



/CUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 27 - Instituto Nacional del Teatro - DICIEMBRE 2014



La Memoria puesta en escena

Ciclo de teatro con mesas debate

ÍNDICE

p/5

INTRODUCCIÓN — EDUARDO JOZAMI, DIRECTOR DEL CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI

p/6

LENGUAJES ESCÉNICOS DE HOY Y SU RELACIÓN CON LOS RELATOS POLÍTICOS — MAURICIO KARTUN Y ALBERTO AJAKA
Sobre la obra Cada una de las cosas iguales, de Alberto Ajaka

p/20

LO POÉTICO COMO ACONTECIMIENTO POLÍTICO — RICARDO BARTÍS
Sobre la obra Museo Ezeiza. 20 de junio de 1973, de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone

p/35

CONFIGURACIÓN DEL TEATRO EN LA COYUNTURA DE LOS 80 Y LOS 90 — ANA ALVARADO Y SANDRA TORLUCCI
Sobre la obra Antígona furiosa, de Griselda Gambaro

p/46

LA MEMORIA PUESTA EN ESCENA — LOLA ARIAS, ANA DURÁN Y SUSANA TORRES MOLINA
Sobre las obras Mi vida después, de Lola Arias y Esa extraña forma de pasión, de Susana Torres Molina

p/56

EVOCAR DESDE LA FICCIÓN. PERCEPCIONES DEL PASADO — ESTEBAN GOICOECHEA Y MARÍA DE LOS ÁNGELES CHIQUI GONAZÁLEZ
Sobre la obra El miedo, de Esteban Goicoechea

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI

Director Nacional
Dr. Eduardo Jozami

“La memoria puesta en escena”

Idea y producción
Área de Teatro

Coordinación
Javier Margulis

Coordinación de Producción
María Rufaldi

Producción
Verónica Bustos
Alejandro Infantino

Asesoramiento en contenidos

Área de Estudios
Coordinación
Matías Cerezo
Equipo
Valeria Moris
Virginia Feinmann

Edición de textos publicados

Virginia Feinmann
María Andrea Túrdera

Fotografía de tapa: Matías Barutta

AUTORIDADES NACIONALES

Presidenta de la Nación

Dra. Cristina Fernández de Kirchner

Vicepresidente de la Nación

Lic. Amado Boudou

Ministra de Cultura de la Nación

Teresa Parodi

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Consejo de Dirección

Director Ejecutivo: Guillermo Parodi

Secretaría General: Miguel Ángel Palma

Representante del Ministerio

de Cultura: Martín Glatzman

Representantes Regionales:

Paula Brusca De Giorgio (Centro),

Miguel Ángel Palma (Centro-Litoral), Armando Dieringer

(Noreste), Cristina Idiarte (Noroste), Gabriel Arias

(Nuevo Cuyo), Héctor Segura (Patagonia))

Representantes del

Quehacer Teatral Nacional:

Yanina Porchetto, José Kairuz, Graciela Rodríguez,

Juan Carlos Muzzin, Carmen Saba, Alejandro Conte

AÑO XI – N° 27 / DICIEMBRE 2014

CUADERNOS DE PICADERO

Editor Responsable

Guillermo Parodi

Director Periodístico

Carlos Pacheco

Secretaría de Redacción

David Jacobs

Edición

Graciela Holfeltz

Corrección

Elena del Yerro

Producción Editorial

Raquel Weksler

Diseño y Diagramación

Jorge Barnes - SujetoTácto

Edición Fotográfica

Magdalena Viggiani

Fotografías

INT, CC Haroldo Conti

Distribución

Teresa Calero

Redacción

Avda. Santa Fe 1235 – piso 7

(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

República Argentina

Tel. (54) 11 4815-6661 interno 114

Correo electrónico

prensa@inteatro.gov.ar

editorial@inteatro.gov.ar

Impresión

Papiros

Castro Barros 1395

Tel. 4921-0986

(1237) Ciudad de Buenos Aires

El contenido de las notas firmadas es exclusiva
responsabilidad de sus autores.

Prohibida la reproducción total o parcial,
sin la autorización correspondiente.

Registro de Propiedad Intelectual en trámite.

Cuadernos de Picadero reúne en estas páginas una serie de encuentros de reflexión sobre teatro y política. El ciclo se denominó *La memoria puesta en escena*. Una experiencia en la ex ESMA y tuvo lugar en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Los espectáculos **Cada una de las cosas iguales** de Alberto Ajaka, **Museo Ezeiza** de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone, **Antígona furiosa** de Griselda Gambaro, **Mi vida después** de Lola Arias, **Esa extraña forma de pasión** de Susana Torres Molina y **El miedo** de Esteban Goicoechea, resultaron los disparadores ideales para promover pensamiento acerca de algunos aspectos de la creación escénica de las últimas décadas. Participan, en esta ocasión, destacados creadores e investigadores argentinos.

Introducción

El Área de Teatro del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti inicia una nueva etapa. Desde que comenzó su actividad en 2010 ha desarrollado una importante tarea con la presentación de varias obras de autores nacionales y extranjeros. Hoy damos lugar a una reflexión sobre teatro y política, con obras relacionadas con el pasado reciente argentino, que es, de algún modo, el tema central en torno al cual gira nuestra actividad.

El teatro argentino no podía menos que reflejar, de un modo u otro, lo que ha sido la vida de la Argentina contemporánea: los conflictos, las frustraciones, los dolores, las dictaduras, la represión y los momentos de esperanza que también existieron. Creo que esto se advierte en el “teatro político”. En algunos casos es explícitamente político por los temas elegidos, en otros tal vez la relación es menos directa. Pero existe una relación necesaria entre la historia reciente, la política argentina y nuestro teatro.

Desde el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti pensamos que el arte nos auxilia para recrear este espacio asociado con lo más negro de la historia argentina. Pero además de ayudarnos a esta resignificación del horror, el cine, la literatura de ficción, el teatro y las artes visuales nos ayudan también a comprender mejor lo que ocurrió en la Argentina contemporánea, lo que pasó en espacios como este.

Creemos que no basta con los estudios históricos y las reflexiones de carácter teórico, que tienen su lugar en este Centro, es imprescindible el aporte de la literatura y el arte para tener una mirada más completa, más plena, sobre lo que ha pasado en la Argentina. Por ese motivo nos parece fundamental este ciclo.

EDUARDO JOZAMI

DIRECTOR DEL CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI

Palabras en la apertura del ciclo “La memoria puesta en escena”

Lenguajes escénicos de hoy y su relación con los relatos políticos

MAURICIO KARTUN Y ALBERTO AJAKA

SOBRE LA OBRA *Cada una de las cosas iguales*, DE ALBERTO AJAKA

MAURICIO KARTUN es dramaturgo, director y maestro de Dramaturgia. Ha escrito, desde 1973, alrededor de 25 obras teatrales entre originales y adaptaciones. Sus producciones más representadas y publicadas en Argentina y en el extranjero son: **Chau Misterix**, **La casita de los viejos**, **Pericones**, **Sacco y Vanzetti**, **El partener**, **Desde la lona y Rápido nocturno**. Entre las obras que dirigió figuran: **La madonnita** (2003), **El niño argentino** (2006) y **Ala de criados** (2009). Se desempeñó como curador en el Festival Internacional de Buenos Aires (1999, 2001 y 2003). Es creador y coordinador de la carrera de Dramaturgia en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD).

ALBERTO AJAKA es actor, director y autor. Estudió con Ricardo Bartís. En 2004 estrenó, en el Centro Cultural Ricardo Rojas, la obra **Michigan**, de la que fue autor y director. Desde 2005 hasta 2007 actuó en **De mal en peor** (obra escrita y dirigida por Ricardo Bartís). En 2006 estrenó **Otelo, campeón mundial de la derrota**, sobre Otelo de Shakespeare, en el Sportivo Teatral. En 2008 abrió Escalada, un espacio de investigación teatral en el barrio de Villa Crespo; de 2009 a 2011 actuó en **Ala de criados**, por lo que obtuvo numerosas nominaciones y premios. En 2012 interpreta a Macbeth en la puesta de Javier

Daulte en el Teatro San Martín. Junto al Colectivo Escalada estrena en 2010, **Cada una de las cosas iguales** y en 2012 **¡Llegó la música!** También ha actuado en más de 20 películas y en televisión.

ANA DURÁN (moderadora) es periodista especializada en Teatro y profesora de Literatura y Latín. Cursa el último año de la Maestría en Ciencias Sociales con orientación en Educación de la FLACSO. Escribió artículos para *La Nación*, *Vía Libre*, *El Cronista*, *Tres Puntos*, suplemento Ñ de Clarín, *Teatro* (del Complejo Teatral General San Martín), *Picadero*, *Los inrockuptibles* y *TXT*. En 1996 creó la revista *Funámbulos*, hasta 2012. Desde 2005 creó y coordina junto a Sonia Jaroslavsky el Programa de Formación de Espectadores de Teatro, Danza y Cine en el Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.



EDUARDO JOZAMI, ANA DURÁN, MAURICIO KARTUN, ALBERTO AJAKA.

Ana Durán (A. D.): ¿Tienen ustedes alguna definición de “teatro político” con la que se sientan identificados o con la que quieran discutir?

Mauricio Kartun (M. K.): Vas a odiar la respuesta, pero lo primero que te voy a decir es: no. Me cuesta mucho pensar en términos de definición de lo que sería un teatro político. Ciertos cambios de los paradigmas en las últimas décadas han hecho que aquello que muchos de nosotros entendíamos como teatro político sea un modelo en crisis. Entonces, si lo tengo que definir en función de aquel modelo que me adjudicaron a mí como autor y director de teatro político, es inaplicable frente a esta hipótesis.

Quizás lo más atractivo que tiene este momento histórico-artístico que estamos atravesando es, justamente, la posibilidad de crear nuevos modelos. Existía una cierta tiranía de aquellos modelos que instalaban lo que era prestigioso, lo que era revolucionario, desde una adscripción inevitable al pen-

samiento brechtiano –como la construcción de una forma, de una relación con el espectador, de un distanciamiento– y a ciertas hipótesis pedagógicas que, por lo menos en mi caso, las estudiábamos como la Biblia. Las sabía como el Padrenuestro. Para mí, el *Organon* de Bertolt Brecht era la aflicción de algo que teníamos que aplicar de determinada manera.

Me parece apasionante sentir que esos modelos han entrado en crisis y que hoy no podríamos definirlo de ese modo. Por lo tanto, en lo que a mí respecta me resultaría muy difícil hacerlo.

Alberto Ajaka (A. A.): Tampoco podría pensar en una definición posible para teatro político, ni siquiera podría pensar en la categoría. Creo que hay tantas categorías como espectáculos. Entiendo que hablamos de un teatro donde inminentemente su tema es la política, y ahí me parece que se podría encasillar a las obras, las categorías de teatro y los pensamientos sobre teatro que ya existen.

Es cierto lo que dice Mauricio Kartun. Por lo menos hasta hace poco, la mención de teatro político nos habría espantado, pensando en términos didácticos o de adoctrinamiento. No, me parece una categoría bastante amplia, no podría pensar en relación con eso.

A. D.: ¿Cómo son los lenguajes escénicos en relación con los relatos políticos en la actualidad? Si quieren, pueden pensarlo desde sus espectáculos, o desde el panorama del teatro contemporáneo argentino.

A. A.: Me parece que cada espectáculo va a hablar por sí mismo, que hay algunas ideas que son propias del teatro, y que no se les puede demandar más. El teatro tiene su propia ley y la política tiene la suya. Y en todo caso, un teatro político debería ser un teatro revolucionario en sus formas, un teatro que logre poner una bomba en los cimientos de las estructuras teatrales vetustas. Porque al final la batalla es siempre la misma, no cambia; en todo caso, hay una cuestión de modas. Luego se puede hablar de política. Lo que se va a decir rodea los asuntos políticos, sea porque se posa sobre cuestiones históricas, sobre algún tema puntual, o simplemente porque hay una especie de panorama actual de la política.

A. D.: Sabiendo que son dos materias diferentes, una la teatral y la otra vinculada con los relatos políticos, con el mundo de lo cotidiano sociocultural y sociopolítico, ¿cómo pensás que el teatro podría dar cuenta de ello? Y ¿es a partir de determinadas experiencias relacionadas con lo teatral que aparece lo político o a partir de determinadas reflexiones vinculadas con lo político que aparece lo

teatral? Digo esto porque quizás, antes de 2001, el teatro era bastante extranjerizante. En la época del Caraja-jí,¹ y para decirlo en términos muy claros, era muy “grasa” hablar de localismos. En la primera parte de tu obra se mencionan determinados personajes que eran considerados poco artísticos, poco estéticos dentro del teatro [Chiche Duhalde, Horacio Rodríguez Larreta, Víctor Alderete]. A partir de 2001, empieza a haber un permiso –del espectador además del creador– y comienzan a no encontrarlo ajeno. Pero pasó mucho desde 2001. ¿Cómo es ahora?

A. A.: Hay algo que es lo que se va a decir, que es el texto teatral. Las obras de los 90 podían versar sobre determinados temas, y estas sobre otros. Sin embargo, considero que lo político en lo teatral está dado en su totalidad, en su estructura, en sus ideas que son teatro. Lo que se va a decir importa tanto como una inflexión de un actor en el espacio, como un corte en la respiración de un actor, como un pasaje de una puerta, como la decisión estética sobre una luz escenográfica. Y desde ese punto de vista es impensado que cada relato político de cada época no contamine a la teatralidad. Yo no creo que sea al revés. Es imposible. Por lo menos para este teatro nuestro de Buenos Aires. En el teatro de principios de siglo, en la Unión Soviética, tal vez, pero para nosotros el teatro es un pequeño fenómeno burgués. Es interesante pensar en los sistemas de producción.

Voy a hablar de mi experiencia. Nosotros producimos la obra **Cada una de las cosas iguales** desde Escalada, que es una sala clandestina. Lo hacemos desde ahí: ensayamos ahí, nos la bancamos ahí, plantamos nuestros trapos y hacemos el aguante, y ese es nuestro gesto más fuerte. Luego discutimos

1. El Caraja-jí fue un grupo de jóvenes dramaturgos surgido en la década del 90. Estuvo integrado por Carmen Arrieta, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zingman, Jorge Leyes e Ignacio Apolo.

sobre teatro, luego pensamos en las formas teatrales, y luego podemos permanecer horas y horas discutiendo más. Nos puede llevar la vida la discusión de si el tiempo de la entrada de un actor debe ser de cinco o de ocho. Esas decisiones estéticas para mí son políticas. Después, una obra puede hablar de lo que quiera. La que hacemos, puntualmente, versa sobre algunos temas vinculados a la política de manera inminente y otros que pareciera que le pasan por el costado.

A. D.: Una pregunta más técnica y práctica: las voces de los colchones, que son tan disímiles, algunas tan reconocibles en nuestros oídos, algunas tan irritantes –creo que la mayoría son bastante irritantes– ¿cómo las fuiste tomando? ¿Primero hubo un proceso de escritura? ¿Esa escritura de dónde vino, de descubrir estos discursos en el cotidiano, en la televisión, en dónde? ¿Cómo tomaron carnadura de esto los actores?

A. A.: En principio, en toda la primera secuencia de los nombres, estaba la idea de que para gran parte de mi generación –yo tengo 38 años– la salida a la “vida civil” durante el menemismo, los asuntos políticos, los asuntos colectivos, estuvieron complicados de habitar, porque uno no tenía ganas, no veía la posibilidad, no había ámbitos. Por lo menos para mí, la política argentina es, en gran parte, los nombres de los políticos.

A. D.: ¿Como si fueran personajes vaciados de contenido, solo figuras y nombres?

A. A.: No. Quiero decir que yo no podría pensarlo en términos ideológicos. Nuestra generación no discute tanto en términos de marxismo, ma-

terialismo dialéctico, sino que dice “fulanito tal, menganito tal”, “lo que hace tal”. La política es lo único federal. Los nombres de esos políticos son lo único federal, la conciencia del país está ligada a nombres. Nos enteramos del Chaco por Jorge Capitanich; si no, no tenemos ni idea del Chaco. Desde ese lugar, nosotros nos fuimos acercando, discutiendo esos temas, improvisando sobre ellos, jodiendo con procacidad sobre los nombres y posibilidades de rima y cacofonías.

Hay decisiones, por supuesto. En un momento decimos “A don Víctor Alderete le gusta por el ojete y a ti doña Matilde Menéndez te culearé con un palo así aprendes”. En algún momento estaba Graciela Ocaña, porque hablábamos de los interventores del PAMI. Hubo un criterio: no pongamos a *la Hormiguita* Ocaña teniendo a estos dos para poner ahí. Sin embargo, lo que a mí me preocupaba era la rima...

M. K.: Igual la tenías a Graciela Camaño para la rima. Son cantitos de cancha interminables... se la perdió el PAMI.

A. A.: Por supuesto que hay nombres elegidos y hay una intención política en nombrar a algunos de una manera, a otros de otra, y hay también, creo yo, algún lugar de sutileza donde se destila alguna opinión. Mi opinión es la menos importante. ¿A quién le importa?

A. D.: En tu obra vimos al personaje de Evita. Vos decías que, en definitiva, tal vez se desliza una opinión, pero en el personaje de Evita no se “desliza” una opinión, sino que “hay” una opinión.

A. A.: ¡Ah, no! ¡Claro!

A. D.: ¿Cómo pensaron ese personaje que al principio es profundamente desagradable, hasta que uno se da cuenta de que es Evita? Y cada uno tendrá su vínculo con Evita...

A. A.: Tal cual. Es el texto. Es lo que hay ahí: *La razón de mi vida*. A mí me gusta mucho *Eva Perón en la hoguera*, de Leónidas Lamborghini. En principio, queríamos probar sobre eso, que es bellissimo, y no daba. El texto poético nos hacía pelota todo intento de actuación. Entonces fuimos directamente al original, y cortamos y pegamos. Yo quería dar cuenta de una época, en la que había un libro doctrinario, si se quiere, que podía decir ciertas cosas, impensadas para nosotros ahora. Hoy creo que nadie aceptaría tamaño nivel de adoctrinamiento, porque también el lugar en el que ese libro coloca a la mujer es un poco extraño para las mujeres de hoy, y para los hombres de hoy. Sin embargo, eso está ahí para ser leído, y mucho de lo que dice es muy potente y muy fuerte. También queríamos llegar a la idea de eso que dice, que hay hombres (Eva habla de su hombre) que son así, que hay unos que la tienen “así” y hay otros pocos elegidos que la tienen “así”. En realidad, todos nos guiamos por procacidades. Cuando hay un chiste medio procaz, vamos ahí (*risas*). Sí, es eso.

A. D.: Pensando en lo que contaba Mauricio Kartun respecto del distanciamiento, la segunda parte sucede en Albania. Hay nieve, hay una escenografía, un vestuario, algo que realmente es de otro mundo y nos aleja de lo físicamente humano. ¿Cómo pensaste eso?

A. A.: Al principio, nació la idea de hacer dos obras en una, pero porque sí, por antojo. Luego fue derivando en que se convirtiera en una sola. Pero

podría haber sido otra totalmente diferente. Y la idea de las cajas era utilizar los mismos actores y después sumar otros nueve, porque para nosotros es muy difícil producir, muy difícil encontrarnos, porque no ganamos un mango, porque encontrarse a las nueve de la noche después de trabajar todo el día es muy difícil. Si estuviera en el Teatro San Martín y me pusieran 50 mil pesos, tal vez yo llamaría a 18 actores. En este caso había nueve, que ya es un montón para poder encontrarnos. Y ahí también hay un fuerte gesto político. Y, rápidamente, había que construir unos personajes políticos de un mundo vinculado a la idea política de que iban a inaugurar un monumento al colchón. Yo quería utilizar las caretas que se usan en los casamientos —la más conocida es la de Saddam Hussein—, pero son muy caras, y daban cuenta enseguida de un rostro, y quedaba ahí. Después probamos con unas cajas a las que les pegábamos una especie de collage en todas las caras, por ejemplo los ojos de Perón con los bigotes de Alfonsín. Y en la tapa le poníamos una sonrisa, pero era demasiado. Finalmente, llegamos a este formato de caja barnizada. Cuando se barnizó tomó vida, y quedó eminentemente el mundo de los políticos. Está dividido en dos: hay un mundo primario, en el que hay cuatro personajes de funcionarios públicos, hombres que pertenecen a la administración pública, que no son dirigentes, si se quiere; y hay otro mundo que sí, que son los dirigentes políticos. Y estaba la idea de expresar que cantan, que bailan, que celebran la patria, y distanciarlos, de alguna manera. Porque está claro, hablan en argentino todo el tiempo. Son tan argentinos...

No es casual la elección de pensar en Albania. Un gran pueblo y un país pequeño y pobre. De ahí, me parece, la idea del hermano de Lamborghini, Osvaldo. “Albania, Albania”, “Afganistán, Afga-

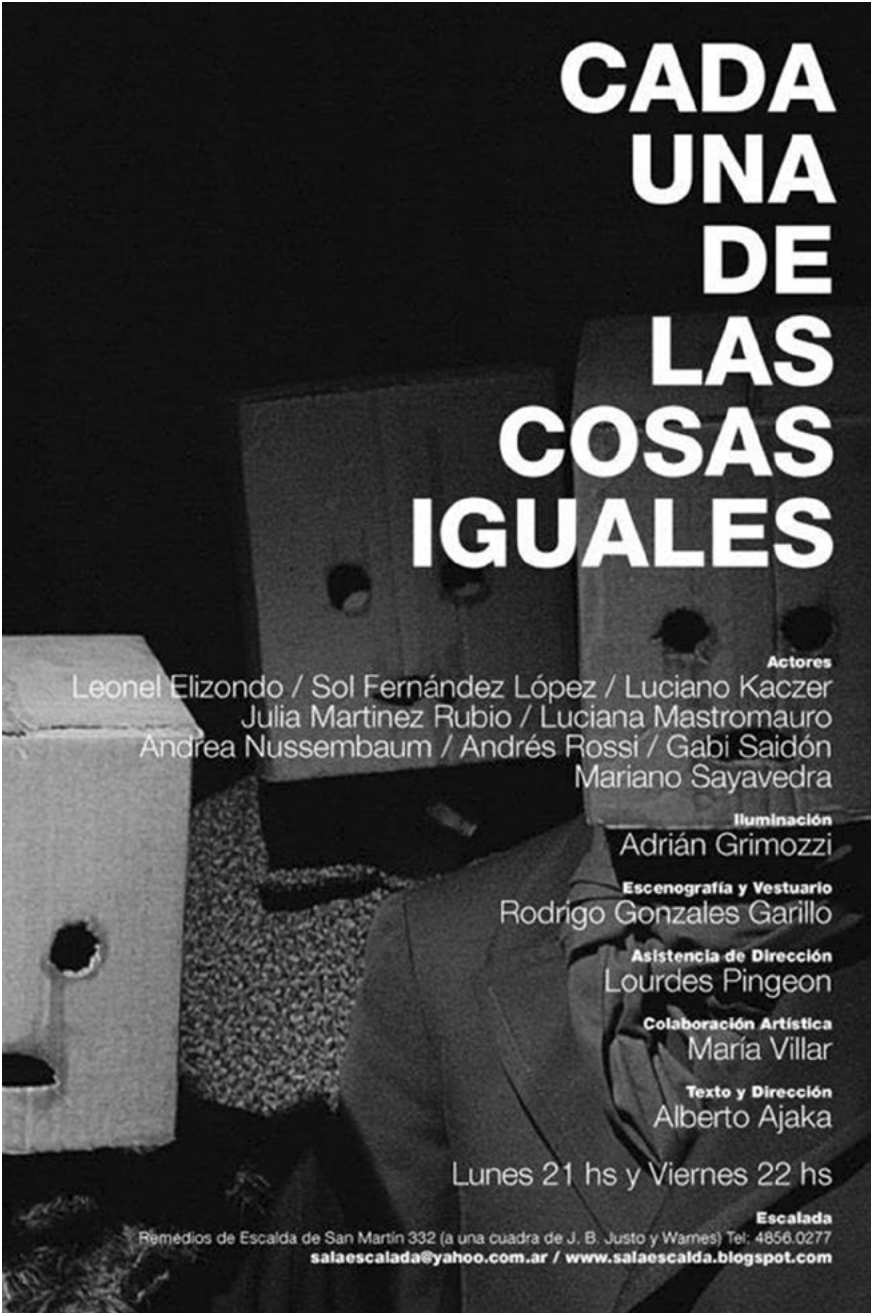
nistán", "Argentina, Argentina"; nunca "Australia, Australia" o "Alemania, Alemania".

Pensamos en términos del trazo de esos cuerpos. En los colchones, algunos cuerpos tienen un trazo más lábil, menos definido, están más deshabitados. En el mundo de los políticos tienen un trazo más marcado, más fuerte, más grueso, más potente. Y cantan y bailan y celebran la patria. Es el intento de hacer una mirada cariñosa sobre el mundo.

M. K.: Pensaba algo en relación con esto que decía Alberto. Creo que **Cada una de las cosas iguales** es un espectáculo que se resignifica en su propio contexto: no es lo mismo verlo en Escalada, donde uno lee un sistema de signos extraordinariamente más complejo, que si se viera en otro lugar. Esto es parte de un fenómeno curioso que está pasando con el teatro en Buenos Aires: el teatro ha dejado de ser cierta zona neutral. Quiero decir, el espacio ha dejado de ser una zona neutral que se cargaba de sentido en función de algo que se construía externamente, para volverse en sí mismo espacio constructor de sentido.

Este espectáculo no se puede estrenar en otro lado. Estrenado en otro lado no significa lo mismo. En Escalada inevitablemente está dando cuenta de una generación que crea una estética, que crea espacios para desarrollar esa estética y para hacer una investigación, para crear una especie de soporte de sus propias ideas.

Lo que me parecía interesante es lo bien que se ve la imagen de la nieve. El espectáculo en términos estéticos es precioso en este lugar [sala del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti], pero siento que tiene amputado cierto contexto significativo. En el Grupo Catalinas, comiendo sándwiches de chorizo, tiene un poder conmovedor extraordinario.

