



Buenos Aires Ciudad



Cultura

www.festivales.gob.ar

Detrás de escena

Por Ingrid Fainstein Oliveri

Leandra Rodríguez, diseñadora de iluminación, nos explica un poco cómo es el trabajo en el FIBA "tras bambalinas" con el equipo técnico del Teatro San Martín, las exigencias infraestructurales de las obras y la importancia del método del trabajo, en una entrevista realizada en el histórico Teatro Margarita Xirgu.



Ana Durán: Explicales a los chicos sobre tu formación como iluminadora, y cómo es el trabajo en el FIBA.

Leandra Rodríguez: Mi formación no fue nunca de iluminadora. Yo me formé para actuación y dirección, y evidentemente esa formación en algún momento vino a funcionar en otras cuestiones. Por eso a veces cuando pienso en dar clases, les digo a todos que piensen en qué traen aparte de lo que vienen aprender porque en general lo que uno trae es lo que después lo acomoda en ese porvenir que uno cree no conocer. Pero en general el bagaje que traemos, por más pequeño que sea, siempre nos orienta un montón y a veces ese bagaje ni siquiera está en uno. Son, quizás, los oficios paternos, lo que existe antes que uno... Y mi caso es totalmente accidental, yo nunca había soñado con ser iluminadora, siempre quise ser directora que es lo que amo. Pero raramente, en el medio de la vida y porque un amigo me insistió, terminé operando luces, después seguí diseñando porque alguien me convenció, y hoy me doy cuenta de que toda esa otra formación es lo que termino aplicando cuando hago diseño. En realidad, lo que estoy sintiendo estos últimos días de Festival es que prácticamente estoy viviendo "el sueño del pibe" para el que se dedica a esta especialidad: ¡Estar en la dirección técnica de un festival internacional! No sé si hay algo más grande que eso, es alucinante, es mirar una vidriera que suele estar lejos y acá tenerla cerca y entrar a acomodarla inclusive.

Belén Parrilla: ¿Qué es exactamente estar en una dirección técnica?

Leandra: Hay una dirección técnica que selecciona el material artísticamente, por una decisión que tiene que ver con el tiempo que estamos viviendo culturalmente, asociado con el mundo: eso es una dirección artística. Pero esa dirección necesita un apoyo, cómo concretar la presencia de esas obras de arte en un lugar que tiene otra infraestructura y otra realidad; entonces nuestra tarea desde esta dirección es preparar la técnica para esas obras que van a venir pero que nacieron en otro lugar con otras posibilidades. En algunos casos como el de la obra uruguaya que se está montando acá (*Chaika*), estamos más cerca de las realidades técnicas. Pero las obras que vienen de Europa muchas veces tienen al alcance de la mano una cantidad de cosas que para nosotros son muy lejanas, entonces hay que hacer una producción especial para contar con eso cuando ellos llegan. Por ejemplo nosotros soñamos con que nuestro Teatro San Martín es lo máximo, pero lamentablemente lo que está adentro de las paredes está sufriendo un deterioro importante, por el tiempo, por la falta de ocupación verdadera. Entonces, claro, cada dos años que es cuando se hace



Buenos Aires Ciudad



www.festivales.gob.ar

el FIBA, todas las infraestructuras y las tecnologías crecen pero nuestra infraestructura se va estancando y estamos cada vez más lejos de ofrecer lo necesario. Por eso muchas veces nuestra tarea no es preparar lo que la obra pide sino en principio preparar la infraestructura para después poner en funcionamiento lo que artísticamente la obra pide, eso nos pasó con el San Martín ya en 2009 y nos vuelve a pasar ahora. Claro que a nivel artístico es diferente la cosa porque estamos cabeza a cabeza con el teatro del mundo entero.

Ana: Pero no técnicamente...

Leandra: Técnicamente también, porque tenemos gente que está a la altura y de hecho muchos de nosotros laboramos mucho en el exterior lo mismo que acá, o sea no hay una diferencia, lo que falta es la confianza en que esa infraestructura que es un gastadero de guita es redituable. Porque en lo que no es redituable económicamente es difícil reconocer el rédito.

