sacar lecciones de los tropezones. Jugando a lo seguro nos alejamos del camino del perfeccionamiento y la superación profesional. Eso sí, siempre hay que mantener una mirada muy atenta a nuestro alrededor.

3. LO ESENCIAL

- Nuestra cultura adora los números y los datos. Se nos dice que tener la información correcta es la clave para salir adelante ¿Será esta la clave? ¿O nos estamos olvidando de

algo esencial? Lo que diferencia a un buen productor de un productor dinámico e inspirador, es la PASIÓN. La pasión es un compromiso ardiente que hace vibrar todo nuestro ser y nos hace sentir rebosantes de energía y llenos de vida. Nos permite activar fortalezas internas, recursos y capacidades de las que no teníamos conocimiento. La pasión enciende una chispa que inspira a un conjunto de personas que comparten objetivos.

- No quiero restarle importancia a la información, a las habilidades y a la experiencia. Todo el mundo necesita ser competente. Todos necesitamos poseer conocimientos básicos. Si desconocemos el medio, los instrumentos con los que debemos trabajar, si no adquirimos experiencia y no hacemos nuestra tarea, no perduraremos largo tiempo. Esto se sobreentiende. Pero la información, las habilidades y la idoneidad solo nos permiten, a lo sumo, ser profesionales correctos. Y, en definitiva, ser “correctos” no alcanza. La pasión, el fuego, el compromiso y el deseo son las cualidades que nos llevarán de correctos a excelentes.
- El fuego en el corazón nos da ese impulso extra que nos hace más curiosos, más persistentes y nos permite utilizar toda nuestra imaginación para conseguir la información que necesitamos. El hecho de hacer con pasión nuestro trabajo nos libera de la posibilidad de sucumbir ante las dificultades y el fracaso. Nos hará sentirnos más motivados para correr riesgos y nos dará el combustible extra que necesitamos para seguir creciendo, innovando y afrontando retos.
- La pasión es básica en la perseverancia que necesitamos para lograr la excelencia en cualquier esfuerzo. La perseverancia es especialmente importante cuando los obstáculos surgen inesperadamente, cuando nada es predecible y la competencia es feroz. Necesitamos perseverar para afrontar la adversidad y recuperarnos del fracaso.
- La sabiduría convencional asocia la perseverancia a la tenacidad, a la obstinación y a la necesidad de machacar una y otra vez. Pero no es así. La verdadera perseverancia no es forzada. Cuando nos interesa lo que hacemos no tenemos que convencernos de perseverar, sino de NO perseverar. No se trata de algo que TENEMOS que hacer, sino de algo que QUEREMOS hacer. Con la pasión como base, la perseverancia llega en forma natural.
- Cuando estamos entusiasmados, ese sentimiento irradia a todos los que nos rodean. Los días pasan más rápido y las tareas cotidianas se vuelven más interesantes. Alimentar el fuego que hay en nuestros corazones es un paso, inicial y básico, para estar más motivados, ser más creativos, y para hacer frente a los retos de nuestra profesión.

4. FUEGO

- La reacción más habitual frente al cambio es la resistencia, porque el cambio es vivido como perturbador. Tendemos a adherirnos a lo conocido, a actuar sobre terreno seguro y hacia todo aquello que nos resulta familiar. De manera abierta o disimulada, oponemos resistencia.
- Apagar el fuego es la forma más habitual con la que destruimos o descartamos la estrategia osada, la nueva idea o, incluso, la más sencilla propuesta de mejoramiento. Y lo que es peor es con qué frecuencia apagamos nuestros propios sueños e ideas creativas sin darnos cuenta. Hay que tener cuidado con los bomberos superracionalistas que nos dicen: “No podemos hacer tal cosa”, “Eso nunca va a funcionar”. Cuidado con los bomberos que buscan resultados seguros en el corto plazo. Cuidado con los bomberos que van por la vida como veteranos experimentados y apagan nuestro entusiasmo con una explicación perfectamente razonable de por qué no podemos hacer tal cosa, de por qué ni siquiera debemos hacer el intento. Cuidado con los bomberos del “sí, pero”. Cuidado con los bomberos que siempre se concentran en lo malo de una idea. Cuidado con los bomberos del “esperemos y veamos”.
- Está muy mal que estos bomberos nos echen chorros de agua, pero es mucho peor cuando los echamos nosotros mismos. Una manera de extinguirnos a nosotros mismos es suponer que otros apagarán nuestras ideas. Apagarse a uno mismo es acabar con los sueños, las ideas y el entusiasmo y pasar a tener la enfermedad de las cinco D: desánimo, decepción, disgusto, derrota y depresión.
- Con frecuencia, el fuego que hay en nuestro corazón se extingue por planes excesivamente rígidos y por metas y resultados buscados en el corto plazo. La visión del corto plazo nos vuelve ciegos a las oportunidades de innovación y creatividad y nos impide ver otras opciones. Perdemos de vista la perspectiva. Todo se exagera. Las pequeñas victorias son motivo de celebración y los pequeños reveses se convierten en enormes catástrofes. También los pequeños inconvenientes adquieren gran importancia.