The poster is black and white. It features several cardboard boxes of different sizes, some with circular holes cut out, resembling puppets. The title 'CADA UNA DE LAS COSAS IGUALES' is written in large, bold, white capital letters in the upper right. Below the title, the cast and crew are listed in smaller white text. At the bottom, the venue and contact information are provided.

**CADA
UNA
DE
LAS
COSAS
IGUALES**

Actores
Leonel Elizondo / Sol Fernández López / Luciano Kaczer
Julia Martínez Rubio / Luciana Mastromauro
Andrea Nussembaum / Andrés Rossi / Gabi Saidón
Mariano Sayavedra

Iluminación
Adrián Grimozzi

Escenografía y Vestuario
Rodrigo Gonzales Garillo

Asistencia de Dirección
Lourdes Pingeon

Colaboración Artística
María Villar

Texto y Dirección
Alberto Ajaka

Lunes 21 hs y Viernes 22 hs

Escalada
Remédios de Escalada de San Martín 332 (a una cuadra de J. B. Justo y Warnes) Tel: 4856.0277
salaescalada@yahoo.com.ar / www.salaescalada.blogspot.com

Si estoy allí, veo a los vecinos y lloro. Y si lo llevo al Payró la gente va a pensar: “Volvé [Alfredo] Alcón, volvé”. Inevitablemente ese contexto significa. Es muy importante lo que pasa con el espectáculo en relación a eso.

A mí me gusta el espectáculo, pero también me gusta el fenómeno que lo acompaña. Probablemente porque es algo que yo no puedo hacer. Uno siempre desea aquello que por cuestiones de generación y de tiempo no puede hacer. A mí me gustaría ponerme chupines, pero quedaría muy feo, realmente no tengo manera de pensar la panza. Hay algo que hacen ellos en relación a la observación del fenómeno político, desde el fenómeno mismo, desde poder nombrarlo, que yo, simplemente por tener en cierto lugar mitificada la actividad política, soy absolutamente incapaz de abordar. Esa capacidad de hablar de los políticos no la tengo. Es así, me da vergüenza, no lo podría hacer.

Como maestro, choqué con esa generación de la que vos hablabas al principio. El 90% del Caraja-jí pasó por mi taller. Siempre me acuerdo cuando en los años 80 [Rafael] Spregelburd ponía la palabra “Coca-Cola” en un texto, y yo le decía: “Mirá Rafael, no, no tiene sentido, esto vulgariza”. ¿Cómo se lo digo a este muchacho, cómo le explico que el teatro es otra cosa? Y ellos fueron artífices de la construcción de ese discurso, que yo no pude hacer propio jamás.

Lo interesante justamente es ver eso: un teatro político que puede tomar a la política no como medio sino como elemento en sí mismo para ser mirado. Pienso que mi generación construyó un teatro político en el medio del quilombo, en el medio de las manifestaciones. Es como si te dijera que estás a la salida de la cancha, te vienen matando a codazos, te la venís arreglando como podés, y decís:

“Vamos a construir sentido desde esto, por dónde hay que salir, cómo nos podemos organizar para que no nos pasen por arriba”. Si está la puerta cerrada, ¿quién se anima?... Y eso era caos, la construcción desde el caos. Si yo veo la salida de una cancha inmerso en ella es un problema, pero si me levanto 50 metros en un helicóptero es una figura perfecta, bella, organizada y con un carácter dinámico muy homogéneo.

Tengo la sensación de que esta generación se ha subido al helicóptero. Cuando los veo mirar desde arriba, digo: “Esto es lo que yo no puedo mirar nunca, no puedo salir de la puerta”; la sensación es que nunca saldré de dar codazos. Entonces, esa otra mirada me resulta extraordinaria. Sobre todo porque es la que corresponde justamente a la crisis de la política que ha vivido el mundo en los últimos años. Sin esa mirada, sin esa voluntad iconoclasta, sin esa hipótesis de la “guarangada” aplicada a la observación de estos modelos que para mí son sacrosantos, es imposible poner en crisis eso.

Creo que el modelo que construyen ellos con este espectáculo no es una experiencia aislada. Tiene esa virtud: es el camino de construcción de una nueva forma de mirar a la política. Y a ella le corresponden una generación y unos espacios, que inevitablemente no son los míos. Yo he hecho durante 40 años teatro político. Para hablar de la realidad hay dos maneras de construir el discurso: literalmente o políticamente. O construíis discurso en términos literales y decís algo, o lo construíis en términos políticos, utilizando la metáfora. No sé si **Ala de criados** lo es, pero **El niño argentino** naturalmente es una construcción de sentido sobre la política, aunque inevitablemente tuve que encontrar una parábola que hablara de eso. Alguien podría decir: “Escuchame, era claro que en realidad se trataba de

un gaucho que iba tomando las formas de la clase dominante y en un momento se ponía la ropa de esa clase, le quedaba grande, pero igual, hablando mal en francés se transformaba en el poder”. Y era absolutamente claro que era una metáfora del menemismo. Me es tan fácil proferirlo aquí como difícil me resultaría poder construirlo en un discurso escénico. Cualquiera que vea **A la de criados** sospechará, o sacará conclusiones más o menos seguras, cuando escuche el monólogo del personaje Alberto, que le reclama a la clase dominante: “Ustedes crean el disturbio y nosotros salimos con la banderita por boulevard Callao”. Si alguien viera cuándo y dónde fue escrito **A la de criados** sabría perfectamente que se refiere al problema del campo; a nadie se le podría escapar. Pero yo no lo podría decir de esa manera. Lo interesante es que se pueda decir, que aparezca un teatro que pueda proferirlo, que pueda mencionarlo, que pueda romper ese prejuicio de mi generación. Con todo lo que eso tiene de carga a favor de cualquier hipótesis política, no necesariamente en defensa de una hipótesis política que yo pueda defender, sino un teatro político que pueda hablar de la política. Considero que eso está pasando, y es extraordinario. De hecho, puede verse en los problemas que está teniendo Europa en este momento, en esta hipótesis de la disconformidad, de esa indignación, que habla justamente de eso –que, insisto, mi generación no puede hacer– que es mirar el fenómeno mismo, impugnar el fenómeno, no la singularidad de construcción de discurso de cada uno de los fragmentos.

A. D.: Me interesaría vincular este tema con el de Teatro Abierto.² Este tenía un contexto de urgencia y de emergencia, en relación a que esos textos y esas puestas estuvieran no solo como una muestra



ESCENA DE “CADA UNA DE LAS COSAS IGUALES”.

estética, sino al servicio de un discurso y de un deseo político, de una lucha. Y pensaba en una época en la que vos estabas en el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) y armaron un ciclo, “Yo manifiesto”, partiendo de la hipótesis de que no había mucho teatro que se manifestara políticamente en forma clara. Sin embargo, hoy años después, el Área de Teatro del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti consigue armar un amplio panorama de obras que están directa o indirectamente vinculadas a lo político.

¿Cómo piensan ustedes esto en relación con la actualidad? ¿Hay alguna urgencia o tiene que ver con una moda? ¿Eso es lo que lleva a meter a María Julia³ en la mitad de la obra? Y, por último, ¿piensan que hay un público que lo necesita?

2. Movimiento teatral surgido en 1981 contra la dictadura militar.
3. María Julia Alsogaray, ex funcionaria del gobierno de Carlos Saúl Menem, actualmente condenada por enriquecimiento ilícito.

A. A.: María Julia está un poco *demodé*... pero siempre termina funcionando. Para mí fue una sorpresa. En cuanto a las modas, creo que siempre las hay. De golpe se representa a la familia disfuncional, hasta el punto máximo, como fue Moria Casán haciendo una comedia de familia disfuncional. También es cierto que, por lo menos para el segmento social al cual pertenecemos, la discusión sobre la política está mucho más activa, más presente. Ojalá que sea en todos, pero no estoy seguro. Sé que al menos en el segmento social de clase media instruida la política está muy presente, circula permanentemente. Es lógico y natural que termine en formato de teatro, porque este logra capturar todo eso que anda por ahí circulando. Un poco tarde, un poco pesado, por el propio peso del teatro, el peso de un arte tan milenario, pero lo logra asir.

Sobre Teatro Abierto no sé más que lo que leí, pero me imagino que había una urgencia clara –lo que vos decías– algo puntual contra lo que había que pelear. Y ahora no sé, no creo, a no ser que empiecen a aparecer obras que lo hagan. Por ejemplo, no sé si existen en algún lado obras sobre la Ley de Medios, no sé si eso está pasando o no.

Porque los acontecimientos políticos suceden muy rápido, más allá de que se repiten, y de que los personajes se reciclan. Y el teatro ensaya seis, nueve meses, un año, y lo que nombraste ya quedó viejo, si te posás solamente sobre la actualidad.

El teatro fue, en relación a la actualidad, cediendo su lugar y dejando de discutir ahí. De esto Kartun seguramente sabe más que yo. Pero con la aparición de la radio, de la TV, de Internet, de lo que es el concepto de “noticia” y demás, dejó de representarse, cuando a principios del siglo pasado había una necesidad de ir a escuchar una opinión directa, o de ver presentado tal o cual asunto.

Vuelvo a nosotros: no nos posamos sobre un hecho puntual, sino que hay una especie de collage.

M. K.: Es cierto lo que dice Alberto. Yo empecé en los años 70 a transitar una hipótesis de un teatro pedagógico que tenía que llevar –decíamos– un teatro de urgencia, un teatro periodístico. Teatro periodístico que en realidad, a la luz de las posibilidades de comunicación que hoy tiene, por ejemplo Youtube, es una tontería. Nosotros hacíamos “teatro-tren” con Augusto Boal.⁴ Ensayábamos un espectáculo, nos subíamos a un tren que iba hacia el oeste, hacíamos una función, nos bajábamos, teníamos que esperar el que seguía, subíamos, hacíamos otra. Al final de todo el día, rajando de la policía, con cuidado, nos habían visto 80 o 90 personas. Yo subo cualquier estupidez a la web, le pongo un nombre más o menos provocativo y al rato aparecen en el día 350 entradas con una facilidad notable.

Uno no puede perder de vista esto. El teatro como medio. Ese teatro que hace 40 años mi generación pensaba de una manera, hoy inevitablemente lo piensa de otra.

No obstante, siempre he creído en cierto lugar de construcción de discurso explícito, por lo que vuelvo a referir a la obra de Alberto. Lo que vos mencionabas de “Yo manifiesto” era un proyecto que yo llevé al FIBA en ese momento. Me pregunté: “¿Por qué no proponerles a autores profesionales que escriban obras de teatro donde pueda aparecer claramente: ‘yo manifiesto, yo...’?”. No nos resultó sencillo. Se hizo y quedó muy bien, pero no nos resultó sencillo transmitir este concepto.

Volví a proponérselo a Teatro por la Identidad el año pasado con otro formato. Les propuse el micromonólogo, que creó el espectáculo que se

4. Dramaturgo, escritor y director de teatro brasileño, conocido por el desarrollo del Teatro del Oprimido, método y formulación teórica de un teatro del pueblo. Fue nominado para el Premio Nobel de la Paz 2008.

llamó **Idéntico**, a partir de una práctica que hago yo en una cátedra, que consiste en crear micromonólogos de tres minutos. En este caso se trataba de micromonólogos sobre la identidad. Y pasó algo muy sorprendente: los monólogos más interesantes eran los de las generaciones más nuevas, justamente porque tenían la capacidad de proferir, de nombrar sin el prejuicio de la mía, que seguía dando vueltas alrededor de la parábola, de la metáfora, de la creación de algo que hablara sobre otra cosa, o peor, de la dramatización moral de la situación. El espectáculo este año se repone. Y yo ya estoy hinchando para que el año que viene se vuelva a hacer un ciclo aplicando esa experiencia. Hay que mirar cómo se está construyendo hoy. No tiene ningún sentido insistir en esos modelos que uno ve que han sido claramente superados, sino que precisamente hay que encontrar la creación de nuevas formas constructoras de relato.

A. D.: En relación con esto de las urgencias...

M. K.: El teatro siempre se mueve y se movió en olas. Hace un momento me señalabas: “Vos estuviste en Teatro Abierto” y yo pensaba: una de las pocas ventajas de llegar a cierta edad es poder mirar el pasado en perspectiva. Uno se da cuenta de que todo vuelve, que hay olas, que algo sube, inevitablemente hay algo que se crea como un contexto prestigioso, luego baja y se crea otro. Las olas vuelven. Puede ser que ahora el teatro esté atravesando ese momento, esta zona de exposición provisoria, no de resultados, sino de experimento. En todo caso, es un fenómeno dinámico y le corresponden las generales de la ley de cualquier fenómeno dinámico. Es posible que esté sucediendo algo de esto, pero, ¿por qué no aprovecharlo?

Público: Una cosa es describir los árboles y otra ver el bosque; de lejos todos los árboles son iguales. Creo que se pierde en la diferenciación de los árboles cuando se mira desde lejos, y se toma, en este caso la política, solamente como un objeto para construir y no como ideología o compromiso.

A. A.: No sé si el teatro puede hacer mucho más. No sé por qué habría que pedirle al teatro asuntos que no le corresponden.

Pensando también en lo que decía recién Kartun en relación con la manifestación. De todas formas, hay una intención de manifestar cosas puntuales, y hay ahí un pulso grupal. Y en mi caso personal, propio, mi trazo está ahí. Eso es lo que yo tengo para ofrecer, con su cinismo, sarcasmo, distancia.

No sé cómo se tiene que entender cuando se dice: “Pobres y tristes los colchones que en este momento no tienen un techo”. Yo no sé cuánta verdad se le puede dar a eso, cuánta verdad en el otro que escucha. No sé si hay que decirlo con una caja en la cabeza o sin una caja en la cabeza, si eso que se dice va a producir el efecto de salir corriendo a tapar a esa gente que está ahí, en esos colchones.

Sé que todos esos signos en el espectáculo no están *pijoteados*. Sí hay una mirada distanciada, por un tema generacional. A mí, personalmente –y entiendo perfectamente que las cosas están cambiando en algún sentido– me cuesta mucho adherir. Será un problema mío, tal vez.

M. K.: Ninguna de las dos miradas sirve por sí misma. La mirada desde el helicóptero sola es una mirada absolutamente desafectada. Si vas a otro país, mirás la realidad, y siempre va a ser banal esa mirada.

Público: Somos todos hormiguitas, desde lejos...



ENCUENTRO CON LOS CREADORES.

M. K.: Exactamente. Hay una observación que se hace concretamente sobre el teatro que dice: “En el teatro todo es una cuestión de dimensión”. Una tragedia cortesana vista desde mucha distancia es un circo de pulgas. Un beso visto desde demasiado cerca es un hecho monstruoso. En realidad, el teatro trabaja justamente con ese juego de proporciones. El creador teatral se enriquece cuando puede estar en la salida de la cancha pegando codazos, o cuando puede mirar desde arriba.

Yo insisto con lo mismo: me he pasado muchos años de mi vida creando un teatro desde la salida de la cancha y con la sensación de no poder mirar nunca la realidad fuera del presente mismo. Es decir, un teatro que atendía a ciertas necesidades inmediatas de lo que se estaba haciendo.

Puedo trasladar esto a algo que me viene pasando en los últimos años en relación con mis propias

ideas. Yo milito en una zona que llamaría “el peronismo y sus alrededores”, porque en algún momento llegué al peronismo desde aquello que se llamaba izquierda nacional, luego fui *peruca* fanático, luego con cierta parte de mi generación nos fuimos, pegamos un portazo que nadie escuchó ni a nadie le importó: “Menos mal que se fueron estos pelotudos”. Después, quisimos volver sin hacer mucho ruido, porque: “Ah, ustedes se fueron...”. De manera tal que cualquiera que mire mi trayectoria dirá: “Kartun es peronista”. Y yo mismo podría reivindicarme como tal. Pero yo, desde mi propia mirada tengo siempre un punto de inflexión, no sé dónde está, pero es una especie de punto de inflexión en el cual en algún momento era parte de esa agua que corría y la sensación era que estaba construyendo desde el acto mismo apasionado de la militancia. Y en un momento me subí al helicóptero un cachito y

empecé a mirar el peronismo, y me empecé a dar cuenta de que lo interesante era la energía, lo que se llama el *fluir*, que no estaba en el día a día en el que uno peleaba, sino que mirándolo desde cierta distancia uno veía que era una energía constructora a través del tiempo y de la política argentina extraordinaria, que a veces se nutría de aguas más calientes, más frías, y que de eso dependía su temperatura. Pero en el momento en que yo pude mirar ese fenómeno también pude encontrar cuál era mi lugar allí. Me di cuenta de que era imposible entenderlo como intelectual si no me levantaba sobre ese fenómeno. La sensación era que nunca habría podido entenderlo desde los codazos.

Aplicando eso a esto que estamos diciendo, a estos modelos de mirada de teatro político, yo diría que es lo mismo. Por supuesto, si uno mira solamente desde el helicóptero, es un circo de pulgas. Son todos hormigas. Todo es diminuto y no tiene sentido. Lo interesante, justamente, es esta posibilidad de alternar. Por eso reitero: en Teatro Abierto no teníamos la posibilidad de mirar desde arriba. Lo peor que yo he escrito en mi vida lo escribí para Teatro Abierto. Me ha llevado años de correcciones, en la época en que no existían computadoras. Cada vez que se volvía a publicar **Cumbia, morena cumbia**, yo les pedía por favor a los correctores que cambiaran eso. Y la sensación es que fue resultado de un compromiso político. Fue resultado de tener que hacer esto, porque esto es lo que corresponde en este momento. Y curiosamente, con el primer teatro político que escribí después de Teatro Abierto, que fue **Pericones**, me mearon en cascada: “cómo se puede decir esto”, “cómo se puede hacer un teatro político de esta condición”, “cómo hacer un teatro político que no honra a nuestros héroes y mártires”. Yo sentí una libertad extraordinaria cuando pude es-

cribir **Pericones**. Cuando pude escribir una obra en la que realmente yo sentía que estaba expresando mi peronismo sin tener que rendirle cuentas a lo que el peronismo estaba haciendo en ese momento, que era además un peronismo en la derrota, porque lo escribí después de las elecciones del 83.

En zoología hay un fenómeno muy interesante, que es la mirada del ojo del halcón, que es una cosa muy rara. El halcón va volando, y tiene una panorámica, pero tiene una condición muy rara, para nosotros por lo menos, que es que puede hacer zoom. Puede mantener una mirada panorámica, que es la que le permite volar y observar la totalidad, y cuando descubre que hay una rata corriendo puede hacer zoom e ir viendo por dónde anda. Es la única manera que tiene de caer sobre ella sin cagarse golpeando contra una rama.

¿Cómo Dios no nos ha dotado políticamente de la mirada del halcón? Qué grande sería la política si pudiéramos hacer eso continuamente: tener la mirada del halcón para poder mirar por dónde va la rata y poder mirarla, y sin embargo poder estar desde el cielo con una observación de la totalidad del panorama.

Poder sentir qué significa apoyar a este gobierno en esta circunstancia política. ¿Qué significa? ¿Un compromiso de negar todo y de estar mirando solamente la rata que escapa y por lo tanto no tengo mirada de la totalidad del panorama, y eso es lo que corresponde a cierto lugar de compromiso militante? Por supuesto, hace muchas décadas que en este país no aparecía una hipótesis tan esperanzadora como la que estamos viviendo, y esto sin embargo no inhibe, afortunadamente, a que uno pueda mirar justamente lo que lo rodea y lo que está funcionando como impedimento. Fijate en la rama, porque si no te vas a dar de nuevo un golpe.

Miremos las ramas. Proferir sobre esta doble mirada es lo que crea cierta tridimensionalidad virtuosa de la mirada política de hoy.

Público: Quisiera reflexionar sobre esta “desfachatez” para hablar de ciertas cosas, que no es un discurso completo ni tiene una solemnidad respecto de la enunciación, sino una especie de “copio y pego”. Creo que hay un manifiesto en esa estructura, y es lo que se está viendo en el teatro, en autores actuales, jóvenes, en una generación que en el menemismo no discutió de política. Yo era adolescente en el menemismo, pero veía mi contexto y no discutía; los jóvenes no discutíamos sobre política y no militábamos, y siempre hubo una identidad de “yo no formo parte de esto”. Entonces, ¿de qué formo parte? Y esta cuestión de decir: hoy se nos mueve todo. No sé qué tan seguros estamos de que pertenecemos a una clase media. Todo el piso se nos está moviendo a los que vivimos el menemismo, y que ahora estamos discutiendo y nos estamos animando a mirar las cosas y a meternos en cuestiones políticas, pero creo que desde este otro lugar.

A. A.: Simplemente esto. Lo que pasó durante el menemismo fue muy potente. Siempre fui una persona poco interesada en los asuntos políticos. Ibas a un cumpleaños –a muchos que lo hemos vivido de jóvenes tal vez les pase– y la gente no hablaba de eso. También es válido decir que porque estaban preocupados por una *performance* individual de acumulación que el propio sistema ofrecía: las cuotas, la renovación de los autos. Eso es cierto. La modernidad. Para que no le caigamos con todo, porque si no nos buscamos un diablo. No sé si es esto lo que vos decís, ni por qué ocurre hoy. Volviendo a lo que decía Ana Durán, sobre por qué aparecen es-

tos temas... creo que igualmente hay una discusión formal que hay que seguir dando en cada espectáculo y que es propia de cada artista: desarmarse cada vez, en la medida de sus posibilidades.

No sé cuánto tiene que ver esto con la política real. Yo, como artista, no pienso diferente ahora porque esté [la presidenta] Cristina [Fernández de Kirchner]. Ni siquiera pensaría diferente si la votara. No sé dónde se encuentra una persona con su ideología y después en su quehacer formal. Si yo armara baterías, armaría baterías siempre. Creo que la discusión sí está en los sistemas de producción y en todo caso en lo que uno puede inferir en ellos. Por ejemplo en la industria. Es más sencillo pensarlo de esa manera para mí. En los 90, si se te rompía un motor reductor de velocidad, ibas y comprabas uno chino o uno polaco. Entonces los tipos que bobinaban motores en su localcito cerraban todos. Eso es concreto. Lo demás, no sé. Ahora hay tipos que pueden volver a bobinar motores. Entonces hay gente que hará su oficio.

Más allá de quién esté gobernando, yo siempre elijo un lugar de retaguardia. Como muchos. Incluso como Kartun, porque lo conozco. Por decisión, uno no participa tanto de los beneficios que el Estado le daría en su función de artista. Pero sí hay una cosa concreta. La gente que está incluida dentro del sistema, pienso yo, tiene una vida más digna.

M. K.: Volvería a resumir desde lo mismo. Yo creo que el principal compromiso del artista, y mi generación ha hablado mucho de esto, está en la mirada del fenómeno general. Cualquier manifestación artística que le permita al espectador levantarse un cacho y mirar desde ese otro lugar le está ofreciendo una perspectiva nueva. Si no, inevitablemente será la misma que estamos gritando todos los días. Acá

hay muchos que me conocen. Yo puedo vivir peleándome políticamente, haciendo declaraciones, les mando cartas a todos, me peleo con todos, incluso con compañeros. Mandé una carta hablando mal del MICA (Mercado de Industrias Culturales Argentinas) porque no me gustó cómo funcionaba, entonces mandé una carta a la Secretaría de Cultura. En términos de política cotidiana me peleo todos los días. Ahora, a la hora de escribir sería una especie de huevada histórica construir un modelo que simplemente afirme lo que es mi mirada política en ese momento, que no es otra cosa que la realidad, que es tener que adaptarse a lo que está pasando hoy en la realidad.

Insisto en que creo que esa otra mirada, la elevada respecto del fenómeno, es también la que construye un mejor militante: entender lo que uno dice. Si uno no entiende lo que es el peronismo, uno será un ladrillo en la pared, por usar una metáfora desgastada. Si uno no entiende este concepto de qué es una energía, un fluido, algo que corre, algo en lo que hay que colaborar pero que en realidad uno nunca podrá manejar porque es como el río, a lo sumo lo único que uno puede hacer es ver para dónde va y tratar de luchar para que en algún momento vaya para otro lado, pero no es ni bueno ni malo, es eso que está ahí. Vos me decís: “¿Qué es para vos el peronismo?” Y, qué sé yo, no sé, en una época leía las 20 *Verdades*, hoy si me decís... no. Pero gracias al peronismo lo leí a [Günter Rodolfo] Kusch, gracias a Kusch comprendí algún fenómeno que yo creo que me permitió entender qué pasa en América, o cuál es el fenómeno de América en relación con el imperio y con su lugar en el mundo. Esa distancia. Cada vez que quise cumplir con las 20 verdades hice cagadas, cada vez que lo seguí a Kusch creo que cumplí realmente con lo que pensaba y además creo que colaboré política-

mente. Me parece que este es el rol, que de ninguna manera impugna a la pasión militante. Creo que la función del artista siempre es “bueno, pará, vamos a tratar de poner luz, vamos a tratar de armar un relámpago en un lugar donde haya algo de oscuridad”. Si no, pasa esto; el teatro cotidiano.

Simplemente, para que te des una idea: mis cinco primeras obras teatrales no las he publicado nunca. Tengo 25 obras publicadas. Las cinco primeras no las publiqué ni las publicaré, porque en realidad corresponden a una dramaturgia de urgencia. Era la dramaturgia que hacía un militante tratando de responder al día a día. Vos las leés hoy y te morís de risa de Kartun. ¿Por qué? Y bueno, claro, ¿cómo no te vas a morir de risa de Kartun? De la misma manera que estallarías de risa si me decís: “Cuando fue Menem, ¿qué votaste? Y... voté a Menem, ¿a quién querés que vote si era lo que teníamos?”. Imaginate si yo hacía un teatro hablando de ese fenómeno. A esto es lo que yo llamo entender la diferencia de la política como el día a día, ese lugar en el que uno sale como un perro a morder –porque el día a día te obliga a morder, a defender cosas y a atacar– y esa otra mirada que es la que yo siento que queda. Ahí está el fenómeno, miralo, observalo, fijate dónde participás.