Nosotros, la dirección técnica, somos todos amigos porque venimos de ser trabajadores permanentes del circuito independiente, y esta realidad la vivimos diariamente. Cada compañía tiene una exigencia para hacer su obra, tiene su necesidad, entonces, nuestro desafío es saber cuál es nuestra ductibilidad, nuestra posibilidad de resolver esas variables. En nuestra área el desafío es preparar esas variables que no están previstas. Porque además, las obras vienen todas soñadas para desarrollarse en el espacio en el que nacieron. Para los directores que vienen con sus trabajos también es un impacto fuerte entrar a un lugar que no era el ideal, y nuestra tarea es que su obra se muestre acá como era, lo mínimamente modificado posible. Y después también hacer el soporte de la crisis de ese director que viene y se encuentra con el teatro de verdad.

Ana: Explicales a ellos cómo es que llega el espectáculo previamente.

Leandra: El Festival recibe de las compañías que invita un *rider* técnico, con una cantidad de información técnica. El *rider* es un plan de montaje donde nos cuentan lo que van a necesitar en un listado y nosotros devolvemos, frente a ese listado, una planta del espacio posible donde esa obra se va a montar. La planta es la vista aérea del lugar. Al mismo tiempo le prometemos que esa lista de cosas que nos piden las vamos a tener, las vamos a preparar o les vamos a sugerir algo similar que sí existe en la Argentina.

Ana: En el *Hamlet* de Ostermeier... ¿cómo manejaron el tema de la tierra?

Leandra: Bueno, ellos nos mandaron un *rider* como de diez páginas, con unos 190 ítems donde el primero dice "todo lo que pedimos a continuación debe estar montado cuando lleguemos". Primero nos aclararon que no era tierra, que era una turba especial con equis consistencia porque el actor era alérgico. Lo alucinante es que podemos recibir una obra con estas características. Hubo que construir un proscenio extra, tuvimos que sacar cinco filas de butacas. Cuando vi que había que hacer todo esto le decía a Gonzalo Córdova (el jefe técnico del FIBA) "¡No nos van a dar ni pelota! Porque me parecía muy difícil ir al San Martín a negociar esas cosas..." Gonzalo tiene un rol importantísimo, porque es el resguardo de todo, él es el parámetro, entonces hay que escucharlo mucho y hay que entender qué piensa.



Buenos Aires Ciudad



www.festivales.gob.ar

Ana: Para que ellos comprendan: El San Martín es una institución que hace muchos años dirige la misma persona. Lo importante es que entiendan que esto generó un funcionamiento muy estructurado a la manera de ese director, y desde entonces, se tiene el preconcepto de que esa institución intenta evitar todo lo que sea innovación.

Leandra: Claro. Pero hay una salvedad. Lo que primero nos resulta pesado y burocrático después termina siendo una especie de soporte de pactos verdaderos que se van haciendo y están en el papel. Por ahí en un teatro independiente donde cuatro o cinco personas son la totalidad del trabajo podemos sentarnos en una mesa y pautar el trabajo, pero mucho más difícil es en un lugar donde hay tres salas gigantes, donde en cada sala hay tres turnos de seis áreas trabajando al mismo tiempo: utilería, escenografía, maquinaria, iluminación, sonido, video, movimiento de escenario. Toda esa estructura remite al antiguo teatro, a cuando el actor entraba al escenario y tenía atrás un soporte de todo tipo (peluquero, zapatero, maquillador, vestidora o sastra, etc.). Sobrevivieron las áreas, pero la actividad la realizan a medias porque no hay insumos. Entonces, cuando el FIBA llega al teatro San Martín y le pide que funcione a full tiene que entrar con insumos.

Ana: ¿Las compañías vienen con su propio vestuario?

Leandra: Sí, pero las vestidoras del teatro San Martín son las que se encargan de limpiarlo y prepararlo para la hora fijada. Todo esto se pacta en los meses previos, nos mandan un listado día por día de qué personal necesitan.

Nicolás Castillo Abad: ¿En alguna de las ediciones del FIBA alguna compañía se fue decepcionada porque no les proporcionaron lo que pidieron?

