

Impulsa la actividad teatral favoreciendo
su mas alta calidad y posibilitando el
acceso de la comunidad a
esta manifestacion de la cultura

numero

01



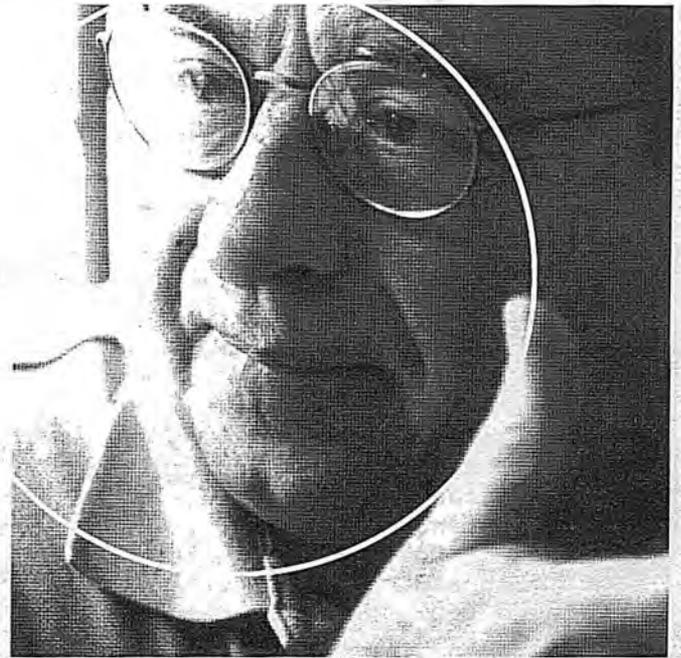
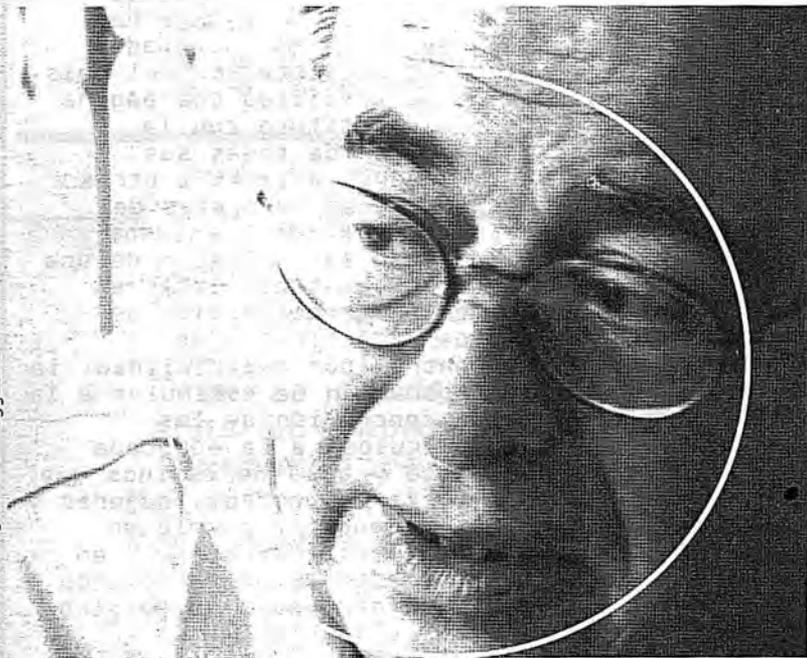
INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

Publicacion bimestral
del instituto
nacional
del teatro

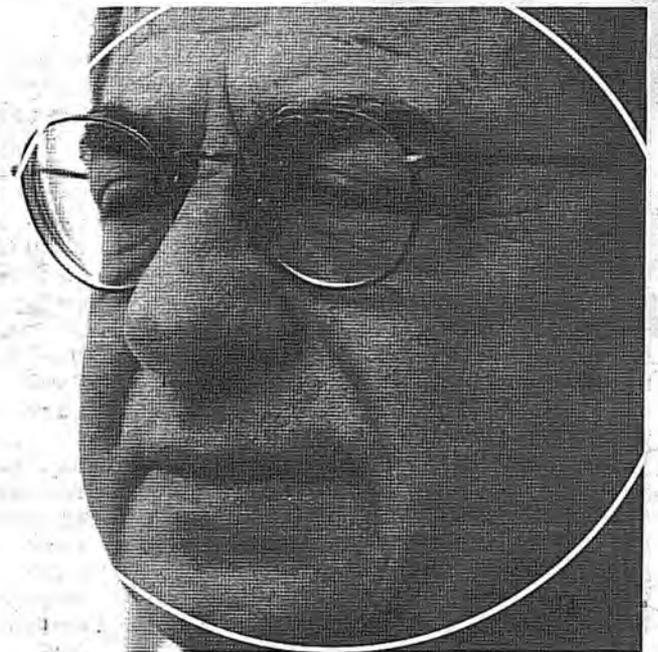
Picadero

setiembre/octubre 2000

Credito: Magdalena Viggiani



Jorge Lavelli: La escena contemporánea



Marco Antonio
de la Parral
pag 32/33/34



Jorge Onofri



Beatriz
Catani,
pag 20/21

Rafel Bruza, Beatriz Catani,
Jorge Onofri, Hugo Aristimuño,
Kossa Nostra, Mariana Sirote,
Eduardo Pavlovsky.
Internacionales: La nueva
dramaturgia iberoamericana

Picadero
 Revista bimestral del
 Instituto Nacional del Teatro
 AÑO I N.º I -
 Setiembre/Octubre 2000

Editor Responsable
 Rubens Walter Correa

Director
 Javier Margulis

Consejo de Dirección
 Jorge Hacker, Antonio
 Germano, Rafael Nofal, Ana
 Haydée Ravalle, Javier
 Grossman, Norberto Gonzalo,
 Miguel Palma, Roberto
 Traferri, Daniel Luppo, José
 Kairúz, Ana Martín de
 Fuenzalida, Daniel Cazzappa.

Secretario de Redacción
 Carlos Pacheco

Diseño y Diagramación
 Sergio Castro

Colaboran en este número
 Juan Carlos Fontana, Federico
 Irazábal, Rafael Nofal,
 Cirpiano Argüello Pitt,
 Beatriz Molinari, Roberto
 Schneider, Ivana Roth,
 Alejandro Cruz, Leonor Soria,
 Clara Vouliat, Laura Falcoff,
 Patricia Espinosa, Pablo
 Zunino, Jorge Hacker, Juan
 Garff, Raquel Wexler (traduc-
 ción) y Magdalena Viggiani
 (fotos).

Fotos de tapa y contratapa:
 Magdalena Viggiani

Redacción
 Santa Fé 1235 - piso 7
 (1056) Capital Federal
 Argentina
 Tel: (5411) 4816- 2484/8868
 Interno 6

Correo electrónico
 Infoteatro@inteatro.gov.ar

Impresión
 ADAGRAF Impresiones S.A.
 Salmún Feijóo 1035
 C1274AG0- Capital Federal
 Argentina
 Tel. (5411) 43032007/9

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

editorial

A modo de presentación

San Martín, siendo protector del Perú defendió a los actores diciendo que ejercer esta profesión no implicaba infamia para quien la practicara. Eran tiempos de compañías de actores españoles. Luego también italianos. Y después vendrían los Podestá refundando un teatro argentino, con autores, actores, temas e imaginario argentinos. Desde entonces ese teatro reflejó nuestra realidad, mostró muchas veces lo que la realidad ocultaba, ayudó con imaginación a conformar nuestra imagen, estuvo implicado en el combate por la afirmación de valores esenciales, conquistó el amor de su público y con "Teatro Abierto" mostró que desde el escenario también se podía luchar contra la dictadura. Durante años pugó por ser reconocido oficialmente como parte integrante del arte y la cultura, hasta que en 1997, la ley 24800, votada por unanimidad de las dos cámaras, vetada por el Poder Ejecutivo y vuelta a votar por los representantes del pueblo, termina por fin reconociendo la importancia de la actividad teatral para la afirmación de la cultura nacional, considerándola por ello merecedora del apoyo del Estado.

En febrero de 1998, comienza a funcionar el Instituto Nacional del Teatro (organismo creado por aquella ley) y desde entonces, una sucesión de hechos conforman ya su pequeña historia. Tenemos por primera vez una aproximación a cuantos y quienes somos: el Registro Nacional del Teatro Independiente da cuenta de casi 1500 grupos y 500 salas en todo el país. La mitad de éstas ha recibido ayudas para su mantenimiento, a un número similar han llegado subsidios para equipamiento técnico y casi 100 salas han recibido colaboraciones para el mejoramiento de su infraestructura edilicia. Grupos de todo el país han concertado más de 1200 convenios para ayudar a la producción de sus obras. Se colaboró a la realización de 250 festivales y Fiestas Provinciales, Regionales y Nacionales. Se han realizado 3 concursos anuales de autores, editado libros, videos, CDROMs y realizado programas de TV. Se han otorgado premios regionales y nacionales a la trayectoria, con los cuales honramos a aquellos que con su trabajo y

su lucha se convirtieron en faro y ejemplo para los que venían detras. Este año se han firmado con 15 provincias convenios de colaboración y de creación de Consejos provinciales de Teatro, y con ellos hemos llevado adelante el plan de fomento, gracias al cual más de 1500 funciones y 5000 jornadas de clases han llegado a los más apartados rincones del interior del país. Se ha desarrollado una página web del Instituto con la información de todas sus actividades, enlaces a otras instituciones teatrales del país y del mundo y estamos estudiando la inclusión de una cartelera teatral. Están en proyecto la realización de videos didácticos y de encuentros por especialidad, la incorporación de estímulos a la buena concreción de los espectáculos, a la búsqueda estética y a la de caminos que conviertan a hombres, mujeres y niños de nuestro pueblo en espectadores teatrales. Y en este momento estamos haciendo realidad otro paso en nuestro anhelo de mejorar la comunicación con el medio teatral y con el público. La revista del Instituto Nacional del Teatro que usted tiene en las manos aspira a convertirse, no solo en vehículo de información de las actividades del I.N.T. sino en un medio de difusión que refleje, de la manera más eficaz posible, las diversa realidad teatral del país. Las distintas historias de la misma historia, las geografías distintas de la misma geografía, las estéticas plurales, los diferentes caminos, los variados públicos. Diversidad de diversidades. Nutriente del universo cultural que configura nuestra manera de ser argentinos. Pretendemos también crear un espacio de reflexión, de inquietud y de certeza, de polémica, de los teatreros de todo del país para todo el país. Y seguramente también, en este intento como en otros, cometeremos errores, corregiremos errores, acertaremos y volveremos a equivocarnos. Ojalá este primer número sea el comienzo de una larga vida. Un abrazo a todos. A los que han puesto acá su corazón y a los que ayudaron a hacerla. A los que la difunden y los que la reciban. Y a los que con sus opiniones nos ayuden a mejorarla.

Rubens W. Correa



NOTA DE TAPA

Jorge Lavelli detalla
el proceso creativo
que lo lleva
al montaje de una obra

El teatro, un espejo de nuestro tiempo

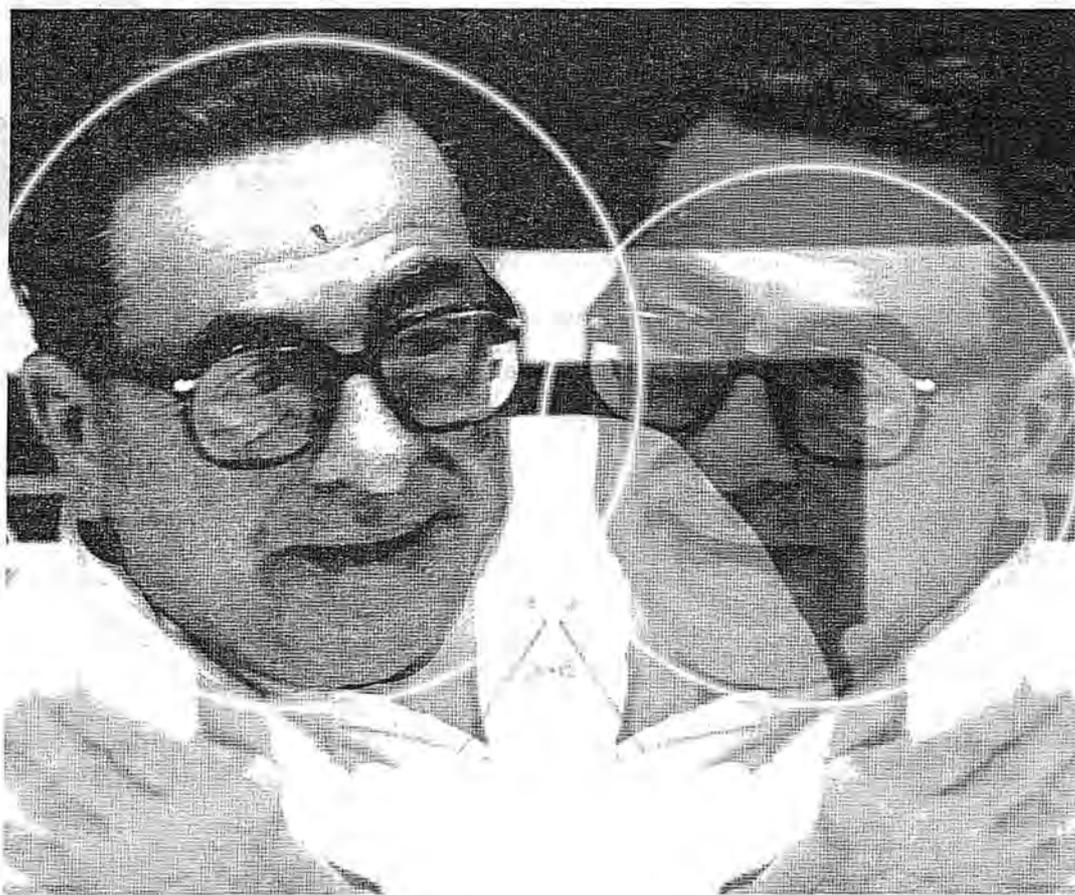
Juan Carlos Fontana
desde Capital Federal

La última pieza que el director Jorge Lavelli - radicado en Francia desde los años 60- montó en Buenos Aires fue *Mein Kampf*, farsa, de George Tabori. Su estreno fue a fines de marzo de este año y en ella el autor, nacido en Budapest en 1914, expuso una parábola sobre el horror del nazismo.