5. SUEÑOS Y METAS

- Tener metas no es el problema. Lo que nos crea problemas es la importancia que les damos. Las metas tienen su lugar... el segundo lugar, después de los sueños. Ellas cumplen un propósito, nos señalan un lugar específico al cual nos dirigimos y nos proporcionan un feedback que nos dice cómo estamos actuando. Pero deben estar guiadas por algo más grande y significativo, algo que nos inspire y nos infunda pasión, creatividad y

valor.

- Cuando tenemos un sueño y nos esforzamos por convertirlo en realidad, nada es imposible. Los sueños, a diferencia de las metas, no están limitados por aquello que creemos que podemos o no podemos hacer, o por aquello que la mente racional nos indica que es o no es posible. Los sueños representan lo que realmente queremos. Las metas son tangibles, los sueños intangibles. El secreto está en tener simultáneamente sueños y metas, pasión y una cierta dosis de racionalidad.

6. EL PROBLEMA DEL TIEMPO

- Uno de los mayores límites que les imponemos a nuestros sueños y metas es creer que más rápido es mejor. El ritmo de vida se ha acelerado y cada vez más cosas se nos escapan. El tiempo es, en la actualidad, el bien más precioso. Casi todos sentimos que nos hemos empobrecido por no tener suficiente tiempo. Nos la pasamos pensando que tenemos demasiadas cosas que hacer y demasiado poco tiempo. Cuidado con los “tengo que”. Cuidado, porque entran en acción cuando tratamos de desempeñar de la mejor manera nuestro trabajo y nos impulsan a hacer las cosas con mayor rapidez. Así, terminamos haciendo las cosas maquinalmente; como las hicimos siempre, pero con mayor rapidez.
- Trabajando lo más rápido posible para pasar a la tarea siguiente, no nos damos el tiempo necesario para la maduración, la contemplación o la experimentación, indispensables para la innovación y la solución creativa de problemas. Antes de que nos demos cuenta, las respuestas maquinales se vuelven rutina y la rutina nos lleva a callejones sin salida. Tómense siempre las cosas con calma. Innoven permanentemente, aun cuando las cosas parecen funcionar perfectamente.
- Cuestionen constantemente sus ideas y los supuestos básicos con los que llevan adelante la profesión. No acepten bajo ningún concepto el “así siempre se hicieron las cosas”. Innoven, creen nuevas reglas del juego. Conozcan sus límites y corran riegos. No jueguen a la defensiva. En cada fracaso hay un éxito en preparación. Confíen en lo inesperado. Apóyense en sus puntos fuertes. El trabajo debe ser divertido. Hagan lo que les gusta. Lo que les disgusta cámbienlo. Combinen lo que hacen con lo que aman.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, María Beatriz, "Del lado de la culpa: Ismene", 2006, *Diario Castellanos*, Buenos Aires.
- Alfonso, Marián, 2014, "Antígona: altamente recomendada", *Cultura del Ser*, Buenos Aires.
- Amat, Joan, *El control de la gestión*, 1996, Barcelona, Gestión 2000.
- Arahuete, Pablo E., 2013, "Antígona: desobediencia y dignidad", Buenos Aires, *CQAP Medios*.
- Ardiles Gray, Julio, 1981, *Historias de artistas contadas por ellos mismos*, Buenos Aires, Ed. Belgrano.
- Arendt, Hannah, 2009, *La condición humana*, 5° Reimpresión, Buenos Aires, Paidós.
- Artaud, Antonin, 2005, *El teatro y su doble*, Bs. As., Editorial Sudamericana.
- Ávila, Laura, 2012, "Riñón de cerdo para el desconsuelo", *Planeando sobre Bue*, Buenos Aires, 6 de agosto.
- Barthes, Roland, 2002, *Ensayos Críticos*, Barcelona, Planeta.
- Berger, John y otros, 1974, *Modos de ver*, Colección Comunicación Visual, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
- Berman, Mónica, 2009, "Minetti: el actor sin escenario". URL: www.criticateatral.com.ar, 7 de junio.
- 2011, "Producción teatral y gestión escénica: reportaje a Gustavo Schraier". URL: www.alternativa-teatral.com, 5 de diciembre.
- Berruti, Rómulo, s/f, "Misterios y laberintos". URL: www.mundoteatral.com.
- Bianchi, Irene, 2002, "Como si fuera esta noche", *El Día*, Buenos Aires., 12 de octubre.
- Biscotti, Mariana, 2015, "La actualidad de Antígona". URL: www.quioz.co, Bogotá, 26 de marzo.
- Brillantino, Luciana, 2015, "Antígona: la que no?? Un grito existencial", *Agencia Paco Urondo*, Buenos Aires, 6 de marzo.
- Cabrera, Hilda, 2000a., "La monogamia es un ideal al que muy pocos convierten en realidad", *Página 12*, Buenos Aires, 21 de septiembre
- 2000b., "Arlt genera interrogantes", *Página 12*, Buenos Aires, 17 de octubre
- 2003a. "El temido regreso de El Otro", *Página 12*, Buenos Aires, s.f.
- 2003b. "El enigma de las identidades", *Página 12*, Buenos Aires, 8 de marzo.
- 2004a, "Crónicas del exilio", *Página 12*, Buenos Aires, 5 de mayo.
- 2004b, "El afecto, único antídoto contra un exilio que se recorre en una noche", *Página 12*, 29 de junio.
- 2005, "La lucha de justos contra justos", *Página 12*, Buenos Aires, 30 de noviembre.
- 2008, "España como tragedia y como farsa", *Página 12*, Buenos Aires, 11 de julio.
- 2011, "En una dictadura, el miedo afecta a todos", *Página 12*, Buenos Aires, 12 de febrero.
- 2013, "La creación es una construcción frágil", *Página 12*, Buenos Aires, 21 de septiembre.
- Canteros, Javier, 1998, "Un escenario siempre vitalizado", *La Prensa*, Buenos Aires, 12 de abril.
- Canton, Virginia, s/d, "Monogamia". URL: www.leedor.com.
- Catena, Alberto, 2012, "Riñón de cerdo para el desconsuelo: una obra gratificante y muy recomendable", *Revista Cabal*, Buenos Aires, 8 de junio.
- 2012, "Riñón de cerdo para el desconsuelo: Un buen texto, con sólida dirección y exquisitas interpretaciones", *La Nación*, Buenos Aires, 11 de julio.