Leandra: Seguramente, pero no podría decirte que lo hayan manifestado. Mirá, yo este año aprendí que las cosas no se llaman problemas. El teatro es acción, es hacer las cosas. O sea que cuando vos te encontrás con una dificultad tenés que hacer algo para sortearla. Si hay algo que esperé que fuera de determinada manera y está de otro modo, bueno, hay un equipo técnico para resolverlo, en la medida en que haya disponibilidad de resolución. Entonces ya no lo llamamos problema sino trabajo. Yo prefiero convencerme de esto y no de que estoy rodeada de problemas. Por otro lado, hasta la compañía más pequeña se puede decepcionar, pero todos sabemos que hicimos la obra para un lugar ideal que fue nuestra casa, nuestro teatro. Por eso, lo que por ahí al principio fue chocante y un problema porque no era lo que se esperaba, después se fue limando, y al final con las compañías y nosotros terminamos tomando cerveza y divirtiéndonos, cuando en un principio parecía que nos odiábamos... Todo se va revirtiendo.

Belén: Son pocos días...

Leandra: Son pocos días pero son muy apasionados porque son muy largos: empiezan muy temprano y terminan muy tarde, entonces ya el cansancio te baja la guardia y empieza a haber una especie de afecto extraño, se arman amistades eternas que duran dos días, ¡pero apasionadas! Pero en ese momento el vínculo es muy fuerte y creo que un poco es el cansancio y la adrenalina.

Jhonny Mallqui: ¿Y en cuanto al diseño de luces? ¿qué es exactamente?



Buenos Aires Ciudad



Cultura

www.festivales.gob.ar

Es algo particular porque como la materia es intangible podés no tener un taller en el que desarrolles esta actividad porque siempre va a ser prender algo y que esa cosa, la luz, esté en el aire. El diseñador necesita mucho tiempo de trabajo en soledad, para dibujar y ver imágenes. La realidad es que el soporte verdadero de la iluminación que es el teatro pocas veces está al alcance del diseñador. Por eso hay mucho trabajo en el teatro que se desarrolla en la cabeza, en la imaginación.

Ana: El iluminador sería el que maneja las luces ya preparadas, diseñadas y dirigidas...

Leandra: Hay varios aspectos de la iluminación en el espectáculo. Primero está el técnico de la sala que es un operario que sabe cuánto material hay y cómo es ese material (me refiero concretamente a los dispositivos lumínicos de una sala) y después viene el espectáculo con un diseñador que vio los ensayos que este técnico no vio. El diseñador que vio los ensayos resolvió qué luz le parece que va en cada momento según lo que pasa y dónde pasa.

El diseñador va viendo y va eligiendo, tiene que tomar un montón de decisiones con respecto a la iluminación. La luz puede traer información, puede decirnos qué mirar y qué no mirar, la luz devela la forma en el escenario. Esa tridimensión como valor del teatro es una posibilidad de la luz. La luz tiene esa chance de tirar una información concreta, además de alumbrar. La habilidad del diseñador es aprovechar estas chances y entrecruzar la acción con el espacio.

Contextos paradójicos

Por Paula Boffo

René Pollesch es dramaturgo y director, es ya sabido que es muy precavido con los derechos a sus obras, y los permisos de dirección. Junto al actor Fabian Hinrichs presentó el unipersonal "¡Te estoy mirando a los ojos, contexto social de ofuscación!", una obra paradójica que se puede considerar como una experiencia única.



FOTO: Thomas Aurin

Un espectáculo con alto contenido filosófico es con lo que uno se encuentra cuando va a ver "Te estoy mirando a los ojos...", pero este contenido no es tratado de manera convencional, sino que es presentado de una manera contradictoria. Si bien Hinrichs nos plantea conceptos anti-capitalistas, con textos de una complejidad elevada, los presenta con un actor que hace en escena excentricidades premeditadas como tocar diversos instrumentos sin producir nada de música, pintarse caritas en el cuerpo con aerosol, etc. El actor contrasta los textos presentados con su actitud escénica, que es performática y descolocante. Es así que Hinrichs se vuelve un payaso que habla de filosofía.