En los últimos años Lavelli fue un frecuente visitante de Buenos Aires, la ciudad en la que nació, en el barrio de Flores, en 1971. En línea descendente dirigió dos óperas en el Colón: *Pélleas y Mélisande* de Debussy en el '99 y *El caso Makropulos* de Leos Janacek en el '86. En el '98 puso en escena *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello y anteriormente, en 1993, con el elenco del Teatro de La Colina de París - del que fue su director entre 1987 y 1997- *Macbeth* de Eugene Ionesco.

El teatro es para Jorge Lavelli, un espejo de las realidades de nuestro tiempo. Su trabajo, despojado de todo hermetismo intelectual, invita al espectador a participar de un verdadero hecho estético. De este modo, el escenario adquiere valor testimonial a partir del universo onírico que envuelven sus montajes. Igual que en los sueños, esa ficción que se desarrolla ante nuestros ojos provoca una constante y vital reflexión sobre el hombre y su entorno.

La musicalidad intrínseca que puede observarse en sus puestas es parte de la dinámica interna de sus



Jorge Lavelli

espectáculos. Los objetos que aparecen en la escena, el movimiento, el gesto y el ritmo indicado a los actores refieren a esa continua energía que muere y busca un nuevo renacer, así lo ha señalado Lavelli. Las líneas en fuga que pueden visualizarse a través de múltiples puertas que se abren y cierran, o escaleras ascendentes o descendentes, posibilitan esa extraña sensación de libertad y de huida constante que viven los personajes de las obras por él elegidas.

Esa silla vacía, que, prácticamente, siempre aparece ubicada en el espacio escénico pensado por Lavelli, acaso sea el lugar destinado para un espectador ideal. En

definitiva el único destinatario de esa performance que habla de la siempre actual necesidad de un artificio, creado por un hombre o una mujer -los actores- para ser contado a otros hombres y otras mujeres, en un espacio, un tiempo y mediante una forma determinada.

Estos fueron algunos de los temas de la entrevista que mantuvimos con el director, a comienzos de año, antes de su regreso a París, ciudad en la que vive desde los años 60 y en la que recibió la Orden de Caballero de las Letras de Francia.

"Si se analiza el gran número de obras que hice, se encuentran elementos comunes, entre los cuales evidentemente está la preocupación por una temática referida al mundo

onírico. Una temática ligada a las líneas de fuerza entre los personajes. Otro aspecto es la transformación, reconstrucción de las historias en un marco sociopolítico determinado", señala Lavelli.

"En mis puestas hay generalmente una historia que está contada con cierta distancia -analiza-. La forma que más se adapta y utilizo es la fábula. Esa forma dramática o lírica me permite contar una historia en música o una historia en prosa. A la vez crear los elementos suficientes para una mejor comprensión del sujeto y del tema tratado y poder establecer una reflexión sobre lo visto".

La pieza que eligió Jorge Lavelli para narrar el punto de partida en su elaboración del montaje, es La sombra de Wenceslao, que montó en el teatro de La Tempestad, en el bosque de Vincennes. "Había sido escrita en español y nunca se la tradujo al francés -explica-. Es una obra netamente argentina y habla de un viaje por la Pampa. En definitiva es una tragedia, con muchos muertos en escena. Tiene ese humor propio del teatro de Copi. Sus personajes son criollos y están vistos a través de una cierta nostalgia e ironía. Algo curioso es su optimismo, un hecho excepcional en el teatro de este autor".

- Una vez que se interesó por una pieza, ¿cuál es el paso siguiente?

- Una vez que decidí llevarla a escena, lo fundamental es saber en qué espacio voy a montarla. Ninguna obra me provoca realmente hasta no saber cómo la voy a contar. En esa relación de cómo la voy a transfigurar, a escribir, necesito saber si el teatro tiene un escenario convencional, a la italiana, al aire libre. Puede ser que haya elegido un espacio a priori no identificado con ninguno de esos ámbitos de los que le hablé. En ese caso trato de buscar qué lugar puede convenir mejor a lo que se va a contar.

- ¿Eso le sucedió con la pieza de Copi?

- En ese caso el teatro fue un galpón, rectangular. Con una entrada que daba a un patio y otra a un jardín, luego había pequeñas salas para los decorados y el vestuario. Ese es uno de los cinco teatros que se encuentran en los bosques de Vincennes. Allí se instaló una pequeña infraestructura técnica, pero no contaba ni con parrilla, como sucede en el teatro a la italiana, ni tampoco trampas, porque el

piso era de cemento. Podría haber decidido vestirlo a la italiana, achicarlo y ponerle un telón de boca. No obstante decidí dejarlo desnudo.

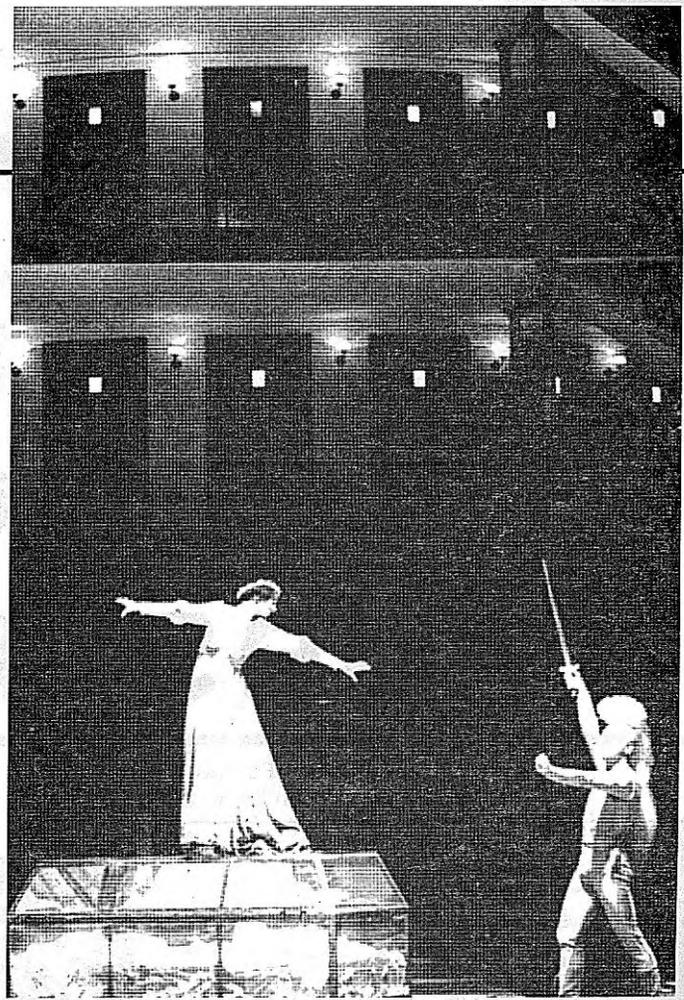
- ¿Por qué?

- Me pareció más interesante dejar sus paredes desnudas. Lo cual determinó un estilo. Lo primero a tener en cuenta era la profundidad. Entre el primer espectador y el fondo había unos veinticinco metros. En ese espacio debía escribir unas treinta o treinta y cinco escenas. La opción fue darle una atmósfera común. Los muros fueron repintados y utilizados como sostén de los objetos. Ninguno de los objetos -una cama, una silla, un teléfono, una heladora, un banquito, etcétera- tocaba el suelo. Todo estaba suspendido. Eso sumado a una serie de luces que había hecho poner -de esas que se utilizan en los edificios en construcción, y que acá llaman "tortugas"- que aportaban al espacio una sensación de artificialidad.

- Eso hace que usted también intervenga en la propuesta creativa del escenógrafo.

- Cuando quiero contar una historia, imagino al mismo tiempo cómo va a desarrollarse. Por eso la función de la persona que va a trabajar conmigo es la de enriquecer, modificar o encontrar una solución técnica, a lo ya pensado. Incluso puede proponer algo nuevo. En esta

obra de Copi que le cuento había una mesa que podía alargarse y estaba sostenida mediante un sistema de tensores, y esto posibilitaba que, de a ratos, se transformara en un puente. Tampoco quedaba otra alternativa, porque los actores se ubicaban arriba de ella y hablaban de una inundación que estaba por llegar. En esa obra los personajes seguían un determinado itinerario, no paraban de viajar, aunque por momentos se detenían en algún cruce en el campo, en lugares inundados, o en rutas. Ese enorme espacio permitía imaginar diferentes planos. Para marcar esos lugares, además de la iluminación que le mencioné, se utilizaron calles muy precisamente delimitadas.



Escena de El público, de Federico García Lorca

- ¿Hacia dónde marcaba la obra que se trasladaban los personajes?

- Ese es otro aspecto. La obra transcurre entre dos ciudades y Buenos Aires. Las dos primeras podían situarse en la provincia de Entre Ríos y las Cataratas del Iguazú y posteriormente Buenos Aires. Para terminar casi en un clima de sueño, o de cierta irrealdad.

- ¿Cómo resolvió esos puntos geográficos en el espacio escénico?

- Ya le conté cómo era ese teatro: un gran galpón con puertas en sus extremos. Lo que se resolvió y además permitió solucionar varios problemas fue lo siguiente. Cuando la obra se montó en París era noviembre, una época de mucho frío. Allí la temperatura es muy baja. Entonces en cada una de las entradas ubicadas en el extremo de la sala ubicamos unas carpas como si fueran de campaña. Esas "tiendas", por decirlo así, permitían continuar la construcción del espacio. Sumaban al sector principal. Hacia uno de esos extremos, que remitía a la ciudad de Buenos Aires, partía desde el sector principal una carreta que a toda velocidad avanzaba hacia la gran metrópoli. Otro vehículo iba hacia el lugar opuesto. Hacia Buenos Aires venían los jóvenes a buscar fortuna. Ese trazado, ese toque de los dos extremos, es el tiempo que sirve de base a esta tragedia que pesa sobre esos personajes.

- ¿De qué manera decidió ilustrar esos dos polos?

- Con simplicidad y poco

"Si se analiza el gran número de obras que hice, se encuentran elementos comunes, entre los cuales, evidentemente, está la preocupación por una temática referida al mundo onírico."

dinero. Lo que se hizo fue utilizar un cuadro, construido con perspectivas, que era iluminado de atrás y le otorgaba cierto relieve de gran ciudad. En el otro extremo, otro elemento similar, ubicaba a las Cataratas del Iguazú. Esos dos polos fueron elementos muy precisos para indicarle al espectador el recorrido que hacían los personajes. Al mismo tiempo diferentes objetos iban ocupando otros sitios en el escenario. Si bien como le anticipé no había trampas en el piso, sí pudimos cavar ese suelo y armar el baño de un bar que luego era cubierto con una tapa de madera. Todo fue previamente preparado mediante una maqueta y la sensación que se transmitía era que todo estaba hecho con una gran economía de recursos. Tal vez algo interesante de aclarar es que los objetos que elijo poner en escena representan una síntesis. Es decir, cumplen varias funciones a la vez. Vuelvo a decirle que la relación entre la arquitectura del lugar y la puesta en escena están íntimamente ligadas. Es eso va a condicionar todo, incluida la forma en que los actores van a contar la historia.

- Mein Kampf, farsa, podía haber transcurrido en un espacio similar.

- Previamente yo sabía que esa obra iba a ser montada en el Teatro de la Colina, cuya sala es escalonada. Eso hace que el público pueda ver el suelo del escenario. El suelo a su vez es un decorado visualmente muy importante, por lo tanto el criterio fue distinto al del San Martín de Buenos Aires. Para la sala Martín Coronado pensé que la pieza debería desarrollar su acción en un subsuelo, en un espacio arquitectónico en desuso que servía para alojar a gente desafortunada. De ese concepto surgió la idea de un decorado irregular. Ese dispositivo escénico luego se iba a transformar, a la vista del espectador, en un lugar de sacrificio, de tortura, y eso mismo condiciona el juego de los actores. La ubicación de una gran barra de metal con ganchos, que podían



Escena de Macbett, de Ionesco.

aludir a un ex frigorífico en el que se cuelgan las reses, fue utilizado por los dos personajes judíos y por el actor que hacía de Hitler en un lugar para colgar ropa, o sombreros, incluso Alejandro Urdapilleta, el protagonista, se colgaba y eso aludía a un juego infantil, para pasar el tiempo.

- Antes mencionó que el espacio va a condicionar la forma en que los actores van a contar la historia.

- Mi preocupación es saber cómo va a ser contada esa historia, tratando de escapar totalmente al naturalismo y yuxtaponiendo como única fuente la verdad. La que al mismo tiempo es artificial, porque uno no se comporta así en la vida, no se pone, por ejemplo, debajo de la mesa. Pero en el teatro eso suele ser válido para completar una expresión a la que quiere arribar el discurso durante la interpretación.