- 2013, “La incertidumbre de la creación”, *La Nación*, Buenos Aires, 11 de octubre.
- Cevallos, Lorena, 2012, “Una obra sobre el arte y la genialidad”, *Espectáculos de acá*, Buenos Aires, 8 de julio.
- Colomer, Jaume, 2007, *La gestión de las artes escénicas en tiempos difíciles*, Barcelona, Sant Celoni.
- Constantini, Guillermina, 2008, “Terror y Miseria en el primer franquismo”, *Revista Criterio* N° 2341, Buenos Aires, 1 de septiembre.
- 2009, “Minetti”, *Revista Criterio*, Buenos Aires, 8 de agosto.
- Cortés Ancona, Jorge, 2006, “Una Antígona múltiple”, *Diario Por Esto*, México D. F., 18 de enero.
- 2006, “La geometría del azar”, *Por Esto*, México DF, 23 de Enero.
- Cortesse, Nina, 1992, “Inteligente puesta de amarga obra de Albee”, *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 12 de junio.
- Cosentino, Olga, 1998, “Alquimistas en escena”, *Clarín*, Buenos Aires, 24 de agosto.
- 1998a, “El año del público”, *Clarín*, Buenos Aires, 28 de diciembre.
- 1998b, “Entre el ridículo y la tragedia”, *Clarín*, Buenos Aires, 10 de julio.
- 1998c, “La insoportable levedad de las palabras”, *Clarín*, Buenos Aires, 1 de julio.
- 2000, “Traición nuestra de cada día”, *Clarín*, Buenos Aires, 28 de julio
- 2001, “Los infiernos de la miseria. Entrevista con Roberto Villanueva”, *Revista Teatro*, N° 65, Complejo Teatral de Buenos Aires, agosto.
- 2002, “El teatro, como asamblea”, *Clarín*, Buenos Aires, 19 de noviembre.
- 2003a, “Historias Mínimas”, *Clarín*, Buenos Aires, 13 de febrero.
- 2003b, “En el fondo, nadie es bueno”, *Clarín*, Buenos Aires, s.f.
- 2005a, “Lo primero es la familia”, *Clarín*, Buenos Aires, s.f.
- 2005b, “Porteños en su laberinto”, *Clarín*, Buenos Aires, 8 de junio.
- 2009, “Juan Carlos Gené: radiografía de una naturaleza abismal”, *Revista Ñ, Clarín*, Buenos Aires, 16 de mayo.
- 2015, *Mi patria es el escenario. Biografía a dos voces de Juan Carlos Gené*, Buenos Aires, Corregidor.
- Cuellar, Carolina, 2006, *Manual práctico para salas de teatro*, Bogotá, Ministerio de Cultura.
- De Marinis, Marco, 2005, *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires, Galerna.
- De Toro, Fernando, 2008, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix, 2002, *¿Qué es la filosofía?*, Madrid, Ed. Nacional.
- Dubatti, Jorge, 1992, “Sobre el absurdo temor a la muerte”, *El Cronista*, Buenos Aires, 17 de junio.
- 1998, “La conversación, un espejo eficaz de la caótica sociedad argentina”, *El Cronista*, Buenos Aires, 1 de julio.
- 2000, “La «soportable» levedad del ser”, *El Cronista*, Buenos Aires, 1 de septiembre.
- Durán, Ana, 1998 “Desnudeces del alma”, *Ver más multimedios*, Buenos Aires, Año VII, N.º 324.
- Eco, Umberto, 1993, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa del texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- Eliano, Mariana, 1998, “Celcit: 20 años en el país”, *La Maga*, Buenos Aires, 28 de enero.