Buenos Aires Ciudad



Cultura

www.festivales.gob.ar

La escenografía es mínima, exceptuando por dos instalaciones ridículamente llamativas, que contrastan con los pocos elementos que se presentan en el transcurso del espectáculo. En cuanto a la iluminación, sólo en unos pocos momentos se presencia cambios de luces que acompañan bizarras acciones desempeñadas por Hinrichs. También, de a momentos sorprende una música en off que aparece por unos pocos segundos, con el único fin de descolocar al espectador y seguir resaltando la irónica manera que tiene Pollesch de transmitir las cosas.

Lo que sucede en esta obra es que el espectador por momentos se siente confundido por las contradicciones presentadas sobre el escenario. La obra habla del "Contexto social de ofuscación", y lo que la hace interesante es que la ofuscación es un elemento que es protagónico. ¿Quién podría ponerse a pensar con seriedad acerca de las problemáticas capitalistas del mundo, de filosofía y existencialismo, si la persona que habla de esos temas acciona de manera contradictoria a sus palabras?

La Dictadura según Calderón

Por Mailen Grella y Mercedes Selmi

*El domingo 2 de octubre se presentó en el Parque de la Memoria la obra *Villa + Discurso* de Guillermo Calderón, en donde se tocan temas políticos de la última dictadura militar en Chile.*



Las dos obras venidas de Santiago de Chile, *Villa + Discurso*, tratan diferentes temas pero están unidos por uno: la violación a los derechos humanos en la última dictadura chilena.

El espectáculo *Villa* habla sobre tres mujeres que discuten sobre la problemática que originó la Villa Grimaldi –centro de torturas- después de recuperarla en democracia por sus sobrevivientes. Son dos las opciones principales que se discuten. La primera es reconstruir la Villa Grimaldi tal cual era, y la segunda, construir un Museo en su lugar. Con estas propuestas y con varias posibilidades más, las actrices muestran el desacuerdo permanente sobre esta problemática compleja.

Las mujeres debaten en una mesa con una maqueta en su centro que replica la Villa. Al costado, se encuentra una mesa ratona con vasos y una jarra de agua que cada tanto van y se sirven las actrices.

Finalmente, se dan cuenta de que las tres tienen algo en común: fueron hijas de madres violadas y las tres nacieron en la Villa. Al enterarse de la verdad cada una se irá poniendo una chaqueta blanca para finalizar la primera parte de la obra.



Buenos Aires Ciudad



Cultura

www.festivales.gob.ar

En *Discurso*, las mismas actrices utilizan la chaqueta que se habían puesto al finalizar la primera obra, que resulta ser el vestuario para representar a la Presidenta Michelle Bachelet en un discurso ficticio sobre su despedida al terminar su período presidencial. Las mujeres están de pie frente al público y cada una lleva una banda presidencial de un solo color, que juntas forman la chilena. En este discurso Bachelet se abre hacia su gente hablando de sus ideas políticas, como por ejemplo: el socialismo, la izquierda, etc. También, de sus ganas de enamorarse, su paso por la milicia (ya que su padre había sido militar y por diferencias ideológicas lo torturaron hasta que falleció de un paro cardíaco). Ella relata su paso por la Villa Grimaldi junto a su madre pero queda la duda sobre si fue o no torturada y violada.

La iluminación recortaba a las actrices en un rectángulo muy claro. La escenografía estaba compuesta por la misma mesa con la maqueta de la Villa rodeada por vasos de vidrios a un costado de la escena. Y cuando finaliza el discurso se produce un apagón y un temblor muy fuertes que se generan desde adentro de la mesa haciendo caer y romperse los vasos. Este temblor se puede interpretar de distintas maneras: como el terremoto que asoló a Chile o bien la caída de la presidenta.

Las actrices se destacan en las dos obras por sus actuaciones intensas que brindaron emoción y reflexión, a la vez que movilizaron a los espectadores.

Detrás de escena

Por Ayelén Gómez Host

El equipo del Laboratorio Taller entrevistó a las productoras que hacen posible esta nueva edición del VIII FIBA: Shoshana Polanco (Producción general), Carolina Prieto (Producción artística nacional) y Vera Czemerinski (Producción eventos especiales), junto a Laura Mendenzon, y Denise Mora, asistentes de Polanco).



Nicolás Castillo Abad: ¿Cómo llegaron a producir un festival de esta envergadura?