- ¿Cómo fue el trabajo que diseñó para los actores de Mein Kampf?

- Pensé que Mein Kampf, farsa es una obra en la que los actores debían utilizar la energía del interlocutor en su propio beneficio y a su vez reenviarla, arrojarla sobre el espacio escénico, creando un juego de energías entrecruzadas, un juego de oposiciones, un teatro de shock, en el que las energías se entrecocan. Cómo provocar esto es algo que me preocupa.

- Podría desarrollar este concepto

- Me preocupa la manera de suscitar un dibujo escénico que le sirva al actor para que cuando se levante de un asiento a atender el teléfono, o fumar un cigarrillo, no tenga que justificar que se levanta. Si no que se levanta de la silla porque tiene que atravesar un espacio determinado y que además se imagi-

ne que está en ese espacio. Lo que el actor pueda pensar en ese momento, no me interesa tanto cómo la manera en que va a asumir esa acción. El actor también tiene un espacio secreto y a mí no me importa que me lo expliquen, ni me interesa explicar nada. Quiero que la acción se justifique en sí misma. Lo importante es poder escapar a esa regla de tener que justificar todo. Ese es el gran defecto del teatro realista stanislavskiano. En verdad Stanislavski es mucho más genial que eso, pero a su método se lo utilizó tan simplistamente, que el actor termina explicando el texto y lo que hace. Eso no lo admito. Siempre le digo a los actores que no me expliquen lo que están pensando. Porque lo interesante es su campo imaginativo. Si una persona no tiene imágenes interiores no puede hacer nada. El atractivo radica en poder encontrar la llave de esa conducta, después es un camino de libertad. Un actor expresa dos cosas al mismo tiempo, si no lo puede hacer deja de ser interesante. Hay algunos que pueden expresar hasta tres: un plano interior, otro plano exterior, un control del objeto y una utilización del objeto como uno quiera.

- ¿Ese sería su actor ideal?

- Lo ideal es que el actor intuitivamente vaya aprendiendo y después utilice su imaginación y su libertad en ese mismo sentido. Se pierde tiempo en improvisaciones inútiles, en las que la gente cuenta lo que sabe hacer. Eso conspira contra la creación, le da una estructura al juego escénico que no tiene nada que ver con lo que yo practico. Lo mejor es entrar enseguida en la historia, en el sistema. No hay nada que buscar. Lo que hay que buscar es el interior de esa idea que está implícita en la obra, en la historia.



Crédito: Magdalena Viggiani

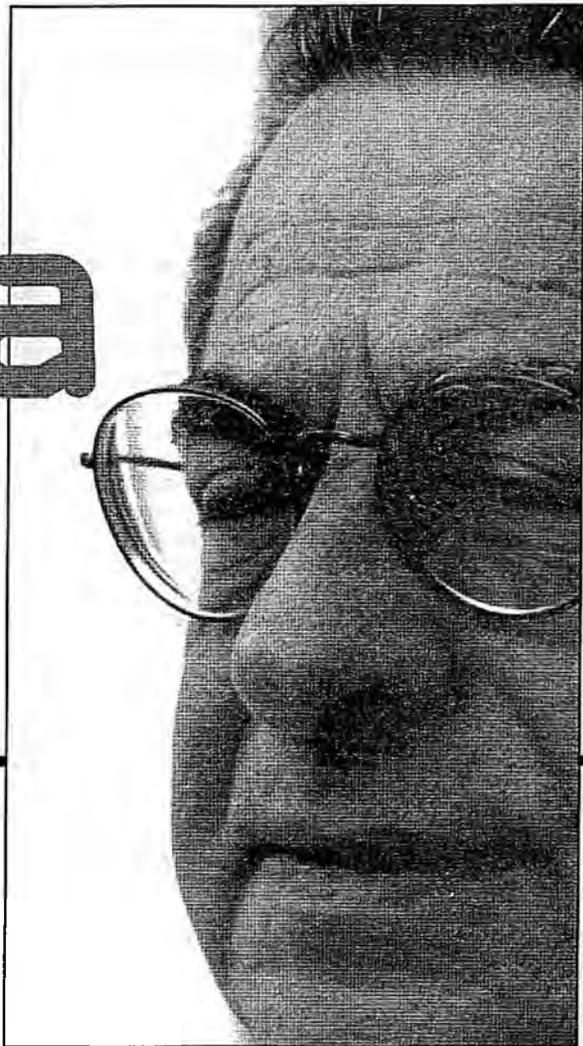


"La puesta en escena estructura lo que no es más que un deseo, da un sentido a las fallas de la naturaleza humana y exalta la intuición adormecida".

LAVELLI POR LAVELLI

Mirada sobre un decenio

Jorge Lavelli



Cuando hice mi debut teatral en Buenos Aires, estaba en el campo de aquellos a los que se llamaba "independientes". Una corriente diversificada que buscaba por todos los medios y sin ninguna ayuda del Estado imponer un teatro de arte dentro de una actividad dominada por el dinero. Este movimiento, totalmente comprometido, concentró lo que existía de inteligente y creativo en todos los niveles, desde la dramaturgia hasta la técnica. Nacido en 1930, en plena crisis económica y política, el teatro independiente había dado origen a una cincuentena de salas, algunas de ellas construidas por los mismos grupos. Estas salas reunían un público de una curiosidad a toda prueba, preocupado tanto por la militancia política como por la forma teatral.

Estos teatros albergaban a menudo escuelas de arte dramático y también publicaciones de gran valor. Las "condiciones de seguridad" eran el arma oficial empleada para proceder al cierre de estos lugares desde donde frecuentemente, surgían gritos de libertad y de protesta muy molestos. Este movimiento que luchaba a pleno en los años 50 fue sofocado al final del mismo decenio: la resistencia a la demagogia peronista había dejado

el lugar a un optimismo democrático que debía ir de fracaso en fracaso.

Cuando llegué a Francia, a comienzos de los años 60, con una beca del "Fondo Nacional de las Artes" descubrí una situación teatral muy sorprendente. En París no había grupos de trabajo, ni compañías de investigación: lo que hacían, no se correspondía con ninguna realidad. Me puse a visitar metódicamente los teatros parisinos: he visto todos los espectáculos de la temporada 60-61 y he redactado por propia iniciativa un informe detallado sobre el teatro en París en ese momento. Aquello gustó tanto a mis colegas argentinos que decidieron renovar esta famosa beca...

Cuando en 1987 fui nombrado director del teatro del Este parisino, al que di el nombre de Teatro de la Colina, sentí más que nunca la necesidad de independencia que animaba en algún tiempo el pequeño teatro llamado OLAT, donde yo ya formaba parte de la dirección artística antes de mi llegada a Francia. Y pude confirmar día a día, aquello que sólo era una intuición: hoy, como en los años 60, el teatro en París está mar-

"Es verdad que el hombre, dentro de su caída, ha fomentado y realizado la prueba máxima, el holocausto, y que este salto en el horror es la clave de toda la dramaturgia de este fin de siglo".

cado por un conservadurismo intelectual y artístico, ligado a una sospecha permanente frente a lo desconocido. Es doloroso constatar que en más de treinta años, nada o casi nada ha evolucionado. Sin embargo, la actividad teatral se ha desacelerado. Si los teatros "privados" se han puesto poco a poco entre paréntesis -aislados sobre un terreno más bien anodino-, aquellos de servicio público y las compañías subvencionadas se han reproducido a gran velocidad. Pero extrañamente, parece que esta progresión de medios financieros se ha cristalizado casi exclusivamente para la conservación del repertorio. Un perfume del Antiguo Régimen persiste, inexorablemente. La falta de curiosidad (y de búsqueda) sigue caracterizando el estado del teatro en Francia, desde la formación profesional hasta el lugar que esta actividad ocupa en el seno de la sociedad. Se sitúa entre estos dos extremos que serían un "teatro de la corte" y un "teatro burgués": el primero, reservado al nec plus ultra de los espectadores, consagrado a las ocasiones de prestigio que el "Tout-Paris" sabe regalarse ritualmente, o a la búsqueda (a veces muy costosa) del evento a cualquier precio; la otra, una especie de teatro de lo cotidiano, consumado en la beatitud de una rotura

con lo real, y con lo que hace el alma y el espíritu de una sociedad ciudadana. Entre los dos, un inmenso espacio dejado casi al abandono...

El lugar que ambicionaba ocupar con la Colline era por lo tanto grande- la creación y el descubrimiento de autores y de obras siendo un terreno poco explorado, y frecuentemente juzgado como impracticable en el tiempo-, y a la vez, estrechas mentalidades estaban más bien inclinadas a no aceptar aquello que ya estaba consagrado por el tiempo. Se dice a menudo que en la ópera uno ama ver las mismas obras, con los mismos trajes tradicionales, una y otra vez (¡y ya es suficiente!); pero el teatro dramático tiende también a transformarse en un museo de cera, que permite disertar sobre los valores eternos del arte y su difusión. No es fácil entonces hacer elecciones que abran una brecha- para muchos considerada como marginal- en el seno mismo de la institución oficial...

Si me propusiera hacer una sola obra de todas las piezas que he puesto en escena durante este período -1988/1997- diría que el resultado sería una amalgama "globalmente negativista", conscientemente crítica de una sociedad con pérdida de espiritualidad y muy en retroceso en relación a los valores humanistas de los "Iluminados". Es verdad que el hombre, dentro de su caída, ha fomentado y realizado la prueba máxima, el holocausto, y que este salto en el horror es la clave de toda la dramaturgia de este fin de siglo.

Para mí, lo maravilloso en este vocabulario del imaginario que es la puesta en escena, es que lo real, la perversa crueldad de lo real (imposible de representar en toda su amplitud y magnitud), se puede traducir en gestos, y eso que es pequeño y sutil, desapercibido en su complejidad, puede también, gracias a un lenguaje concreto, inscribirse en la representación. La puesta en escena estructura lo que no es más que un deseo, da un sentido a las fallas de la naturaleza humana y exalta la intuición adormecida. Con frecuencia, los materiales de base de este trabajo llevan consigo los estigmas de nuestra propia herida, y también la del otro. Ningún arte, ninguna práctica científica posee en este punto el privilegio de revelar la naturaleza humana en su más frágil transparencia. Es a partir de esta materia que se construye la virtud de un gesto, la simple voluntad de un paso adelante.

Una puesta en escena es para mí la síntesis del mundo: una posibilidad de reinventar la historia, de acercar el conocimiento. Y es cierto que mi punto de partida es muchas veces el mismo. ¿Por qué? Los mismos cuestionamientos se repiten sin cesar, nos intrigan y nos persiguen, atormentan nuestro paso; y estos temas sólo se revelan en su materialización. El terreno escénico es a la vez preciso e infinito. La precisión viene de la arquitectura y de la concepción del espacio; lo infinito está dictado por el imaginario. Hacer ver o sentir, crear la ilusión de la vida y el vértigo de la muerte se mantienen en secreto. El arte teatral es el dominio de pruebas significativas. El viaje al interior de una puesta en escena es un recorrido etimológico donde el pasado se reúne con el presente por la voz de la escritura. El ejercicio de este



Jorge Lavelli

arte estremece la naturaleza profunda del ser y lo sumerge en

magníficos viajes. La lucidez es indispensable, y favorece a estos privilegiados momentos del arte, oscuros y transparentes a la vez: un deslizamiento despierta y precisa nuestra curiosidad, intriga nuestro espíritu. Es el tiempo justo de la madurez, el de buscar ser uno mismo, de tener plena conciencia de sí mismo. La puesta en escena sería para mí la aproximación de esta conciencia, en la posible recomposición de la memoria, en la transcripción de esta substancia esencial que agita nuestro espíritu y lo proyecta hacia el futuro. Un acto de fe en la vida, de hecho, donde todo se puede juntar con la certeza de una voluntad transformada en materia, en interrogación, en cuestionamiento. Un acto de fe que celebra el ritual más viejo del mundo, el de la dualidad, de la proyección y del condicionamiento de la naturaleza humana a la prueba de su florecimiento. El teatro reúne de este modo el arte de nacer, en su simplicidad.

Marzo 1996

Traducción: Raquel Weksler
extractado del libro
Jorge Lavelli "De los años sesenta a los años de la Colina" de Alain Satgé-Un recorrido en libertad





Quando las Ideologías suben a escena

C.P.
Desde Capital Federal

El estreno en Buenos Aires de *Mein Kampf*, farsa de George Tabori, con dirección de Jorge Lavelli, mostró otra manera de llevar al escenario una pieza de teatro político. Esta muestra se sumó a otros espectáculos, que en la última década, cuestionaron -y mucho- la realidad contemporánea.

Quando en la década del 70 Pier Paolo Pasolini cerraba su obra *Calderón* preanunciando la caída del socialismo nunca imaginó que estaba marcando, en parte, el cierre de una etapa para un teatro político muy aferrado a los esquemas desarrollados por Bertolt Brecht en la década de 1930.

En ese tiempo, para los latinoamericanos, eso resultaba imposible. El ingreso de las dictaduras en el continente, la fuerte represión y el estado de caos moral que dominó todo ese período oscuro, hacían inadmisibles el mensaje pasoliniano; por el contrario, urgía poner sobre el escenario voces como la de Madre Coraje, Santa Juana o Galileo.

A medida que avanza la década del 80 los acontecimientos históricos que conmueven al mundo -la caída del socialismo, la apertura de las fronteras en la URS, la unión de las dos alemanías - promueven una nueva manera de hacer teatro político.