- Engels, Friedrich, (1886) 1975, *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, Buenos Aires, La rosa blindada.
- Espinosa, Patricia, 1994, "Atrapante juego de realidad y ficción", *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 18 de abril.
- 1998, "La opinión de ámbito", *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 27 de abril.
- 2004, "El desamparo, por buenas actrices", *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 20 de agosto.
- 2005, "Borges, una hábil excusa", *Ámbito Financiero*, Buenos Aires.
- Fontana, Juan Carlos, 1998, "Con cinco sólidas actuaciones", *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de mayo.
- 2000a, "Chile es un país de subtextos", *La Prensa*, Buenos Aires, 3 de septiembre.
- 2000b, "El valor de la palabra", *La Prensa*, Buenos Aires, 9 de agosto.
- 2001, "La poesía porteña de los perdedores", *La Prensa*, Buenos Aires, 3 de octubre.
- 2003, "Las dos caras de un hombre", *La Prensa*, Buenos Aires, 12 de marzo.
- 2004, "Lo peor es ser un exiliado afectivo", *La Prensa*, Buenos Aires, 12 de junio.
- 2005, "La levedad del amor y el ser", *La Prensa*, Buenos Aires, s.f.
- 2011, "El peso del silencio", *La Prensa*, Buenos Aires, 12 de marzo.
- 2013, "Un boom en tela de juicio", *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de septiembre.
- Friedler, Egon, s/d, "El azar todopoderoso", *Semanario Hebreo*, Montevideo.
- Friera, Silvina, "Se viene la era del teatro digital", *Clarín*, Buenos Aires, s.f.
- Gatto, Teresa, 2014, "Antígona Gloriosa", *Puesta en escena*, Buenos Aires, 17 de febrero.
- Gené, Juan Carlos, 1996, *Escrito en el escenario (Pensar el teatro)*, Buenos Aires, Teatro CELCIT, Dramática Latinoamericana.
- 1995, "Los vértices del triángulo: teatro, cultura y estado", *Revista Teatro*, Buenos Aires, Año I, N.º 1, abril.
- 2009, entrevista realizada en la escuela de radio ETER, Buenos Aires, 19 de julio.
- s/f, en www.celcit.org.ar/historia/instituto/.
- Giacometto, Leonel, 2006, "Rafaela es un escenario", *Diario El Litoral*, Buenos Aires, 29 de junio.
- Goldberg, Carolina, s/d, "La escena iberoamericana en el mundo", *Vea más*, Buenos Aires.
- Gómez, Estela, 2012, "Riñón de cerdo para el desconsuelo, ¿realidad o ficción?", *Pidma*, Buenos Aires, 26 de septiembre.
- Gorlero, Pablo, 1998, "Cinco personajes en busca del sentido", *La Razón*, Buenos Aires, 5 de junio.
- 2006, "Antígona. Ana Yovino, una actriz para varios personajes", *La Nación*, Buenos Aires, 17 de febrero.
- Granado, Rafael, 2008, "Retrato de años oscuros", *Vea Más*, Buenos Aires, 12 de septiembre.
- 2013, "Crisis con literatura", *Clarín*, Buenos Aires, 31 de octubre.
- Grotowski, Jerzy, 1981, *Hacia un teatro pobre*, México D. F., Siglo XXI.
- Grüner, Eduardo, 1995, "Foucault: una política de la interpretación", en *Foucault, Michel, Nietzsche, Marx y Freud*, Buenos Aires. El cielo por asalto.
- Hopkins, Cecilia, 1998, "Mucho más que terapia de grupo", *Página 12*, Buenos Aires.
- 2005, "Entre la casualidad y el destino", *Página 12*, Buenos Aires, 28 de mayo.