Shoshana Polaco: Tengo 41 años y hace 20 que me dedico al teatro. Mi primer trabajo profesional fue en el teatro San Martín, como asistente de dirección en el *Hamlet* de Ricardo Bartís. Era actriz pero me empecé a dar cuenta de que el teatro presentaba muchas otras facetas además de la actuación, en el detrás de escena, y me empecé a interesar más por esa parte. De allí en más hice de todo: asistente de escenografía, de vestuario, de iluminación, de sonido. Y en 1999 me fui a vivir a New York, donde estuve 10 años y me convertí en productora. Es muy gracioso, porque en el primer FIBA dirigí una obra, y regresar 11 años después como productora general



Buenos Aires Ciudad



www.festivales.gob.ar

fue cerrar un círculo interesante. Después de convertirme en productora en New York, estuve en México viviendo un año y trabando en producción. Yo diría que desde 2006 me empecé a especializar en producción en festivales. Porque producir un festival es muy diferente de producir una obra. Una obra tiene por lo general un proceso de trabajo más largo: uno ensaya y después tiene una temporada. En cambio, un festival es algo instantáneo, uno tiene cierta cantidad de meses de preproducción y después, en dos o tres semanas el festival se termina y ya no se vuelve a hacer. Es un trabajo muy específico que comencé a hacer alrededor del año 2006 y aunque he producido otras cosas, la producción de festivales es lo que más me interesa.

Vera Czemerinski: Yo también soy actriz y estuve en la escuela de dramaturgia. El trabajo de producción se fue dando como medio para ganarme la vida. Como me gustan mucho los idiomas, entré a la Dirección Festivales de Buenos Aires a trabajar primero como intérprete, y después me gustó mucho la parte práctica. Además, me gusta mucho usar la palabra “resolver”, la aplico en mi vida, y trabajar en esto era una buena manera de aplicarlo. Así se dio un circuito que me llevó a trabajar como *free lance* en distintos festivales a lo largo del año, alternando con mis ocupaciones en el medio teatral, como un recorrido paralelo.

Carolina Prieto: Yo trabajo en Festivales desde 2008, como personal permanente. En los años en que se realiza el FIBA, estoy abocada a él, y en los años que no, realizo distintas actividades, ya sea de producción o de prensa, para los distintos festivales de la ciudad. Este año, como hay FIBA, comenzamos a trabajar desde febrero con Shoshana, junto a Darío Lopérfido, el director del festival.

Laura Mendenzon: Siempre tengo que empezar explicando que soy franco-argentina: nací acá pero crecí en Francia. Ayer se cumplieron 2 años desde que estoy viviendo en Argentina. Cuando me vine a vivir al país me había recibido en Letras. No estudié producción y por suerte llegué a Buenos Aires cuando en el *BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente)* necesitaban gente que hablara inglés. Por estar en el lugar indicado en el momento justo, conseguí trabajo allí y trabajando en los distintos festivales fue que llegué al FIBA.

Denis Mora: Yo estudié cine y también hice teatro varios años. Empecé a trabajar en este ámbito dentro del festival de Mar del Plata, como ángel. Después trabajé en otros festivales del Gobierno de la Ciudad, también como ángel, y después entré al BAFICI, primero como asistente del BAL y luego en producción. Al final de ese recorrido, llegué al FIBA.

Mercedes Victoria Selmi: ¿Podrían explicar en qué consiste su trabajo?

Carolina: El trabajo que se realiza al principio es como el tronco de un árbol, del que van a desprenderse después las distintas estructuras. Cuando comenzamos, Shoshana se encargaba de todo lo internacional y yo de las secciones nacionales.

Shoshana: Al principio era recibir paquetes: teníamos decididas 14 obras internacionales de las 21 que queríamos para el festival y las nacionales estaban todavía en concurso. Esto significaba recibir y organizar todo el material que ingresaba a la oficina, además de ir desglosando todo: los pasajes, las comidas, el subtítulo de las obras, los contratos, etcétera. Laura se dedica más que nada a todo



Buenos Aires Ciudad



www.festivales.gob.ar

el tema de contratos; generalmente, cada una de las compañías envía un contrato modelo y el Festival tiene su propio contrato modelo. El trabajo de ella es compararlos, ver qué hay que agregar, qué falta, y llegar a un contrato que sea de común acuerdo para ambas partes. También estuvo a cargo de la logística de las escenografías que venían de afuera.