Quando a mediados de la década del 90 Heiner Müller asume la conducción del Berliner Ensemble y explica que se hace necesario hacer una fuerte revisión de la producción brechtiana porque considera que parte de ella ya no tiene vigencia, los teatristas defensores del teatro político, sobre todo en este continente, se mostraron desconcertados.

Poco habían reparado en la desaparición de algunas instituciones teatrales que habían enarbolado las banderas brechtianas en los 50 y 60.

Instituciones como El Galpón de Montevideo, el ICTUS chileno, el Escambray cubano, estaban desmembradas o se incertaban en los nuevos tiempos.

Desde finales de los 80 el teatro político comenzó a expresarse en textos de los más dispares, estructural y temáticamente. Los ejemplos -solo algunos- pueden resultar bien alejados entre sí pero no menos emblemáticos.

Una de las figuras más fuertes, sin duda, que asomó en el nuevo panorama fue el alemán Heiner Müller, al que puede considerarse un continuador de Bertolt Brecht, con rupturas. En su obra *Máquina Hamlet*, una de las más conocidas en la Argentina, cuestiona con fuerza la realidad del hombre contemporáneo y su potente discurso revela la condición de un ser casi sin salidas. "Cómo se escribe BIENESTAR/ El crimen nuestro de cada día dándonoslo hoy/ Pues tuya es la Nada Asco/ De las mentiras que son creídas Asco/ En las caras de los ejecutivos marcadas/ Por la lucha de los puestos los votos las cuentas bancarias/ Asco Una cuadriga con hoces cuyas hojas brillan/ Atravieso calles centros comerciales Caras/ Con las cicatrices de la batalla del consumo Pobreza/ Sin dignidad Pobreza sin la dignidad/ Del cuchillo de la manopla de metal del puño/ Los cuerpos humillados de las mujeres/ Esperanza de las generaciones/ Ahogadas en sangre cobardía estupidez/ Carcajadas desde vientres muertos/ Heil Coca Cola/ Un reino/ Por un asesino/.../Abro mi carne precipitada. Quiero habitar en mis venas, en la médula de mis huesos, en el laberinto de mi cráneo. Me retiro a mis vísceras. Tomo asiento en mi mierda, mi

sangre. En alguna parte son destrozados cuerpos, para que yo pueda habitar en mi mierda. En alguna parte son abiertos cuerpos, para que yo pueda quedarme a solas con mi sangre. Mis pensamientos son heridas en mi cerebro. Mi cerebro es una cicatriz. Quiero ser una máquina. Brazos para coger piernas para caminar ningún dolor ningún pensamiento..."

Desde Inglaterra, Steven Berkoff, mostraba, en *Decadencia*, una forma similar de reflejar el mundo actual. Dos clases sociales, interpretadas por dos únicos personajes, expondrán sus diferencias. Una vez más la palabra tendrá un lugar privilegiado y será la encargada de convertirse en ima-

gen. En un fragmento de la obra dice Lees: "Esto no va/ el tipo este me tiene agarrado de las bolas/ no parece funcionar mi pequeño plan/ no soy realmente ningún Tarzán/ y qué, él está con su distinguida dama de abolengo/ y qué, la vida para ellos no es más que un juego/ no como nosotros/ que trabajamos para ganar nuestro pan/ nos levantamos/ el despertador bien junto a la cama/ un polvo cuando no estamos demasiado cansados del yugo/ regateamos unos centavos. Para sacar precios más bajos podremos salir este año de viaje? estamos en rojo/ carajo/ los chicos necesitan zoquetes nuevos/ querida, mirá los impuestos que llegaron/ hoy no hay carne, busquemos sobras/ para hacer una rica sopa/ OK/ la nafta aumentó y los puchos son caros/ es mucho más barato hacerse puto hoy por hoy de veras lo digo/ porque no hay esperanza..."



Heiner Müller

gen. En un fragmento de la obra dice Lees: "Esto no va/ el tipo este me tiene agarrado de las bolas/ no parece funcionar mi pequeño plan/ no soy realmente ningún Tarzán/ y qué, él está con su distinguida dama de abolengo/ y qué, la vida para ellos no es más que un juego/ no como nosotros/ que trabajamos para ganar nuestro pan/ nos levantamos/ el despertador bien junto a la cama/ un polvo cuando no estamos demasiado cansados del yugo/ regateamos unos centavos. Para sacar precios más bajos podremos salir este año de viaje? estamos en rojo/ carajo/ los chicos necesitan zoquetes nuevos/ querida, mirá los impuestos que llegaron/ hoy no hay carne, busquemos sobras/ para hacer una rica sopa/ OK/ la nafta aumentó y los puchos son caros/ es mucho más barato hacerse puto hoy por hoy de veras lo digo/ porque no hay esperanza..."

"A medida que avanza la década del 80 los acontecimientos históricos que conmueven al mundo -la caída del socialismo, la apertura de las fronteras en la URS, la unión de las dos alemanias - promueven una nueva manera de hacer teatro político."



Tony Kushner

Los más formales

En otro extremo pueden ubicarse dos autores que, si bien en lo ideológico refieren propuestas similares, poseen una escritura más formal, el inglés Harold Pinter y el americano Tony Kushner.

Tom Stoppard describió en cierta oportunidad a Pinter como "un animal teatral". Esa animalidad nunca está en la acción y rara vez sus personajes son violentos, aguerridos. Por el contrario, en lo formal demuestran una pasividad llamativa, pero en su interior son un torbellino que puede arrasar con cualquier esquema moral o social.

Esa animalidad también asoma en Cenizas a las cenizas o Polvo eres (tal la traducción con que se conoció la pieza en Buenos Aires). Aquí Pinter recurre a la memoria de dos personajes y extrae de ella situaciones de violencia sexual, política. Pero todo está en las palabras, en lo que dicen esos personajes. Sus cuerpos, exponen una extrema tranquilidad.

El caso de Tony Kushner muestra algunas variables interesantes. Por un lado, a fines de los 80 se destaca con Angeles en América, una pieza dividida en dos partes -El milenio se aproxima y Perestroika- cuyo eje es el Sida, la peste que se impone en la tragedia contemporánea. En tiempos en que se estrena la obra el gobierno de Ronald Regan no se decidía a iniciar campañas de prevención, dos años después, cuando el espectáculo alcanzó un éxito inusitado, obtuvo varios premios Tony, y los espectadores vieron sobre el escenario la realidad de los infectados y aún

los mecanismos que utilizaba el estado para tratarlos clínicamente, no hubo más opciones que aceptar que el mal estaba instalado en la sociedad.

A casi diez años de aquel estreno, se dio a conocer en Francia y España, Eslavos, ambas puestas dirigidas por el argentino Jorge Lavelli. Esta vez Kushner propuso una reflexión sobre el fracaso ideológico.

El mismo Lavelli, en 1997, expresó sobre esta pieza: "es una obra que plantea interrogantes creando una cierta frustración en un espectador, digamos, nostálgico del teatro de Brecht, en el que se daban inmediatamente las consignas claras que le permitían al público salir de la sala satisfecho, pensando que mañana llegaba la revolución. Kushner utiliza también cierta técnica brechtiana porque se vale de la historia como forma de relato. Diría que Eslavos es la historia de la Unión Soviética en el período que va de 1985 a 1992, en el momento en que hay una cierta liberación del discurso, en donde la democracia está llegando. Ese es un momento histórico preciso y necesario porque él da una pintura que expresa la confusión profunda que alimenta el comportamiento de los que tienen el poder. La falta de una verdadera teoría, la nostalgia del pasado, el gusto hacia el conservadurismo. El miedo al cuestionamiento se da al mismo tiempo mediante un halo poético que une todas esas consideraciones. De esta forma nos habla de un período que hemos conocido por los diarios, por los personajes que han protagonizado esa historia. Su punto de vista es formidable. Sin ser un europeo, Tony Kushner nos hace reflexionar sobre algo que nos está persiguiendo en este siglo XX, que es el fracaso ideológico, que nos preocupa en el sentido universal. Frente a todo ese esfuerzo que se destruye como un castillo de cartas, qué hacer. Él vuelve a plantearse las mismas cosas que Lenin se había planteado a principios de siglo, después de haber hecho un estudio profundo de la situación de la Rusia zarista. En Eslavos no hay respuestas y no creo que nadie pueda dar respuestas, lo

que interesa es el cuestionamiento".

La farsa

En otra línea, algunos autores prefieren la farsa para desarrollar sus cuestionamientos sociopolíticos. Dos de ellos, Tomas Bernhard y George Tabori.

Tanto en Antes del Retiro como en Almuerzo en casa de Ludwig W., Bernhard trabaja sobre triángulos familiares. En la primera, su observación recae sobre el pasado nazi; en tanto que en la segunda critica una patria legada por una burguesía corrupta. También se burla de su trabajo de dramaturgo. Uno de los personajes, Voss, de profesión actriz, dictaminará en algún momento: "Refugiarnos en el teatro no sirve de nada"

George Tabori se dio a conocer por primera vez en la Argentina este año, a partir de la puesta de Jorge Lavelli de Mein Kampf, farsa. Un tal Hitler, llega a Viena a estudiar pintura y encuentra en Sholmo Herzl, un judío vendedor de Biblias, a un protector que hasta lo salva de la muerte. "Judío -le dirá en algún momento- tu colaboración me ha complacido. Cuando llegue mi hora, sabré recompensarte en consecuencia. Te compraré un horno para que no sufras del frío del invierno, y cuando seas

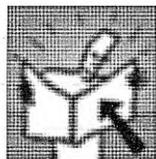
viejo te encontraré una solución final, una casita de campo confortable, en las colinas, con esas viejas y encantadoras danzas folklóricas los sábados por la noche".

El francés Alain Satgé escribió sobre esta pieza: "¿Se puede amar al enemigo como a sí mismo? George Tabori trata las relaciones ambiguas que se traban entre el judío y el futuro dictador con un humor negro devastador, pasando sin transición de la broma teológica a la desesperación metafísica, de lo grotesco a lo macabro, de lo cómico a lo fantástico. ¿Cómo hablar del horror sino bajo la

forma de una farsa?" Con estilos diferentes, cada uno de estos autores propone una nueva manera de llegar al escenario con un discurso en el que las ideologías se reflejan en una cotidianeidad a veces exasperada y otras hasta divertida. De última, como bien dijera Jorge Lavelli, "La obra no sirve para encontrar soluciones, sino para que la memoria continúe activa".

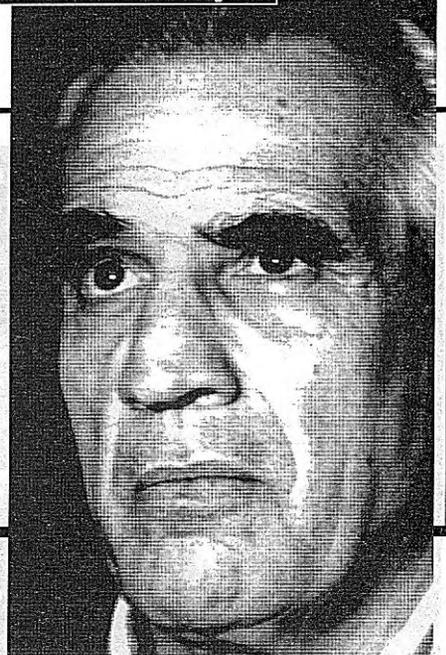


Harold Pinter



La postmodernidad vista desde el teatro político

Federico Irazábal
Desde Capital Federal



A partir de la aparición en el siglo XX de la obra del dramaturgo alemán Bertolt Brecht el teatro político produjo un giro substancial en su forma de manifestarse. Entre los distintos aportes que el autor de Madre Coraje hizo con esta modalidad teatral hay que mencionar su conocido concepto de *verfremdungseffekt*, logrando así producir una relación entre el espectador y la escena muy diferente a la que el método stanislavskyano de actuación permitía.

Transcurrido el tiempo, el modo de hacer política cambió, así como también la forma de ver, vivir, sentir y pensar el mundo. La postmodernidad invadió nuestra cotidianeidad y se vio reflejada también en las artes. Al decir de Frederic Jameson, uno de los intelectuales que más ha reflexionado sobre esta problemática, sostenemos que la postmodernidad puede ser vista no tan solo "como un estilo, sino más bien como una pauta cultural". En este sentido hay un elemento que se vuelve fundamental para pensar el teatro político en esta era, y es precisamente el concepto de ideología, porque si de teatro político estamos hablando, ella va a ser un elemento constitutivo, en el sentido de pilar.