A. A.: Para finalizar quiero agradecer a toda la gente del Centro Cultural [de la Memoria Haroldo Conti], que desde la primera vez que vinimos tuvieron una onda tremenda. Para nosotros era una preocupación también, la posibilidad de construir ese primer mundo que hacemos de las cajas donde todo está caído, y fue excelente encontrar un lugar que está tan bien, tan bonito, tan cuidado y atendido con tanto cariño.

Lo poético como acontecimiento político

RICARDO BARTÍS

SOBRE LA OBRA *Museo Ezeiza. 20 de junio de 1973*, DE POMPEYO AUDIVERT Y ANDRÉS MANGONE

RICARDO BARTÍS es actor y director. Sus últimas producciones son: **Donde más duele**, **De mal en peor**, **Eda Gabler**, **La pesca** y **El box**. Ha recibido numerosos premios, entre ellos el Trinidad Guevara, el ACE y el del Teatro del Mundo, en todos ellos como mejor director. Es creador del Sportivo Teatral, espacio donde dicta clases y dirige.

VERÓNICA BUSTOS (moderadora) es directora y actriz e integra el Área de Teatro del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (ex ESMA).

Verónica Bustos (V. B.): Nos interesa abrir este debate acerca del arte como disparador de preguntas sobre la política, la historia y la memoria. Tu obra contiene una gran carga de opinión política. ¿Desde dónde se produce este tipo de opinión en el teatro?

Ricardo Bartís (R. B.): En primer lugar, muchas gracias por haberme invitado a este lugar y a todos por haber venido.

Muchísimas gracias al Estado argentino y al Gobierno por haber transformado este lugar en centro cultural. Es una obviedad, pero no se puede dejar de mencionar.

En gran parte, todo lo que se podría reflexionar está planteado acá: en estas paredes, en estos lugares, en el hecho de que este lugar lleve su nombre en homenaje a Haroldo Conti, un escritor absolutamente singular, poético.

Insisto, es una obviedad, pero a mí me resulta muy difícil sustraerme de lo que es este lugar, de que dentro de un rato acá va a haber un espectáculo que también combina lo poético y lo político, dirigido por un amigo, por un creador, como es Pompeyo Audivert.

En ese espacio extraordinario que yo desconocía, un espacio casi absolutamente único dentro de lo

que serían los espacios teatrales de la ciudad, un lugar maravilloso. Me refiero a que es maravilloso objetivamente, por sus características, su modernidad, el tipo de iluminación, y sobre todo las posibilidades espaciales que tiene, porque arquitectónicamente se sale de las modalidades más conservadoras o más obvias en relación al teatro.

Haciendo esa salvedad, insisto, casi no habría que hablar mucho más, pero bueno...

¿Por qué lo político en el teatro? Es una situación que acompaña al teatro desde siempre. El teatro tiene vinculaciones con lo político y con lo religioso. Por lo menos, lucha por los mismos espectadores. En cuanto a la política, porque entra en colisión con el concepto del Estado, que es una construcción imaginaria, una noción cultural, sostenida, soportada y encauzada, a diferencia del teatro que es una situación momentánea. Es decir, el teatro, durante unos instantes, durante el tiempo que dure la obra, crea una ilusión de una realidad social acordada entre aquellos que actúan y aquellos que lo miran. Entonces, lo quiera o no, independientemente de su sentido, de aquello que se enuncie en la obra, también da cuenta de un cuestionamiento a lo que hace al Estado, a las nociones de realidad, a lo que sería la lógica de pensamiento, a lo *dado*. El teatro formula la hipótesis de que las situaciones se pueden *constituir*. Cuando hablo del teatro, sobre todo me refiero a la actuación. Es decir, la actuación conlleva en su seno la hipótesis de una formulación de momento a momento que cuestiona el sentido organizado y convencional. El sentido, desde la actuación, se organiza a cada instante y de manera ininterrumpida.

Incluso dentro del teatro hay, obviamente, conflicto y discusión política. El teatro discute consigo mismo. Hay un teatro conservador, tradicional, que

afirma las nociones de lo dado, y hay otro teatro que intenta, desde su propia poética, constituirse en un campo de reflexión y de apertura y que entra en conflicto con aquello que es lo dado.

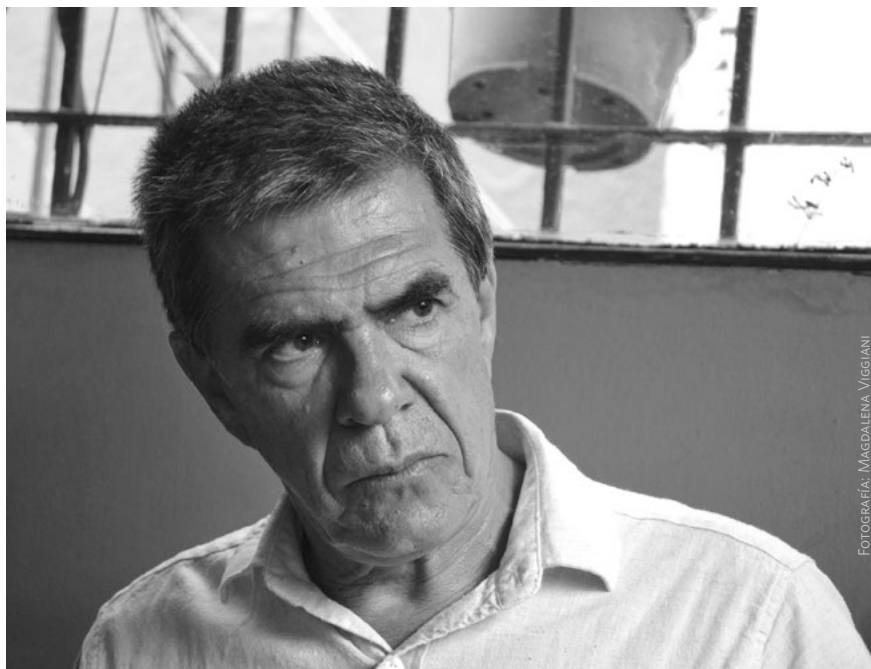
En general, se piensa que el “teatro político” es el de izquierda, en el que los campesinos son pobres y explotados por los terratenientes, o los pobres y los obreros son explotados en el sistema. Eso también habla de la preeminencia, dentro del teatro y como noción cultural, de lo que es el *tema*. El teatro no es político por el tema. El teatro es político, insisto, porque es la construcción momentánea de esa ilusión social.

En general, también se entiende que el teatro político es solo el de izquierda, como si el de los Midachi o el de Moria Casán no lo fueran, o como si Marcelo Tinelli no fuera un intelectual orgánico de la derecha y del sistema, que trata de volver soportable lo que a todas luces es insoportable.

O, también, se piensa que el teatro de Bertolt Brecht o el teatro enunciativo de ciertos valores son el teatro político.

Todo teatro es político, todo teatro enuncia un gesto político. La diferencia del teatro con la política es que el teatro tiene un concepto ahistórico; está despreocupado de ciertos encadenamientos y de ciertas necesidades objetivas que la política formula. El teatro también hace un guiño cómplice cuando aquello que enuncia puede ser cuestionado. Eso siempre lo ha aprovechado la política. Desde siempre, desde tiempos inmemoriales, la política ha aprovechado la fascinación que produce en nosotros el hecho de que algo se enuncie y al mismo tiempo, en el propio hecho de su enunciación, esté su anverso, su posibilidad de que no sea así.

Entonces, la actuación contiene un gesto de afir-



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

RICARDO BARTÍS

mación poderoso, heroico, emocional, trascendente, y al mismo tiempo quien lo lleva a cabo es alguien muy parecido a nosotros, casi un atorrante, alguien que no quiere trabajar, porque si se hace teatro es porque no se quiere trabajar, ni ir al colegio.

En el teatro hay una aspiración a asumir la sexualidad y el deseo como fuentes de inspiración.

En ese sentido, la política siempre ha sableado las prácticas teatrales, ha utilizado ese acto de pasión. Los actores son portantes de posibilidades para los espectadores, que se identifican con esos cuerpos, porque son cuerpos de deseo, cuerpos deseantes.

Hace mucho tiempo que la política utiliza nuestras artes para cosas espurias en general, para engañar. El arte del engaño en la actuación y en el teatro es un arte trascendente y poético. En la política, esa utilización es una perversión. Esa sería la diferencia sustantiva.

V. B.: En relación a tu producción estética, a la construcción de tu material y a las decisiones desde la dirección, desde el texto y desde la actuación, ¿cuáles serían las lógicas o la política interna que manejas?

R. B.: Que todos ganemos lo mismo. Eso en principio, como tema absolutamente fundante y determinante. Es decir, que no nos diferencie el dinero. Por supuesto que el dinero es importante, pero no se hace teatro ni lenguaje con dinero. Y sobre todo el dinero interfiere en los vínculos entre las personas y hace aparecer lo peor de ellas.

Yo represento el teatro alternativo, y además cuando hablo de una manera plural no es solamente un devenir “maradoniano”, sino de alguna forma la idea de que hablo desde un segmento, desde un sector. Yo no pertenezco al teatro en general, sino a un sector de él. No pertenezco ni al teatro comercial ni al oficial. No sé de eso, no me expresa, no me interesa. Entonces no puedo reflexionar nada sobre ese tipo de teatro. Puedo reflexionar, mínimamente y con bastante dificultad, en relación con lo propio, que tiene que ver con acuerdos de pasión, con personas que conozco, de las cuales no necesariamente soy amigo, pero sí teatralmente; nos unimos momentáneamente, a sabiendas de que nos vamos a separar. Tampoco somos grupos estables. El Sportivo no es una compañía estable ni tiene una estructura estable. Tenemos nuestras sospechas sobre las estructuras estables. Pensamos que, en general, terminan siendo experiencias burocráticas y que es mejor algo más mafioso: nos unimos para asaltar momentáneamente algo, y después nos volveremos a encontrar dentro de un tiempo. Pero ese acuerdo nos lleva, primero, aunque parezca un elemento menor, a tener un criterio de igualdad en relación al dinero.

En segundo lugar, el dinero –no porque sea esto muy importante, pero ahora que ya lo dije, me embarré– tiene que estar dedicado a las personas. Porque si no es así, otra de las cosas que a veces suceden en el teatro alternativo es que el dinero se gasta en la escenografía o en el vestuario, o en la prensa, o en algo que no son las personas. Las personas tienen dificultades para comer un pedazo de pizza, y sin embargo se gasta plata en tales cosas. Eso siempre nos ha parecido un error, siempre hemos pensado que no debería ser así, que el dinero que hay tiene que ser para las personas, porque es un trabajo duro e intenso. Cuando me refiero a que uno hace teatro para no trabajar, me refiero a no trabajar en condiciones de dependencia y de explotación, porque es el intento de crear un espacio propio, donde uno pueda desarrollarse y generar su propia fuerza.

Ese acuerdo, entonces, implica que cada uno va a dar lo mejor de sí y que va a tratar de desarrollar un lenguaje. La hipótesis del desarrollo de un lenguaje dentro del teatro no es un problema meramente estético, no es un problema de las vanguardias, no es un problema ilustrado. Es un problema, a mi entender, político, en el sentido más amplio del término, que es no quedar sometidos a un encuadre preexistente. Quiero decir que la relación va a ser creadora y no de representación de un sentido dado, que dentro del teatro tradicional está formulado desde el texto. Hay un concepto dentro del teatro tradicional que sería que existe la obra, escrita por un autor. La utilización de la palabra “autor” es paradigmática porque lo coloca en la cima piramidal de la construcción. De hecho, ahí la broma sistemática es que Argentores –que es la institución que nuclea a los autores– recauda el 10% de la obra. Si no, no se puede hacer la obra. En realidad, nadie declara el 10%; todo el mundo miente. Pero inde-

pendientemente de eso, está legalmente colocada la autoridad que el texto plantea en la producción teatral. Ni el actor ni el director tienen garantizado un porcentaje estable antes de hacer la obra. En esa formulación del teatro tradicional existe la obra, que está contada a través de la trama. Esta a su vez es el desarrollo de los personajes, que son como las personas pero un poco más intensos, un poco más berretas, por eso son personajes. Y el trabajo del director presupone “poner en escena”, que es un término utilizado por los franceses –es un término desgraciado, porque es como de decoración de interiores pero un poco más culto–, y los actores deben representar el sentido existente, iluminados por la palabra prístina del director.

Ahí no hay hipótesis de lenguaje, hay organización efectiva de oficio, que puede estar excelentemente hecho, y obtener resultados enormemente interesantes, pero no va a generar desarrollo de lenguaje dentro de lo teatral. No va a posibilitar que el teatro *abandone* cosas. El teatro es un arte muy conservador, que acumula ciegamente tradición, porque está vinculado de modo directo al sistema de producción. El espectador participa de manera activa: no solamente consume, sino que está consumiendo en el momento en que el acontecimiento se presenta. Entonces hay una operatoria muy directa del espectador en el procedimiento teatral que no ocurre en otras artes.

Esa modalidad del teatro dominante –lo digo sacándole cualquier connotación negativa a la palabra– es distinta, en su forma, en su sistema de producción, en sus búsquedas, a un teatro que intenta generar desde el procedimiento de la improvisación. La improvisación serían los *juegos* que la actuación y la dirección pueden desarrollar, y que son utilizados habitualmente para acercarnos a



IMAGEN DE "MUSEO EZEIZA"

la obra. Supongamos que trabajáramos sobre **Un tranvía llamado deseo**. Entonces improvisaríamos sobre posibles vínculos de la pareja que recibe a la hermana de la mujer. Supongamos que vamos a improvisar sobre conflictos domésticos, situaciones vinculadas a la sexualidad, al uso del baño, cualquier cosa. En general, la improvisación es usada para acercarse, para darnos elementos, para traer luz sobre el objeto textual.

Para nosotros la improvisación es otra cosa: es la capacidad radiante que tiene la actuación de producir lenguaje, puro lenguaje que no se somete a nada. Para dar un ejemplo un poco convencional, pero que me parece simpático: la improvisación es como ese hombre que, en la estación de tren, te muestra las cartas y dónde está la pelotita, como si fuera la prestidigitación. No es magia, que vendría a ser el elemento serio, sino la capacidad de mostrarte algo mágico y al mismo tiempo saber que te lo está haciendo esa persona, que lejos de escon-

derse detrás del personaje de la obra, la actuación aparece ahí, está plenamente presente. Al mismo tiempo, está construyendo una situación imaginaria y poética, pero no te cabe la menor duda de que en ese momento el actor está más presente que nunca, a tal punto que cuestionaría algunas nociones que nosotros tenemos del orden de lo real. Por ejemplo, la personalidad.

El teatro tradicional, conservador, cuando formula la idea del personaje tiene un registro, habitualmente, vinculado a compararlo con las nociones que traemos desde la realidad, como la psicología y el orden social. Para la actuación son guías menores para organizarse, pero cualquiera que ha actuado sabe que la potencia más singular de la actuación es cuando se diluye momentáneamente la noción de identidad. Cuando esa noción tan tiránica que nosotros percibimos en la realidad, el yo, la idea "yoica" –y la pedagogía formativa dominante está plagada ella– queda momentáneamente diluida, atravesada.

Entonces, en ese aspecto, el intento de hacer un teatro que crea lenguaje presupone acuerdos, a mi entender, de gran voluntad y de gran inteligencia. No digo que se resuelvan los problemas, pero se colocan, de antemano, de una manera mucho más interesante y más posibilitadora.

Yo tengo un problema que es que –como cualquier persona que se obsesiona, como el que tiene una ferretería, o le gusta el ping-pong o la pesca– empiezo a hablar de algo y los demás dicen: "Me está hablando de algo que no entiendo un *catzo*, porque la verdad es que me está hablando con una especie de cosa...". Eso es lo que me pasa a mí. Como hay un teatro que me cuestiona, del que me siento ajeno, como me siento en peligro con cierto tipo de teatro, para afirmar el propio tengo que

desarrollarlo. Porque uno discute produciendo. No hay teatro que no discuta con otro, haciéndose. Por supuesto que cada obra formula cosas propias, pero además siempre formula diferencias con otro tipo de teatro.

Para mí fue enormemente importante, en mi formación, tener claramente identificados algunos enemigos para formarme en otra dirección. Me sigue resultando muy importante tener claro quién es mi enemigo. Cuando digo “mi enemigo” lo digo a sabiendas de que la palabra es un poco fuerte en esta época.

Pero ninguna de estas cosas tiene ningún valor teórico. No soy un teórico. No terminé el secundario, ni llegué al teatro por antecedentes familiares culturales. Estoy obligado a pensar para defenderme; entonces mi pensamiento tiene una gran cuota de resentimiento y de esquematismo.

Yo me siento muy fuerte ensayando y produciendo. En todo lo demás me siento muy débil. Estoy en un estado más defensivo que dinámico.

V. B.: Y lo hacés muy bien.

R. B.: Soy viejo. Y uno aprende por eso. Porque hemos creído mucho, muchas veces y muy intensamente, y muchas veces hemos sido engañados, y muchas veces hemos sufrido. Entonces, uno se fortalece también en eso. Se debilita en algunos aspectos, pero se fortalece en otros.

Por ejemplo, no añoro nada del teatro. En algún momento imaginaba que dirigir en alguno de los teatros importantes de mi ciudad iba a ser un mérito. Ahora me siento totalmente ajeno a eso, no tengo ninguna expectativa con el prestigio ni con los premios. No tengo expectativas con otra cosa que no sea con los compañeros que momentánea-

mente acuerdo. Incluso, tampoco tengo grandes expectativas con el público. Lo quiero decir.

V. B.: ¿En qué sentido?

R. B.: Porque de otra forma siempre hay una alcahuetería dentro del teatro: “Hemos aprendido mucho con este público tan agradable, nos sentimos tan bien”. Y todo eso es un verso sacado bajo tortura por las notas periodísticas. El público participa también en esa confusión. En general, tiene una actitud espuria dentro del teatro. Quiere ver confirmado aquello que ve todo el día, que es algo que no está bien. Las imágenes que ve, las formulaciones con las que nosotros somos bombardeados permanentemente, son cosas que no son buenas, son cosas antihumanas, antipoéticas, que no nos proponen un campo de amplitud, de proyección reflexiva, de cuestionamiento, sino que confirman las cosas más esquemáticas. Los modelos de actuación, de lo que es lo teatral, no es lo que hacemos nosotros. Son otros los valores. Está bien, tampoco es una queja. No tengo una expectativa popular. Para mí el teatro es una experiencia minoritaria. Tiene que tener un devenir minoritario. No hay que quejarse porque hacemos dos funciones para 70 personas. Es extraordinario tener 140 personas los fines de semana en un espectáculo que se cuestiona todo, en una época y en una actividad que es de las últimas actividades a sangre. No es para exagerar, no es que seamos los últimos mohicanos, pero en una época de tanta virtualidad, de tanta separación de los cuerpos, poder estar tan cerca de los actores, que haya tanta energía, tanta voluntad, es una expresión inusitada, poética, de esta ciudad. Que haya tanto teatro alternativo, tantos espacios, tanta decisión de salirse del modelo de lo dado y te-

ner esa voluntad de construcción. Porque la voluntad es importantísima. Cuando hay obra y cuando hay una producción detrás, cualquier ganso dirige, más o menos cualquiera distribuye los roles. Veo sonrisas sardónicas por ahí, pero ustedes saben de qué hablo. La dirección es otra cosa: es el intento de crear la escena radiante, que es la combinación de varios relatos múltiples a la vez, y de crear una polifonía, no la mera representación.

Y el problema de la representación, intuyo (lo tengo claro en el teatro, pero no cuando hablo), es algo que excede lo teatral. Es un problema filosófico. Es una visión del mundo, del hombre, en relación al tiempo, al espacio, a la posibilidad de salirse de la lógica binaria gordo-flaco, hombre-mujer, rico-pobre. Salirse del modelo histórico tradicional, que incluso la izquierda ha tenido, que es el encadenamiento lineal de los sucesos, ciertas lecturas —a mi entender equivocadas— del marxismo, que el teatro revienta, hace saltar por el aire. Porque en la escena, cuando ocurre el lenguaje, el tiempo se mueve, es el tiempo del acontecimiento, del suceso. Es a lo que uno aspira cuando ve jugar a la Selección [de fútbol argentino]. Aspira a que [Lionel] Messi juegue, juegue. Y entonces el tiempo se transforma en otra cosa y uno siente en esa emoción del juego compartido algo que no puede explicar, que no es solamente de las palabras. Como cuando yo agradecí al principio; ninguna palabra puede explicar el sentimiento que uno puede tener, en relación a que no hace tantos años en estos lugares ocurrían las cosas que ocurrían y ahora suceda que vayamos a ver una obra de gente buena, aunque parezca esto dicho como una estupidez. O que yo esté invitado a hablar acá. No es solamente un regocijo; es algo que no se puede poner en palabras. El teatro o el campo poético pueden dar cuenta de ello. El campo

poético, y en particular el teatro como arte, tienen en ese sentido una responsabilidad histórica, que no es solo la de la representación.

No es que haya que hacer obras que hablen de cómo los malos torturaban a los buenos. Eso sería un arte conservador. Yo estaría decididamente en contra de eso. Pensaría que se están utilizando las mismas cosas que cuestiono, que son los procedimientos conservadores, para enunciar cosas con las que a lo mejor estoy de acuerdo. Pero yo no voy al teatro para estar de acuerdo con las cosas que se dicen; me parece que eso sería de un aburrimiento espantoso.

V. B.: Como decís, vamos a ver **Museo Ezeiza**, una obra que dirige Pompeyo Audivert. Y en relación con esta obra, sobre la construcción de este material, voy a citar una reflexión para ver qué te parece: “La política es la forma de producción poetizante. Los temas son apariencias o superficies de inscripciones de esa ruptura poetizante. La cuestión política no es el tema Ezeiza, sino la forma de multiplicación poética”. ¿Qué pensás?

R. B.: Evidentemente, Pompeyo estaba alcoholizado cuando dijo eso.

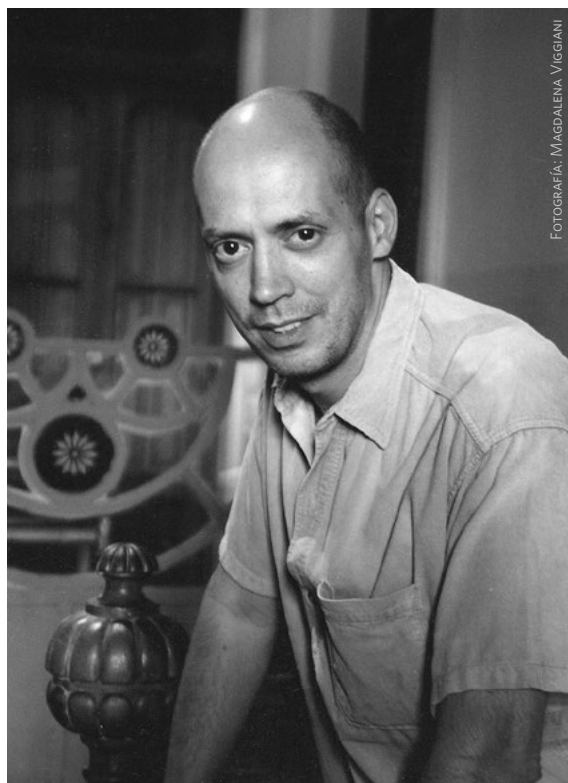
No importa mucho lo que diga Pompeyo... Por supuesto que sí importa, pero me refiero a que no importa lo que diga él ni lo que diga yo.

En principio, hay que pensar que se trata de un conjunto de personas formadas dentro del estudio de Pompeyo, y que ellos eligen una referencia histórica, como es Ezeiza,¹ que tiene un valor fundante en una época histórica porque produce un quiebre y una marca de la cual no se puede volver. Se trata de la marca de la represión, del asesinato y de la identificación clara de las fuerzas que van a operar en

1. La “masacre de Ezeiza”, en la que murieron al menos 13 personas y resultaron heridas más de 350, ocurrió el 20 de junio de 1973 en ocasión del regreso definitivo a la Argentina de Juan Domingo Perón.

el resto de ese momento histórico. Pero no hace un apelativo directo, sino un procedimiento indirecto, en el sentido artístico, que es tomar partido por los restos, por pedazos de cosas que han quedado y que remiten y que resuenan. Y esos pedazos también forman la conciencia. Porque el campo emocional que uno siente al estar acá [en la ex ESMA], por ejemplo, no tiene que ver estrictamente con lo racional. Lo racional lo comprende, sabe que hubo cuerpos torturados, que hubo una humanidad desfalleciente, a causa del aparato represivo del Estado. Pero la sensación es más abarcativa, va más allá: cómo puede ser que entre estos árboles, cómo puede ser que entre el sol, cómo puede ser que el ser humano llegue a eso. Ahí hay algo innombrable, que también hace a los restos, a los pedazos. Y entonces creo, y en esto me parece que debo coincidir con Pompeyo y con muchas otras personas, que si así como en determinado momento el teatro fue el espejo del mundo, ahora ese espejo está roto, y el teatro son los pedazos flotantes en el vacío, que reflejan pedazos de cosas. Y en todo caso, si algo fuera el teatro, debería ser la fuerza que rompe ese modelo, que rompe ese espejo; debería ser la piedra que fractura ese modelo. Entonces, la elección de una serie simultánea, y por momentos, en lo aparente, una caótica organización de discursos y pedazos que nominan cosas que quedaron perdidas en Ezeiza, produce eso: una polifonía de voces y de sensaciones muy intensas. Pero además está el procedimiento en el espacio, casi como si fuera un depósito de actores y uno viera camillas depositadas en el espacio, y entonces esas camillas y esos cuerpos de repente empezaran a hablar.