Paula Boffo: ¿Cuál es la diferencia entre producir un festival internacional y uno nacional?

Shoshana: Tal vez sea más fácil producir uno internacional que uno nacional, porque la relación es efímera como un romance de verano (*risas*), en cambio en los nacionales es un matrimonio. Generalmente la gente que participa de un festival nacional es gente con la que ya hemos trabajado, entonces es más complejo porque hay relaciones personales en juego y eso no pasa con lo internacional. También en lo internacional se mezcla todo: la política cultural del país, el lugar que el artista cree que tiene que tener en el festival y el lugar que el festival le da, y se plantea la pregunta ¿a quién hay que darle importancia, al artista que viene de afuera o al de acá, y esa es una respuesta muy difícil de responder?

Nicolás: ¿Qué vivencias has podido aportar a tu vida profesional gracias a tu experiencia en el exterior?

Shoshana: Como trabajo en Buenos Aires en un festival internacional, hay un mercado que es casi el mismo: "somos pocos y nos conocemos mucho". Cada vez que hay un festival están circulando más o menos los mismos personajes, que son los programadores: el que estaba en Dublín se mudó a New York, el que estaba en New York se fue a París y el que estaba París se fue a Londres, y se van moviendo así porque no hay mucha gente en el mundo que hagan el trabajo del programador. En Latinoamérica se trabaja muy diferente que en Europa o en Estados Unidos. Los anglosajones son anglosajones, contestan enseguida lo que preguntás, te lo dicen clarito, es blanco o negro, sí o no. En cambio los latinoamericanos damos muchas vueltas (*risas*). Cuando se presentan problemas con espectáculos extranjeros, yo ya sé en qué idioma se resuelven, no por el idioma literalmente, y también sé cómo explicarle al equipo técnico que todo va a estar bien porque hago un trabajo de intermediaria. El hecho de haber trabajado en los dos mundos me da un "changüí" porque si yo nunca hubiera trabajado con esa gente entraría en pánico. Tenemos igual gente con la que nos gusta más trabajar, con los que nunca tuvimos problemas, y con los que siempre los tenemos.

Ingrid Fainstein Oliveri: ¿Hay una estructura de producción? ¿cuál es?

Shoshana: De todos nosotros, la única que está fija es Carolina, nosotros somos todos independientes y nos contratan para distintos festivales. Hay una oficina de administración que se encarga de los pagos, hay una oficina de producción que se encarga de producir todos los gráficos como la web y los catálogos, y también hay una oficina de prensa. Además está el equipo que trabaja en logística y maneja todo el tema de viandas. En total, el staff de Festivales son unas 50 personas que trabajan durante todo el año para todos los festivales, y a estas personas se suman sus cabezas de equipo. Para cada festival en particular, entra mucha más gente, y de



Buenos Aires Ciudad



Cultura

www.festivales.gob.ar

repente la oficina es un avispero. Nuestra oficina de producción es la nave nodriza de donde sale todo lo que alimenta a los diferentes departamentos.

Yael Mailen Grella Becchero: ¿Con qué criterios se seleccionó a los productores de festival?

Carolina: Por curriculum. No cualquiera puede entrar, porque es muy necesario tener experiencia.

Shoshana: Mi primer trabajo de producción fue doblando remeras y poniendo mapas de la ciudad de New York y del subte en sobrecitos, para darles a los artistas que llegaban. Es algo que no se estudia, tiene que ver con ser aprendiz, con empezar de abajo, hasta que uno va aprendiendo el oficio y lo van subiendo de escalafón. A veces empezás a trabajar con gente que tuvo muchísima experiencia y no hay química y cuesta más el trabajo diario. Como también pasa que quizá te perdés de gente muy talentosa pero no la podés seleccionar porque no han tenido experiencia en festivales.

Yanina Balcazar: ¿Cómo es el vínculo con el laboratorio taller?