En el contexto de producción brechtiano asistíamos a una época de las ideologías llamadas duras, en el sentido de discursos claramente establecidos y emitidos desde un cierto sector de la sociedad y no otro, y enfrentado carnalmente a aquellos discursos opositores. Izquierda-derecha, reaccionario-progresista, burgués-antiburgués son algunos ejemplos de esas formas de construir el mundo que partían de preconceptos rígidos o dogmáticos. La pregunta que se vuelve imperante en este momento es la de si en nuestra postmodernidad esas "ideologías" han desaparecido. La respuesta que encontramos, y seguimos, en una excelente autora argentina, Esther Díaz, es que no asistimos a una muerte de las ideologías, sino más bien a una mutación en la forma en la que

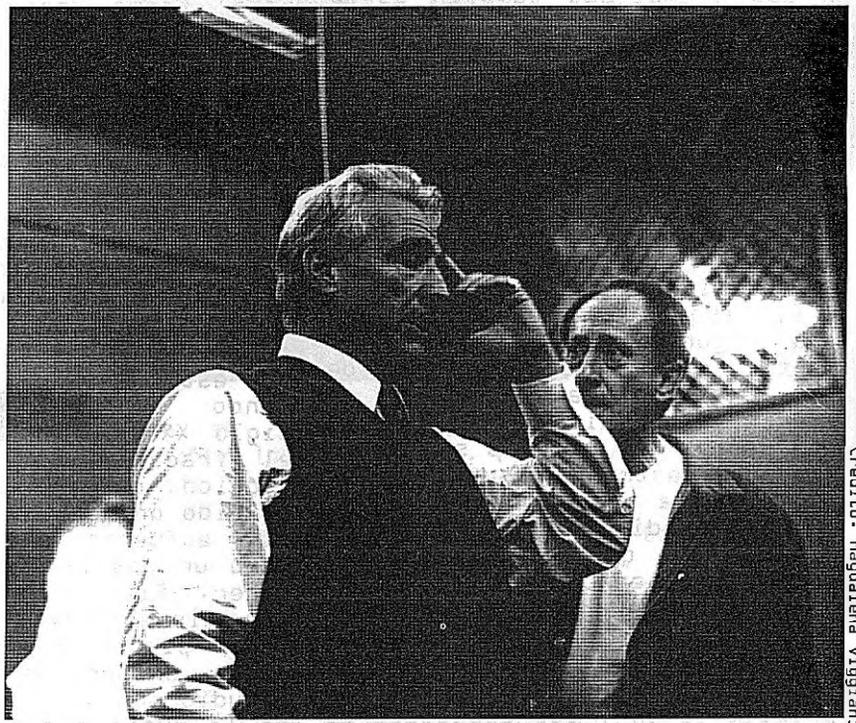
estas se manifiestan. El adjetivo "duro" ha sido remplazado por el de "blando". En este sentido sostenemos que las ideologías aún siguen vigentes, solo que solapadas bajo la supuesta "muerte de las ideologías", con métodos de operación y de construcción de la individualidad mucho más sutiles, menos obscenos.

En la Argentina esa forma postmoderna de vivir y pensar el mundo llegó de forma tardía en relación con otros países, y tardó más tiempo en verse volcado a las artes mal llamadas comprometidas, como es el caso del teatro político.

Eduardo Pavlovsky es uno de esos autores que hizo un culto del teatro político en la década del setenta, con obras aún hoy fundamentales tales como *El Sr. Galíndez*, *Potestad*, entre otras. En aquellas obras Pavlovsky ya comenzaba a alternar esas formas de manifestación ideológicas modernas y postmodernas. Si uno recuerda las opiniones del autor en los momentos más oscuros de nuestra historia reciente puede

ubicarlo claramente en una zona izquierdista de pensar y ejecutar la política. Pero si se leen las obras se ve allí una intención diferente a la de otros discursos artístico-políticos que circulaban por aquel entonces. Esa forma diferencial de la obra del autor de *La muerte de Margueritte Duras*, tenía que ver fundamentalmente con el enfoque que él hacía

de la figura del dictador-militar-genocida. Para ello *Potestad* es uno de los mejores ejemplos, que permite emparentar al autor argentino con, por solo dar un ejemplo, el europeo Tabori, y más específicamente con su obra *Mein Kampf* (Mi lucha). Cuando el discurso denominado "progresista" sostenía un enfrentamiento con la ultraderecha, el de estos autores apuntaba a dar un paso más a la mera crítica, y todo ello con una clara finalidad política. Ver a Adolf Hitler como un ser inseguro, inútil e infantil es la forma a partir de la cual Tabori logra humanizar al monstruo; un padre que sufre la pérdida de su hija, secuestrada anteriormente a los padres biológicos torturados y asesinados, y luego adoptada ilegalmente por el militar, es también la forma que encuentra Pavlovsky de devolverle a la institución militar, y a sus hombres, la dimensión humana perdida por sus gestos genocidas. Y podríamos pensar que encontrarse con la dimensión humana de un monstruo es precisamente volverlo



Escena de *El señor Galíndez*

Credito: Magdalena Viggianni

"El atractivo para mí en el arte y en el teatro específicamente, está relacionado con la posibilidad de comprender el régimen de afectación o el régimen de conexiones de un personaje que puede ser siniestro sin tratar de condenarlo." (Eduardo Pavlovsky)

vulnerable, o más específicamente, un enemigo con el cual se puede luchar.

Al respecto nos dijo Pavlovsky que "el atractivo para mí en el arte y en el teatro específicamente, está relacionado con la posibilidad de comprender el régimen de afectación o el régimen de conexiones de un personaje que puede ser siniestro sin tratar de condenarlo. Desde la perspectiva estética, considero, uno no puede ver lo malo de la persona sino la lógica que lo lleva a cometer actos siniestros". Podemos sostener por ello que Pavlovsky sigue el concepto foucaultiano de otredad.

Esta postura se vuelve didáctica, pero sin caer en los maniqueísmos o verdades rígidas del teatro panfletario, ya que permite acercarnos a una concepción brechtiana del rol del artista. El gran autor alemán, al decir de Fernando de Toro, "concebía al artista como un pensador, como un revelador de verdades y de procesos sociales, como un ideólogo que desenmascara la falsa justicia".

En estos autores más contemporáneos lo que sucede es que no revelan una otra verdad emitida desde una plataforma ideológica tan preestablecida, sino que muestran la posibilidad de pensar la misma problemática desde otro lugar. Y es esto precisamente uno de los elementos constitutivos del arte en general.

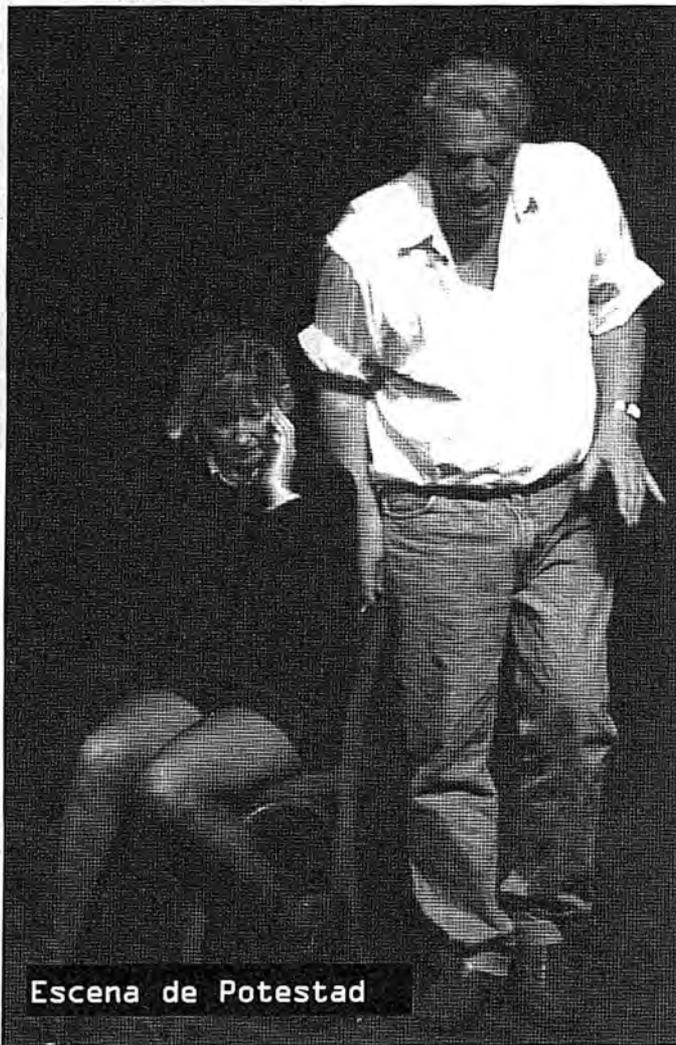
Esta alteración en la perspectiva desde la cual se observa un determinado fenómeno se vuelve substancial en el teatro político de los setenta, pero también continúa en el actual y es precisamente uno de sus rasgos fundamentales.

Pavlovsky es considerado hoy en día uno de los intelectuales más lúcidos del país no tan solo por sus brillantes ideas y su discurso crítico para con la contemporaneidad, sino fundamentalmente por su capacidad de cambio. Ninguna de las obras de este autor hoy puede ser considerada como emitidas desde una perspectiva anacrónica, sino más bien todo lo contrario.

Si el mundo cambió, el modo por el cual Pavlovsky construye su visión de ese mundo también es diferente a la de otras décadas. Los problemas existenciales y la forma a partir de la cual el sujeto se vincula con el universo son una de las problemáticas más fuertes en el teatro actual. Esto no lo vuelve más descomprometido, en el sentido de una obra carente de ideología, sino que más bien la forma en la que esta se manifiesta también es más sutil, tal como es la forma en la cual hoy circulan esas ideologías. Pensar en

algunas escenas de su última producción, con dirección de Daniel Veronese, La muerte de Marguerite Duras, permite entender esta forma de ver el mundo basada en ideologías no partidarias explícitamente pero para nada se puede hablar de una obra a-ideológica o descomprometida.

Y por último habría que señalar cómo están trabajando los nuevos dramaturgos en lo que se denomina el Nuevo Teatro Político. El perfil que eligen estos autores está



Escena de Potestad

más vinculado al concepto derridiano de deconstrucción, ya que operan con un objetivo que implica pensar determinada problemática desde un escalón más alto al que se ubica el sistema social. Si uno piensa en una de las más interesantes obras del teatro político de los noventa en la Argentina, como es Señora, esposa, niña y joven desde lejos, de Marcelo Bertuccio, que llegó a escena de la mano del director Cristian Drut, entiende esto que estamos sosteniendo. El "joven desde lejos" es precisamente un desaparecido del último gobierno militar. Pero lo verdaderamente importante de este texto desde el perfil que aquí nos ocupa es donde está ubicado, escénicamente, este personaje, y qué es lo que sucede con él en términos dramáticos. Bertuccio ubica a este personaje en el agua, y la situación dramática que lo ocupa es la pérdida gradual

de lenguaje. A medida que se desarrolla el texto, este personaje va olvidando algunas palabras, va alterando la sintaxis, hasta que en el final lo único que puede emitir es letras, sin ningún tipo de sentido denotativo, pero con una alta carga semántica en lo que hace a sus connotaciones. Con relación al espacio físico, el agua, Bertuccio nos dice, a una sociedad que pese a saberlo lo niega, que estas miles de personas no corresponden directamente al término desaparecido,

puesto que si bien sus cuerpos no han aparecido, hay infinidad de estudios periodísticos, declaraciones de sobrevivientes y militares arrepentidos, que narran el método utilizado por la dictadura para hacer desaparecer los cuerpos de los secuestrados y asesinados. El libro El vuelo, de Horacio Verbitsky, es uno de los más claros exponentes de este tipo de relato. Con relación a su conflicto dramático, la pérdida de lenguaje, Bertuccio alerta acerca de la memoria (primer término que el joven desde lejos altera en su fonética hablando de "momeria"). Narra, de forma alegórica, cómo un sistema social puede olvidar un determinado acontecimiento. Es necesario para que esto no ocurra, que los personajes involucrados sigan teniendo voz, que su voz circule por el interior del sistema social, aunque más no sea de forma simbólica. Las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo mucho hacen para que esto no suceda. En este caso el objeto a deconstruir es precisamente la construcción socio-discursiva que los argentinos hacemos en la actualidad sobre la dictadura. Lo mismo hizo en su momento Eduardo Pavlovsky cuando se dio la posibilidad de pensar a sus enemigos directos (no

olvidemos que fue un perseguido político, y que algunas de sus obras sufrieron ataques directos del gobierno) desde su humanidad olvidada tras sus gestos monstruosos.

Para finalizar podemos concluir afirmando que el Nuevo Teatro Político en la Argentina, pero no de forma exclusiva, opera no ya desde una situación coyuntural precisa, sino más bien que busca elementos simbólicos de acontecimientos aún no cerrados (felizmente) de nuestra historia, y juega a pensarlos desde un lugar diferente al habitual. De este modo se vuelven didácticos, porque nos permiten reflexionar desde premisas innovadoras, pero que quede claro que ese didactismo lejos está del concepto brechtiano del mismo. Y la muerte o mutación de este didactismo tradicional es otra de las premisas del arte postmoderno.



"Ante la necesidad de denunciar lo que estaba pasando en la provincia, es importante señalar la función socio-política que el teatro asume, no para 'hacer la revolución', sino para acompañar procesos de cambio, advertir, señalar..."

Política e ideología en el teatro argentino

Rafael Nofal desde Tucumán

En realidad lo primero que debiéramos preguntarnos es: A qué llamamos Teatro Político? Si coincidimos con la teórica colombiana, Mercedes Velazco, diremos entonces que teatro político es aquel que se opone a la idea de la difusión cultural, la idea de una cultura de intervención en la realidad y en el individuo. El Teatro político plantea una cultura que nace del pueblo y se opone a aquella creada para el pueblo. A la cultura tradicional y elitista, opone una cultura alternativa en formas y contenidos. Si hilamos fino, tendremos entonces que diferenciar el Teatro Político del ideológico ya que el primero asume una actitud militante y cumple una función política al develar las determinantes históricas, políticas y sociales de los hechos que cuenta mientras que el segundo a menudo suele escamotear estas referencias.

Habitualmente cuando se habla de teatro político suele apuntarse a un teatro con un evidente compromiso con su realidad inmediata, con una fuerte inscripción ideológica (generalmente en la izquierda) lo que sin dudas huele inmediatamente a reduccionismo. Porque en un sentido más o menos amplio... ¿Quién puede negar que Mi Bella Dama o los espectáculos de Artaza y Cherutti son "políticos"? Ya que responden a una línea ideológica y de alguna manera militan en y para esa ideología, anestesiando la sensibilidad social y estética del espectador.