No soy un crítico de teatro ni vine a hablar sobre el trabajo de Pompeyo, pero me parece que ahí estaba contenida una observación sobre lo teatral,



POMPEYO AUDIVERT

que era que justamente no hay personajes, sino discursos, y discursos poéticos o emocionales, pero hay un cuestionamiento al sistema narrativo, como si dijéramos: “Ah, se me está contando esto y esto, y entonces ahora podemos irnos a comer una pizza tranquilos, porque la vida es más o menos esto y esto”. El teatro debería tener otra actitud: debería poder producir un nivel de cuestionamiento, en el que no nos fuera tan fácil quedar separados de esa experiencia.

La actuación es la memoria colectiva; va a vivir en todos nosotros, de manera confusa, difuminada, pero nosotros nos movemos y nuestros gestos, nuestras expresiones, son las que ven nuestros abuelos, nuestros padres, al ver actuar. Todo lo que

se llama nuestra gestualidad íntima está ligada a la memoria colectiva de la actuación. Y la actuación está difuminada y circula. La actuación no solamente ocurre en los teatros. Es como la poesía: no se da en los talleres literarios de poesía. La filosofía no se ejerce en la Facultad de Filosofía. Son situaciones que circulan. Entonces, el teatro, la actuación, son elementos inasibles, indefinibles. Uno no recuerda tan bien al personaje como al actor. Uno no recuerda tan bien la intensidad temática como la forma o el procedimiento con que esa actriz o ese actor miraba o decía. Uno también tiene, por momentos, una relación muy intensa con lo parcial. La idea de la unidad y del elemento totalizante es un concepto del pensamiento dominante. El relato está armado de contradicciones. Nuestras existencias son relatos, muchas veces, atravesados por momentos parciales. En ese sentido me parece que el *procedimiento* del **Museo Ezeiza** tiene su valor, su búsqueda. Y no necesariamente el tema.

V. B.: Antes de abrir el debate, ¿cómo ves el panorama actual en relación a la reflexión, a la discusión...?

R. B.: Hay veda. Hay veda.

V. B.: A la discusión sobre el lenguaje, sobre política...

R. B.: Hay poca discusión política en la actualidad.

V. B.: ¿Por qué?

R. B.: Porque tiene un costo en términos políticos. Porque hay que tener pensamiento para poder producir pensamiento político. Hay que tener

hipótesis, una visión cultural. En ese aspecto, está jaqueada la hipótesis de una verdadera discusión cultural acerca de la época que nos toca vivir, que es una época triste. Este tiempo no va a ser recordado como de gran alza de lo humano. No. Hay una enorme mediocridad. No ha habido respuestas. La caída del Muro de Berlín no es solamente la caída del comunismo y de ese modelo, de un Estado que terminaba siendo también un modelo de represión y de pobreza, sino que es también la caída del modelo capitalista, del modelo del progreso, del trabajo, de la ciencia, de respuestas. El neoliberalismo no es solamente achacable a [Carlos Saúl] Menem o al Fondo Monetario [Internacional]. Es un pensamiento profundo que recorre el mundo, y es degradante, estúpido, aniquilante e idiota.

Pensamos una cantidad de tiempo enorme sobre personas idiotas, con pensamientos idiotas, que tienen una visión idiota de la vida, de la sexualidad, de sus cuerpos. Nuestros medios de comunicación están llenos de cosas como que tal se acostó con tal, que fulano le dijo a mengano que la tenía más corta. Unas cosas que vos decís: “No puede ser, no puede ser”. Y sí, puede ser. Hemos tenido presidentes como Menem y como [Fernando] De la Rúa, que son seres menores, inferiores, imbecilizados. Hemos sido imbecilizados por ellos en nuestra experiencia. Entonces, está muy reducida nuestra capacidad de respuesta y de resonancia.

Es evidente que hay progresos en eso. ¿Es indispensable fortalecer esos progresos? Es indispensable, pero aún es enorme el espacio de discusión.

En términos teatrales, a mi entender, estamos para atrás. ¿Respecto de qué? De los 80, de los 90, cuando el teatro dio una discusión enorme y avanzó muchísimo en relación con su espacio. Todo lo que ahora es el teatro alternativo y los espacios al-

ternativos han logrado una visibilidad que antes no tenían. Pero en términos de lenguaje, hemos ido para atrás. No hemos logrado capitalizar la enorme experiencia que hubo en ese momento sobre procedimientos, sobre cuestionamientos profundos, que no era solamente el cuestionamiento al texto, que es un intento baladí de reducir la discusión a si me gusta más o me gusta o menos.

El teatro oficial no existe más, y lo digo sin que yo tenga nada que ver con él. Existen algunos intentos en el Teatro Nacional Cervantes, pero todo el complejo del Teatro San Martín no existe más. Ha sido vaciado de áreas escenográficas, de proyectos. El teatro comercial le ganó la mano, y entonces produce obras culturales: Tennessee Williams y [Arthur] Miller. Hubo un pasaje –no es un comentario moral, sino teatral– de algunas de las expresiones más fuertes de lo que era el teatro alternativo al teatro más comercial. Y eso también produce un debilitamiento de las creencias, de los acuerdos. Y sobre todo, del lenguaje. El teatro alternativo no se profesionalizó con ese pasaje, ni el comercial se poetizó. Quiero decir, los dos perdieron.

Lo que sí veo con mucho interés es cómo siguen surgiendo expresiones e intentos alternativos al Estado.

En esto quiero hacer un comentario, para que se entienda. Hubo muchísimo avance y aporte por parte del Estado al teatro alternativo. Aparecieron subsidios, el Instituto Nacional de Teatro, Proteatro. A mi entender, todo eso nos hizo mal porque nos domesticó. Nosotros deberíamos haber mantenido una actitud nómada, clandestina; nuestro valor tenía que ver con funcionar por fuera. Yo sé que ahora la discusión es con el Estado, y que esa discusión es valiosa y que es necesario darla. Pero me parece que los segmentos vinculados a la creación del teatro



ESCENAS DE "MUSEO EZEIZA"

tendrían que haberse mantenido totalmente independientes, y que ahí estaba su fuerza. Terminamos pareciéndonos mucho a aquello a lo que no queríamos parecernos. Empezamos a hacer muchas funciones, a tener que poner nuestros espacios de cierta manera, a hacer concesiones y concesiones, y fuimos envejeciendo en esa pelea. Empezamos a creer que en esa legalidad íbamos a encontrar nuestra fuerza, cuando en realidad está –la palabra es un poco extrema– en nuestra *clandestinidad* en relación al Estado. Al Estado o a cualquiera.

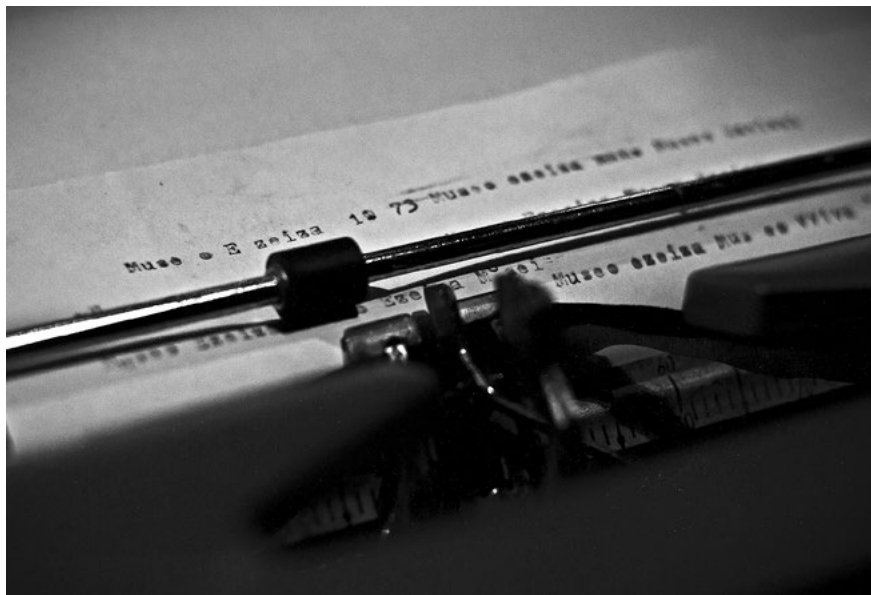


IMAGEN DE "MUSEO EZEIZA"

Eso me importa a mí y a algunas personas que de pronto me vienen a ver y me dicen: "A ver cómo hacen para..." y nosotros decimos: "No hagas las habilitaciones, no dejes entrar a los inspectores, no hagas ningún trámite, no presentes los papeles ante el Instituto, no busques el subsidio, porque te van a dar chaucha y te van a obligar a un montón de cosas que después, finalmente, te van a ir conduciendo lentamente a un lugar, que no siempre es aquel al que querías llegar".

Público: ¿Actualmente se hace más o menos teatro independiente que en otras épocas?

R. B.: Yo creo que, por un lado, hay tanto, que siempre va a ser difícil enterarse de todo. Hay mucho teatro, muchísima gente, mucho talento, muchas cosas, que uno no las ve, no se entera o no tienen difusión.

Estoy en contra de una práctica que nos ha llevado a que casi no haya posibilidad de pensar las experiencias teatrales sin que tengan una difusión a la que antes nosotros no le otorgábamos valor. Ahora, cualquier grupo de teatro tiene su agente de prensa. Se le destina una cantidad de plata para que salgan las gacetillas. Es como una especie de canje: la pongo acá creyendo que va a venir por acá. Pero eso tiene que ver con que se ha hecho demasiado hincapié sobre esa cuestión. Hay un aspecto que es cierto: si no viene público, el acontecimiento teatral no ocurre, porque este ocurre porque hay un público que lo ve; si no, no hay teatro. Sin embargo, hay también una lógica de la época: que es importante el público, que es importante el éxito, que tiene que venir gente. Nosotros lo padecemos. En el Sportivo Teatral, cuando no tenemos llena la sala, a veces se escuchan comentarios: "Che, ¿qué nos pasa?". ¿Qué nos pasa? Es un milagro que sin salir en los diarios, sin tener una prensa activa ni publicidad, el *boca a boca* haga que venga una cantidad de público. A veces es difícil salir, porque uno está cansado, porque labura toda la semana, porque hace frío, porque las condiciones no son las óptimas.

No digo que la gente no aspire a tener reconocimiento, habilitaciones, subsidios y demás. Pero lo cierto es que las dificultades son tan extremas que empieza a haber una energía –que antes era simplemente una energía destinada a producir– que comienza a destinarse a hacer los trámites, a hacer las carpetas, a sacar las fotos, a tener un montón de cosas que son laterales, que no hacen al problema central de la producción. Eso es lo que yo veo de nuestra propia experiencia, que a veces es agotador.

Público: ¿Cuáles son para usted las orientaciones generales del gusto de la audiencia hoy?

R. B.: Hay una situación subjetiva. Les cuento una anécdota. Un día, antes de estrenar hicimos unos ensayos abiertos. Entonces vinieron distintas personas, entre ellos un crítico que conocíamos, Jorge Dubatti, que tiene una escuela de espectadores. Esa es otra situación de la época: gente que va al teatro en conjunto y hablan con él. Habían venido. Una señora, al terminar, en el momento en que se apaga la luz y empiezan los aplausos (si es que había) trata de huir, tropieza y se cae, como si fuera un ballenato en la playa. Después entendimos por qué. Y se produce un remolino y yo me acerco a ayudarla. La señora se sienta, y al sentarse dice: “Le agradezco mucho”. Yo le digo: “¿Pero qué pasó, trastabilló, no vio el escalón?”. “No –dice–, estaba harta. Estaba harta. Me quería ir”. Ella no sabía quién era yo, entonces era muy generosa en sus conceptos. “Estaba desesperada. Me caí porque quería huir”... de la emboscada que le estábamos haciendo nosotros.

Quiero decir: a un montón de gente le gustan cosas en el teatro que a otra no, o viceversa. Con eso no hay que ser ingenuo. Obviamente, hay cosas que pueden ser subjetivas, relacionadas con el gusto. Pero también nuestros gustos, así como los gustos en la política y en otras cosas, están condicionados por los modelos de información. Uno termina, de repente, diciendo “qué bueno esto”, y no sabe si es tan bueno. A eso me refiero.

Público: ¿Una reflexión sobre la crítica de teatro en Buenos Aires?

R. B.: La crítica está más vinculada al sistema productivo y a la política que al teatro. Es decir, ocupa una franja que debería analizarse más en el sistema productivo, porque en todo caso la crítica fun-

ciona como un intermediario entre el espectáculo y el espectador.

No los quiero mucho. Nunca quiero mucho a una persona que habla mucho de lo que hacen otros, no me parece bien eso. Lo digo de manera muy ingenua, muy elemental. Por otro lado, la crítica no es ingenua. Tiene una mirada absolutamente conservadora. El 45% de la crítica habla de la obra, el 10% de la dirección, que tiene que ver con si representó o no el sentido de la obra e iluminó con su lucidez algunos puntos oscuros, y un 5% de los actores: “Qué bien que está fulano, muy eficaz en el rol de *garompa*”. Me parece que no hay que ser ingenuo. Por otro lado, en los medios gráficos el teatro es como nada, como una prima tonta de Carapachay; el teatro no tiene ningún rango, a no ser que el actor o la actriz sean muy famosos.

Pero la crítica entonces ocupa un lugar más relacionado con la producción. Si la crítica es buena, se supone que tenés más chance de que venga un poco más de gente.

También creo que eso se acabó, la crítica ya no determina nada. Un espectáculo funciona si el *boca a boca* es fuerte. En nuestras experiencias, no tenemos que llenar 700 localidades –caso en el que sí dependés mucho de los críticos, de la prensa, de la publicidad– sino que el *boca a boca* es lo determinante.

Además ahí se ha debilitado algo que ocurría más en otros momentos, que es que el público que iba en determinada etapa, en determinado momento histórico, a ver ciertas obras, tenía una actitud de mayor participación porque elegía. Era claro que al ir a ver cierto tipo de teatro, elegía muy notoriamente ese segmento. Ahora eso se ha perdido, porque ya no somos muy alternativos, ni tan raros de encontrar...

Público: De alguna manera estamos yendo para atrás con respecto a los 70, 80. ¿Por qué piensa que ocurre eso? ¿Es por un tema de que el teatro actual es demasiado explícito en la forma de mostrar los procedimientos...?

R. B.: Es probable que sea injusto ser tan categorico. Me parece que hay menos lenguaje, que en un momento dado el lenguaje estalló. Eso también tenía que ver con que el fenómeno de la dictadura generó un vacío tal que, cuando la cosa volvió, hubo que dar de vuelta. Ya nadie aceptaba ningún padre arriba. Nosotros no aceptábamos ningún padre, no aceptábamos lo heredado porque veníamos de un vacío muy fuerte y había que dar de vuelta, había que atacar, no aceptábamos ninguna espera. No decíamos: “Como era la tradición, hay que formarse”. No. Decíamos: “Hay que actuar ya, la formación va a venir de operar, de desarrollar los procedimientos”. Había una gran voracidad de instalar y de discutir desde aquello que se instalaba. Y me parece que se dio una discusión enorme durante los 80 y parte de los 90 en relación a cuestionar el modelo tradicional texto-representación. Se produjo una discusión muy fuerte ahí, y entonces apareció con mucha potencia un sistema de lenguaje que después la dramaturgia capturó. La dramaturgia avanzó mucho ahí. Salió del modelo del realismo rioplatense tradicional, incluyó otras modalidades, estuvo muy influenciada por las experiencias en los estudios de teatro. La dramaturgia aprendió no tanto de las formaciones dramáticas, sino de su participación en los estudios de teatro en los que tres o cuatro improvisaciones constituían de repente un lenguaje.

Quiero decir: en determinado momento, en las clases de teatro se veía el mejor teatro de la Argentina. Esa era la sensación que se tenía. Que

ahí había una intensidad y un cuestionamiento a lo dado muy fuerte, y que había procedimientos de lenguaje muy importantes. Esa situación se estabilizó. A mi entender, fue muy negativa la experiencia de tanta participación en los festivales internacionales.

Y también hubo un vaciamiento, un intento –no digo una estrategia, porque no es un pensamiento paranoico– pero quiero decir que hubo ofrecimientos permanentes del teatro comercial y tradicional a los sectores más lúcidos, ya sea de la actuación, de la dirección o de la dramaturgia... pasa como en el fútbol: se los llevan a todos. Entonces, ¿cómo nos vamos a quejar de que la Selección juegue tan mal, si los partidos que vemos todos los domingos son una *bosta*, donde el juego está absolutamente degradado? Si a los jugadores, cuando tienen 17, 18 años, se los llevan, ya están afuera, ya están vendidos...

De todas formas, veo que hay un enorme avance de género. Hay cinco, seis directoras muy fuertes, y hace 20 o 30 años, de vez en cuando se encontraba una mujer que dirigiera. Pero ahora lo más interesante en cuanto a dirección está viniendo de experiencias de chicas que dirigen.

La actuación también se ha debilitado. ¿Por qué? Habría que pensarlo. Es muy fuerte la actuación en la Argentina. Tiene un desarrollo técnico enorme, y entonces las formaciones, aunque sea las tradicionales, obligaban mucho a la variedad y a la ampliación del registro expresivo de la actuación. Seguramente nosotros, desde el Sportivo Teatral, hemos favorecido negativamente en ese sentido. Se ha valorizado mucho la poética personal de la actuación y entonces de repente la actuación ha desarrollado ciertos aspectos, ciertas tendencias muy propias, pero también cierta incapacidad de abrirse, de ser más elástica, técnicamente más amplia. Entonces, se ven actores o actrices que son muy

buenos, pero que cada vez que actúan hacen lo mismo, es decir, que repiten algo que ya se les vio hacer. Eso también es un tema de la política.

Durante mucho tiempo, para nosotros estuvo sustraída la posibilidad de tener una identificación heroica con el país, la sensación grata de sentirse argentino. Se podía sentir con Maradona llorando cuando nos puteaban el Himno... eran algunos gestos que uno podía leer como de una resonancia más amplia, como un orgullo y un honor de la pertenencia que no se podía sentir en la política o en un orden así. Y en ese aspecto, para nosotros el teatro fue muy grato. Siempre que viajamos a festivales, la sensación íntima, con el grupo, con el elenco, de ir a jugar por la camiseta, un poco burlándonos, riéndonos de esa zoncera, pero al mismo tiempo con un orgullo y una intensidad enormes. Quiero decir: siempre pensamos que el territorio de lo teatral era nuestro espacio de opinión y de discusión política, en un sentido amplio del término “política”. Nosotros no tenemos coincidencias de militancia, no pertenecemos a un partido político. Obviamente, no somos gente de derecha, somos todos de izquierda: pensamos en el hombre de una manera dinámica y progresista. Pero no tenemos ninguna alianza más que esa alianza poética. Sin embargo es tan importante tenerla, es tan grato haber podido tener esa experiencia en cada uno de los elencos, de los espectáculos de los cuales participamos, de en algún momento tener la sensación cómplice y extraordinaria de decir: “Es un disparate, pero nosotros estamos representando a un segmento del pueblo argentino en esta situación”. Y eso no garantiza lenguaje ni te hace actuar bien, pero te da un pequeño y módico momento de felicidad y de pertenencia.

Y como durante muchísimo tiempo no ser argentino era casi una gimnasia en este país, eso también

es un agradecimiento: poder entender, en algo más micro, en algo menor, el ejercicio de un acontecimiento político. Porque, de otra forma, uno cree que la política se ejerce solo en los grandes gestos de la política, de los cuales siempre va a quedar excluido.

Público: ¿Cuáles son para usted los mejores actores de la escena argentina?

R. B.: Y..., hay miles. Luppi es un gran actor, para los que lo hemos visto en teatro. Alcón, tiene 84 años y es un orgullo verlo ahí arriba cómo arriesga, cuando lo hace. Y más cercanos, Cristina Banegas, muy enorme. He tenido el privilegio de ver actuar a Inda Ledesma, a Ulises Dumont, a Carlos Carella. Actores de una envergadura enorme. Machin, Onetto, Couceyro, De la Serna me parecen actores tremendos...

Pertenecen a bandas y a experiencias muy distintas. Hay una cantidad enorme de actores y de actrices... es lo que más hay. Hay una desproporción inusitada de actores y de actrices de gran envergadura en relación a autores o directores. No hay en el mundo esa magnitud. Es un comentario un poco excesivo... pero no hay. Y no hay en el mundo una ciudad donde uno pueda ir a ver teatro a cualquier hora, en cualquier momento. De esta envergadura, no hay.

Y es una pena que los funcionarios *chantapufis*, mediocres, como la mayoría de los secretarios de Cultura que habitualmente tenemos, solamente se llenen la boca de teatro alternativo cuando se pone como ejemplo, como acontecimiento. Ustedes no saben la cantidad de cosas con las que nos hinchan las pelotas estos seres mendicantes y ridículos que hicieron y deshicieron el tejido social de la Argentina mientras el teatro alternativo juntaba grupos y grupetes de personas que iban a esos

espacios porque eran espacios continentes, de reflexión, de producción poética.

Público: ¿A pesar de estas condiciones se hace teatro?

R. B.: Por supuesto. Hay varias salas y espacios que ni están en las condiciones que estamos nosotros, que por “preexistentes”, como nos llaman, estamos en una situación de cobertura legal. Hay muchas salas que no tienen ni esa cobertura, y que hacen teatro.

Y además, durante los 80 y 90, fue el teatro alternativo el que fue el boom del teatro en el mundo. No hay experiencia artística ni empresarial de la República Argentina que sea más eficaz en términos del sistema que el teatro alternativo. Y no nos dieron ni *garompa* a nosotros. Tendrían que rendirnos pleitesía; la Cancillería, los funcionarios, todos esos estúpidos, tendrían que venir al pie. En cambio, nos siguen tratando como si fuéramos nenes de cuatro años, como si nos dijeran: “Te vamos a dar algo, te vamos a dar algo”; ese sentimiento espantoso y humillante de “bueno, tomá”. Por respeto a las señoras no digo dónde les deberían caer todas esas presunciones de lo que nos quieren dar.

Público: ¿Qué podría decir sobre la formación actual en teatro?

R. B.: Las instituciones oficiales han avanzado mucho en estos años, y me parece que hay un segmento inteligente. Además, hemos recomendado mucho a gente que se ha formado en el Sportivo para que dé clases en esos lugares, porque nos parece que esos son los espacios de discusión. En los 70 o en los 80, los espacios de discusión eran los estudios privados.

Yo digo lo que decimos en el Sportivo desde hace muchísimos años –no desde ahora, que podría ser una baladronada o un comentario *pour la gallerie*, porque ya tenemos cierto prestigio– y es que nosotros damos clase, que es una forma al borde del robo a mano armada. Las clases siempre están detrás del acontecimiento estético. Siempre. Toda experiencia pedagógica está detrás del acontecimiento que la produjo. No creemos para nada que la formación se dé separada de la práctica. La clase es un sucedáneo, la mayoría de las veces, de lo que debería pasar. La gente durante siglos aprendió a actuar actuando, y discutiendo y mirando, y discutiendo y mirando. Es un arte mnémico. La observación, en la calle, de los fenómenos, de los procedimientos, de los comportamientos, del ritmo, sigue siendo el eje del entrenamiento básico de la actuación. No quiero dejar pasar que la mayoría de la gente que se forma en la Argentina lo hace bajo la égida de las líneas stanislavskianas, o por lo menos con las modalidades heredadas de ellas. Si uno lee la experiencia de la literatura stanislavskiana, aunque sea un procedimiento de la literatura, no puede dejar de ser llamativo que los actores siempre parezcan idiotas. Y que deba aparecer el maestro director que les da algunas respuestas y se hace la luz. La idea del sendero, del camino, es más vieja que la abuela. Es un camino de sujeción. La actuación debería rebelarse contra eso. Lo que creo que puede tener algún valor es entrenar, como cualquier actividad deportiva. Entrenar y entrenar. Tomar lo que me viene bien, y lo demás, zafar. Porque, de otra forma, la devolución se convierte casi en un acontecimiento. La de-vo-lu-ción: “Qué te dijo, qué te dijeron”. Hay actores que le preguntan a la gente que va a ver teatro qué piensan, y entonces viene la devolución.

Me parece que eso es parte de un equívoco.

Configuración del teatro en la coyuntura de los 80 y los 90

ANA ALVARADO Y SANDRA TORLUCCI

SOBRE LA OBRA *Antígona furiosa*, DE GRISELDA GAMBARO

ANA ALVARADO es autora, directora e intérprete de teatro. En 1989 creó, junto a Daniel Veronese, Román Lamas y Emilio García Wehbi, El Periférico de Objetos; integró el prestigioso grupo de titiriteros del Teatro San Martín, creado por Ariel Bufano y luego dirigido por Adelaida Mangani. Desde entonces ha desarrollado una intensa actividad artística. Actualmente, es investigadora y docente de Dirección Teatral en el IUNA y en la Universidad de San Martín y directora de la carrera de Dirección Escénica y de la carrera de Especialización en Teatro de objetos, interactividad y nuevos medios, del Departamento de Artes Dramáticas del IUNA.

SANDRA TORLUCCI es dramaturga, guionista y directora teatral. Entre otras obras, codirige junto a Teresa Sarraile el espectáculo *Antígona furiosa*. Es investigadora y docente de Semiótica del teatro y del cine, de Estética teatral y de Guión en el IUNA, en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad del Cine. Actualmente conduce una investigación llamada “Genealogía del cuerpo escénico. Análisis de la concepción del actor en los discursos teatrales”. Desde 2005 ha desarrollado una intensa labor de renovación de la enseñanza del teatro en la Universidad a través de su des-

empeño como decana del Departamento de Artes Dramáticas del IUNA y actualmente como rectora del IUNA.

YAMILA VOLNOVICH (moderadora) es licenciada en Artes y magíster en Sociología de la Cultura. Es investigadora y docente en Semiótica y Estética del Teatro y del Cine en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, el IUNA y la Universidad del Cine. Dirige una investigación en el IUNA sobre “Dispositivos tecnológicos y Política(s) de la representación: confluencias entre las artes escénicas e imagen técnica, especificidades e interrelaciones”. Está realizando su tesis doctoral en: “La dimensión ético-política del cine en la cultura de masas: la representación y el documental”. Actualmente se desempeña como secretaria académica del IUNA.