- 2009, "El teatro conmueve al público, no lo deja en paz", *Página 12*, Buenos Aires, 11 de abril.
- 2012a, "Entre el Ulises y Esperando a Godot", *Página 12*, Buenos Aires, 2 de junio.

- 2012b, “El teatro pasó a ser un fenómeno paralelo a las asambleas barriales”, *Página 12*, Buenos Aires.
- Javier, Francisco, 1985, *Los lenguajes del espectáculo teatral*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Extensión Universitaria.
- Koontz, Harold y Wehrich, Heinz, 2012, *Administración, una perspectiva global*, Nueva York, McGraw Hill, 14.º ed.
- Korzybski, Alfred, 1958, *Science and Sanity: An Introduction to NonAristotelian Systems and General Semantics*, Lakeville, [Institute of general semantics](#).
- Kotler, Philip y Scheff, Joanne, 2004, *Marketing de las Artes Escénicas*, Madrid, Fundación Autor.
- Lauricella, Virginia, 2011, “La complicidad de la inocencia”, *Llegás Buenos Aires*, Buenos Aires, 10 de abril.
- Lehmann, Hans-Thies, 1989, “Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse”, en *Zeitschrift für Semiotik*, vol. II, Berlín, Roland Posner
- Lipovetsky, Gilles, 1986, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama.
- Lopapa, Jorge, 1984, “El mar dulce: refugio o trampa para inmigrantes”, *El Día*, La Plata, 9 de julio.
- Marchetto, Zaira, 2014, “Una tragedia donde el amor rompe las cadenas del destino”, en [www.criticandoteatro.gogh](#), 30 de julio.
- Marx, Karl (1859) 2003, *Contribución a la Crítica de la Economía Política*, México D. F., Siglo XXI.
- Marx, Karl, 1938, *Obras escogidas* (trad. Wenceslao Roces), Barcelona, Europa-América.
- Masci, Luis y Schaposnik, Elena, 2003, *Celcit. 25 años. Memorias*, Caracas, Celcit Venezuela.
- Matarazzo, Eva, 2009, “Minetti: Un poético juego de máscaras”. URL: [www.castingportena.com.ar](#), 19 de mayo.
- Mato, Pilar, 2012, “Riñón de cerdo para el desconsuelo: Pensé que forzar un poco el milagro, no estaba mal después de todo”, *Viendo teatro*, Buenos Aires, 18 de octubre.
- Mazas, Luis, 1984, “El mar dulce, con oleaje experimental”, *Clarín*, Buenos Aires, 12 de junio.
- 2005, “Los senderos que se bifurcan”, *Revista Veintitrés*, Buenos Aires, s.f.
- 2006, “Menos es más”, *Revista Veintitrés*, Buenos Aires, 5 de mayo.
- 2008, “La memoria del olvido”, *Revista Veintitrés*, Buenos Aires, 15 de agosto.
- 2009, “El hombre que perdió su sombra”, *Revista Veintitrés*, Buenos Aires, 2 de mayo.
- 2012, “Los desconocidos de siempre”, *Revista Veintitrés*, Buenos Aires, 12 de octubre.
- Migueluez, Ricardo, 1984, “El mar dulce de Ianni y Kuitka: Inmigración y destino”, *La voz*, Buenos Aires, 27 de junio.
- Molinari, Beatriz, 2009, “El actor en otro espejo”, *La voz del interior*, Buenos Aires, 9 de octubre.
- Monleón, José, 2015, *Primer Acto*, N.º 349, tercera época, Madrid.
- Moreno Uribe, Edgar Antonio, 2009, “Gené revivió al falso Minetti”, *Diario Últimas Noticias*, Caracas, 7 de junio.
- Moreno, Oscar, s/d, *La organización escénica vista desde la óptica de la producción*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Moscovici, Serge, 1986, *Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*, Barcelona, Paidós.