Visto así, el espectro se amplía y podemos llegar a inferir que todo teatro es político. Ahora bien, si nos referimos a aquel teatro militante, a aquel teatro de la urgencia, aquel en el que tantos nos inscribimos entre la década de los setenta y comienzo de los ochenta en nuestro país o algunos casos especiales

como la actitud de militancia que asumimos en el TUNSE (Teatro de la Universidad Nacional de Santiago del Estero) ante la necesidad de denunciar lo que estaba pasando en la provincia, es importante señalar la función socio-política fundamental que el teatro asume, su utilidad y necesidad, no para "hacer la revolución" (el teatro nunca la hace.) sino para acompañar procesos de cambio, advertir, señalar, denunciar... por supuesto ante la urgencia y la necesidad de "decir" muchas veces cometimos errores, nos pusimos solemnes, poco sutiles, muchas veces pecamos de ingenuos, de demasiado frontales, abandonamos en nombre de la militancia y la urgencia, las búsquedas estéticas. Nosotros, que habíamos leído con devoción a Brecht, metimos la pata muchas veces, donde el señalaba que debíamos tener cuidado. Pero aprendimos... vaya si aprendimos. Asimilamos los aportes formales que nos venían de los centros de poder, las técnicas discursivas y algunos recursos estéticos, pero al apropiarnos de estos elementos, terminamos adaptándolos a nuestra idiosincracia y el objetivo pasó a ser no solo denunciar la realidad inmediata, sino también recuperar nuestra identidad cultural, bucear allí, descubrir nuestros propios recursos... en fin, emprender la búsqueda de un lenguaje propio en el que la militancia no estuviera divorciada del placer.

En nuestro caso, en el NOA, en este fragmento de nuestra Argentina fragmentada, que se parece mas a cualquier país latinoamericano que a Buenos Aires, comenzamos a bucear en



Escena de Ricardo III, puestapor el TUNSE

la lengua, ese riquísimo castellano

tachonado de elocuciones quichuas y aimaraes, en la música, en la forma de utilizar el cuerpo y relacionarse con el otro, en la relación con el entorno, en el ritmo. Entonces la poética del escenario comenzó a cambiar y descubrimos que Ibsen o Shakespeare no estaban lejos, que Un enemigo del pueblo o Ricardo III podían tener una directa relación con el salitral santiagueño, pero que la cadencia del texto sería otra, que los bombos marcarían el ritmo de las acciones y que en la fiesta de palacio, perfectamente podría bailarse un aire de chacarera. Descubrimos también que una antiquísima leyenda japonesa bien podía asimilarse a la realidad de la puna y servir como pre-texto para denunciar una realidad dura y por muchos desconocida como en Manta de Plumas del Grupo Jujeño de Teatro o ver como en El Bun-Bun del Teatro Municipal de la Rioja, convive junto a la dureza de la anécdota, una propuesta estética en la que la forma de emitir el texto, el tratamiento espacial, la proxemia y la kinesis significan un claro posicionamiento que lleva implícita la denuncia y la clara señal de "pertener" a una cultura.

El Teatro Político, que duda cabe, esta inscripto en la historia de Teatro Latinoamericano y aún a contramano de la nunca certificada "muerte de las ideologías", seguirá vivo mientras haya un trabajador del teatro preocupado por la realidad que lo rodea y lo impulsa a seguir creando.



REGION CENTRO LITORAL:
Cordoba, Santa Fe,
Entre Rios

"Los jóvenes en Córdoba nos
encontramos con un vacío
generacional en cuanto
a la formación"

La nueva escena cordobesa: Entre la ruptura y la tradición

Cipriano Argüello Pitt
desde Córdoba

"Para muchos de los jóvenes el trabajo de Paco Giménez, con el teatro La Cochera, ha servido de referente tanto por su propuesta estética como por su actitud frente al teatro"

El teatro cordobés ha sido reconocido por su fuerte impronta dentro de la creación colectiva, tradición que fue legitimada en los años '70 por grupos como La Chispa y el L.T.L. Hoy, esta modalidad de trabajo es fundante en el modo de ver y hacer teatro dentro de la provincia. A diferencia de la creación colectiva practicada en los '70, en los '90, la aparición de nuevas dramaturgias, pone en evidencia las dificultades del trabajo sobre lo textual y genera una crisis en las producciones de los nuevos realizadores y en la propia tradición teatral cordobesa.

"Generación" de ruptura

En Córdoba se produce un corte generacional importante en la continuidad de la formación y del trabajo teatral. Los nuevos directores de teatro no superan los 35 años y algunos, que superan esta edad, han comenzado su actividad recientemente.

El teatro de creación colectiva se ha caracterizado por poner en jaque lo que se entiende convencionalmente como teatro y se disputa entre las ansias de renovación y la necesidad de recuperar o generar un público. Esta actitud de ruptura es paradójicamente un modo de consolidar una tradición que tiene relación con la conformación de la identidad teatral cordobesa.

La odisea

El teatro en Córdoba tiene la necesidad de recuperar y generar un público propio que permita una continuidad de proyectos y por consiguiente la profesionalización de los grupos. Si bien esta es aún una meta lejana, se tiende a generar una estética particular de cada grupo como modo de afianzar y legitimar un trabajo realizado. La continuidad en los proyectos es un aspecto que recién ahora se puede

detectar en los nuevos realizadores y en consecuencia ya se ven algunos resultados.

Los jóvenes nos encontramos con un vacío generacional en cuanto a la formación. El trabajo que nos toca no es poco: conformar grupos, generar bases de un trabajo que tienda a la profesionalización, crear un público y promover espacios de circulación de los trabajos.

Esta coyuntura hace que existan aspectos en común a tener en cuenta permitiendo un diálogo fluido entre los grupos, que va más allá de las diferencias sobre las concepciones estéticas.

Propuestas

En estos últimos años hay un pequeño repunte de público que asiste a los espectáculos y se ha ampliado también la diversidad de propuestas como también las salas de teatro independientes.

Para muchos de nosotros el trabajo realizado por Paco Giménez con el teatro La Cochera ha servido de referente tanto por su propuesta estética como por su actitud frente al teatro. Paco dice: "Yo no estoy en desacuerdo con un tipo de teatro, sino con todo lo que se parezca al teatro". Existen en este sentido algunas experiencias escénicas en Córdoba que ponen en crisis la convención del "como sí", poniendo en manifiesto la construcción de la convención teatral.

Con relación a lo textual, hay grupos a los que en principio no les interesa contar historias, sino que prefieren abordar temáticas. "Al abordar un texto puede ser más potente un texto filosófico o poético que la narración teatral", dice Marcelo Comandú, actor egresado de la Licenciatura en teatro y especializado en Butoh, que en 1999 presentó Excepto los Muertos.

Referentes como Pina Bausch, Tadeuz Kantor, o las menciones al cine de autores tan dispares como Jarmush, Wenders o Tarantino son moneda corriente, pero la mirada sobre el teatro parte de una materialidad, de la posibilidad de componer desde el juego con los materiales, inclusive de naturaleza ecléctica o contradictoria de los mismos. La mirada sobre la creación colectiva se transforma. La diferencia con las generaciones anteriores es según Carol Zingali de Apeiron Zool



Escena de Cadáver exquisito

que "Nosotros, si tomamos lo cotidiano, lo tomamos pero no desde lo dramático, siempre se relaciona Latinoamérica como el drama, pero también puede haber un teatro divertidísimo con colores, que sea un flash".

Los textos propuestos por estos grupos parten de la ruptura de los mismos, de la fragmentación. Llama la atención sin embargo, que se apele, en general, a textos clásicos de la literatura teatral del siglo XX. Es común asistir a trabajos sobre Beckett, Ionesco, Genet, García Lorca o autores más "cercanos" como Peter Handke o Heiner Müller. Es casi obvio pensar que estos textos no representen a esta generación y que la única manera de apropiarse de ellos es generando rupturas e intertextos. La fragmentación aparece como necesidad expresiva y va más allá del juego formal que supone abordar un teatro de fragmentación o de imagen. Trabajos en este sentido: Cadáver Exquisito de La Gorda, Guernica de La Resaca, Orale, También el Amor de La Negra, Ofelia de O.Ellas, La Belleza del Desierto de Apeiron Zool, y Carnaval Q de Organización Q.

Por otra parte en este último año comenzaron a circular textos de la nueva generación de dramaturgos que están produciendo espectáculos, como Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan... de Daniel Veronese, en una puesta del Departamento Teatro U.N.C; Marta Stutz de Javier Daulte por el Tamac; Morir de Sergi Belbel. Dpto. Teatro, U.N.C; Cara de Cuero de Helmut Krauser con dirección de Jorge Díaz; o Nubes sobre la Ciudad de Eduardo Recabarren, recreado por el grupo El Ciclope.

La publicación de las revistas del Caraja-ji. Teatro de la Desintegración, los textos de Veronese, o el acercamiento de materiales vía Internet, como también el dictado de algunos talleres de dramaturgia, están facilitando un trabajo novedoso con lo textual. Esto ha promovido, de algún modo, una renovación y una ruptura con la fuerte tradición de la creación colectiva.



REGION CENTRO LITORAL:
Córdoba, Santa Fe,
Entre Ríos

Cantidad de grupos

subsidiados: 66

Cantidad de Salas subsidiadas: 34

Asistencias técnicas: 47

Cirulaxia contraataca

Un sacudón vigoroso al árbol de los clásicos

Beatriz Molinari
desde Córdoba

Cirulaxia es un grupo de repertorio en una ciudad donde la continuidad parece una quimera. La pasión por los clásicos, el rigor estético de las puestas y la relación consolidada con el público adolescente le ponen sello propio a la actividad que sostienen desde hace diez años.

Los primeros objetivos? Profesionalizarnos, vivir del teatro, llevar adelante un proyecto con continuidad desde Córdoba. Recién en el '98 los referentes del teatro cordobés nos reconocieron con Ubú". Lo dicen con tranquilidad, mientras corre el mate en una tardecita detenida por la ola de frío polar. Uno de los logros más significativos de este grupo de repertorio, fue la inauguración de su sala con capacidad para 150 personas, Espacio Cirulaxia, en la zona del ex Abasto

El equipo nació en plena hiperinflación, en el 89, cuando la mayoría ponía el pie en el freno de cualquier sueño. Comenzaron por las escuelas, una a una en la larga lista (140 privadas y otras tantas estatales, "más complicadas por la burocracia, porque tienen otras cabezas..."), hasta llegar al teatro del centro. Allí iba a verlos una escuela completa; o mezclaban los públicos de distintas zonas. Mientras tanto, el símbolo de esos diez años fue "la combi". "No fue un objetivo tener lugar propio, sino tener un medio de movilidad para salir a buscar el público, porque Córdoba tiene un techo de espectadores, tanto para público en general, como para el trabajo con las instituciones educativas".

Los actores se acuerdan de lo vivi-

do una noche que se les rompió el vehículo en La Pampa con un frío terrible. "Nos tapamos con el vestuario.

Veníamos de pasar dos noches en un hotel cinco estrellas de San Luis". ¿ cuando se les fundió el motor en Santiago del Estero. ¿ las giras por la Patagonia.

"Los objetivos se fueron cumpliendo en la medida que hicimos el teatro que queríamos", dicen. "Porque estamos inmersos en un sistema que pide determinadas cosas. No claudicamos. Algunos chicos jóvenes nos consultan sobre el modo de trabajar, si hacen una obra para las escuelas, como para zafar u otro tipo de teatro. Nunca pensamos de ese modo", dicen.

-En definitiva les preguntan cómo se venden.

-Claro, pero sólo es posible lo que proponemos si uno sabe que el trabajo va hacia el público. Muchas veces se cree que la obra tiene que funcionar per se, pero hay un tercero sin el cual no hay teatro.

Existe por otra parte, competencia desleal. El mismo sistema no se fija en la calidad y establece cotos. Nosotros además de trabajar para los adolescentes, trabajamos para el teatro. Cada vez que se pelea un precio, cada vez que se hace com-

prender qué es el trabajo artístico, hay un montón de gente que boicotea. Algunos se juntan un rato y hacen teatro para chicos..., todo aparece muy bastardeado. Y las escuelas están cansadas de que les ofrezcan cualquier cosa".

Aguante Sancho

Para Cirulaxia, la etapa de la sala responde a la necesidad de tener experiencias menos multitudinarias. "Nos dimos cuenta de que es más importante mirarse a la cara de verdad. La experiencia es íntima", explican.

-¿El contacto que va de lo geográfico, a lo social y humano, les ayudó a afilar el lápiz, a cambiar la percepción sobre lo que la gente necesita?

- Lo que nunca cambió fue la necesidad de comunicarnos. En un principio, nuestra idea del teatro tenía que ver con el actor: el que muestra y trabaja comunicando, del otro lado de la línea con el espectador. Sucedió que al trabajar con grupos de adolescentes, que tienen una necesidad absoluta de protagonismo, ellos te confrontan; salen de la escuela porque los trae "la vieja de Lengua", a veces obligados, o para salvarse de clase. Como no

tienen en claro cuáles son los códigos del teatro, entran como a una cancha de fútbol. Las gradas los ponen en situación deportiva. Primero creíamos que contarles los códigos del teatro implicaba invadir el espacio de la educación, pero, cuando entienden que hay tiempo para cada cosa, disfrutamos mejor la función. Nosotros los invitamos a éste juego y les hablamos de eso; después sí pueden expresar su opinión. Al fin hablamos de por qué van a los bailes, qué les pasa ahí, cómo se comunican; qué pasa con la computadora y los amigos virtuales. Los debates han evolucionado.