YAMILA VOLNOVICH, ANA ALVARADO, SANDRA TORLUCCI.

Yamila Volnovich (Y. V.): Comenzará Sandra Torlucci, para contarnos cómo fue su experiencia con **Antígona furiosa**. Antes, solo quisiera destacar la emoción que implica que esta obra escrita por Griselda Gambaro en 1986 y estrenada por primera vez con la dirección de Laura Yussem en el mismo año se vuelva a poner en escena hoy, acá, en este Centro Cultural.

Sandra Torlucci (S. T.): Me gustaría empezar contando la experiencia, sobre todo la experiencia de transitar un texto que leo y releo desde hace muchísimos años. En realidad, toda la obra de Griselda [Gambaro] es muy inmensa y ha dado lugar a muchísimos trabajos tanto desde la producción artística como desde la producción académica. Empezamos a trabajarlo en nuestras clases en la

década del 90, y a partir de entonces no falta nunca en los programas de estética, en las carreras de Actuación, de Dirección; la obra de Gambaro se estudia en casi todas las materias. Especialmente **Antígona furiosa** es un texto de referencia en las universidades y en la dramaturgia argentina, siempre nos referimos a él, vuelve y nos asedia constantemente, desde hace muchos años.

Considero que es una de las reescrituras más interesantes de la **Antígona** de Sófocles. Y ha habido muchas. Fundamentalmente, porque recupera el mito y porque lo hace reescribiéndolo de acuerdo a un acontecimiento político que tiene que ver con nuestra historia: la desaparición de personas y la fundación de la agrupación Madres de Plaza de Mayo en la última dictadura militar argentina. En ese sentido, lo que intentamos hacer con Teresa

Sarrai fue actualizar esa reescritura en una puesta que también incluyera a los nuevos desaparecidos, a los otros, los que se sumaron después de la década del 90, en Argentina en principio, y en el mundo en general después.

Por eso empezamos a trabajar con algunas imágenes. La obra de Griselda [Gambaro] incluye referencias intertextuales a obras literarias y míticas. Como habrán visto, hay fragmentos de **Hamlet**, de **Antígona** (por supuesto) y también referencias a otros momentos de la historia. Con esa misma idea, agregamos momentos posteriores y anteriores: momentos que tienen que ver con la Inquisición, otros que tienen que ver con la Segunda Guerra Mundial. Situaciones vinculadas con diversas historias, con otros acontecimientos.

Las historias son de la Historia, pero las imágenes son de la ficción. También tomamos como modelo el modo en que la obra se relaciona con la intertextualidad literaria, porque Gambaro trabaja, sobre todo, con Shakespeare, y nosotros decidimos incorporar el cine de ficción. Hay planos de Akira Kurosawa, de Carl Theodor Dreyer, de Alain Resnais, de los hermanos Vittorio y Paolo Taviani y de Marco Bellocchio. También hay uno más directo, el de los pájaros en el basural, del film **Slumdog millionaire** [**Quién quiere ser millonario**, 2008]. Son todas películas de ficción. Sin embargo, a medida que va avanzando la puesta intentamos acercarnos cada vez más al documental; así que al final incorporamos imágenes documentales. Esas secuencias empiezan con las marchas de las Madres y terminan con las últimas marchas internacionales, las más próximas, que siguen generando movilización. Reforzando esta idea de incorporar las nuevas coyunturas históricas, semejantes a las que Griselda Gambaro referenció en la década del 80,

aparecen las voces en *off* de Estela de Carlotto, de Susana Trimarco (madre de Marita Verón, víctima de la trata de personas) y de Alicia Vázquez (presidenta de la Asociación de Madres contra el Paco y por la Vida).

Esas tres voces nos llevaron a hacer una investigación, a entrevistar a la gente de las asociaciones, y fue un proceso intenso, muy fuerte durante los últimos ensayos. Esto generó muchos cambios en la puesta; en los ensayos surgieron un montón de cambios en función de esas intervenciones.

Se trata de un texto intervenido políticamente por la puesta y de una puesta intervenida políticamente por las voces de las Antígonas contemporáneas. Nos parecía que era la mejor forma de tomar en cuenta la propuesta de Griselda Gambaro, adecuándola a nuestro momento con los recursos que nosotros tenemos para acercarla a un público lo más grande posible. De hecho, ayer hablábamos de llevarla a Lomas de Zamora, que es donde está la Asociación de Madres contra el Paco, y a algunos otros lugares donde tienen un gran interés por ver la puesta y donde nosotros queremos que la vean. Tenemos la certeza de que es posible trabajar lo poético del texto sin caer en lo críptico o lo hermético que podría llegar a aparecer si no se trabaja con cuidado la poesía.

Hace poco tiempo me tocó hacer el elogio académico de Griselda Gambaro, a quien le dimos el doctorado honoris causa en el IUNA, y en esa oportunidad decía que debemos reconocer en Griselda a nuestra Shakespeare, nuestra Chéjov y nuestra Sófocles. Porque, como ellos, en sus textos puede potenciar la poesía como acción política, y lo hace con amor y belleza, que son aspectos fundamentales que tienen que aparecer en una puesta.

Esperamos haberlo logrado.

Y. V.: ¿Por qué hay tres Antígonas?

S. T.: Fue la primera idea que tuvimos, porque nos parecía que el personaje del héroe trágico ya no funciona. Princesas únicas con toda la responsabilidad no se pueden hacer cargo de cambiar nada, son arquetipos. En ese sentido, en nuestra época los arquetipos están fuera de las posibilidades políticas, y entonces trabajamos con la idea de mujeres que deciden dar una batalla. Una batalla que no puede ser librada por cada una, sino por varias.

Tratamos de trabajar esa idea todo el tiempo, con las voces en *off* y también con las imágenes de las marchas, como si se multiplicara. La de Gambaro es una Antígona que vuelve, que baja de la horca, en un nuevo contexto. En este caso baja en un bar porteño. Eso se percibe únicamente a través del nivel del lenguaje de los personajes, está en el texto. Nosotros decidimos llevar adelante la idea de oponer a esos dos personajes bufonescos, burlores y “aportañados”. En el texto, esas Antígonas, son una sola, pero acá están multiplicadas, aunque sucede exactamente lo que dice en el texto y la presentación del personaje está trabajada como en él, contrapuesta en esta especie de nuevo regreso, como si fuera un espectro. También trabajamos el concepto de “espectro”, que es una idea teórica que no nos pertenece a nosotros, sino a Derrida. Ahí se aborda el tema del regreso, de la necesidad de que ella aparezca cuando se produce una injusticia, cuando hay que enterrar, cuando hay que simbolizar, cuando hay que hacer duelos. Ahí baja Antígona. Esa fue la lectura sobre la que trabajamos desde hace muchos años, y aquí intentamos seguirla. Por eso son tres. Y la idea del final es que cada vez sean más.

Y. V.: Sí, ese aspecto de la puesta es muy interesante porque contrasta con los héroes trágicos de Sófocles que son muy solitarios. Aquí aparece la idea de la lucha política como una cuestión colectiva y fundamentalmente lo que significó ese actor social que fueron las Madres, como lo plantea Gambaro. Escénicamente es notorio el hecho de que se acompañan, se ayudan, se abrazan, no están solas.

Por otra parte: ¿cómo trabajaron la cuestión del poder, la figura de Creonte, que evidentemente no corresponde a la concepción tradicional de lo que es el tirano, ni tampoco a la concepción del héroe o del antihéroe en Sófocles? ¿Cómo lo pensaron en relación con la lectura que hace Griselda Gambaro?

S. T.: Tal vez, recuerden que en el texto la autora nombra al corifeo. En realidad, el personaje es el corifeo, que también está tomado de la tragedia, y es el representante del coro que se adelanta y habla. En la obra el corifeo, de pronto, se introduce en una carcaza que señala el espacio en el que se transforma en Creonte. Nosotros no trabajamos la carcaza como didascalia, pero sí mantuvimos la idea de que se transforme en Creonte a través de ciertos gestos que hace Gabi [se refiere al actor de la obra: Gabriel Nicola], como si estuviera poseído por Creonte. Así, siendo el corifeo habla como Creonte, de esta forma quisimos disminuir la sensación de solemnidad del Creonte trágico.

La idea de trabajar con el poder estaba ya planteada desde el personaje, en el texto mismo. Desde la enunciación, desde la puesta, trabajamos la relación entre el personaje y el poder, Creonte cree tener un poder, lo conserva y en realidad él no puede apropiarse del poder y el poder no puede sostenerlo a él como personaje. En lo bufonesco, en lo grotesco, quisimos hacer visible esa fisura. Para

nosotros en esa especie de pequeña deformidad o corrimiento se muestra que en realidad él no tiene el poder. Todo el tiempo ellos creen que ganan y que las Antígonas pierden, y la idea fue mostrar que aunque parezca así, no lo es. En ese sentido, creo que tanto Teresa [Sarrail] como yo quisimos ser pesimistas, en el sentido nietszchiano del término, reconociendo que no se puede hacer todo, pero que hay que hacer algo, y que ese algo produce una transformación. Es un pesimismo como potencia transformadora. Todo esto se puede pensar porque la idea de poder cambió en nuestra época en relación con las épocas clásicas. Me parece que antes no se podía pensar de esta manera. Por ello, también es importante pensar justamente eso: ¿cómo cambia la constitución del poder!

Y. V.: Por eso, me parece interesante resaltar que esta obra que vemos hoy fue escrita en 1986. Ana Alvarado nos contará sobre el contexto del teatro en los 80 y los 90, y después abriremos el debate a los asistentes.

A. A.: ¡Qué responsabilidad! Debido a que –por suerte– el teatro es inmenso, voy a contarlo desde el recorte que me tocó vivir, porque pasaban infinidad de cosas. Creo, de todas maneras, que la experiencia que vivimos hoy y la evocación que hace Sandra [Torlucci] de Griselda Gambaro ya toma una parte muy importante de lo que ocurría en esos momentos, porque la obra de la autora que elegimos para tratar estos temas recorre no solo la década del 80, sino también la del 70 y la del 90. Prefiero hablar de otros territorios que circulaban en ese momento y que son los que conozco más y en los que se manifestaba el pensamiento teatral, afectado por la política también.



GRISELDA GAMBARO

Traté de pensar qué recuerdos tengo del teatro que se estaba haciendo a principios de los 80, a finales de la dictadura.

Por supuesto que hay que recordar Teatro Abierto¹ el fenómeno del momento, que recorrió toda la década y que fue lo que cambió las reglas de juego en muchos sentidos, desde luego para el teatro.

Todos los que hicieron Teatro Abierto fueron artistas que, sobre todo, venían de generaciones anteriores, que habían sido censurados y demás, y que recuperaron su lugar con Teatro Abierto, así como algunos músicos nacionales también lo hicieron después de la Guerra de Malvinas. Fue un momento de festejo por la recuperación de algo perdido durante tantos años.

En mi caso, era bastante joven en ese momento, pero por supuesto que fui a Teatro Abierto y que participé de la fiesta, como público. Estaba fascinada.

1. Movimiento teatral surgido en 1981 contra la dictadura militar.

2. Pintor, artista de *assemblage*, director de teatro, escenógrafo, escritor, actor y teórico del arte polaco. Kantor es famoso por sus presentaciones teatrales revolucionarias tanto en Polonia como en otros países. Su actitud artística se inspira en el constructivismo, el dadaísmo, la pintura informal y el surrealismo.
3. Agrupación de experimentación teatral creada en 1984. Sus primeros trabajos fueron intervenciones callejeras que buscaban captar la atención de la gente con simples acciones que irrumpían la rutina de la vía pública.
4. Emblemática discoteca situada en el barrio de Monserrat donde crecieron la mayor parte de las bandas más importantes del rock argentino.
5. El Parakultural o Centro Parakultural fue un centro artístico multidisciplinario ubicado en la Ciudad de Buenos Aires. El centro se convirtió,

De los años anteriores, cuando era estudiante, recuerdo dos cosas bastante singulares. Una se está recordando ahora, era algo que pasaba durante la dictadura: a veces, íbamos a ver teatro a lugares no convencionales, por ejemplo a casas, a las que algunos de ustedes habrán ido. Y me acordé de Ángel Elizondo, por ejemplo, que era maestro de actuación, mimo y hacía eventos en casas. No podía entrar cualquiera, teníamos que estar invitados, y entrábamos de a uno o de a dos. Y veíamos lo que ahora llamamos *performances*, muy relacionadas con la falta de libertad, con el deseo de liberarse de represiones. Se trabajaba mucho con el cuerpo; incluso con los actores desnudos. Era todo un evento para nosotros ir a esos lugares durante la dictadura. No podemos evitar recordar que la época, además de todo lo que ya sabemos, también gozaba de una gran moralina y un retraso enorme respecto de lo que habían sido los 60, por ejemplo. Todo lo que se había logrado en el campo artístico en la década anterior: danza teatro, *performances*, teatro del absurdo, acciones, había retrocedido, y toda su mejor gente estaba muerta o se había tenido que ir. Vale decir, es un momento de enorme dramatismo, y para mí el recuerdo de esas *performances* es muy significativo, más allá de su calidad artística, que podría ser discutida pero no era lo más trascendente. Para los jóvenes era muy importante que existieran esos eventos clandestinos. También recuerdo la programación del Teatro San Martín, que se podría cuestionar desde el punto de vista político, porque evidentemente era un teatro oficial y la dictadura gobernaba pero a veces tenía un aspecto libre y contradictorio en la programación que era muy fuerte, que generó mucho pensamiento en los más jóvenes. Ir a ver **Las troyanas**, que actuara Alejandra Boero, una figura del teatro independiente, que

quizás no tenía muchas posibilidades de trabajar en otro lado... por ejemplo. También, hacia finales de la dictadura vino Tadeusz Kantor,² que tenía una forma nueva, para muchos que estábamos ahí, de contar el horror y la guerra, y que afectó notablemente al teatro posterior. En ese director teatral polaco encontré a alguien que podía contar algo sin palabras. Porque lo que estaba pasando no era posible de decir, salvo en casos así, maravillosos, como el de Griselda Gambaro o Tato Pavlovsky. Pero en general, para el teatro era muy difícil poner en palabras el horror, y por eso quizás hubo una crisis del teatro de texto, a mediados de los 80 y los 90. Empezó a haber una búsqueda muy grande de trabajo con el cuerpo y con la imagen. Fue un momento en el que aparecieron nuevos territorios, y el público se inclinó por verlos.

Recuerdo, por ejemplo, algunas cosas que hacían Javier Margulís y Alberto Félix Alberto. También las primeras obras de Bartís, en las que tanto el cuerpo del actor como la imagen estallaban. El horror y la violencia se contaban desde esos cuerpos y desde esas imágenes, con una dramaturgia fragmentada, cortada. También recuerdo algunos trabajos de Omar Pacheco.

Es decir, eran momentos en los que la imagen empezaba a tomar mucho poder, en coincidencia con algo que sucedía en el resto del mundo: la posmodernidad y su manifestación en las artes.

Así que, yo creo que hacia finales de los 80 este era un teatro muy convocante, con mucha imagen compleja, con experiencias físicas para la audiencia también. Me acuerdo de la Organización Negra,³ en Cemento;⁴ eran experiencias performáticas muy fuertes para el público. Además, había otro teatro muy interesante en la época, que venía del *under*, los grupos de artistas que generaron espacios nue-

vos, como el Parakultural.⁵ También se promovieron criterios nuevos dentro de las instituciones, como en el Centro Cultural Ricardo Rojas, con lo que comenzó una especie de nuevo concepto de autogestión.

Anteriormente ya existía la autogestión, porque tenemos una historia muy grande de teatro independiente en la Argentina, pero en ese momento hubo un tipo de gestión muy particular; eran colectivos de artistas que ocupaban espacios. El Parakultural era un lugar muy especial, en el que había un concepto artístico y solidario muy importante, contenía a los grandes artistas de ese momento y su desparpajo, la bizarrada, como las Gambas al Ajillo⁶ —que eran geniales—, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, Batato Barea, Alfredo Casero. Nosotros estrenamos nuestro primer espectáculo ahí, era una versión de *Ubú rey*, de El Periférico de Objetos. Uno de los primeros días que el grupo trabajó allí desapareció nuestro telón de terciopelo, que necesitábamos sí o sí para la obra. Y uno de los que regenteaban el Parakultural, Omar Viola —que es una persona extraordinaria—, nos juntó a todos, a un representante de cada grupo de los que estábamos todos los días, y lo único que dijo fue: “Bueno, acá los compañeros de El Periférico de Objetos no pueden trabajar porque perdieron su telón de terciopelo y la obra no se puede hacer, así que lo que les pido es que en más o menos dos horas esté acá”. Y nosotros ironizábamos: “Sí, sí, claro, claro, todos estos actores curtidos y transgresores nos van a devolver el telón...”, pero sí y mucho antes de las dos horas, de golpe, apareció el telón.

Quiero decir: no es que no había tentación, pero había un concepto de lo colectivo, de lo solidario, de que teníamos ese espacio y lo teníamos que cui-

dar. No importaba si después se tomaba cerveza, si después el público se ponía agresivo; ahí había un colectivo importante. Y esto me parece que también era una característica de la época que quizás no tenemos tan presente ahora.

Y otra cosa típica de la época era la militancia en lo teatral, que resuena todavía en la gente de esa generación. El teatro era un lugar de militancia. Esto se debía a que esas personas habían sido militantes o bien comenzaban a serlo ahí. Teníamos un tipo de trabajo, se ensayaba mucho tiempo, se cumplían muchos horarios, no había ensayos de dos meses como estamos acostumbrados hoy en el *off*.

Esos son mis recuerdos de cuando nosotros empezamos.

En esa época, había muchos grupos como el nuestro, El Periférico de Objetos, La pista 4, El Descueve, Los Melli. Recuerdo a mucha gente y seguramente me voy a olvidar de un montón, pero aparece un concepto de grupo muy importante en ese momento. Se trabajaba mucho en grupo, había direcciones colectivas, todavía se sostenía eso. Pero a nivel político, ya empezaba un momento crítico, que todos conocemos, que fueron los gobiernos de Menem y todo lo que fue la transformación política y económica del país, que afectó absolutamente al teatro.

Nosotros y todos los que estuvieron en esa época la peleamos, pero creo que nos afectó. Tal vez mucha gente no estará de acuerdo, pero nos volvimos muy felices con nuestras cosas chiquititas. En el *off* empezó a haber, por ejemplo, un gran desarrollo del marketing, que a veces resultaba ingenuo o patético. Todos los grupos tienen sus tarjetitas preciosas, pagan un montón de plata de prensa, y las obras duran dos meses en cartel. Nos acostumbramos a un sistema basado en hacer gestión, producción, todo un trabajo, para después llegar, en

a mediados de la década de 1980 y principios de la década de 1990, en paradigma de la Cultura *underground* porteña, y principal centro de expresión de una movida artística que se había gestado durante el final del Proceso de Reorganización Nacional y los primeros años de democracia, durante el gobierno del presidente Raúl Alfonsín. El lugar sirvió, además, para el desarrollo de artistas que accederían, ya en la década de 1990, a los medios masivos de comunicación, y sentarían las bases para una nueva generación de artistas.

6. Grupo paradigmático de la movida del Nuevo Teatro de los '80, formado por María José Gabin, Verónica Llinás, Laura Markert y Alejandra Flechner (Centro Parakultural, Palladium, New York City, Centro Cultural Ricardo Rojas, teatro Empire, teatro Colón de Mar del Plata, La Trastienda, teatro Maipo).

concreto, a posibilidades condicionadas por unos subsidios muy elementales. Entonces, algo de lo que recordé cuando venía para acá era lo que ocurría en estos momentos anteriores, cuando quizás había un *afuera*. Y yo creo que ahora se está empeñando a recuperar. O quizás es una ilusión mía...

Después de los 90 empieza otro período del teatro. Quizás es profesionalmente mucho mejor que antes, tiene más gente trabajando, gente más formada, hay muchos más lugares para estudiar. En los 90 y sigue en los 2000, hay cada dos años un Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires que movilizó mucho, trajo muchas obras de afuera, la gente pudo ver cosas que antes podíamos ver solo los que viajábamos.

Creo que la gente que está trabajando después del 2000 tiene una importante formación. Sin embargo, también hubo una tendencia hacia adentro, hacia lo real, hacia lo biográfico. O sea, una mirada más introspectiva. Se hicieron unos espectáculos preciosos con eso, pero tengo la sensación de que está cambiando algo. Quizás toda esta enorme experiencia, que tiene un montón de directores jóvenes, que han visto mucho teatro, que han podido desarrollarlo técnicamente y que han aprendido a hibridar artes, son motor de este cambio, se trata de no encerrarse tanto cada uno en su territorio, sino de empezar a cruzarse. Creo que con todo esto se puede hacer, y se está haciendo, un teatro hermoso.

La propuesta es que tenemos que recuperar un poco el querer conmocionar al público, que fue lo que pasó hoy. Uno podría pensar que no ocurriría con una obra del 86, pero vuelve a movilizarnos, porque estamos en un momento y en un lugar especiales. Estos son pensamientos personales, que ustedes podrán discutir y que, seguramente, yo me los voy a discutir a mí misma con ustedes.

Público: Creo que hay algo que se mantiene, o que se recupera en función de lo que decía Ana Alvarado, tanto en la obra de Griselda Gambaro, pensando en los 80 y los 90, como en una escritura que hace referencia a lo inmediatamente vivido en el genocidio de la dictadura. Durante ese período, todos, la sociedad misma, estábamos, como vos señalabas, anonadados frente al impacto de la situación. Todavía estábamos descubriendo lo siniestro del terror que se había implementado y aparece esta obra como una respuesta a la profecía de Adorno de que no era posible la poesía después de Auschwitz, aparece esta obra demostrando que no solo es posible sino que la poesía es necesaria para tratar de entender un poco.

Por eso me parece que una de los aspectos más impresionantes del texto de Gambaro es la dimensión extremadamente poética, metafórica de su interpelación al terrorismo de Estado. El cine no fue tan feliz en ese sentido, al menos en sus comienzos. Y también están todas esas experiencias del *off* y del *under* que vos señalabas, que trabajan sobre esa imposibilidad de decir directamente.

Yo les preguntaría a las dos, para no ponernos tan nostálgicos, qué creen que pasa en la actualidad. ¿Por qué ahora aparece con tanta fuerza este texto? Y ¿cómo piensan aquello que persiste, que se recupera o se transforma, cómo piensan la herencia? En el sentido de esos espectros de los que hablaba Sandra Torlucci, como herencia de aquel teatro de los 80 y los 90.

S. T.: Me parece que este momento es especial. Lo dijo Ana [Alvarado] varias veces y no llegamos a explicar bien por qué.

Es un momento especialmente político y eso es, básicamente, lo que hace que la obra pueda

tomar la fuerza que toma. En las entrevistas con las diferentes asociaciones, con las Madres y con las Abuelas, se refieren todo el tiempo al hecho de que están siendo escuchadas en espacios propios de acción y de diálogo. Entre ellas mismas y, por supuesto, entre ellas y el contexto que las involucra y que ellas involucran.

Entonces, me parece que se hace algo más cuando se hace teatro. Por un lado, uno hace el teatro que hace siempre y, por otro, hace un teatro que además moviliza, impacta. Es lo que decía Ana Alvarado: a mí me interesa conmover a la gente. Y que puedan escuchar esas voces, que se pregunten quiénes son, que se acerquen, que podamos tener un poco más de conciencia de la realidad social que parece que en un punto muestra a un montón de gente obnubilada con su propia pequeñez y que no se acepta, que no se asume, que no se integra a la otra parte, como decía ella y con lo que estoy de acuerdo.

Público: En algún sentido, esta obra era vieja hace diez años.

S. T.: Sí, era vieja hace diez años. Yo leía el texto y pensaba: “¿Cuándo se podrá hacer de nuevo?”. Parecía viejo, porque, ¿a quién le iba a interesar escuchar de estas cosas, ver estas imágenes, estas escenas? No había mucha gente a la que pudiera interesarle. Y ahora me parece que eso que parecía viejo se volvió actual, que se puede ver de otra manera, que la obra está pensando nuevamente las condiciones políticas y sociales en las que vivimos. Eso me alegra. Y, en ese sentido, creo que la actualidad de la *Antígona* de Gambaro puede extenderse al teatro en general. Y también empezó a suceder en el cine.

Público: Justo en el momento en que empezaste a hablar reconocí qué era lo que me había conmovido. Porque más allá de todo el análisis profundo que ustedes están haciendo de la obra, algo me había conmovido y no lograba identificar qué. Creo que la obra me brindó una comprensión, profundamente histórica de lo que significa *Antígona* hoy. Lo que Gambaro logró con su texto fue hacerme sentir atravesada por la historia de los pueblos. Por eso les agradezco a la gente, a los actores, a los directores, porque no es fácil tener ese tipo de experiencia. Y lo empiezo a sentir ahora, a posteriori de haber visto la obra. Tengo la sensación de que estamos creciendo en esa nueva comprensión histórica que involucra también un crecimiento humano.

Les agradezco que me devuelvan la posibilidad de sentirme parte de ese crecimiento. Gracias.

S. T.: Gracias a vos por decir eso. Casi es lo que una quisiera escuchar siempre.

Público: Comparando esta obra con **Museo Ezeiza**, de Pompeyo Audivert, y en correspondencia con la relación, que estaban planteando, entre el arte, el teatro específicamente, y la política, me parece que se están generando dos maneras de representar esa relación. Una que profundiza lo poético, y otra que apunta a la literalidad. Quería saber qué opinan de esa otra tendencia: la que apunta hacia la literalidad de la relación entre el arte y la política.

