

Pasolini: El artista que vislumbra en la oscuridad del tiempo

Pasolini: The artist who glimpses in the darkness of time



Natalia Buyatti

Investigadora independiente
Córdoba, Argentina
nati.buyatti@gmail.com

Recibido: 31/03/2019 - Recibido con correcciones: 10/07/2019 - Aceptado: 11/07/2019.

Resumen

El presente artículo reflexiona en torno a Pier Paolo Pasolini y su relación con la temporalidad, a partir del análisis de la obra teatral *Calderón*. En esta obra, el artista, remitiéndose a formas teatrales y pictóricas arcaicas, revitalizó un sentido que aparentaba estar muerto y opera fuertemente sobre su presente creando un gesto que instaura una relación particular entre tiempos. Acudimos a teorías de la filosofía y del teatro para detectar las operaciones artísticas existentes en la obra que develan el funcionamiento de la violencia sistémica que permanece invisible en el tiempo. En el primer apartado, tomamos el artículo *¿Qué es lo contemporáneo?* de Giorgio Agamben, y establecemos vínculos entre la vida y obra de Pasolini y la definición de contemporáneo que ofrece el filósofo. En el segundo apartado, analizamos la operación de visibilización de lo invisible que realizó Pasolini, a partir del estudio de la categoría de violencia sistémica propuesta por Žižek. Por último, estudiamos la relación entre arte y violencia en Pasolini a partir de la investigación de Angélica Liddell.

Palabras claves

teatro; escritura;
contemporáneo; tiempo;
violencia.

Artilugio, número 5, 2019 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



Abstract

The present article inquires about Pier Paolo Pasolini's relation with time considering the analysis of the play *Calderón*. In this play, the artist, by referring to archaic theatrical and pictorial forms, revitalizes a sense that appeared to be dead and operates strongly on his present creating a gesture that establishes a particular relationship between times. We followed philosophical and theatrical theories in order to detect the artistic operations in the play. Such operations reveal the functioning of systemic violence that remains invisible through time. In the first section we work on the article *What is the contemporary?* by Giorgio Agamben, establishing some connections among Pasolini's life and work, and the definition of contemporary proposed by the philosopher. In the second section, we follow the study of the systemic violence proposed by Žižek to analyze Pasolini's operations to show what is invisible. Finally, we follow Angélica Liddell's research to study the relation between art and violence in Pasolini's work.

Key words:

*theater; writing; contemporary;
time; violence.*



PASOLINI CONTEMPORÁNEO

¿*Qué es lo contemporáneo?*, se titula el artículo escrito por Giorgio Agamben (2014), que en esta oportunidad sirve de anclaje para las reflexiones en torno a la obra teatral *Calderón* de Pier Paolo Pasolini. En este texto, el filósofo se pregunta qué significa ser contemporáneo y quién puede ser llamado contemporáneo. Un contemporáneo, siguiendo la línea de pensamiento

porque necesita tomar distancia para poder observarla y así interpelarla mediante el anacronismo y el desfase.

En este sentido, sería difícil y hasta inapropiado para este trabajo separar la obra de su autor y su contexto originario. En *Pintó Sodoma. Escándalo de un mundo equivocado* (espectáculo teatral que creamos un grupo de dieciséis actores y actrices con la dirección de Paco Giménez),¹ Pasolini se personifica atestiguando y participando activamente del relato que desarrollan los per-



Pintó Sodoma. Ph. Juan Manuel Alonso.

de Agamben, probablemente no coincida con el pensamiento de su época ni responda a la demanda de sus coetáneos ni se amolde a la ideología existente. El filósofo advierte que un contemporáneo no puede adecuarse a su época

sonajes que él escribió. El autor es parte de su obra, la vida del artista manifiesta un carácter incluso más ficcional que sus ficciones. Pasolini

¹ Espectáculo teatral de creación colectiva estrenado en el 2017 en el Teatro La Cochera (Córdoba).