- Moset, José, 2004, "Crítica de Acción", *Acción*, Buenos Aires, 1 de junio.
- 2005, "Cita a ciegas", *Acción*, Buenos Aires, s.f.
- 2009, "El actor y su circunstancia", *Acción*, N.º 1025, Buenos Aires, 1 de mayo.
- Nicolosi, Alejandra Pía, 2000, "Monogamia, de Marco Antonio de la Parra". URL: www.adondevamos.com, 31 de julio.
- Pachecho, Carlos, 2000, "Monogamia, en dos países", *La Nación*, Buenos Aires, 20 de julio.
- 2001, "Revisitando a Arlt con visión diferente", *Revista Noticias*, Buenos Aires, 18 de noviembre.
- 2003, "Volver al pasado para entender el presente", *La Nación*, Buenos Aires, 24 de enero.
- 2004, "Múltiples historias de dos seres", *La Nación*, Buenos Aires, 21 de mayo.
- 2005a, "Vínculos en un mundo singular", *La Nación*, Buenos Aires, 20 de marzo.
- 2005b, "Un mundo cercano a Borges", *La Nación*, Buenos Aires, 22 de mayo.
- 2008, "Las marcas que dejó el franquismo en seis obras", *La Nación*, Buenos Aires, 2 de agosto.
- 2009, "Minetti, una sólida y singular versión", *La Nación*, Buenos Aires, 17 de mayo, 2005, "Cita a ciegas", *Acción*, Buenos Aires.
- 2011, "La complicidad de la inocencia", *La Nación*, Buenos Aires, 5 de marzo.
- Pagés, Verónica, 2006, "Antígona sigue viva", *La Nación*, Buenos Aires, 19 de febrero.
- Pareyson, Luigi, 2002, *Estética: Teoría della formatività*, Milán, Bompiani.
- Pavis, Patrice, 2000, *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.
- 2007, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Bs. As., Paidós.
- Pelletieri, Osvaldo, 2000, *Teatro Argentino del 2000*, Buenos Aires, Galerna.
- Peralta, Gabriel, 2012, "Esos héroes anónimos", *Crítica Teatral*, Buenos Aires, 22 de junio.
- 2013, "Asumir responsabilidades", en www.criticateatral.com.ar, Buenos Aires, 11 de marzo.
- Pérez, Martín y Miguel, Ángel, 2004, *Gestión de salas y espacios escénicos*, Guadalajara, Ñaque Editora.
- 2006, *Técnicas de Organización y Gestión aplicadas al Teatro y al Espectáculo*, Guadalajara, Ñaque Editora.
- Pinto, Analía, 2008, "Franquismo en seis capítulos para pensar cualquier dictadura", en www.ansud.com, 19 de agosto.
- Propato, Cecilia, s/d, "Marco Antonio de la Parra y la imposibilidad de ser fiel", *El Cronista*, Buenos Aires.
- Puyo, Héctor, 2008, "El franquismo en lograda versión de obra de Sanchis Sinisterra", *Télam*, Buenos Aires, 9 de agosto.
- 2011a, "Abordan compromiso político con la complicidad de la inocencia", *Télam*, Buenos Aires, 18 de febrero.
- 2011b, "La complicidad de la inocencia: taras y negaciones", *Acción*, Buenos Aires, 21 de abril.
- Quilici, Luciano, 1998, "Angustias y deseos, como en una sesión de terapia grupal", *Perfil*, Buenos Aires, 22 de junio.
- Rago, María Ana, 2004, "Elogio del teatro pobre", *Clarín*, Buenos Aires, 11 de marzo.
- 2004, "Memoria, olvido y espera", *Clarín*, Buenos Aires, 17 de mayo.
- 2006, "Un clásico con cierta audacia", *Clarín*, Buenos Aires, 16 de febrero.
- Reid, Francis, 1990, *Administración teatral*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro.