S. T.: Me parece que los dos son procedimientos poéticos y que ambos dependen mucho de lo que el grupo y el director quieran hacer en un momento determinado. **Museo Ezeiza** me encantó, me impactó muchísimo. Muchas veces en mi historia, con Teresa Sarraíl también, hicimos cosas parecidas;

no tan performáticas, pero sí en el sentido de buscar una referencia más transparente ¿no? Como **Mi vida después** de Lola Arias que asume la forma de lo que se llama “biodrama”, son obras importantes, muy impactantes. Sin embargo, esta obra utiliza otro procedimiento. De hecho, hubo personas que me dijeron: “Hay imágenes que son muy literales”. Y sí, hay imágenes que son muy literales. Es distinto, porque son imágenes, no cuerpos, con la materialidad con la que aparecen los cuerpos en **Museo Ezeiza**, aunque aquí las imágenes restablecen una referencia muy transparente también. Empezamos a dejar de tenerle miedo a esa literalidad porque utilizada en una obra teatral es un procedimiento más. Y no tiene que ver necesariamente con entrar en un código realista, en el sentido del realismo costumbrista, socialista o naturalista, que tienen su retórica propia.

Creo que empezamos a entender que esos son procedimientos posibles y no conllevan ningún peligro horrible de esos que se suponía que uno corría cuando no era metafórico y no utilizaba alguna forma de opacidad. De todas formas, este texto es poético, metafórico y sumamente fragmentado, en intertextualidad permanente con el mito. Creo que las dos cosas pueden funcionar políticamente.

También depende mucho del público al que se dirigen. Considero que el teatro tiene que hacerse para todos los públicos y hay espacio para todos.

Y. V.: Quería recuperar lo que contaba Ana Alvarado sobre el trabajo de experimentación que pone en relación el arte y la política, que transforma, sobre todo, el espacio escénico a través de la exploración en diferentes ámbitos, creando otras formas de hacer teatro. También pensaba en fun-

ción de esto qué lugar ocupa el cruce entre los diferentes lenguajes.

A. A.: A mí me parece que, en todo caso, la dicotomía aparente que Sandra plantea viene conviviendo con el teatro desde hace muchos años y en distintas formas. Y quizás entre lo literal y lo poético siempre hubo de todo. Lo que pasa es que fueron cambiando las maneras en que esa literalidad existía.

Creo que los lugares a los que llegó el teatro –y el arte en general– en la actualidad son extraordinarios, justamente, para ser habitados por un pensamiento que afecte lo social, lo político. El teatro se puede hacer en cualquier espacio. El público está acostumbrado a eso, a que, por ejemplo, se intervenga el espacio público. Se puede hacer casi cualquier cosa. El problema –la pregunta– es para qué lo hago. Puedo hacer teatro en mi casa, puedo tomar el espacio público, puedo venir acá y trabajar con la memoria del lugar. Es un momento extraordinario. Puedo trabajar con mi propia biografía en el escenario, y que eso tenga un valor poético. Está muy bien. El tema es no distraernos de algunas cosas que van pasando en paralelo a nosotros, y tenemos que estar muy atentos a no parecernos tanto...

Público: Quería preguntarte, como directora, por qué recurriste al anclaje de imágenes cinematográficas, ¿por qué ese híbrido entre teatro y cine?

S. T.: En primer lugar, porque amo el cine y además porque pienso que el cine ofrece al teatro la posibilidad de inscribir una temporalidad desanclada del espacio.

Esta obra de Griselda [Gambaro] tiene una temporalidad increíblemente rara, extraña. Porque el espacio en el que ella ocurre es un espacio mítico,

un espacio que no se corresponde con un lugar, en el que fracasa la acción habitual y el desplazamiento. Entonces, el cine aporta esa posibilidad de dar tiempo al espacio.

Por eso tratamos de trabajar las imágenes de esa manera, con planos o capas. Vieron que no es una pantalla. La idea era la de cortar el espacio e imprimir la imagen en el espacio. Por eso nos encantó la idea de venir acá por lo que significa este lugar y porque el espacio escénico es muy interesante, pero teníamos una puesta completamente distinta en nuestro teatro. Las cintas se organizan al revés, no son verticales sino horizontales, abarcan un rincón y lo que hacen es ampliar o tratar de dar una imagen de capas o circuitos que al romperse parece que se desplazaran en el tiempo. Y entonces las cintas hicieron fuga. Da la idea de que las imágenes vuelven a entrar en una cinta.

Y, por otro lado, porque en la obra también aparece la posibilidad de que ellas convivan con la batalla y con el entierro y de que vuelvan a enterrar. Y pensamos que las imágenes eran una forma de superponer planos de tiempo, que podían estar en la batalla, podían enterrar y esos tiempos podían superponerse y valer como presentes. Y el cine en ese sentido funciona muy bien.

¿Por qué esos planos? Queríamos ficción hasta el final. Justo en el final donde predominan las imágenes documentales quisimos intercalar imágenes de ficción que además tienen que ver con un movimiento y una dinámica propia del montaje (por ejemplo en el film **Juana de Arco** de Dreyer) o del plano (como es el caso de **Ran** de Kurosawa) que son muy aptos para convivir con lo que está pasando en el momento de la escena.

Me gusta juxtaponer la imagen cine a la imagen teatro. Queríamos que convivieran y que se

continuaran: un cuerpo en la pantalla. O al revés: las sombras y los haces de luz sobre la escena. También la luz y la música funcionaban de manera parecida. Otro aspecto importante que olvidé señalar cuando me preguntabas lo de las tres Antígonas, es que también queríamos que las tres actrices fueran bien distintas, que de hecho lo son, con diferentes cuerpos, diferentes energías y diferentes edades. Eso era importante, que no tuvieran nada de parecido desde el punto de sus cuerpos, sobre todo, y de sus formas de actuar. Ahí hubo un gran trabajo y un largo tiempo de ensayo. Estuvimos ensayando durante un año, así que ahí se ve también el tema de la militancia que mencionaba Ana Alvarado. Estamos dispuestos a trabajar un año entero.

Y. V.: Bueno, podríamos seguir hablando y compartiendo mucho tiempo más pero es hora de cerrar. Quisiera, para finalizar, señalar una vez más la potencia que tiene el teatro de crear nuevos pensamientos y experiencias. Creo que a partir de esta obra que vimos hoy se ha abierto un espacio de reflexión muy interesante y rico sobre las formas en que el pasado, nuestro pasado, perdura y a la vez transforma el presente. Pero también, la relectura de Antígona que hace Gambaro y la relectura que hacen de Gambaro, Sandra Torlucci y Teresa Sarraíl, así como la experiencia narrada de Ana Alvarado nos motivan a pensar que el pasado también cambia con el presente, que el pasado cambia cuando la historia se inscribe en los cuerpos y re-significa los espacios que habitamos.

Les agradezco por hacer posible esta experiencia a las directoras, a los organizadores y al público.

La memoria puesta en escena

LOLA ARIAS, ANA DURÁN Y SUSANA TORRES MOLINA

SOBRE LAS OBRAS *Mi vida después*, DE LOLA ARIAS Y *Esa extraña forma de pasión*, DE SUSANA TORRES MOLINA

LOLA ARIAS es escritora, directora de teatro y compositora. Fundó la Compañía Postnuclear, un colectivo interdisciplinario de artistas que desarrolla proyectos de teatro, literatura, música y artes visuales. Junto con Ulises Conti, Andrés Ravioli y Juan Ravioli compone música para sus obras.

Para teatro escribió y dirigió *La escuálida familia*, *Estudios de la memoria amorosa*, *Voces para dormir*, y la trilogía *Streap tease*, *Sueño con revólver*, *Mi vida después* y *El amor es un francotirador*.

SUSANA TORRES MOLINA es maestra de Dramaturgia, autora y directora teatral. Entre sus producciones se encuentran *Esa extraña forma de pasión*, *Lo que no se nombra*, *Ella*, *El manjar*, *Derrame*; *Manifiesto versus manifiesto*, *Estática*, entre muchas otras. Obtuvo numerosos premios, becas y nominaciones por su trabajo. Coordina talleres de investigación creativa e investigación teatral, talleres de dramaturgia y de narrativa breve y es docente de la maestría en Dramaturgia en el Instituto Universitario Nacional del Arte.

ANA DURÁN es periodista especializada en Teatro y profesora de Literatura y Latín. Escribió artículos para los *La Nación*, *Vía Libre*, *El Cronista*, *Playboy*, *Tres Puntos*, suplemento Ñ de *Clarín*, *Teatro* (del

Complejo Teatral General San Martín), *Picadero*, *Los inrockuptibles* y *TXT*. En 1996 creó la revista *Funámbulos, cultura desde el teatro*, que continúa dirigiendo desde entonces. También cocondujo el programa de radio con el mismo nombre en 1150 Concepto AM. Trabaja en el programa de Formación de Espectadores del Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

MATÍAS CEREZO (moderador): politólogo y coordinador del Área de Estudios y Publicaciones del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (ex ESMA).

Matías Cerezo (M. C.): En los dos espectáculos, **Mi vida después** y **Esa extraña forma de pasión**, se exponen temáticas vinculadas al pasado reciente, y eso nos lleva a pensar si hay una urgencia de reponer sentido, y si el arte toma esa necesidad y se manifiesta, o son otros los móviles que las guiaron a ustedes para desarrollar estas obras.

Susana Torres Molina (S. T. M.): No sé, no puedo pensar en el arte en general. Yo sentí que quería hablar, por lo menos a partir de ciertas lecturas y de cierta información que empezó a aparecer hace cerca de cinco años, cuando los protagonistas de esa época comenzaron a dar su testimonio. Coincidió con un interés que fue surgiendo, y también porque yo veía que en los escenarios porteños se seguían haciendo muchas obras sobre el nazismo, sobre los campos de concentración nazi. Pensaba: “Acá hubo más de 300 centros clandestinos de detención, ¿por qué seguimos hablando tanto del nazismo?”. Fueron una serie de coincidencias. No es que uno elige de pronto el tema, casi diría que el tema te elige a vos. Yo padecí el exilio, exilio forzado, en el 78 nos tuvimos que ir del país a España. Mi casa fue arrasada porque buscaban a quien era mi pareja en ese momento. Sin embargo, cuando volví a vivir acá no se me ocurrió que quería escribir sobre eso. No era un tema. Era como que había pasado por mi cuerpo y estaba ahí. Y después con los años, con algo de curiosidad, la lectura, y sobre todo una imagen que fue muy disparadora, a partir de una noticia en un diario. Ahí sentí que esa imagen tenía un potencial dramático. Entonces, sin pensarlo demasiado, me puse a escribir.

Ahora, si vos me decís el sentido del arte, la época... no sé, no pienso en todo eso. Sentí la nece-

sidad personal de trabajar sobre esa imagen. Esa imagen a su vez me despertó otra, y así fui creando las tres situaciones de **Esa extraña forma de pasión**, y a medida que iba escribiendo, por supuesto, empecé a investigar, a charlar, a interiorizarme de muchas cosas que había tenido bastante tapadas durante todo este tiempo. Y eso va despertando interés, y entonces ahí sí me puse a explorar. Fundamentalmente quería dar una perspectiva, un punto de vista, tocar más la “zona gris”; ni el blanco ni el negro: la zona gris. Que fuera una obra polifónica, y que los personajes interpelaran y se interpelaran y que se hicieran muchas preguntas como me las hago yo. Pueden ser cuestiones personales, pero como yo no soy alguien que viene de otro planeta, evidentemente encauzo una serie de preguntas, inquietudes, dudas, que tenemos en particular los que somos de esta generación, que la padecemos en carne propia.

Lola Arias (L. A.): Hablando de generaciones, creo que en ese sentido la obra **Mi vida después** surge desde un lugar completamente distinto, que es desde mi generación. Es un retrato generacional, es un retrato de las personas que nacimos en la época de la dictadura, y nace de un deseo de trabajar con mi generación, de decir qué es lo que nos marca y cómo nos marcó esa historia y cómo reconstruimos el pasado.

En la obra se ve el pasado como esa suma de historias, relatos, ficciones, versiones que van construyendo en la vida de las generaciones futuras una imagen de lo que sucedió. Lo que a mí me interesaba personalmente era ver el pasado desde nuestro punto de vista. Y en ese sentido me concentré mucho en la reconstrucción biográfica de cada uno



ESCENA DE "MI VIDA DESPUÉS".

de ellos, que son los actores que cuentan su propia vida y la vida de sus padres a través de los documentos que quedaron de ese pasado.

Para mí era una indagación de esos documentos, de esas fotos, de esas cartas, de esos objetos del pasado y de cómo se transmite una historia a través de las generaciones.

M. C.: En relación con el punto de vista generacional, creo que en las dos obras está bastante claro. Sin embargo, hay una escena de las tres situaciones de la obra de Susana que tiene mayor punto de contacto con la de Lola: cuando el periodista hijo interroga a la escritora y evidencia la perspectiva de la generación de los hijos.

Pero centralmente me parece que la obra de Susana está más enfocada desde el punto de vista de la persona que vivió los acontecimientos. En ese sentido quiero preguntarte, Lola, sobre "el derecho a contar sin haber participado" de los hechos, sin ser un protagonista directo o sanguíneo. Hay

otros autores que hablan de esto. Cuando Carlos Gamerro escribe **Las islas** dice que al principio se cuestionó si tenía derecho a contar lo que había pasado en Malvinas. ¿Vos te lo planteaste?

L. A.: Por supuesto. Hubo muchas obras de otros artistas de mi generación que trabajaron de una manera distinta con el tema, como la película **Los rubios** de Albertina Carri o el libro **76** de Félix Bruzzone, que es un libro maravilloso de cuentos sobre hijos de desaparecidos, muy extraño, o su otro texto, **Los topes**. Y me parecía que todos tenían derecho de transgredir ciertas ideas sobre cómo contar la historia porque eran los hijos, que eran hijos de desaparecidos, que tenían un "derecho sanguíneo". Yo en cambio no tuve una historia personal en relación con la dictadura, no me pasó nada a mí ni a mi familia, no soy yo el testigo o el testimonio de esa historia familiar. Claro que hoy uno se pregunta: ¿cuál es mi posición? Pero para mí la respuesta era: esa es la historia de todos, no es la historia de los que la experimentaron. No es solo la historia de los hijos de los desaparecidos. Somos todos los hijos de los desaparecidos. No son solo los efectivamente "hijos de". Y eso era para mí lo interesante del trabajo en la obra. Por eso también decidí poner hijos de personas sin esa vinculación, como el bailarín que cuenta la historia de su padre que trabajaba en un banco intervenido por militares, que no tenía ninguna relación con la política y que lo máximo que le pasa es que en el banco le piden que se corte la barba porque "la barba es de los terroristas". Eso es lo único que le pasa durante la dictadura a ese hombre que trabaja en un banco. No le pasan otras cosas. Pero de alguna manera para mí eso revelaba que, obviamente, la situación política nos toca a todos de una manera distinta,

pero no es la historia de algunos, sino la historia de todos.

S. T. M.: Coincido totalmente. Además, vuelvo a decir: a mí me tocó de alguna manera, no directamente, pero sí indirectamente. Sin embargo, no fue por haber padecido eso que tenía ganas de hablar del tema. Esto apareció unos veinte años después y no por mi historia, sino porque empecé a leer material que me interesaba mucho de la gente que realmente lo había protagonizado, cuando salieron los libros de Pilar Calveiro, de Ana Longoni, que comenzaban a contar historias con una mirada ya crítica sobre esos años. Me pareció muy interesante. Creo que todo el mundo tiene derecho a hablar, porque esto nos toca a todos de una u otra manera, y es maravilloso que haya entrecruzamiento generacional y que cada uno quiera dar su perspectiva.

En este caso quería dar mi perspectiva, y por eso elegí un teatro más naturalista. Por la temática sentí que quería, a través del texto y de ciertas situaciones, tocar esto desde la complejidad, salir de lo maniqueo, compartir puntos de vista en tensión, mostrar que hay muchas contradicciones, mucha ambigüedad. Me quería internar ahí. Por eso necesitaba que el lenguaje fuera realista, porque quería dar esta perspectiva que no veía en otras disciplinas, quizás sí en la literatura, pero no en los escenarios.

Coincido totalmente, el arte es así. Es maravilloso que cada uno dé su punto de vista.

M. C.: ¿Cómo fue la elección del lenguaje para poder contar esta temática histórica en cada una de las obras? ¿El lenguaje permite evitar el riesgo de caer en un teatro didáctico y adoctrinador?

S. T. M.: Nunca elegiría hacer un teatro didáctico ni bajada de línea. Pero sí hay diferencias de lenguaje. En mi caso, por ejemplo, otro espectáculo anterior a este, **Manifiesto versus manifiesto**, tenía mucho más que ver con el espectáculo de Lola en el sentido de que trabajaba con medios audiovisuales y los actores contaban experiencias que estaban relacionadas con su cuerpo. En cada obra a mí me aparece claramente, a medida que voy escribiendo, cuál es la forma, el lenguaje formal que va a tener. Y en esta me aparecía un lenguaje muy realista. Sentía que para plantear los temas que quería plantear tenía que ser así. Lo que pasa es que sabía que después iba a haber un montaje simultáneo de situaciones, que eso le iba a dar una dinámica y un ritmo, y lo iba a sacar de esa realidad, de alguna manera, “textual”, e iba a instalar un espacio, un territorio, atemporal, simultáneo, donde los personajes actuales y los de los 70 se cruzan, se miran, se preguntan. Y ahí sí, yo sentí que ese procedimiento le daba otra vuelta de tuerca, pero pienso que en cada obra, a medida que una la va gestando, si se la deja respirar, comienza a indicarnos la estética que necesita.

L. A.: Para mí el trabajo fue en principio interrogar e interrogar. Entrevistar a los autores y a partir de ahí construir un texto. No tenía un texto escrito previamente. Me interesaban esas historias y pensar en cómo se podían representar. Entonces lo primero que hice fue entrevistar muchas veces a cada uno y después hacer una especie de recolección y álbum de documentos y objetos que contaran, que *testimoniaran*, que fueran la prueba o lo que quedó de esa historia.

Y a través de ese material me di cuenta de que lo que me interesaba era justamente trabajar con

esos documentos, esos fragmentos, y no intentar reconstruir el todo, sino trabajar a partir de lo que el objeto me decía de esa vida, o de esa historia, sin tratar de ponerla en escena en el sentido de contar la totalidad, sino contar lo que surge de ese objeto en particular, de esa carta que quedó, etc. Mucho del trabajo que hicimos fue mirar álbumes familiares con ellos y hacerse preguntas sobre esos documentos. ¿Qué dice esta foto del pasado? Las fotos dicen todo el tiempo lo que pasó, y de alguna manera la foto que muestra Vanina,¹ donde está la cara de ella viendo al bebé que baña la madre, es una foto increíble, porque es una cara de desconcierto total. Y uno piensa: ¿esa es la cara de un niño ante la llegada de un hermano, o es la cara de alguien que ve el horror pero tiene tres años? Y se ve algo de eso. En ese sentido, los documentos, los fragmentos de esas historias fueron disparadores para mí, para armar todo un dispositivo que estaba centrado en esos objetos, donde lo que la cámara muestra son esos objetos, donde lo que los actores investigan, analizan y cuestionan son esos objetos y esas historias y esas versiones de lo que les contaron a ellos.

M. C.: Ana, ¿hay un contexto político actual, una instancia social que induce a que estos acontecimientos escénicos se hagan presentes? ¿Qué es lo que provoca que surjan estas creaciones en la escena actual? ¿Y están generando una tendencia en el teatro?

Ana Durán (A. D.): Bueno, yo coordino un programa de Formación de Espectadores que existe desde 2005 en el Ministerio de Educación de la Ciudad, y si bien soy periodista e investigadora de teatro, ahora mi objeto de estudio tiene que ver con los adolescentes y su vínculo con las artes.

Entonces habría como una respuesta general desde la periodista que te diría: sí, es un momento que tiene que ver con la vuelta a lo real, que se dio primero en las artes visuales, después en el cine documental y ahora en el teatro, que siempre llega un poco más tarde por sus mismas condiciones de producción. Y entonces, en la necesidad de buscar el documento en lo real han aparecido, no creo que solamente historias del pasado reciente de la última dictadura militar, sino historias del pasado cercano, de lo real social presente.

Me parece también que estas historias llegan siempre con muchos años de posterioridad, como decía Susana. Volviendo a que mi objeto de estudio son los jóvenes y los adolescentes, y que me vengo dedicando desde hace años a investigar y ver esta cuestión, creo que a ellos los atraviesan otras cosas que no son materia ni artística ni teatral. A estas nuevas generaciones las atravesó Cromañón, por ejemplo. Cromañón atravesó a los pibes, a su forma de acercarse a la música, a su forma de encontrarse, a la cantidad de lugares donde ellos se encontraban y que cerraron. También atravesó a las artes, las salas, los espacios. Y también los atraviesa permanentemente este sacudón de los medios que criminaliza a los jóvenes. Si en los 70 los jóvenes eran los sujetos peligrosos porque querían la revolución, querían desestabilizar a la sociedad, hoy los jóvenes son los potenciales chorros, los potenciales criminales. Eso los atraviesa y también los atraviesa el coreano de la esquina, el paraguayo de al lado, el boliviano. Yo trabajo con escuelas municipales, y en las de la zona sur, la mitad de los pibes son o inmigrantes o hijos de inmigrantes. Eso no aparece en el teatro. Recién está apareciendo en los documentales.

Nosotros en el programa trabajamos con la obra de Lola Arias. No tengo una respuesta a la pregunta de

1. Vanina Falco, hija biológica de un matrimonio que luego se apropió de un hijo de desaparecidos.

en qué sentido es transformadora esa obra que trata ese tema. Yo sé que es transformador el arte para los pibes. Es transformador porque en el caso de la danza, el 99% de los pibes de escuelas municipales –no es una opinión mía, es una estadística– no vieron danza en una sala. Y el 40% de los pibes que vienen al teatro están entrando a una sala por primera vez. En ese sentido el arte es transformador.

Lo que nosotros elegimos para que ellos vean, que es personal y de este grupo que forma espectadores –tendría que haber 15 grupos formando espectadores con diferentes estéticas, búsquedas– son obras que enfocamos desde la perspectiva estética y por último la temática. Digo esto porque suelen ser primeras obras. Generalmente los pibes que vienen a ver las obras que elegimos ven esa como primera obra, entonces no tienen un bagaje. Con los años quizás llegarán a otro tipo de espectáculos, con otro tipo de complejidades temáticas, pero en principio no tienen tantas posibilidades de versiones, o de evaluar con cuál de todas esas versiones quedarse, porque tampoco tienen una “cultura anterior”.

Nos ha pasado en la obra de Lola, que hay partes terribles y los pibes se ríen mucho. Nosotros nos quedamos impactados, no sabemos bien de qué se ríen. No sabemos bien si esa risa responde a un “no tengo cómo ver esto”, “no tengo cómo decodificarlo”.

M. C.: ¿Qué dicen, qué cosas comentan? ¿Qué es lo que más te llama la atención de los comentarios que hacen?

A. D.: Nosotros intentamos que lo temático se trate al final. Hay temas como el de la Triple A que sí, más o menos lo conocen. Pero por ejemplo no saben la diferencia entre Montoneros y el ERP. Son chicos, no tienen por qué saberla. Sí es material



ESCENA DE “ESA EXTRAÑA FORMA DE PASIÓN”.

para que después lo traten con los docentes, no en la charla debate. Ellos se quedan más con sistemas de actuación, con cómo haces vos para hacer de vos misma y no llorar mientras lo hacés. Cómo hacés para tener tal objeto, cómo hiciste para objetivarlo –lo pongo en términos más complejos–, para transformarlo en objeto y que no te haga doler, y cómo es esta cosa intermedia entre lo real, lo ficcional, lo que es representación y la construcción. Incluso hay una parte muy conmovedora, en la que uno de los personajes escucha una cinta que grabó su padre para él poco tiempo antes de ser desaparecido por la dictadura, y el padre habla, le dice: “Mariano...”, habla con el nene, el nene balbucea, y esa es la voz del padre. A los chicos les costaba entender que eso era un documento, que era verdad, que era el padre que le hablaba.

Esto es al menos lo que ocurre con los pibes de escuelas municipales. No sé qué pasa con los de es-

cuelas privadas. En las escuelas municipales están desde los de Villa Lugano hasta los de Villa Real. No se puede generalizar.

Nosotros queremos que se impacten con lo que es el teatro, con esa presencia viva del actor. Son pibes que están sumamente mediatizados, en el sentido de que las conexiones son por mensaje de texto, por Internet. Piensen que hasta los pibes de Lugano, el 98% tiene acceso a computadoras. En la escuela, donde sea, están sumamente mediatizados y la presencia del cuerpo les incomoda mucho. Les incomoda. El actor tan cerca es una molestia.

Todo lo es. Llegar por primera vez a una sala, no saber qué hacer con el cuerpo. Encima soy, quizás, hijo de inmigrantes, es una sala coqueta, no sé qué hacer con el cuerpo, me siento, no me siento. Si además a todo esto hay que sumarle las complejidades de una lectura, de una opinión muy avanzada en relación con lo que fue la última dictadura militar, pensamos que es mucho. Pensamos eso. No sé, estaría bueno que hubiera muchos más grupos formando espectadores, mucha más gente saliendo a los barrios a probar esos espectáculos a ver qué sucede.

Como primera instancia, sí, descubrimos que saben muchísimo menos, lamentablemente, de lo que nosotros sospechábamos. Pero también que hay otras voces que los están atravesando y que habría que ponerlos en juego con estas voces.

Para algunas generaciones lo que cuentan ellas de la década del 70 es fundamental. Pero hay pibes que tienen amigos que se murieron en Cromañón. ¿Se entiende lo que digo? Esa realidad es muy incomprensible. ¿Qué pasó ahí? O hay pibes a los que por ser morochitos los llevan en cana, o hay pibes que en una redada murieron por el gatillo fácil. Es una realidad muy compleja para los adolescentes.

M. C.: Tal vez lo que para nosotros es memoria para ellos es historia, algo mucho más alejado. Hay otros materiales para trabajar el tema memoria –quizás la crisis de 2001, Cromañón– que pueden ser otra posibilidad de acercarse a esas temáticas. Hay una frase en la obra de Susana que no es exactamente esto, pero que está relacionado, cuando la escritora dice que para algunos la revolución es como las Invasiones Inglesas...