fue asesinado, golpeado, aplastado y tirado a un basural por haber sido puto, controvertido, escandaloso, porque ningún lado le parecía el correcto, porque tenía una conciencia crítica y era un hombre libre, porque golpeaba el corazón de la moral y la razón de los poderosos, porque era un comunista sin partido y un religioso sin dogma, porque usaba el sexo como una forma de protesta y como única expresión de libertad, porque creía que escandalizar es un derecho y que ser escandalizado es un placer. Indudablemente, Pasolini fue un inadaptado en su época, un artista antisocial que iba contra toda regla y toda convención establecida, que podía observar y reflexionar con lucidez por fuera de toda norma. Él mismo manifiesta su teatro como un “teatro nuevo”, un teatro que ignora a la tradición y se proclama antiburgués. Por eso, consideramos a Pasolini un artista contemporáneo, porque fue tan anacrónico en su tiempo que aún hoy resulta casi profético. Según él, su teatro nació de una enfermedad y, sin dudas, fue una especie de tumor incómodo para la sociedad europea, porque Pasolini metía su dedo hasta el fondo en las llagas abiertas de la humanidad que hasta entonces se tapaban con total discreción.

Para continuar respondiendo la pregunta de Agamben de qué significa ser contemporáneo y quién puede serlo, resulta necesario pensar en las posibles conjugaciones entre presente, pasado y futuro.

Los historiadores de la literatura y el arte saben que entre lo arcaico y lo moderno hay una cita secreta, y no tanto porque las formas más arcaicas parecen ejercer en el presente una fascinación particular,

sino porque la clave de lo moderno está oculta en lo inmemorial y lo prehistórico. (...) Ser contemporáneos significa, en ese sentido, volver a un presente en el que nunca estuvimos.²

La obra teatral *Calderón* es un entretejido temporal conformado por el mito de Segismundo, *La vida es sueño*, *Las Meninas* de Velázquez, la dictadura de Franco en España y la poética pasoliniana. En ella conviven elementos de diferentes naturalezas que corresponden a diferentes contextos espacio-temporales. Pasolini remitiéndose a formas teatrales y pictóricas arcaicas, revitalizó un sentido que aparentaba estar muerto y opera fuertemente sobre su presente creando, de esta forma, un gesto que instaura una relación particular entre tiempos. Pasolini lee *La vida es sueño* y *Las Meninas* con nuevos ojos, ojos contemporáneos que descubren lo que permanecía oculto en la sombra, nuevos ojos que intentan abrir los ojos que permanecen cerrados.

Las relaciones entre pasado, presente y futuro se pueden encontrar incluso literalmente explícitas en el texto teatral en boca del personaje del Locutor, un personaje que podría ser el mismo Pasolini, la representación de la voz del autor como un Velázquez presente adentro de la obra:

El autor me encarga que os recuerde ante todo que él, cuando escribe puede utilizar tan sólo aquellas experiencias que ya ha vivido: y no aquellas que está viviendo o vivirá. Espera, es cierto, que su pasado no sea tan remoto, y que -en las experiencias de un pasado aún reciente- estén comprendidas las experiencias aún por vivir, aunque sólo sea como premisas o posibilidades.³

2 Agamben, “Qué es lo contemporáneo”, 27.

3 Pasolini, *Calderón*, 17.



Pintó Sodoma. Ph. Juan Manuel Alonso

El dramaturgo utiliza su conocimiento sobre el barroco y sus propias vivencias para instaurar el debate y la reflexión sobre un acontecimiento histórico que servirá para tomar posición con respecto al presente y, a su vez, para la preparación y planificación de las futuras luchas. El locutor termina el primer estásimo con palabras tan brillantes y lúcidas, propias del escritor italiano, que sería inútil intentar reemplazar:

¡Únicamente las personas sanas y sin dolor pueden vivir de cara al futuro! Las demás -enfermas y llenas de dolor- se encuentran ahí, a medio camino, sin certezas, sin convicciones y quizás aún, por lo menos en parte, víctimas del conformismo y los dogmas de una historia aún más vieja, contra la que tanto combatieron; y, si después participan en las nuevas luchas, lo hacen sin confianza, sin optimismo, y con las banderas colgando como andrajos.⁴

En la obra, el personaje de Segismundo sirve como ejemplo de esto porque es categorizado por Doña Astrea en el primer episodio como fantasmagórico. Segismundo es un fantasma del pasado que vuelve al presente y toca la puerta, es la metáfora de una herida en carne viva, es el peso de una lucha perdida.