Carolina: El vínculo se estableció en el FIBA pasado. La publicación del libro dio cuenta del grado de análisis del que son capaces ustedes, un grado crítico que en verdad nos sorprendió. Mirás el libro y te encontrás con notas que le pasan el trapo a algunas notas periodísticas que pueden salir en los diarios. En ese sentido me parece que el programa está funcionando muy bien: También me parece que es una experiencia muy rica para los participantes. A veces sus notas con los artistas quizá son más interesantes que con los periodistas que ellos habitualmente tratan, porque ustedes no tienen una bajada de línea editorial y en ese sentido son más libres.

Carnes tolendas al descubierto

Por Nicolás Castillo Abad, Mailen Grella, Johnny Mallqui.

Los jóvenes críticos del Laboratorio-Taller entrevistaron a la actriz Camila Sosa Villada y a la directora María Palacio, oriundas de Córdoba, sobre su espectáculo Carnes Tolendas.



Paula Boffo: Camila, ¿cómo se conocieron con la directora y qué fue lo que les llevó a realizar *Carnes Tolendas*?

Camila Sosa Villada: Nosotras somos compañeras de la Facultad, empezamos juntas en el mismo año.

María Palacio: Sí, nos conocimos en el 2003 en la Universidad Nacional de Córdoba.

Camila: Al principio no éramos muy amigas pero después terminamos siéndolo. *Carnes Tolendas* fue como un placebo. Mariana estaba por hacer su tesis y a las dos



Buenos Aires Ciudad



www.festivales.gob.ar

nos gustaba mucho Lorca, así que ella me propuso hacer una reescritura de *Yerma* en la que el personaje principal fuera un travesti que no podía tener hijos y no podía adoptar porque su pareja no quería. Ese trabajo nunca lo pudimos concretar, pero cuando fuimos a buscar a nuestro asesor que es Paco Giménez -un director cordobés muy talentoso y reconocido en todo el país-, nos dijo que podíamos hacer una investigación sobre todos los personajes femeninos de Lorca, sobre Doña Rosita, Bernarda, y ahí nos metimos. Después Paco nos tiró el dato del *biodrama*, algo que aquí se estaba haciendo en el Teatro Sarmiento, bajo la dirección de Vivi Tellas.

Nicolás: ¿Cómo fue que decidieron que la directora participara en la obra?

María: En parte porque a mí me obligaban a actuar y como era mi tesis, no podía hacer solo tesis de dirección, sino que tenía que estar en escena.

Camila: Porque al principio ella quería zafar de actuar.

María: Intenté por todos los medios no actuar. De hecho fui a hablar con el jefe de departamento de la carrera diciendo que mi tesis era de dirección y que había elegido como asesor a Paco Giménez, que es tremendo director. Todo cerraba para que yo me enfocara solamente en la dirección, y me dijeron que no. Después, probamos en algún momento que yo hiciera algunos personajes secundarios de Lorca. Por ejemplo María, la amiga de Yerma, y establecíamos algunos diálogos. En realidad yo no estaba metida en una actuación plena. Un día estábamos muy tristes y le dije a Cami que hagamos lo que mejor nos sale, ya que habíamos hecho cosas juntas. Entonces, propusimos que yo fuera tocando el acordeón mientras ella recita un poema de Julio Sosa, porque era la única canción que me salía: La cumparsita. Así empezamos y tratamos de estructurar lo que teníamos mostrándoselo a Paco.

Mailen: ¿Qué relación tiene el título con la obra?

María: El título de la obra es *Carnes Tolendas*. Es una antigua denominación de un momento del carnaval del Medioevo: era la parte donde se sacaban las máscaras y los disfraces para decir alguna verdad. El carnaval tenía etapas, las carnes tolendas eran ese momento, el del éxtasis. Después, pasó a significar algo así como "las carnes prohibidas". Nosotras le queríamos poner "En carnes vivas" y Paco nos dijo que es un término que acá en Argentina no se utiliza mucho, pero en México sí se usaba el término *carnes tolendas*. Así nos pusimos a investigar y encontré un texto que me parecía hermoso de Eric Bencler que dice que en el teatro siempre hay un cuerpo desvestido pero nunca desnudo, porque a diferencia de la pintura, uno ve que ese cuerpo no necesita la ropa, en cambio en el teatro, todo lo contrario: la gente se pone máscaras. Esa reflexión que Bencler hacía era que al sacarse la ropa y encontrar un cuerpo desvestido en el teatro, era como ver las capas que se iban sacando para desnudar el alma. Eso lo relacioné con las carnes tolendas, que era quitarse los ropajes.