S. T. M.: Sí, que hablar ahora de revolución, de la lucha armada de los 70, es para los menores de 20 casi como hablar de las Invasiones Inglesas. Lo creo, por eso no pensé nunca que esta fuera una obra que pudiera interesarle particularmente a la gente muy joven. Creo que es más del interés de mi generación. Lo digo en el texto: algo totalmente alejado. Si alguien habla ahora de revolución, y está muy convencido y dice: “Vamos a hacerla”... yo creo que lo medican.

A. D.: No creo que no sea una obra para ellos. Creo que hay otro problema, que sí es actual, que es un problema de desculturización del día a día y del minuto a minuto. Me parece que quienes tienen de mi edad para arriba han accedido al Teatro San Martín, al Cervantes, al Colón. Me acuerdo de haber ido al Colón de chiquitita, me temblaban las patitas de ver eso tan inmenso, impresionante. El Colón era un lugar para mí y yo estaba en una escuela municipal. Hoy los pibes no tienen acceso al Colón; casi no tienen acceso al Cervantes; el San Martín no es para ellos porque tiene muy pocas obras, están organizados de otra manera, les interesa más la taquilla y ponen actores de la televisión y por eso no tienen funciones durante el día. Entonces, por diferentes razones, que no son azarosas, por falta de

políticas culturales, los pibes cada vez tienen menos acceso a la cultura. En mi generación se podía llegar a ver una obra con un nivel de complejidad como, por ejemplo, **Edipo Rey**. Yo vi **Edipo Rey** a los 17 años, pero era la decimoquinta vez que iba al teatro, ya tenía una cultura del cuerpo y demás. Los adolescentes tienen problema con el cuerpo, con la silla, con la movilidad, con “qué hago en este tiempo”. Hay tiempos de las obras de ahora que los pibes no se bancan, pero porque no tienen una cultura del tiempo, de adaptarse a este nuevo tiempo en el que “me siento y veo qué me pasa con eso otro”. Eso se educa. Lo tiene que hacer la escuela, el Estado. Yo creo que después de cinco o seis veces de ir al teatro, un pibe puede ver una obra con este nivel de complejidad. Por supuesto, también con otras herramientas, no solo las nuestras. Con profesores de formación cívica, con el equipo de educación que tiene el Conti.

Les cuento una anécdota muy cortita que para mí fue patética, pero graciosa; nos reímos un poco.

Con este programa de Formación de Espectadores hicimos un par de experiencias con cine en este espacio, el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, en la ex ESMA. Bajaban los pibes, de 15 años, hablando fuerte, gritando. Y el profe les dice: “Chicos, más respeto porque acá torturaron y mataron gente mientras ustedes ni habían nacido”. Los pibes se quedaron helados. Yo pensé: “Qué te pasó con la pedagogía, profe, los estás matando a estos pibes”. Hay gente especializada para eso, hay gente que debería estar abocada a eso.

Un pibe de 18 o 19 años tendría que llegar a ver la cantidad y la variedad de espectáculos suficientes –en la ciudad de Latinoamérica que más cultura tiene– como para que todo le sea accesible. Porque es un prejuicio nuestro que esto no es accesible.



SUSANA TORRES MOLINA.

Es como el sushi. Primero comete una milanesa, después pasó a este gusto, después a este otro. Si de entrada vas al sushi, el pescado crudo es un asco. Vamos elaborando de a poquito, vamos elaborando el gusto; el gusto se prepara, se educa; uno va entendiendo. Eso es educación y también es cultura.

S. T. M.: A mí, en lo personal, no me interesa ver de todo. Me parece que está buena esta diversidad, esta cantidad de propuestas que hay. Y que hay propuestas que son mucho más afines, que quizás por el ritmo, la dinámica, el humor o la utilización de medios audiovisuales, atrapan mucho más a un espectador joven que maneja la computadora, Internet y demás. Y me parece que está bien así.

Obviamente, con mucha educación, cada vez podrían recibir un mayor caudal de propuestas artís-



LOLA ARIAS

ticas. No digo que no. Pero también entiendo que hay una gran variedad de propuestas, y que hay obras que quizás son para un público más interesado en ciertos temas, en ciertos cuestionamientos, ciertas temáticas. Así como yo tampoco me intereso en todo. A veces voy a ver espectáculos hechos por jóvenes y siento que no me interpelan a mí, no convocan a mi imaginario.

Yo sabía que este era un espectáculo que iba dirigido a determinada generación. Cuando escribo nunca pienso a quién va dirigido, por supuesto.

Pero después de haberlo hecho todo un año, me di cuenta de que las personas más afectadas, por vía del boca a boca, eran las de 40, 50, 60 años, y aquellos a quienes de alguna manera esta temática los había tocado, quizás no directamente. Y que les interesaba el punto de vista, la perspectiva. Lo hicimos para colegios, y la verdad es que fue una experiencia particular, quizás por lo que vos decís. De pronto había adolescentes muy interesados y había otros como “en cualquiera”. Y es así. Gracias a este ambiente teatral hay una variedad riquísima y cada uno puede ir encontrando aquellas cosas que le hablan al oído.

M. C.: Hay otra escena en *Mi vida después*, en la que se imagina el entrenamiento de alguien que participó en una organización armada, y se pone en escena ese entrenamiento, que termina resultando bastante cómica. Eso también demuestra la distancia que hay entre lo que ocurrió realmente y el imaginario actual. Y creo que ahí está planteado. Imagino que esa distancia se potencia en un adolescente de hoy. Si alguien no llega formado o preparado de alguna manera, o con la temática trabajada, porque además de las cuestiones específicas del teatro, la complejidad de esta temática también plantea una distancia importante que es necesario salvar.

Público: Quería preguntarle a Lola si su producción posterior a esta obra también estuvo impregnada por algún acontecimiento político, por lo político, o si *Mi vida después* fue una excepción.

L. A.: Creo que de alguna manera hay muchas obras, mucho arte que puede ser político y no necesariamente tener una temática explícitamente política. Después de esta obra hice otra que se llamó **Familienbande**, que transcurre en Alemania, sobre

la vida de dos mujeres, que son dos actrices de un teatro estatal que son pareja, y sus hijos. Una es la hija de una de ellas, que tiene diez años, y que nació de su pareja con un hombre anterior. Y el otro es el hijo que tuvieron ellas dos juntas. Durante mucho tiempo se preguntaron si iban a comprar esperma, si iban a pedirle esperma a un amigo, finalmente deciden llamar al padre de la hija, que también es amigo de la familia, y pedirle colaboración para tener otro hijo. Y en escena están ellas dos y los dos hijos, y el padre biológico. Ahora hay una película que se llama **The kids are all right**, que es sobre este tema también, pero en ese momento no había tanto sobre lo que son las familias lesbianas o gays, cómo se arman, cómo se constituyen, cómo son los roles, y se produjo una gran polémica después en la recepción de esa obra.

Público: ¿Los actores también eran personas a las que les había ocurrido eso?

L. A.: Sí, era la historia real de las dos actrices y su familia. El ex marido también era actor. Los niños eran niños, los conejos eran conejos.

Y la crítica estaba muy dividida en cuanto al criterio de lo político. Un grupo de críticos decía: “Es muy político, qué bueno poder ver la representación de una familia lesbiana en escena en un teatro estatal; no existe eso; siempre hablamos de la misma familia, todo drama es un drama familiar, pero ¿dónde están otras formas familiares, otras estructuras familiares?”. Y había otros que decían: “No, claro, es una obra superpolítica”, sin que lo fuera. ¿Era política? Los actores no hablaban de política en un sentido explícito. Contaban cómo se levantaban, se iban a dormir, las cosas que hacían, cómo hicieron para tener esos hijos, etc. Pero para

mí sí era relevante y era político lo que se estaba discutiendo ahí, esas nuevas formas de familia y cómo son percibidas en el afuera, y cómo tienen que hacer para situarse y acceder a los mismos derechos y demás. Ellas cuentan, por ejemplo, que nadie les quiere hacer la inseminación. Tienen el donante de esperma y el médico les dice: “Yo no me quiero hacer responsable porque éticamente no sé qué significa que yo le haga una inseminación artificial de este hombre, que no es su pareja, yo no sé...”. Entonces van de médico en médico hasta que deciden engañar, mentir, decir que ese hombre y esa mujer son una pareja. Resulta interesante en relación con cómo reacciona una sociedad que no está preparada para eso.

Público: Me parece político en tanto instala temas de adquisición de nuevos derechos... O pone visibilidad sobre algunas conquistas...

L. A.: Visibilizar historias que no se visibilizan. También hice la obra que se presentó dentro del Festival Ciudades Paralelas, sobre las vidas de las mucamas de hotel, en el hotel Ibis. Era una instalación sobre la vida de las mucamas y sus historias, sobre los huéspedes y sobre ellas mismas. Y uno dice: “Eran vidas intrascendentes, vidas menores, vidas banales”, sin embargo creo que visibilizar esos “fantasmas” que entran al cuarto cuando no estamos, quiénes son, qué hacen, qué observan, para mí también tenía un sentido político.

Evocar desde la ficción. Percepciones del pasado

ESTEBAN GOICOECHEA Y MARÍA DE LOS ÁNGELES CHIQUI GONZÁLEZ

SOBRE LA OBRA *El miedo*, DE ESTEBAN GOICOECHEA

ESTEBAN GOICOECHEA es actor, director y dramaturgo. Comenzó a desarrollar su actividad en el grupo Pata de Musa (codirector y cofundador) y perfeccionó sus estudios con Mauricio Kartun. Entre sus obras se encuentran **Blut! Una pareja de sangre**, **Mirta muerta**, **W! Noche Edipo** y **Capot** (codirigidas en el grupo Pata de Musa). Todas ellas ganaron el Premio de Coproducciones de la Municipalidad de Rosario y algunas participaron en varios festivales. En 2011 se estrenó **El miedo**, obra ganadora, entre otros premios, del Premio 2011 del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. En el 2012 fue designado como jurado en Dramaturgia del Concurso Literario Fray Mocho (Entre Ríos). Escribió para otros lenguajes escénicos como danza-teatro (**Desliz e Intimitat**) y teatro de calle para el grupo Perfumina. También se desempeñó en el campo audiovisual en cortometrajes y miniseries.

MARÍA DE LOS ÁNGELES CHIQUI GONZÁLEZ es ministra de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe. Abogada especializada en Derecho de Familia. Fue coordinadora general de Educación de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario, donde también ha tenido cargos como coordinadora ejecutiva

del Proyecto La Ciudad de los Niños, UNICEF Argentina y Secretaría de Promoción Social de la Municipalidad de Rosario. Fue directora del Centro de Expresiones Contemporáneas, directora general de Programación de la Secretaría de Cultura y Educación Municipal y Subsecretaria de Educación Municipal. Fue profesora titular de Teoría y Estética de los Medios Audiovisuales y Dirección de Actores en Cine, en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

JUAN PABLO GÓMEZ (moderador) se formó con maestros como Daniel Casablanca, Cristina Moreira, Pompeyo Audivert y Ricardo Bartís. Formó parte del Colectivo Teatral, una asociación para la reflexión y el desarrollo de la actividad teatral en la ciudad de Buenos Aires. Realizó varios trabajos como asistente de dirección en obras de Lola Arias, Rafael Spregelburd y de Mariano Pensotti. Su primera obra se llamó **Marambio** (2001), estrenada en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Luego dirigió las obras **Los demás no existen**, **Vuelve la rabia** y **El hueco** (2009), obra que participó del Programa Formación de Espectadores y de varios festivales. Ese mismo año recibe el Premio Teatro XXI a Mejor Dirección.



CHIQUI GONZÁLEZ, ESTEBAN GOICOECHEA, JUAN PABLO GÓMEZ (EN EL CENTRO) JUNTO A LOS ACTORES DE "EL MIEDO".

Juan Pablo Gómez (J. P. G.): La obra *El miedo* es la ganadora del Premio Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti y se va a estar presentando aquí durante tres semanas. La idea es tomarla como base para reflexionar sobre ciertos conceptos que el ciclo pone a jugar en relación con la memoria, con evocaciones y representaciones del pasado desde las artes escénicas, desde el teatro, tanto desde el texto como de la puesta y las actuaciones.

Entiendo perfectamente por qué esta obra resultó ganadora. Yo ya había leído el texto, pero con la puesta veo que, además de las muchas cualidades del texto, se toca un punto muy importante en relación con una representación física muy basada en la actuación y cierta búsqueda de concretizar la cuestión de la memoria, que a veces puede ser un poco abstracta. Concretizarla en una marca física, en una marca de actuación y en un tema estético muy puntual.

Algo sobre lo que reflexioné mientras veíamos la función es: ¿de qué modo el pasado o las marcas generadas por este pasado aparecen en la obra?

Para cierto "teatro político" o cierto teatro que quiere abordar algún tema en particular y tiene interés en traficar –lo digo sin ningún sentido peyorativo– algún tipo de contenido en una propuesta estética, muchas veces es muy difícil sortear el peligro del simbolismo o de una estética más añosa, simbólica y abstracta. Esta obra logra particularizar mucho en una situación bastante mínima algo que de otra manera se volvería inabordable. ¿Cómo piensan ese punto?

Esteban Goicoechea (E. G.): Cuando surgió el proyecto, la idea no era abordar una época en particular. No hay referencias concretas a un período histórico, a determinado hecho. Todo empezó como

un ejercicio mío de escritura, de improvisación, porque me interesaba la emoción del miedo y empezar a trabajarla desde el texto. Después, cuando se plasmó en el cuerpo de los actores, empezaron a aparecer un montón de otras cosas y un montón de lecturas, y esa pregunta tiene que ver con eso. Se percibe una marca en esta generación que no vivió los 70, como yo, que tengo 34 años. Ha quedado una especie de miedo heredado en los cuerpos.

Siempre me interesó mucho el miedo como elemento de control, no solo de un poder político, sino de alguna religión.

Y así, con el cuerpo de los actores, empezamos a investigar un poco más y ver qué otro tipo de lecturas aparecían. Es decir, la intención inicial no fue trabajar este material evocando los 70. Fueron apareciendo las otras lecturas. Después de mostrarlo y en una lectura en vivo que hicimos, empezaron a surgir ciertas improvisaciones que nos llevaron a seguir ahondando sobre este camino.

J. P. G.: Ya en el trabajo escénico...

E. G.: Sí, esto que vos dijiste, que leíste el texto y que después verlo es otra cosa.

J. P. G.: Que había bastante diferencia con el texto que yo leí a lo que sería el texto escénico.

E. G.: Ciertas escenas las respetamos tal cual, y otras empezamos a improvisarlas. Hay muchos textos que surgieron de la improvisación de ellos y que fueron quedando. Por ejemplo, las muertes eran de una forma y ahora son de otra, sobre todo con el contenido de las imágenes que aparecían. Incorporamos muchos elementos que no estaban en el texto. Incluso modifiqué el final original.

J. P. G.: Chiqui, tomando este eje como punto de partida, hay muchas cosas para ir ampliando sobre la obra...

Chiqui González (C. G.): Yo tengo bastantes cosas para decir, pero no sé si son buenas para ser escuchadas (*risas*).

Lo primero que resulta cautivante es el nombre, porque *el* miedo no es *un* miedo. Los niños pequeños dicen “*el* miedo”. Voy a relatar un breve testimonio personal. Había una rama que golpeaba contra la ventana, y mi nieta, que tenía menos de dos años y estaba aprendiendo a hablar, dijo: “Rama”. “Sí”, le dije yo. A la 1.30 de la mañana vino a mi habitación, abrió la puerta, en pañales, y me dijo: “Nena, rama, miedo”. Así, la metonimia: “Nena, rama, miedo”. Yo no le dije: “No, no pasa nada”. Le dije: “Sí, da miedo la rama de noche”, le seguí el caso. Y a las 4 de la mañana volvió a abrir la puerta y gritó: “Abuela, ¡el miedo!”. Y el miedo es un “El” con mayúscula, un miedo sin adentro y sin afuera.

Yo leí el texto, después vi un video, y hoy vi la obra. Cuando vi la obra, no tenía nada que ver con el texto ni con el video.

Hay en el texto un epígrafe al principio que dice: “Todo cerrado y el viento adentro”, de Alejandra Pizarnik. Hay tres cosas que me interesan teatralmente, y después políticamente. O político-teatralmente. Lo que dijiste es perfecto, hay una concretización en los objetos y en los cuerpos.

Pero lo primero que me interesa es un acto imposible, una *pirandelliada*. Por un lado, no hay afuera ni hay adentro. Y ¿cómo voy a salir si no sé si salgo o entro? Eso es el miedo. Afuera y adentro, la misma sensación de vulnerabilidad absoluta. Podés estar en el lugar más abierto y sentir que te agarran

ahí, o adentro, encerrado y abrigado, y sentir que también te agarran ahí.

Pero a la vez, eso en el teatro es imposible. Y eso es lo que provoca una conmoción muy grande. ¿Por qué digo que es imposible? Porque es imposible, como diría Gastón Breyer, evadir el hecho de que hay algunos que espectan y otros que actúan. Es decir que en el teatro es casi imposible borrar el adentro y el afuera, y la lucha entre borrarlo en la acción y borrarlo sobre todo en un discurso es una cosa atemorizante. Porque es como borrar por vía del cuerpo y de la actuación lo que es imborrable por vía de la puesta en escena. Poner la actuación en contra de la puesta en escena es una de las cosas más difíciles que existen.

Este es el primer aporte. No sé si aburren.

J. P. G.: Esta idea que señala Chiqui, de cómo lograr el borramiento de límites entre el adentro y el afuera, también me había llamado la atención en el texto. Y me preguntaba si iba a ser simplemente una metáfora poética o habría algún tipo de concreción. Y me pareció que está muy bien resuelto. Hay algo que a veces pasa, que es algo propio del teatro, esta idea del teatro como una representación centrípeta, en relación a lo centrífugo que sería, por ejemplo, el cine. Como en el lavarropas, la fuerza centrífuga y la fuerza centrípeta, que va hacia adentro. Creo que de alguna manera el cine es centrífugo, en el sentido de que continúa el espacio que vemos. Uno está siempre viendo, esa ficción irradia hacia el afuera. Y el teatro muchas veces es centrípeto, en el sentido de que lo único que existe es esto que estamos viendo. Yo no creo que haya un afuera.

En este caso el afuera está evocado, porque hay un pueblo y demás, y sin embargo hay algo que todo el tiempo lleva hacia adentro, que no permite esca-

par del estado de los personajes ni de este miedo que los tiene atrapados. Que de alguna manera es esta casa, pero claramente, un poco por la falsedad de poner estos paneles en este espacio tan grande, permite otro tipo de lectura. Esta caja afuera estaba oscura, y era a todas luces falsa de toda falsedad.

Quiero marcar otra cuestión que me interesó en relación con este salto entre el texto y la puesta, que es el personaje del carnicero. Uno habla del carnicero, con todo lo que eso tiene como resonancia, el significante mismo “carnicero” ya tiene una resonancia, “va a venir el carnicero” y uno se imagina que va a venir un tipo con delantal de carnicero, todo manchado de sangre. Y de pronto viene un muchacho que parece Rodolfo Valentino, vestido de camisa blanca y zapatos. Eso lo vuelve doblemente inquietante. En vez de leerlo como una especie de inadecuación –por eso decía lo de la fuerza centrípeta–, una inadecuación con respecto al verosímil que arman, manda todo hacia otro lado.

Me gustaría que hablaras de eso, de esa idea, de cómo surgió.

E. G.: Es algo que pensamos y que nos interesaba mucho. Una de las cosas que acordamos con Ariel, que anda siempre con un poquito más de barba, es que esté afeitado, peinado prolijo, limpio, con una ropa que le quede bien, y esa imagen que daría el carnicero, todo ensangrentado y con el cuchillo en la mano, darla como más “psicológicamente”, es decir que pasara por una cuestión más interior del personaje, no ponerla afuera, tan en evidencia. Que apareciera un tipo así me resultaba más inquietante. Un tipo más prolijo, más obsesivo.

J. P. G.: Me dio la sensación de que había algo en el vestuario del carnicero que era solamente un sín-



ESCENA DE "EL MIEDO".

toma de eso, la punta de algo que no encajaba, un elemento en la puesta que no termina de encajar, que siempre es abstruso y que el verosímil no termina de asimilar. Eso es lo que lo volvía inquietante a ese nivel. Y creo que se relaciona con lo que contaba Chiqui sobre el miedo, ese miedo que empieza a convertirse en un miedo más general, algo que uno no puede explicar: le tengo miedo a la rama que está afuera, pero hay algo que no termina de ser exactamente eso... Entiendo perfectamente la rama, los golpes, ese carnicero; le doy un origen concreto a eso que temo, pero de alguna manera siempre hay una especie de remanente, de algo que no puedo terminar de asimilar y que no termina de encajar.

E. G.: Y de no poder nombrar...

J. P. G.: No poder nombrar, porque yo digo: "¿Por qué está así el tipo?". "Ah..., no, porque es

un carnicero que en realidad es dueño de una cadena de carnicerías y por eso está de traje". No, eso no lo pensé, ni siquiera podía terminar de asimilarlo a ese nivel. Y por eso justamente lo inquietante es algo que está metido en la puesta y que el verosímil no puede terminar de asimilar en relación al miedo.

C. G.: Estoy de acuerdo. Y creo que es uno de los logros de esta puesta y de una corriente teatral, que es instituir un verosímil y destituirlo en el mismo acto. No es un verosímil contra un verosímil. Todo lo obvio de un carnicero pintado de rojo para algunos de nosotros está vedado, ni siquiera lo pensamos, porque también pensábamos que los torturadores eran mejor amables y bien vestidos y que iban a misa.

Aquí el primer verosímil inverosímil es el adentro-afuera. El segundo verosímil inverosímil, para mí, es esta vocación que tienen estos directores y algunos otros mayores que tengo a la vista, esta *vocación de galponcito*, digamos. Estos dos paneles son el dulce galponcito de nuestros tíos, donde hacían los barquitos, arreglaban lavarropas. Al lado hay una máscara de soldar. Esa antropología de galponcito metálico, con mucho metal y de rejunte, pierde totalmente la ternura porque se convierte en un depósito de terror. Por lo menos ellos viven en el terror y hablan de cada objeto de una manera que hace sentir que todos esos tarros no son los inocentes tarros donde teníamos los botones, o los hilos, o hacíamos colección de alambres, sino que ahí había otra cosa.

El otro verosímil inverosímil está en los personajes. No hay una verosimilitud de estructura de personaje, porque en realidad todos son todos, por eso ella dice que dice, y él dice que dice, y así.

Entonces, este asunto de representar, por ejemplo, el terror, es un trabajo del cuerpo, de la creación, de las imágenes.

La verosimilitud es un problema desde que luchamos para que la obra sea un suceso, una representación, que no sea un *como si*. Aquí hay un *hacer la muerte*: hay muerte, con lo cual tenés el *como si* del *como no*. De alguna manera, ellos tratan de morir y no pueden. En realidad, el problema del actor es que no puede morir. Y el problema del actor frente a un país donde sí han muerto personas en estos lugares es: “¿Cómo yo no puedo morir, y ellos murieron? ¿Cómo represento a los que murieron, si yo no puedo morir?”. Ahí lo dejo.

J. P. G.: Ya que abriste esa puerta enorme, este me parece uno de los puntos más altos, más singulares y más extraños de la obra. Toda esta situación de representar la muerte. “Hacer la muerte”, como dicen ellos. Ahí es cuando la obra se pone barroca, en el sentido de que narra su propio procedimiento y también su propia imposibilidad. Precisamente, en relación con el tema de este ciclo, las evocaciones de la memoria, allí siempre está latente la pregunta de cómo se representa eso. A diferencia de cierto “teatro político” —o de contenido más explícito, llamémoslo— al que estamos acostumbrados, que viene de nuestras generaciones anteriores, padres fundadores teatrales, una obra como esta propone una relación mucho más transversal con ese contenido, y de alguna manera más inconsciente. No porque sea inconsciente en ustedes, sino porque hay ciertos símbolos, como ella decía el galponcito, la máscara de soldar, que por momentos, como en las películas de Lynch, van directo al hipotálamo sorteando la parte consciente del cerebro.

Y me parece que este representar la muerte tiene

estas dos cosas, como decía Chiqui, como la tarea del actor, como la gran obra del actor, “me hago el muerto”, y un poco que la obra se pregunta a sí misma, por eso se pone barroca, es “cómo representamos esto nosotros”. Me parece un hallazgo...

Contanos un poco cómo fue...

E. G.: Algo que me viene pasando en las últimas funciones (hicimos cinco o seis) es que me voy dando cuenta de que cada función me significa algo distinto y que recibo devoluciones y comentarios de la gente que siempre son distintos también. Cada vez que suceden las tres muertes que hace cada uno, creo que las hacemos para saber qué estoy haciendo, para saber qué fue un poco lo que escribí. Dentro de la estructura de la obra tengo distintas ideas acerca de eso. Es la forma que ellos encuentran para superar ese miedo. ¿Cómo salen del miedo? La única forma que encuentran es practicando o preparándose para una muerte. Es en el único momento de la obra donde aparecen un color distinto, un tipo de música distinto y un tipo de imagen distinto. Es como si fuera una especie de oxigenación de los personajes dentro de ese clima de encierro.

De ahí surge entonces esa necesidad de los personajes de representar, practicar, sus muertes. Una forma de exorcizar ese miedo permanente que tienen, entre ellos, hacia el otro, hacia el afuera. Es un poco por eso que aparece la muerte. El “hacer la muerte”, representar la muerte.

Ariel Hamoui: Parece un poco tonta la metáfora, pero, cuando no hay vida no hay miedo. Por otro lado, la muerte genera miedo, tema del que venimos hablando, y del lugar en el que estamos. Representa eso. Una de las principales cosas que heredó la so-



ESCENA DE "EL MIEDO".

ciudad de eso es el miedo. Cierta cosa muy sembrada y muy arraigada. Y lo peor es que hasta es muy consciente a veces, porque está tan pegado. Si falta la vida, obviamente que no vas a sentir eso. E irradiás miedo para otro lado. Sucedió como sociedad.