El artista italiano con su poder intelectual y artístico, descubrió con su obra estas heridas que carga la sociedad, con la voluntad de que las mismas no sean arrastradas por los siglos de los siglos obteniendo como triste consecuencia una humanidad rendida y derrotada. Él sabía que su tiempo le pertenecía y que no podía escapar de él, pero lo experimentaba de una manera tortuosa, conviviendo hábilmente con su oscuridad ineludible. Pasolini comprueba con su biografía

4 *Ibidem*, 18.

ser un artista contemporáneo, según la definición de Agamben:

(...) Contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo, algo que, más que cualquier luz, se dirige directa y singularmente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo.⁵

Con su obra, el dramaturgo intentó sacar a la luz un funcionamiento sistémico opresivo que hasta ese momento permanecía oculto.

PASOLINI DERROTADO

Para poder analizar la operación de visibilización de lo invisible que realizó Pasolini, serviría retomar las categorías de violencia que propuso Žižek en *Sobre la violencia* (2009). Žižek no se dejó cegar por las alarmas urgentes de auxilio de la violencia explícita y subjetiva, Žižek excavó en las profundidades oscuras de la realidad para descubrir los cimientos, el problema que permanecía invisible y que llamó violencia sistémica. Esta violencia es una violencia anónima y oculta, pero es la más peligrosa porque provoca el hundimiento global: se trata del accionar de un sistema económico y político devastador. En este sentido, ocuparse de la violencia subjetiva sería rellenar con enduido las grietas de una casa cuando el problema real se encuentra en la base.

Rosaura en *Calderón* no sabe en dónde se encuentra parada, no sabe cuál es su realidad, vive atosigada por los cimbronazos constantes del exterior que impactan en su cuerpo real e imaginario. Rosaura no puede actuar porque no puede pensar, está inmovilizada por los constantes impactos de su contexto económico, político y/o social. En la medida en que no sepamos donde estamos parados, vamos a estar inactivos, paralizados sin capacidad de acción.

Rosaura por su sufrimiento pierde su capacidad de lenguaje y, junto con ella, su resistencia al poder que la oprime. Žižek advierte cómo en situaciones de vulnerabilidad lo que se dice, el significado de las palabras, se tiñe de una forma incoherente de expresarlo que evidencia el trauma. Si la expresión fuera prolija, probablemente dudaríamos de la veracidad del suceso. Esto se puede ver en la estética del lenguaje que utiliza Pasolini para el personaje de Rosaura. Cada despertar es siempre para ella una experiencia traumática. En la conversación con su hermana Estrella, se expresa con un lenguaje inarticulado, precipitado, con frases inconclusas, por momentos onomatopéyico, fragmentado y repetitivo.

Rosaura ocupa el lugar que ocupaba Segismundo en la antigüedad y se vuelve la protagonista de la obra cuando antes la mujer había sido invisibilizada, ignorada, desplazada y puesta siempre como personaje secundario (como Ofelia que en el transcurso de la obra casi no habla, en *Hamlet* prácticamente la mujer no tiene voz). Rosaura durante la obra siempre está ubicada

5 Agamben, "¿Qué es lo contemporáneo?", 22.

en el traspaso de la ignorancia a la conciencia y por eso es un cuerpo doliente: la conciencia es dolorosa.

Mientras que en *La vida es sueño* hay una clara violencia subjetiva que ejerce Basilio sobre Segismundo, en Calderón no hay rastros de violencia explícita. Pasolini realiza un desplazamiento ideológico de la violencia subjetiva a la objetiva. Pasolini en su obra se ocupó de desenmascarar la oscuridad, de hacer visible la oscuridad oculta en lugares que se suponían sagrados: la familia, la iglesia, la escuela, el hospital. Contra todo orden establecido, Pasolini evidencia la violencia que oprime a Rosaura en los diferentes lugares en los que se despierta, lugares que abarcan múltiples realidades posibles. En esta obra la realidad aparece como una condena más allá de donde te despiertes, porque ninguna realidad es confortable ni asimilable, la realidad es peor que todos los sueños posibles. Rosaura en el último despertar recuerda su sueño y sonríe, soñó con la salvación, su sueño era el de un campo de concentración rescatado por un estallido revolucionario, pero Basilio la ahoga en la tragedia diciéndole que es un sueño hermoso pero que es sólo un sueño, un sueño imposible, los que podían rescatarlos fracasaron, la salvación es imposible cuando el sistema le da ventaja a los poderosos. Pasolini en este contexto de desigualdad reivindica las virtudes del fracaso y la derrota:

Creo que es necesario educar a las nuevas generaciones en el valor de la derrota. En manejarse en ella. En la humanidad que de ella emerge. En construir una identidad capaz de advertir una co-

munidad de destino, en la que se pueda fracasar y volver a empezar sin que el valor y la dignidad se vean afectados. En no ser un trepador social, en no pasar sobre el cuerpo de los otros para llegar primero. Ante este mundo de ganadores vulgares y deshonestos, de hacedores falsos y oportunistas, de gente importante, que ocupa el poder, que escamotea el presente, ni qué decir el futuro, de todos los neuróticos del éxito, del figurar, del llegar a ser. Ante esta antropología del ganador, de lejos prefiero al que pierde.⁶

Una de las interpretaciones que se hizo de los escritos de Pasolini para la construcción del espectáculo *Pintó Sodoma* fue que el artista, ateo por definición, entendía que lo sagrado no se encuentra en el más allá, sino que anida en el hombre y que uno de los males actuales es la imposibilidad de percibirlo. Por eso lo revolucionario hoy consistiría en reivindicar el valor de la sacralidad, que es la parte del hombre que resiste a la profanación del poder; por eso, el valor de la derrota está en resistir con dignidad frente a la violencia del sistema.

Así como Žižek se distancia de la violencia y de sus posibles resoluciones para poder reflexionar, Pasolini propone un teatro pensante, un arte cabeza que toma distancia de la realidad para razonar, un arte intelectual que dialoga con la realidad económica, política y social, y que tiene el acento puesto en lo indispensable: la idea y la opinión crítica. Por eso es que el planteo escenográfico, que explicita el Locutor desde el interior de la obra, retoma a *Las meninas*. El cuadro,

6 Pasolini, "El valor de la derrota". Portal del periodista Juan Pablo Peralta. Consultado el 21 de enero del 2019, disponible en <http://portaldelperiodista.blogspot.com/2017/07/el-valor-de-la-derrota.html>

mediante las miradas de las figuras y el juego con el espejo, genera el efecto de introducirnos en esa ilusión. Hay infinidad de interpretaciones sobre la pintura de Velázquez, pero, sin duda, su particularidad reside en la figura del pintor que se pinta a sí mismo con la mirada proyectada hacia afuera del cuadro. ¿Está mirando a los espectadores como posible material para la pintura? ¿O está mirando a la familia real, que ya aparece en el cuadro? De cualquier forma, este cruce del teatro con la pintura nos invita a correr la mirada de la convención para mirar por fuera de la obra, nuestro alrededor: una mirada reflexiva, tridimensional, compleja y barroca.

PASOLINI ANTISOCIAL

“Escribir con la carga del genocidio, escribir con la carga del horror humano, escribir con esa carga insuperable provoca una literatura doliente, temerosa de sí misma, escéptica, una literatura que soporta las aflicciones de la palabra”.⁷ Tanto Angélica Liddell como Žižek retoman a Adorno y a la problemática que presenta en torno al sentido de escribir después de la guerra. El arte fracasó, las maneras de contar fracasaron, la comunicación fracasó y la guerra se produjo. Después de tanta violencia, la literatura, el teatro y el arte en general, no pueden mantener ni su contenido, ni su forma. Hay un quiebre producido por el fracaso de la palabra. ¿Cómo escribir después de las

ignominias del siglo XX? ¿Qué escribir después de las catástrofes sociales? No existe una respuesta certera a tales preguntas. Liddell asume ese fracaso desde el momento de concepción de su escritura y, a pesar de todo, sigue escribiendo. Al igual que Pasolini, Liddell admite la derrota y la fragilidad que de ella proviene y, aún sabiendo que probablemente no lo consiga, resiste en la búsqueda de una poética que pueda sublimarla.