- Ruiz, Roberto, 1984, "Un mar no convencional", *Clarín*, Buenos Aires, 8 de junio.
- Santillán, Carlos, 1994, "Sobre las palabras y la incomunicación", *Buenos Aires Herald*, Buenos Aires, 4 de mayo.
- Santillán, Juan José, "Los límites de la actuación", *Clarín*, Buenos Aires, 17 de abril.
- Sartre, Jean Paul, 1954, *El ser y la nada*, vols. III, Buenos Aires, Iberoamericana, 2.ª ed.
- Schoo, Ernesto, 1998, "Lo que esconden las palabras", *Revista Noticias*, Buenos Aires, 13 de junio.
- 2000, "Los hermanos sean unidos", *Revista Noticias*, Buenos Aires, 19 de agosto.
- 2004, "El perro andaluz", *Revista Noticias*, Buenos Aires, 17 de junio.
- 2005a, "Cinco vidas entrelazadas", *La Nación*, Buenos Aires, 4 de junio.
- 2005b, "Madre hay una sola", *Revista Noticias*, Buenos Aires, 30 de abril.
- 2005c, "Por la dignidad humana", *Revista Noticias*, Buenos Aires, 23 de diciembre.
- Schraier, Gustavo, 2006, *Laboratorio de producción teatral 1: técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Seibel, Beatriz, 2011. *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Serrano, Raúl, 2004, *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*, Buenos Aires, Atuel.
- Slusarczuk, Eduardo, 2008, "Variaciones sobre las formas de la opresión", *Clarín*, Buenos Aires, 13 de septiembre.
- Soria, León, s/d, "Carlos Ianni apuesta al mundo poético de Arístides Vargas", *Télam*, Buenos Aires.
- Soto, Moira, 2004, "Declaración de amistad", *Página 12*, Buenos Aires, 18 de junio.
- 2015a, "Diez años como Antígona", *La Nación*, Buenos Aires, 10 de julio.
- 2015b, "Actriz con temple sobre aguas turbulentas". URL: www.damiselasenapuros.com.ar, 8 de agosto.
- Tótoro, Ana María, 2002, "La vida es un bolero para bailar", *Hoy*, Buenos Aires, 27 de octubre.
- Trastoy, Beatriz y Zayas de Lima, Perla, 2006, *Lenguajes escénicos*, Buenos Aires, Prometeo.
- Varela, Alejandra, 2012, "Beckett y más allá de Beckett", *Revista Ñ, Diario Clarín*, Buenos Aires, 14 de septiembre.
- 2015, "El hecho maldito de la realeza", *Página 12*, Buenos Aires, 27 de febrero.
- Zimerman, Gaspar, 2005, "Espejos frente a la ceguera", *Clarín*, Buenos Aires, 27 de mayo.