Escena de A Puro Lope

¿Qué pasa si en el teatro le planteamos a los espectadores que también ahí están mirando sólo una parte pequeña de un mundo que es difícil de leer?

-¿Hay un común denominador que caracterice la percepción de cada obra (Ladran Sancho, Campeando el Cid, Ubú)?

-Los sensibiliza el Ubú por lo visual; después se sienten identificados con el personaje del niño, y con la conciencia (la voz que dice qué está bien y qué está mal). Al poder y sus figuras lo relacionan con los padres, los gobernantes, los docentes. Disfrutan cuando les contamos que Alfred Jarry escribió la obra pensando en el profesor de Física; o les decimos que en esa época había castigos físicos, y los profes acotan, "les haría falta".

En El Quijote los atrae el tema de la tolerancia y las diferencias entre él y Sancho. Es muy fuerte la percepción de lo físico porque siempre hay en el grupo algún gordo. Y Sancho se convierte en "Sánchez". Después lo aman y el gordo pasa a ser un ídolo. Este año cuando preguntaron por qué la obra se llama Ladran Sancho, un chico levantó la mano y contestó muy convencido: "Ladran" es el nombre y "Sancho", el apellido.

Coinciden con Campeando al Cid, en que ellos se sienten antihéroes; también, en la cuestión de las equivocaciones y en el espíritu de cuerpo. Ellos tienen sus barras en la escuela. Nosotros notábamos que esos personajes sucios no tienen nada que ver con los patrones estéticos actuales. Cuando nos acercamos caracterizados, les choca la imagen.

Después toman partido y hasta les escriben cartas. Se preguntan si el Cid los hubiera invitado, o los felicitan a los personajes por su valentía ("yo no me hubiera animado", piensan). Es fabuloso que reflexionen desde ellos mismos. Nosotros recordamos permanentemente esas intervenciones. En la lucha uno a veces pierde la conciencia y el asombro de lo que hace. Este es un año muy difícil; llegamos con problemas pero después de la función sentimos que vale la pena comer arroz todos los días: hay alguien que piensa en nosotros. Después, se suben al colectivo y se van cantando "Olé, olé, olé, olé, Sancho, Sancho".

La fuente de inspiración

-¿Desde el comienzo orientaron la tarea hacia la adaptación de textos clásicos?

-El primer espectáculo fue El Quijote. De esa experiencia surgió la tendencia de "exprimir" textos tan ricos como ése. Nos acordamos de haber leído cuando éramos chicos algunos clásicos y haber pensado "¿qué plomazo". Desde una perspectiva adulta pueden ser disfrutados; y se convirtió en un objetivo. Nos dimos cuenta de que cada obra refleja claramente una etapa de nuestra historia: El Quijote fueron los



Escena de A Puro Lope

sueños, la aventura, el ideal en la peor época; El Cid surgió del sentimiento de que estábamos en la retaguardia (nunca en la muestra paralela de los festivales latinoamericanos); de esa sensación de que hay pocas estrellas y de que se olvida a un montón de gente. Eso a los chicos les pega, cuando escuchan que los adultos les dicen que el futuro está en sus manos y no saben qué hacer. De algún modo nosotros siempre hemos transmitido la idea de que se puede hacer lo que uno quiere, que hay que elegir por el amor a lo que se hace. Eso trasciende el teatro.

-¿Y Ubú?

-Queríamos hablar del poder; nos costó traducirnos. Leíamos el original y pensábamos mostrar a través de la pieza, lo que nos pasa, cómo nos pega el poder, cuál es nuestro accionar. Fueron horas de charla, de buscar el reflejo afuera. Llegó un momento en que sentimos que teníamos que hablar de este sistema jodido en el que vivimos. No podíamos ser indiferentes. El desafío era cómo hablar de un tema que está todo el día en todas partes (la casa, la calle, la radio, la televisión) y que provoca tanto malestar en la gente. Partimos, como en cada una de nuestras obras, de los Ubú que tenemos adentro. Siempre abordamos los temas desde una actitud crítica hacia los demás, pero nosotros también tenemos actitudes de Ubú.

En un instituto del menor, un hombre nos dijo: "Yo era un Ubú en mi casa; maltrataba a mis hijos y mi mujer. Una chica del Buen Pastor



habló de la conciencia y de cómo uno sabe cuando está haciendo algo que no debe hacer; a las internas las impactó la relación de Mamá y Papá Ubú con el niño.

"Puro Lope", contado por tres abejas

Cirulaxia tiene quién les escriba cartas, pero, como grupo, debe ganar la pulseada con la dramaturgia particular de cada obra. Los actores dicen que ese proceso de escritura se acepta después de las 200 funciones. En estos días estrenaron Puro Lope, una recreación de Fuenteovejuna.

Luego de una investigación exhaustiva, comenzaron a trabajar en textos propios. La música original es de Pablo Cubarle, y la escenografía, de Roberto Garita-Onandía y Carlos Posentini.

"Todos creemos que conocemos la obra Fuenteovejuna y a Lope de Vega, pero en realidad nos encontramos con un personaje increíble. Era tan popular que la gente tenía su retrato en sus casas. Cuando algo era fantástico se decía: "Esto es Lope". El entierro duró nueve días y de ahí quedó la expresión: "Ni que fuera el entierro de Lope". También fue muy criticado por sus contemporáneos porque era complaciente con respecto al sistema y todos los estamentos. Aun así, Lope marcó una ruptura con respecto del teatro de la época, por el dinamismo en escena; lo concentrado de la acción; no hay un protagonista y existen situaciones paralelas. Nosotros trabajamos en tres planos a partir de la muerte del Comendador. Tres abejas van a liberar al velorio, pero como no era querido, hay una sola flor. Ahí se plantea entre dos abejas y un zángano, el abuso que el Comendador ejercía en el pueblo de Fuenteovejuna. Una abeja representa a los jóvenes como Laurencia, Mengo, Frondoso, que querían subvertir un orden; la otra es como el pueblo conservador. Además "afuera" aparece el pueblo real, la tortura y el perdón de los reyes. Y sirve de enlace de los planos, la musa de Lope. El era un mujeriego y esta señora cree que fue la única.

Todo comenzó con el juego de palabras, "ovejuna", "abejuna", y la creencia de que las abejas tienen una sociedad perfecta. Descubrimos que no es así. Sólo trabajan las obreras... Lo increíble fue que en una llamada al pie de página de un libro, dice que el pueblo se llamaba en realidad "Fuenteavejuna" porque la zona era productora de miel.

La dinámica de Todo Lope intenta además, mostrar cómo los medios de comunicación focalizan los conflictos en un punto determinado. ¿Qué pasa si en el teatro le planteamos a los espectadores que también ahí están mirando sólo una parte pequeña de un mundo que es difícil de leer?"

Escenas de Ubú Rey



REGION CENTRO LITORAL:
Cordoba, Santa Fe,
Entre Rios

Cantidad de Grupos

Subsidiados: 66

Cantidad de Salas Subsidiadas: 34

Asistencias técnicas : 47

Encuentro de Teatristas Latinoamericanos

Roberto Schneider
desde Santa Fe

Teatristas santafecinos y colombianos se aunaron para concretar un trabajo binacional: Dos navegantes tras el mascarón de proa, de Rafael Bruza. Tras recorrer buena parte del litoral argentino, se presentaron en Capital Federal, durante el mes de agosto, y luego viajaron a Colombia

El autor, actor y director de teatro Rafael Bruza, miembro del Equipo de Teatro Llanura, estrenó en el teatro La Máscara, de Rafaela, su nueva obra Dos navegantes tras el mascarón de proa. Con la actuación de los estudiantes y actores colombianos del Teatro Azul de Armenia (Colombia) Leonardo Echeverri Botina y Ximena Escobar Mejía (que realizan una beca de especialización en nuestra ciudad) y Juan Carlos Rodríguez F..

Dos navegantes... recorrió San Francisco, Esperanza, el teatro La Hendidja de Paraná y la Sala Marechal del Teatro Municipal de Santa Fe. En agosto hizo funciones en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, viajó luego a Córdoba, nuevamente

Santa Fe y después irá a Colombia, donde se presentarán en los Festivales de Manizales, Armenia y en el Teatro La Candelaria de Bogotá.

Para Bruza, lo importante

de este trabajo es que sigue los parámetros a los que aspira llegar dentro del teatro: "No se trata de un trabajo bueno o malo, o regular, o excelente -dice-, no pasa por parámetros

de calidad sino por parámetros de necesidad. Creo que con este tipo de propuestas lo que busco es hacer un teatro necesario, en donde si no cuento lo que aparece en escena me está faltando algo en la vida, y si no lo cuento de esta manera me queda como un agujero negro".

El actor y director sostiene que nunca escribe por encargo, sí por motivaciones.

Hay que distinguir entre la palabra encargo, porque tiene algo de mercantilista, y la llegada, en este caso de los colombianos, que para él fue la motivación para expresar determinadas preocupaciones estéticas y temáticas. "Por suerte -revela- pude hablar de ciertas cosas que me vienen dando vueltas desde hace

rato. En primera instancia, seguir trabajando con las historias de mi pueblo (San Francisco), como ya lo había hecho en El cruce de la pampa y volver a las historias que surgen en una pequeña ciudad pero que de repente tienen una proyección muy grande. Por otro lado, un tema que desde joven siempre me dio vueltas en la poesía, en la novela, es el problema amoroso".

Fundamentalmente, una de las cosas que más le preocupa a este creador es la búsqueda del hombre. "En El cruce de la pampa -comentaba- hablaba de la búsqueda de un objetivo de vida; en este caso lo que aparece es la búsqueda de una

mujer como justificación de la vida. Esta recurrencia temática, que aunque parezca reiterativa no se agota en una sola obra, también asomó a la hora de trabajar con los colombiano y acep-

tar este desafío de hacer un producto binacional".

Rafael Bruza conoce a Leonardo Echeverri Botina y Ximena Escobar Mejía desde 1992, cuando, con el grupo Llanura fue por primera vez a Colombia. Ellos venían de una escuela de teatro muy preocupada por lo "formal" del teatro. "Digo formal -aclara el autor y actor- en el sentido de que la escuela traba-

"No se trata de un trabajo bueno o malo, o regular, o excelente, no pasa por parámetros de calidad sino por parámetros de necesidad. Creo que con este tipo de propuestas lo que busco es hacer un teatro necesario".

jaba sobre los grandes autores como Ibsen, Shakespeare, Chejov. De algún modo un recorrido que les daba las bases teatrales a partir de los grandes dramaturgos. Cuando vamos con Actores de provincia -donde planteábamos una temática

que nos pertenecía hondamente, porque escribíamos a partir de nuestra realidad inmediata- ellos vieron la efectividad de ese trabajo porque expresaba sus propias cosas".

"Aquí -destaca Bruza- es necesario hacer un paréntesis porque el teatro colombiano estaba recorriendo, no digo en general, pero sí en gran parte, las modas teatrales, las influencias formales del teatro universal. En tal sentido uno veía un teatro 'al estilo de'. Era muy difícil encontrar un sentido de pertenencia, excepto en grupos como La Candelaria. Nuestra propuesta entonces les produjo mucha atención y nuestras reiteradas idas a Colombia con nuevo productos, siempre ligados con las cosas que trabajábamos, los entusiasmo más. Así apareció en estos chicos la intención de trabajar en la Argentina".

Los parientes

A partir de una beca los jóvenes colombianos lograron



Rafael Bruza

"Uno encuentra parientes en varias partes del mundo. Son parientes con las mismas preocupaciones estéticas. Y es en ese plano donde más nos acercamos".

llegar a Santa Fe para realizar una investigación y un montaje. "Lo que es interesante -comenta Bruza- es que no vinieron simplemente a estudiar técnicas, algo que yo podría dar allá. Vinieron a imbuirse de un espíritu de trabajo, a tocarlo de cerca".

"Uno encuentra parientes en varias partes del mundo - enfatiza el autor-. En España, por ejemplo, con gente de La Zaranda o del Meridional, tenemos parentescos muy próximos. Lo mismo sucedió en Colombia, cuando vimos el trabajo de Víctor García o en Chile a partir de conocer la labor del grupo La Tropa. Son parientes con las mismas preocupaciones estéticas. Y es en ese plano donde más nos acercamos, porque más allá de que los españoles hablen de personajes fuertemente españoles, nosotros hablamos de personajes fuertemente argentinos. Esta posibilidad de compartir una tarea escénica nos demuestra que podemos trabajar en distintas partes del mundo con esos parientes teatrales".

Aproximación a un balance

Los balances se hacen cuando se cierran las cuentas. Rafael Bruza dice que, desde el punto de vista autoral, reconoce que Dos navegantes tras el mascarón de proa está entre lo mejor que ha escrito. "Tiene, por ejemplo, un humor que me enorgullece mucho. Creo que el humor es la primera forma de lo estético, porque en él están todos los condimentos de lo dramático. Creo que el drama es una etapa posterior. El humor tiene el impulso primitivo del hombre. Poder trabajar en esta pieza fue una enorme satisfacción y sobre todo poder comprobar que es efectivo".

"Pero también estoy contento -dice- porque en el trabajo de dramaturgo siento una

evolución no sólo por el humor sino en términos de la acción teatral. En esta obra, en relación con las anteriores, hay un mayor equilibrio entre la acción y la palabra. Es también la obra más compleja que he escrito desde el punto de vista estructural, aunque se pueda leer con toda tranquilidad. Los temas son encastres que van funcionando como engranajes que hacen evolucionar la historia."