Angélica Liddell, dramaturga, directora y performer española, en un artículo titulado *El mono que aprieta los testículos de Pasolini*, escribe acerca de la frustración del mono al enfrentarse al humano como el fruto de su evolución. El mono es lo prehistórico, es lo originario, el instinto, la pasión, mientras que el humano es la representación de lo moderno, la degradación, el futuro no deseado, la violencia. Lo que aprieta los testículos de Pasolini es la pasión, el ansia por concretar las ideas y la frustración que se produce por el fracaso de esa materialización. Pasolini evidencia en *Calderón* el fracaso de las viejas formas teatrales y la angustia que le produce la incansable búsqueda de una nueva forma que se proclame contra la norma, contra lo instaurado, contra el poder de los medios masivos de comunicación, contra la violencia de los noticieros y de la televisión; *Calderón* es la angustia de una búsqueda que se sabe fracasada por su carácter minoritario pero que no deja de despertar, no deja de intentar y de resistir.

⁷ Liddell, *El sacrificio como acto poético*, 16-17.

“La fuerza del mono proviene de su sufrimiento”,⁸ asevera Liddell. Parecería ser una cuestión de lógica: mientras mayor es la opresión ejercida, más se ejercitan los músculos de las piernas que nos sostienen. Sin embargo, no podemos dejar de preguntarnos: ¿cuál es el límite? ¿Qué tendría que suceder para que los músculos

lo denomina violencia poética: la respuesta del arte frente a la violencia humana.

La violencia poética consiste en escapar de los tópicos, en escapar de la opinión general, es intentar que el pensamiento llegue hasta donde llega la emoción, es despojarse de una vida de compromisos y medianías, es no mentir, es ver un poco más allá, es el ansia de lo realizable, es el hambre.



Pintó Sodoma. Ph. Juan Manuel Alonso.

de la humanidad cedan y los huesos se quiebren? La artista española observa cómo la sociedad pequeñoburguesa tolera los diferentes tipos de violencia que se manifiestan en la cotidianeidad pero que, cuando esa violencia se manifiesta en el escenario o en el cine, el público incapaz de eludir la representación de su propio reflejo, reacciona, se espanta y se escandaliza. A esto, ella

(...) Pero la violencia poética fracasa al certificar que nada transforma a los idiotas. Los idiotas ni siquiera pisan el teatro. Y entonces uno se cubre con los relámpagos de la impotencia.⁹

Este nuevo tipo de violencia, al contrario de la imbecilidad de la violencia real, es generado por un alto grado de lucidez. El mono que aprieta los testículos de Pasolini desarrolla sus músculos

⁸ Liddell, *El sacrificio como acto poético*, 34.

⁹ *Ibidem*, 37- 38.

cuando es alimentado por el dolor y la angustia que genera la conciencia de los terribles actos humanos y del gran sinsentido de la existencia. Es el hambre con su desesperado poder movilizador, por eso, quien no tiene hambre nunca se va a mover de su lugar privilegiado y comfortable para asistir a la tragedia artística.

Después de la guerra, un artista no puede actuar de manera complaciente, no debería actuar filantrópica e indulgentemente con una sociedad asesina. Un arte que sigue la corriente es un arte hipócrita. Por eso Pasolini es antisocial. La obra de Pasolini es el encarnizamiento de la pasión por evidenciar el fracaso humano. El artista italiano implanta como un tumor un nuevo teatro que se opone no sólo al tradicional teatro burgués, sino también a las proclamadas vanguardias del siglo XX. En forma de rechazo al realismo y sus decorados, propone un nuevo teatro que tiene a la palabra como eje principal y que establece con el espectador una relación intelectual, un teatro ávido por generar la conciencia del fracaso social.

Cuando leemos a Pasolini asistimos a un paisaje de desesperanza. Sin protagonistas ni héroes, los personajes comparten como trasfondo el desacople entre la expectativa y la realidad. Rosaura intenta constantemente revertir su destino, y allí radica la tragedia: la modificación es aparentemente imposible. Los engranajes que vinculan los personajes están corrompidos de raíz. Por ello en *Pintó Sodoma* (el espectáculo dirigido por Giménez) ante la situación de desolación y miseria irreversible y la búsqueda inútil de un responsable, la propuesta será “empezar de cero”,

como un intento de diluvio universal bíblico que barra con todo lo profanado por la humanidad. Empezar de cero es la esperanza de los desolados, es la metáfora de lo imposible; como dice el refrán: “de esperanzas vive el hombre, y muere de desilusiones”.