J. P. G.: La obra actúa como un gran exorcismo, como una especie de artefacto exorcizante. Hay ciertas imágenes, ciertas figuras psíquicas, que a nosotros como generación y a las generaciones anteriores, después del genocidio, nos quedan tan grabadas y tienen una resonancia tan particular en el contexto argentino, que uno no termina de conceptualizar o poder hablar. Esto de la muerte. Pensaba mucho cuando hacían las muertes, me acordaba de **El final de la pesca**, que es una obra de Ricardo Bartís, que toca un tema bastante cos-

tumbrista, una especie de club donde unos tipos se ponen a pescar una tararira gigante, y termina con un final muy sorpresivo –ya no van a hacer más la obra, así que lo puedo contar–: un tipo es *chupado* –esa palabra tiene todas las resonancias que tiene en la Argentina– por la tararira gigante, o lo que fuere, que se lo chupa en una laguna. Y el tipo auténticamente desaparece. Como todo en teatro, cuanto más concreto y más real, más potente. Es una especie de efecto impresionante, porque es una lagunita que uno piensa “ahí no puede entrar ni un pie”, y el tipo desaparece. Y eso sucede, desaparece el actor, completamente, cuando jamás podés suponer que eso ocurra. ¿En ese momento qué pasa? Es el momento más interesante para que la obra siga, pero sin embargo la obra no puede seguir, y ese actor no puede volver a aparecer. Realmente ha desaparecido

de la vista del público y de los otros personajes. Es por eso que decíamos que ciertas imágenes, ciertas obras de teatro, tocan de una manera lateral pero exorcizan, y a mi juicio –es una opinión completamente personal–, son una nueva vertiente respecto de otras obras de teatro de contenido político explícito, donde hay un milico que es así, que es malo... La obra tiene una relación mucho más lateral con esos terrores, con esas figuras.

En la obra **La caja** también sucedía algo similar –no sé si la vieron, con Alejandro Catalán y Luis Machin, dirigida por Omar Fantini–, terminaba con una suerte de pase mágico, se abría una caja y una especie de “Doctor Lecter” saludaba al público y el otro personaje había desaparecido.

C. G.: También en **El acto en cuestión**, la película de Agresti, hay un mago que hace desaparecer gente con la magia. Pero de todos modos la gente en la Argentina no lo puede ver así.

Porque, si me permitís, en eso de *me chupó* hay otra cuestión, que tiene que ver con lo que dijo alguna vez Chaplin: “Después de practicar el terror, lo único que te queda es la conciencia despedazada”. En la conciencia despedazada la metáfora se vuelve literal. Te chupó y te chupó. Vos decís: “No puede volver a aparecer”, acá no hay juego escénico. *Chupar* en la Argentina es eso. Tengo una amiga cuyo marido desapareció y a ella la tiraron en una ruta. Se fue a Francia, y llamó por teléfono a una amiga que la iba a recibir en su casa, y la atendió un hombre, que era el novio de su amiga, y le dijo en francés: “Ah, no, Marie desapareció”. Y ella se desmayó en el aeropuerto, porque escuchó la palabra “desaparecer”. No sé si me entienden. No porque pensó que Marie estaba desaparecida, sino por la palabra. Lo que vos decís tiene una gran potencia porque ya cier-

tas acciones y ciertas palabras han perdido su doble sentido, después de la literalidad del terror. Llega un momento en que la metáfora no te alcanza.

J. P. G.: Algo de la obra que me llamó la atención en relación al tratamiento no solemne del miedo. Por momentos el miedo es muy potente, por momentos es inquietante, y por momentos hay una cosa muy absurdista y poco solemne en ustedes en cuanto a la forma de tomarse el miedo que, dentro de cierta mirada, podría considerarse casi una herejía. ¿Cómo lo asumen ustedes?

Yanina Mennelli: Tiene que ver con el material. En la textualidad estaba planteado de esa manera. Esteban, sería conveniente que hables del personaje Coraje.

E. G.: A ver si cuento cómo surgió la idea. Es muy gracioso. Eran dos personajes que yo tenía en la cabeza, de una obra anterior, y me gustaba mucho la forma que tenían de hablar, los ritmos, el vínculo que había en esa pareja...

J. P. G.: ¿De tu obra **Capot**?

E. G.: No, de la obra **Blut! Una pareja de sangre**. Tenía ganas de hacer una continuación de eso, pero no sabía por dónde, y un día viendo un dibujito animado, que es un perrito que se llama Coraje y está todo el tiempo asustado, dije: “Estos personajes están todo el tiempo asustados”. Y me gustó como para investigar, para trabajar sobre el miedo en estos dos personajes, que ya venían con un humor heredado de otra obra. Yo siempre había querido hacer algo de terror en teatro y me venía dando cuenta de que era imposible.

Entonces la manera que encontré fue esa, abordándolo desde alguna forma del humor, que es un humor medio raro de definir, nunca sé cómo definirlo. Porque hay espectadores que me dicen: “No sé de qué se reía la gente, si es terrible lo que pasa: se llevan para la mierda, es terrible lo que pasa afuera, es terrible lo que pasa entre ellos, todo es filoso dentro de la obra. ¿De qué se ríe la gente?”.

Es como llevar a un límite eso, darle una vuelta de rosca más para poder reírnos. Creo que de ahí viene ese tono de humor, en determinado momento, y en determinado momento no. Al final, evidentemente no. Es como llevar al extremo una emoción y ver lo que puede provocar.

Mientras estábamos haciendo este trabajo, me vino un recuerdo que para mí fue muy fuerte, algo que me pasó de chico en Pergamino, que nunca supe si fue real o un mito de pueblo, y que se relaciona con el hecho de lo que somos capaces de hacer con miedo. Había un chico que volvía tarde de bailar y no tenía la llave de su casa, saltó el tapial y el padre, pensando que era un ladrón, lo mató. Me parece que esa imagen está completamente adentro de la obra: lo que somos capaces de hacer con miedo, tanto paralizarse como llegar a hacer cosas que uno no haría, pensar de una forma en que uno no pensaría, o accionar de una forma en que uno no accionaría.

C. G.: Respecto de la cuestión de por qué el público se ríe, en primer lugar creo que es porque se trata de una situación intolerable. Segundo, porque ellos desautorizan el texto. Está completamente desautorizada la relación de causa-efecto. Esto es lo típico de la violencia: el efecto se queda sin causa; es tan enorme el efecto que en realidad el causalismo se va al diablo.

Entonces ellos dicen, por ejemplo: “Están golpeando; si golpea la puerta, después viene, me golpea a mí, te golpea a vos”. Deslizan el verbo de modo que “golpear la puerta” termina siendo “golpear a una persona”. Típico del absurdo. Después dicen: “Basta, basta, abrí, pará, pará, basta, basta, basta”. Sustancian nombres. Y por ejemplo, hay otra frase que es muy reveladora, y que la dicen varias veces: “Esperá que llegue el día. Cuando hay luz de día uno olvida”. ¡Agarrate si esto es así para el país! La luz viene a ser el olvido, categorizado de significación. Y en otro tramo dicen: “No puedo ver, y mejor no ver, porque si veo no voy a poder reconocer los golpes”, cuando los golpes en realidad no son de ver, sino de oír. Cambian el verbo de lo que le corresponde a la acción, con lo cual destituyen el verbo. Al destituir el verbo, por lo menos el verbo causal, afectan muchísimo la acción teatral, porque ahí, ¿qué hacés con ese discurso? O hacés que ella diga que él dice que el otro dice... o hacés que te ponés una manopla para nada, inútil, porque después te la vas a sacar. Porque con ese discurso absurdo, o te quedás como [Eugène] Ionesco, sentado en la silla, o destituís todo lo que es de acción que tenga algo de referencia figurativa. Porque la figuración de la acción cae porque el verbo se está trasladando en el lenguaje y en el metalenguaje. Hablan de la caja misma y hablan de la relación de ellos dos y hablan de la nada: “Pará, pará, pará...”. Y por otro lado, nadie puede parar. “Pará, pará, pará”. En la tortura no hay límite: la tortura, la incomunicación y la violencia son un “pará, pará, pará” en el que las acciones no se pueden parar.

Lo que quiero decir es que el verbo en el absurdo, primero, provoca risa por desesperación o porque te divierte esa situación cotidiana (algunos no ven la lectura, pero son dos que se dicen cualquier cosa y que gritan de la nada, sin razón para gritar y una

serie de cosas que provocan risa). Y segundo, es el efecto grotesco dentro del absurdo. No se necesita hacer una escena grotesca para que sea grotesca. Agarrás el absurdo –Griselda Gambaro– y te vas a reír a lo loco de algo que no es grotesco desde el punto de vista visual, pero sí desde la situación. Grotesco, diría Pirandello, es pasarse a lo cómico a través de lo dramático. Llega un momento en que vos te reís porque no lo soportás más.

J. P. G.: Es muy interesante esto de ciertos desplazamientos que produce la obra en relación al miedo como síntoma dentro de lo que se dice. A mí me llamó la atención lo de la tercera persona, que tal vez es algo heredado de esos *personajitos* que tenías antes, una cosa muy de referirse en tercera persona al hablar de sí mismo. El “efecto Maradona”.

Público: En primer lugar quiero agradecer, porque me han conmovido las actuaciones maravillosas, y fue muy fuerte para mí atravesar toda la obra. En un momento sentía que no entendía, y no sabía si quedarme al debate o no. Y me alegro de haberme quedado porque me abrió a un montón de cuestiones que antes estaban encerradas. El sentimiento más fuerte que me generó es esta comprensión más universal, por decirlo así, de lo que es la opresión, la oscuridad, el miedo, la psicopatía, el dominio. Las diferentes formas en la vida cotidiana y en la vida de la historia que hemos pasado, que seguimos pasando, y la lucha constante por abrirse camino de esos lugares tétricos. Tétricos. Y creo que hace a lo humano descubrir el poder de desenmascararlo de mil y una formas. Gracias.

Público: Una impresión, a manera de devolución. La sensación que me dio es que esta cuestión tan

endogámica, al no haber salida, al no expresarse, al no llevar lo que está pasando hacia el afuera, terminaba generando los fenómenos más morbosos. Lo tomo desde lo político, desde todo lo que sea no hablar, no salir, no mostrarse: lo endogámico no termina bien.

Y después quería hacer una devolución más sobre “hacer la muerte”, ya que recibiste tantas, que tiene que ver con el trabajo que vengo haciendo en este espacio de la ex ESMA, y con las conversaciones que mantengo con ex militantes, sobrevivientes, en entrevistas. Uno escucha repetidamente que hubo un momento en que el miedo era tal, que la muerte era casi deseada, como un alivio. Y que cuando finalmente los *chuparon* o cayeron, en ocasiones se vivió en términos de “por lo menos esto ocurrió y yo dejé de imaginarlo todo el tiempo”. Por eso me gustó que desde el tratamiento estético, la música, las luces, cuando en la obra hacen la muerte es como que el clima *baja* y hay una suerte de remanso. Lo veo relacionado con experiencias de la militancia de los 70.

Público: Quería preguntarle a Chiqui, porque cuando trabajábamos sobre este ciclo nos inquietaba mucho saber qué valor tiene el arte para trabajar sobre estas marcas traumáticas de nuestra historia. ¿Por qué el arte? ¿De qué manera ayuda?

C. G.: Decís muy bien. Hay muchas formas de luchar contra esas marcas, que no sean el olvido, ¿no? La justicia primero. Tengo que decir una obviedad: sin justicia, sin juzgar a los genocidas, el arte podría un poco..., pero no cambiaría culturalmente a la sociedad. En algunos sectores se vería la verdad, se tutelaría más la memoria, pero la justicia es la justicia. Yo creo que eso es lo que en la cultura hace una revolución.



ESCENA DE "EL MIEDO".

El arte, y yo llamo también arte a los medios, porque todos esos medios que construyen a la manera del arte tienen un papel enorme, protagonista, para ir tramitando capa por capa las cuestiones. En primer lugar, el arte es un puente de transmisión para las nuevas generaciones, por eso ocurre que uno ve a veces a los abogados de los querellantes en los juicios de lesa humanidad y dice: ¿cómo puede tener 30 años esta mina y hablar así de alguien picaneado o embarazada? Si nació en democracia... ¿Cómo puede?

El arte es transmisión, el arte también es revelación, con v corta y con b larga. Se revela otra cosa ante los ojos. Hay artes que son puro cuerpo, en un país donde el cuerpo, el desaparecido, el pobrecito cuerpo es el que en definitiva la pagó. Parece una obviedad, pero no siempre se entiende esto.

Entonces es transmisión entre generaciones, es la vida de otro modo, es ponerse ante los ojos de los otros. Y es también rebelarse, con b larga. Hay una forma de rebelión en el arte que te carga de imágenes nuevas.

El ciclo Teatro por la Identidad, en su momento, para mí cumplió una función histórica, más allá de que me gustaran o no las obras, una menos panfletaria o más panfletaria. En aquel momento creo que empezó un trazado histórico, como de empezar a hablarlo. Y el cine, es impresionante cómo está dando lugar a versiones de costado, versiones centrales, versiones testimoniales. Tiene que haber capas y capas y capas de memoria en todos los estilos, y que uno se esté riendo de un hecho como ese, y tiene que haber humor y tiene que haber esperimentos y tiene que haber luz, tiene que haber de todas las formas. El arte tiene un rol fundamental.

Después hablamos entre todos de otras formas. Porque ustedes preguntaban qué se destituyó en la cultura argentina con el genocidio. Hay muchas cosas que todos ustedes las conocen y las trabajan. Pero se destituyó la militancia, no solo la política, sino la militancia política de quienes murieron. Con lo cual recién ahora se está recuperando la idea de militancia. Se destituyó la idea de juventud. Todo el que era joven era sospechoso, y se paralizaba con el miedo. Se destituyó la idea de continuidad de la historia. Tenía que haber una fractura, porque si en la historia no había un quiebre no era posible combatir la subversión para ellos. Se destituyó el concepto de violencia legítima desde el pueblo, que estaba en la patrística que es el Evangelio, en la patrística del siglo XIII. Desde la patrística en adelante se destituye la idea de violencia en todo sentido. Esto es gravísimo en una sociedad. No porque yo irradie violencia, pero ustedes ven que muchos usan la no violencia como un halo que no deja ver las contradicciones. Se destituyó la idea de justicia. Se destituyó la idea de política como corrupción y complot. Se destituyó toda narración, porque el quiebre hacía que

fuéramos más vagabundos de la narración que narradores.

Y a la vez, también, creo que también, ya que usted pregunta si el arte cura heridas, el arte sí cura. El arte, como decía Alejandra Pizarnik: “La palabra sana”, esperando que el mundo sea reivindicado por el lenguaje, porque alguien canta en el lugar donde había silencio.

Pero también quiero decir que, después de la justicia, a mi entender lo que más procuró esclarecer la cuestión de memoria, verdad y justicia es la producción simbólica, especialmente las Madres y las Abuelas. Ustedes lo saben hasta el cansancio. En el medio de la lucha hubo a la vez una fuerte necesidad de dejar en simbolización lo que se estaba haciendo. Uno se pregunta: ¿es posible hacerlo de otro modo? Sí, es posible. Nosotros no simbolizamos tanto. Los 70 no dejaron símbolos tan fuertes. Hay símbolos, claro, ocurre que hubo un aparato de ocultamiento muy grande. Pero los símbolos de la militancia, ¿cuáles son? Podés ver algunos ahora, pero ¿tenés en claro cuáles son los símbolos de la militancia de los 70? Sin embargo tenés claro cómo es la ropa de los 70, y no tenés claro cómo son los símbolos de las organizaciones armadas de los 70. Uno piensa: hay un trabajo de encubrimiento. Pero acá también había un trabajo de matanza sobre las Madres y empezamos con el clavo en el ojal, seguimos con el pañal del hijo, seguimos con el pañuelo, seguimos con el punto cruz adentro del pañuelo, seguimos con caminar juntos, seguimos con caminar en redondo para cuidarse, seguimos caminando alrededor de la Pirámide. Ahora no se puede hablar de “ronda” de niños ni de vigilantes. Es más importante la ronda de las Madres. Esa producción simbólica. Alguna vez me gustaría que algún investigador me explicara cuál es la sabiduría de hacerla

tan presente mientras se vive, cuando no la tenían pensada, cuando no estaban pensando en eso, y sin embargo hay una generación que dice: “No nos vamos a borrar como borraron a nuestros hijos”, y los que acompañan a esa generación diciendo: “Nosotros vamos a dejar huella en el camino”. No es como Hansel y Gretel, que vamos para el bosque y después nos borran los pájaros, que en este caso son pájaros hambrientos y horrorosos que nos van a borrar las migas. Acá mientras se luchaba se dejaban marcas simbólicas muy fuertes de esa lucha. Y son los símbolos los que más ayudan a entender una época y a hacernos amigos, partícipes, y hacernos hijos de esa época, y de ese proceso, y generar la idea de genocidio.

Cuando las Abuelas de Plaza de Mayo se dan cuenta de que lo único que no era “cosa juzgada” después de la Ley de Obediencia Debida era el robo de bebés, consagran en la justicia no solo el ADN para todo el mundo, sino también la posibilidad de juzgar robo de bebés. Esto es una creación jurídica más grande que el divorcio vincular. No sé cómo explicarlo. Es una enormidad.

Ustedes saben que el divorcio vincular en la Argentina, cuando se aprobó por primera vez, bajo el gobierno de Perón, fue una creación. Como no se lo daban las otras fuerzas, mientras discutían una ley de registro civil vieron un artículo que decía que si había una persona con presunción de fallecimiento, es decir si a una mujer se le iba el marido al algodonado a trabajar y no volvía más, esa mujer podía anular el matrimonio. Entonces, dicen que los diputados peronistas se miraron y dijeron: “Sí, votemos eso”. Mientras tanto, otros corrían por los pasillos a hacer *habeas corpus*, porque fue un divorcio que duró nueve meses. ¿Cuál fue el artículo que permitió el primer divorcio vincular en la

Argentina? Los NN. Eso ya nos anticipaba que iban a ser los desaparecidos los que abrirían todas las puertas. Entonces la llenaron de juicios a la Corte Suprema diciendo: “Y entonces, nosotros que hace veinte años que vivimos juntos, ¿por qué nosotros no podemos anular o divorciarnos?”. Y ahí empieza el divorcio por vía judicial de los nueve meses del peronismo. Después cae ese divorcio, por medio siglo, hasta los 80. Fin de la clase de derecho... Es un símbolo de lo que yo quiero decir. Lo mismo hicieron las Abuelas. “Ah, no, la apropiación de hijos, de bebés...”. Se les pasó, porque nadie pensó en un horror tan grande. Nadie. Ni Strassera, a quien yo admiro. No pensaron en un horror tan grande. No lo metieron en la ley. Después, por supuesto, Obediencia Debida, cosa juzgada. En la primera ley no lo pudieron meter porque era impensable. Abuelas se dio cuenta de que eso no estaba contenido en la ley. Esa producción simbólica es la cultura. Y no la hace ninguno por arriba.

También, por supuesto, la legitimación de los gobiernos tiene muchísimo que ver en la curación de las heridas. No es lo mismo decir: “Los muertos son mis compañeros” que decir: “Murieron por los ideales”. No es lo mismo. No es lo mismo tener leyes de derechos humanos en serio que no tenerlas, aunque se tiren las cosas. La legitimación jurídica y la legitimación política, aunque haya uso político de los derechos humanos, que lo hay sin duda, es también otra forma de sanar heridas.

J. P. G.: Pensando hacia adelante, me gustaría preguntarle a cada uno: ¿cuál es el desafío de la escena? Que nos cuenten a quienes vivimos acá en Buenos Aires cuál es el desafío dentro de la escena de Santa Fe, de Rosario... Y desde los teatros oficiales, qué es lo que se puede hacer o se hace. ¿Cuál es

el desafío, como vos Chiqui lo pusiste en palabras, de promover y difundir estas producciones simbólicas, que son políticas y eminentemente artísticas?

Yanina Mennelli: El desafío básicamente es poder seguir haciéndolo. Es producir y una vez que uno produce algo poder sostenerlo en el tiempo. Porque a los actores, a los teatreros en general, lo que más satisfacción nos da es mostrar lo que hacemos. Lo hacemos, sobre todo, para poder mostrarlo muchas veces. Y eso, por lo menos en Rosario, es complicado, por la cantidad de salas que hay, por la dificultad para programar temporadas largas, porque son necesarios ciertos apoyos; y el mayor escollo económico que tenemos es el de la difusión de nuestro trabajo. Para nosotros llegar a que la gente se entere de que estamos haciendo algo implica un esfuerzo extra muy grande, que muchas veces no da sus frutos.

Existen apoyos oficiales desde el Instituto Nacional del Teatro o coproducciones en la Municipalidad de Rosario, pero esas son ayudas para llegar al estreno. Después es muy difícil sostenerse en el tiempo.

Paula García Jurado: Y hay muy pocos medios en Rosario que se hagan eco de nuestro trabajo. Los hay, y de hecho hacen como una militancia de eso. Pero hay muchos otros para los cuales directamente no existimos.

El otro día salió en una contratapa del diario *La Capital*, un artículo sobre **El miedo**, con foto y todo. Y realmente fue como si eso nos hubiera hecho existir. Me llamó una amiga por teléfono diciendo: “Tengo una amiga famosa...”. Se enteró de que yo hacía teatro porque salí en *La Capital* (que es el medio más masivo). Los otros diarios se hacen eco de nuestro trabajo, pero no llegan al público más general.

E. G.: Es muy difícil llegar al espectador. Una de las cosas que nos estamos preguntando ahora es cómo hacer para generar nuevos espectadores en Rosario con gente que ni sabe que existe un teatro a mitad de la cuadra donde vive. Hace más o menos un año y medio formamos un grupo, que incluye a otros grupos más pequeños, donde, entre muchas otras cosas que queremos resolver, debatimos cómo hacer para llegar un poco más a la gente.

J. P. G.: ¿Cómo se llama?

E. G.: Teatro en Rosario. Tenemos una página web, un espacio nuevo que generamos ahí para ver estos temas, y también para conseguir un poco de apoyo oficial.

J. P. G.: Quería agregar algo, porque vos hablabas de la producción simbólica sobre este tema, lo político y lo estético en general. Las sociedades producen símbolos y hay una lucha por ver quién los produce. Si este grupo de gente no los produce, o no los difunde, no es que ese espacio queda vacante. Esos símbolos se siguen produciendo, los producirá la televisión, los producirán los grandes diarios, Nito Artaza, o...

C. G.: Tenemos a Miguel Del Sel... Sí, tenés razón. Todo lo que están diciendo es cierto. Yo soy ministra de un Estado provincial, y lo que ellos están contando es la historia de mi propia vida. La gracia es esa. Hace cuatro años que soy ministra, y he tenido treinta años de grupo, igual que ellos, y casi sin ningún apoyo, porque no había coproducciones, no había salas oficiales, no había nada. Entonces, en primer lugar, decir que tienen razón.

Lo segundo es que hay una justificación para esto,

hay etapas. Cada uno desde su lugar tiene que saber si privilegia las fiestas populares de cada pueblo, si privilegia las entidades de formación, las escuelas de teatro, las entidades que se vienen abajo... Y sí, llega un momento en que se complica. También es cierto que los apoyos son y serán escasos, si no se encuentra una forma de compartir lo público, porque los grupos independientes son privados, pero tienen una simbolización pública. Entiéndanme lo que quiero decir, son privados haciendo el esfuerzo por existir, pero en realidad lo que producen es un campo público, un campo de todos, a nivel estético. Sin eso, no tendríamos cambios. Ahora, lo que se necesita es una sistematización: el problema es cómo subsidiar para que no sea una *primavera*, cómo generar una unidad, una articulación sin prejuicios políticos. Cómo hacer un sistema de intercambio en el que entren los que realmente están generando símbolos y no todo el mundo.

Yo fui secretaria de Cultura de Rosario, y cuando hacíamos ciclos había 54 grupos de los cuales, interesantes, había 6, y todos los demás eran mentira; se trataba solamente de darles una función para que creyeran que eran artistas ese año. Hay también todo un amateurismo que en el acto democrático, si no hay una selección, entra directamente. Entonces, lo que quiero decir es: se necesita una auténtica sistematización de este trabajo, se necesita una articulación entre los grupos, sistemas nuevos que permitan que el Estado dé lo que tenga que dar y los grupos sigan con la libertad de generar sus propias salas, sus propios espacios. Porque el Instituto de Teatro generó salas nuevas por todo el país. Hoy lo decimos como si nada, y en mi época no sabíamos dónde hacer teatro; es la verdad. Hay un avance en eso, pero completamente insuficiente.

Y quiero agregar algo: la verdadera revolución no la va a dar el subsidio ni la va a dar el premio. La va a dar la Ley de Medios. Si dentro de la provincia de Santa Fe va a haber, como se prevé, 17 canales, todo el mundo va a poder tener espacio. Porque nosotros en la actualidad tenemos una señal pública, pero solo la matrícula, porque la Legislatura provincial todavía no nos la autorizó como sociedad del Estado. Y trabajamos con canal Encuentro. La mitad de nuestros programas son coproducidos con Encuentro, y son dos gobiernos de dos signos muy distintos. Sin embargo nos queremos con toda el alma, y es la mejor producción que ha hecho la Argentina y no nos importan las diferencias. Al contrario, somos lo mismo.

La revolución auténtica ocurre si los medios no se convierten en gubernamentales y si pasa lo que está pasando en el área audiovisual. Si acá se sentara el área audiovisual, diría algo muy distinto a la de teatro. Porque como estamos haciendo 50 programas porque hay que llenar los medios, todos son grupos y sistemas de apoyo de la propia región. Y vienen también los canales de otras provincias, que están muy bien formados, grupos cinematográficos... Quiero decir que van a trabajar muchos más actores, lo que no significa que el sistema teatral no necesite fomento, acompañamiento y desarrollo propios. Pero la revolución de este país en lo estético –vinculado con lo que no es aceptado por medios comerciales– es la Ley de Medios primero, y en segundo lugar, una articulación nacional, provincial y local en serio con programas serios sobre cada ámbito de la creación artística.