Paula: Nos llamó la atención como lográs cambiar tan rápidamente de personajes en la obra. ¿Cómo trabajas este aspecto actoralmente?

Camila: Con muchos ensayos. Lo que hago es cuidar mi voz: voy a clases de canto a una fonoaudióloga y cuido mi estado físico; lo demás es ensayo.



Buenos Aires Ciudad



www.festivales.gob.ar

Yanina: La obra nace a partir de un trabajo de tesis de la directora, María Palacios. ¿Cómo se incluyen datos y anécdotas de tu vida privada en ellas? ¿Por qué?

Camila: Paco dijo que investigáramos acerca del biodrama, que consistía en que un director tomara la historia de un argentino vivo y con ella contara la historia del país en los últimos 10 años. Paco nos tiro la "onda", pero diciendo que teníamos que mezclarlas con los personajes de Lorca, porque había cosas muy significativas de sus personajes que tenían relación con lo que había pasado en mi vida. Así es que *La Casa de Bernarda Alba* la vinculamos con mi papá, a *Yerma* con esta imposibilidad que tenemos los travestis de tener hijos, que ahora está en discusión con la posibilidad de adoptar. Recuerden que en la época que comenzamos con esta obra recién se empezaban a formar organizaciones de gays, lesbianas y travestis. Empezamos a articular cosas que sucedían en Lorca con temas que me sucedían a mí. A la vez Paco decía que tenían que resonar en el público. Por ejemplo, todos conocen lo que es un "no" en "La casa de Bernarda Alba", a todas las personas le han dicho que no, le han prohibido algo, o le han quitado la posibilidad de algo. Todas las personas saben qué es la soledad, saben de la familia, del deseo de formar una, todas esas cosas fueron dialogadas, también intuitivamente. Nunca nos pusimos a pensar estrictamente en eso, fue algo que se fue dando y que adquirió ese carácter en un determinado momento y lo potenciamos en la obra.

Yanina: ¿Te resulto fácil hablar de tu intimidad?

Camila: Sí.

Ingrid: ¿Cómo recibió esta obra el público cordobés? ¿Y el entorno y la familia?

Camila: Nos fue muy bien.

María: La verdad que fue increíble porque Córdoba, si bien es una ciudad, es pequeña y no hay mucha cultura.

Ingrid: ¿Hubo un antes y un después?

María: Nosotros estuvimos un año en cartelera haciendo doble función por semana, y hasta triple. Eso es impensable en Córdoba, acá en Buenos Aires hay cartelera todo el tiempo pero allá no.

Camila: Y más en teatro independiente. Es difícil hacer teatro en Córdoba: los directores enfrentan la carencia de espacios, carencia de actores, de público. Nunca pensamos que nos iba a ir tan bien.

Ana Durán: ¿Qué piensan que fue lo que generó este éxito?

Camila: Creo que lo que le resultó interesante al público fue la temática del travestismo, expuesto de esta manera. El boca a boca nos jugó muy a favor también. Es más: fue contundente, porque no teníamos plata para hacer publicidad, y realmente los tres primeros meses que fue cuando llenábamos haciendo dos funciones, se quedaban como veinte personas afuera y para nosotras era una locura, algo impensable.



Buenos Aires Ciudad



www.festivales.gob.ar

María: Y que tiene que ver, a la vez, con algo temático, algo artístico-teatral muy fuerte y la manera en cómo contamos la historia.

Yanina: Se notó mucho el apoyo por parte del público cordobés en el FIBA, porque cuando fuimos había muchos cordobeses que habían venido a Buenos Aires para verlas a ustedes y ya habían visto la obra con anterioridad.

María: ¡¿En serio?!

Paula: ¡Sí! ¡Hay mucha gente que los puntuó con 10 FIBAs! Y fue la única obra que recibió esa puntuación...

Camila: Nos dijeron que fue el aplauso más cálido de todos los espectáculos. Eso es muy lindo.