Según Liddell, el nuevo teatro debería basarse en manifiestos, en la literalidad y el informe, todo lo que no sea de esta forma niega el problema y el dolor para convertirse en mero espectáculo. No es casual que ella elija hablar de Pasolini. Él no se preocupa por esconder sus intenciones. En la obra, el personaje del Locutor resulta ser, en alguna medida, un manifiesto pasoliniano que en tres estásimos explicita las intenciones del autor para dar explicaciones y justificaciones, para decir cómo debe representarse la obra, para dejar en claro sus deseos y sus negaciones, sus problemas ideológicos y técnicos. También en la relación entre Pablo y Rosaura, prostituta, queda evidenciada la intención de Pasolini por establecer vínculos entre lo intelectual y lo popular, un vínculo amoroso, paciente e igualitario. Este vínculo se plantea como posible tanto en la ficción como en la realidad, porque el tema y la problemática del poder opresivo es común al proletario y al intelectual.

Rosaura podría despertarse prostituta, burguesa, proletaria o intelectual, pero siempre va a ser aplastada por la violencia de lo real. Rosaura también podría despertarse en el 2015, el momento en que la sombra le gana la batalla a la luz, Rosaura podría ver cómo la sombra gana más y más territorio, la sombra como una gran

terrateniente en este país, la sombra encegucciendo a los ciudadanos, a los intelectuales y a los trabajadores, a los pobres y los ricos, a los poderosos y a los oprimidos, a los que leen Žižek y siguen sin poder ver. Rosaura ve el tiempo a través de los ojos de Pasolini, los ojos que siguen viendo desde el entierro, desde la tumba. Pasolini es el artista que pudo ver en la oscuridad de su tiempo y sigue vislumbrando la oscuridad de nuestro presente, Pasolini sigue siendo contemporáneo, sigue dándonos pistas para ver en nuestro tiempo. Mientras el poder siga existiendo, mientras exista en la humanidad el consumo desmedido de poder, Pasolini va a seguir siendo contemporáneo, la pasión de Pasolini va a seguir vislumbrando en el tiempo y el mono que aprieta sus testículos va a apretar más y más fuerte. Cuando un dolor se sostiene en el tiempo, se vuelve más y más profundo, se vuelve más y más agudo, su raíz se vuelve invisible, se vuelve crónico, se vuelve sistémico. Si dejan que un dedo

les duela, van a ver cómo un dedo va a hacer que todos los otros miembros sanos también sientan el dolor.

Pasolini, fracasado, antisocial y contemporáneo, vislumbró en la oscuridad de su tiempo y por ese túnel negro alcanzó a ver hasta la tragedia de nuestros días.

Este es el gran triunfo del poder, haber conseguido adaptar a la sociedad a la información, a la violencia informativa. De esta forma la realidad queda totalmente desdramatizada. Hay que convertir al espectador en un inadaptado. Hay que convertir a los seres sociales en asociales. Intentar que el mono iracundo apriete sus genitales. Solo con el arte puede llegar a alcanzarse una comprensión del mundo, una comprensión no televisada.¹⁰

¹⁰ Liddell, *op. cit.*, 42.

Cómo citar este artículo:

Natalia Buyatti, Pasolini: El artista que vislumbra en la oscuridad del tiempo", *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 63-75

Bibliografía

Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014): 17-29.

Angélica Liddell, *El sacrificio como acto poético* (Madrid: Continta Me Tienes, 2015).

Pier Paolo Pasolini, *Calderón* (Barcelona: Icaria Literaria, 1987).

Slavoj Žižek, *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales* (Buenos Aires: Ed. Paidós, 2009).



Biografía

Natalia Buyatti

AUTORA

Actriz y dramaturga, egresada de la Licenciatura en Teatro de la UNC. En el 2018 recibió la Beca de estudio y perfeccionamiento artístico del Instituto Nacional del Teatro. Obtuvo menciones honoríficas en el Concurso Provincial de Dramaturgia 2017 (Córdoba) y el Premio Internacional de Ensayo Teatral 2016. Actualmente cursa la Maestría en Dramaturgia en la UNA.



Natalia Buyatti

CONTACTO:

nati.buyatti@gmail.com