Con respecto a la dirección de actores, conociendo a los dos colombianos con anterioridad, lo importante de la experiencia para Rafael Bruza fue "el gran ansia de aprendizaje que ellos traían, de poner todo en escena, de preocuparse por los personajes y en ese sentido veo una gran evolución. Aparte está el santafesino Juan Carlos Rodríguez, que es un actor enorme y su trabajo tuvo que ver con las difíciles características de su personaje, porque permanentemente tiene rupturas y transitar por ellas no es tarea sencilla".

En relación con la puesta, Bruza destaca que siempre tuvo problemas para dirigir las obras que escribe, porque la dirección propone otras imágenes, distintas a las propuestas del autor. "Traté de olvidarme de mi rol de autor -comenta-. En tal sentido tuvo enorme incidencia el trabajo de Carlos Méndez desde el punto de vista escenográfico, porque proponía variantes que me permitían tomar distancia del rol de autor y pensarlo absolutamente desde la resolución escénica. Carlos me planteaba cosas que no me dejaban clavado en mi rol autoral sino que me obligaban a tomar una distancia totalmente distinta. Lo que uno propone definitivamente es un trabajo de equipo, es una arena de lucha, una arena creativa, donde todos confluimos y aportamos, metiéndonos para sumar".

Borrar Fronteras

Leonardo Echeverri Botina/
Ximena Escobar Mejía

Emprendimos un viaje cuyo objetivo era conquistar algunos de nuestros sueños. Debíamos llegar a la Argentina, recorrer la gran pampa y sembrarnos allí, en Santa Fe, para trabajar bajo la dirección de Rafael Bruza y con los lineamientos del Teatro Llanura.

La ilusión de realizar este proyecto binacional nació de haber visto Actores de provincia, El clásico binomio y El cruce de la pampa, montajes de Llanura que nos cautivaron absolutamente. El teatro, una opción de vida, el teatro necesario que plantea Bruza, ése era nuestro objetivo y por esa razón nuestro norte estaba en el sur, en la Argentina. Y no en Buenos Aires sino en Santa Fe.

El proceso de trabajo estaba cargado de sueños que logramos volver colectivos y que no permitieron que fuésemos tomados de sorpresa por la desesperanza. Compartimos actoralmente con Juan Carlos Rodríguez F., recibiendo día a día no sólo su calidez sino también su experiencia y profesionalismo. Superamos en equipo los pequeños grandes obstáculos de índole económica y conseguimos una producción depurada sin sacrificar aspectos creativos, teniendo como resultado una escenografía, vestuario y maquillaje de gran calidad gracias al aporte de Carlos Méndez, quien se sumó a este sueño sin escatimar esfuerzos. De igual manera lo hicieron Miguel Novello con las luces y Hugo Druetta con la música.

Dos navegantes tras el mascarón de proa no sólo pertenece a la dramaturgia argentina sino que también a la colombiana. Buscamos borrar fronteras, unir naciones, hacer aportes significativos al teatro contemporáneo, ir en busca de un teatro propio y fortalecer cada día los sueños futuros.

Viajamos arriesgándolo todo en la búsqueda de una ilusión y esos cinco meses de trabajo nos permitieron regresar a Colombia no sólo con una experiencia nueva en teatro sino con la satisfacción de haber compartido con un pueblo absolutamente cálido como lo es el argentino. Continuaremos abriendo camino a nuestros sueños, "porque lo que se busca existe aunque esté más allá de la línea del horizonte"



Escena de Dos navegantes tras el mascarón de proa



REGION NEA: Misiones,
Corrientes, Formosa,
Chaco

Cantidad de Grupos

Subsidiados: 14

Cantidad de Salas Subsidiadas: 20

Asistencias Técnicas: 81

En una estación de tren, los vecinos cuentan otra historia

Ivana Roth
desde Misiones

Posadas. ¿Cómo empiezan los grandes proyectos?

Seguramente con objetivos muy claros. Pero también, con una cuota de utopía, que les permita ir siempre más allá, más lejos, más aún de lo que imaginaron sus protagonistas. En este caso el sueño se cumplió y La Murga de la Estación es una de las experiencias más emblemáticas que tiene el teatro comunitario en el país.

Poco más de cinco años atrás, Kossa Nostra era un reducido grupo de titiriteros que empezaba a transitar el camino de los proyectos comunitarios, inspirados en la mítica figura de Adhemar Bianchi, el gestor del grupo Catalinas Sur, de La Boca. Por su parte, la Estación de Ferrocarril de Posadas era un edificio desahuciado por la subida de las aguas merced a la represa de Yacretá. En los papeles, uno de los standartes que enarbolan periódicamente las instituciones de defensa del patrimonio. En la práctica, zona roja, cercada por caseríos pobres; un lugar al que ningún padre prudente hubiera querido que fueran sus hijos.

Hoy, Kossa Nostra y lo que se ha dado en llamar La Murga de la Estación son un grupo de unas 120 personas que trabajan en la primera obra de "teatro de fiesta o teatro popular" de Misiones. Y la Estación es un lugar al que se puede ir casi a cualquier hora, y encontrar gente haciendo algo; quizás mar-

tillando lo que será una escenografía, aprendiendo percusión o canto, o tomando mate y curioseando, tal vez sopesando la posibilidad de unirse a ese grupo de locos que por lo visto sabe concretar utopías.

Porque el resultado concreto de La Murga de la Estación recién pudo verse en noviembre del año pasado, cuando Misiones, tierra prometida salió a la luz. Hasta ese entonces, a la comunidad le era difícil comprender qué era eso de "un centro cultural en el cual siempre se estén produciendo cosas, no sólo donde se muestren obras", como anda diciendo Marcelo Reynoso aún hoy.

"Algo pasa" en la Estación

Marcelo Reynoso es la cara local de este proyecto, pero no la única. Junto a Silvia "Tuni" Bóveda, integra el grupo de teatro de títeres Kossa Nostra, del que en un principio también participó Dani Duarte. Y fue Kossa Nostra el grupo que, allá por el '95 y reuniendo a otros grupos en la movida, se propuso sacar del olvido a un lugar de Posadas: el puerto.

Lo lograron, gestando allí un espacio para el teatro y otras actividades. Los corrieron las aguas del Paraná en una de las crecientes bravas (y algunos otros intereses), pero ellos ya tenían otra meta: la Estación de Trenes. A principios del '98 allí se desarrollaban los ferrotalleres, una tímida propuesta municipal de capacitación, para



Escenas de Misiones
Tierra Prometida

dar vida al espacio. Asimismo, en el lugar funcionan actualmente algunas dependencias administrativas.

Mediante gestiones con la Municipalidad y un trabajo constante, avalado con proyectos escritos concienzudamente por Tuni, se fueron ganando el espacio. Compartieron el lugar varios grupos y artistas, y allí se hicieron obras de teatro, de títeres para niños, recitales,

"La murga de la Estación es un grupo de 120 personas que trabajan en la primera obra de 'teatro de fiesta o teatro popular' de Misiones"

fiestas populares. Sobre todo, se trataba de meter en la cabeza de la gente la idea de que "en la Estación pasa algo".

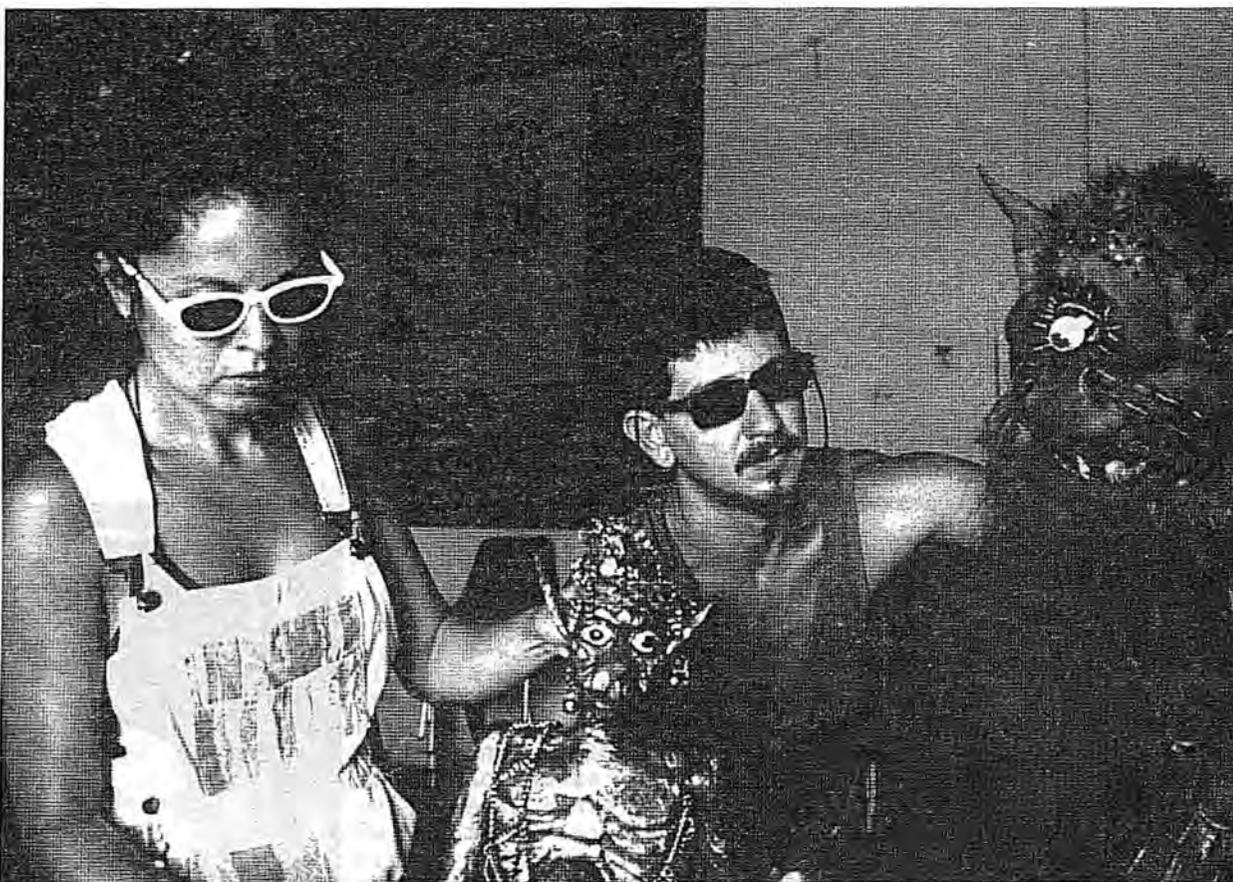
Es que Kossa Nostra tenía una meta clara, de la que hablaban hace tiempo, aunque no a todos les quedara claro qué querían decir.

Éxito... y después

Lo que querían decir aún no está dicho del todo. Cobró visos de realidad el día en que se estrenó el proyecto de teatro comunitario en el que trabajaron todo el '99, con apoyo del Instituto Nacional del Teatro, y de entidades públicas y privadas de la provincia. Ese día - y las funciones siguientes- casi no hubo que hacer promoción para llenar las graderías. Y casi sin que hubiera que pedirlo, la gente metió las manos en sus bolsillos al final de la obra, para "pagar" por dos horas de espectáculo, en el cual se cuenta la historia de Misiones, desde los mitos y leyendas, los adelantados que "nos descubrieron", los jesuitas, los inmigrantes, los sorteos de la tele, Andrés Guacurarí y las represas. "Con la gorra pagamos los gastos de puesta y las graderías", se ufanaban en aquellos días cálidos.

El desafío de hoy

Actualmente el grupo de La Murga reúne a unas 120 personas, bajo la dirección de Carolina Gularte, la "heredera" de Bianchi. Se prolonga en La Murguita, un proyecto con los niños apoyado por Gricelda



Silvia Bóveda y Marcelo Reynoso

Rinaldi y Lucía Amarilla, y quiere extenderse a Oberá, una pujante localidad cercana, en la que Marcelo y otros "punteros" (Liliana Daviña, Alba Lugo y Carlos Nievas) están iniciando las primeras reuniones.

Un dato ilustrativo: A la primera cita obereña fueron unas 50 personas; muchas más que a las primeras de Posadas. Claro, una vez que se vió -o se escuchó- lo que se podía hacer, no es (tan) difícil sumar gente. Pero Tuní recuerda las veces en que, con Adhemar, iban prácticamente casa por casa a buscar a la gente.

"En esa época volvímos locos a todos", dicen.

Sin embargo, como sucede siempre en la vida, lo que parecía una cumbre es en realidad sólo otra etapa, y los Kossa Nostra y la Murga no quieren morir allí. "Para eso creamos una comisión directiva -dice Reynoso, a la sazón presidente- que tiene como objetivo buscar autofinanciación". Además de los mencionados, otros coordinadores son Alberto Blanes y

Eduardo "Tati" Piedrabuena. A Marcelo le preocupa que "acá hay gente que se copa laburando, y de repente se dan cuenta de que se les hizo la hora de ir a trabajar, o de ir a la facultad -mirá loco, me tengo que recibir!-. Y esa gente anda sin un cobre. Queremos que aunque sea, a fin de

mes recuperen la plata de la nafta".

Es que el año está duro o económicamente y el proyecto enfrenta la crisis del fin de la adolescencia: poner los pies

"La Estación es un lugar al que se puede ir a cualquier hora y encontrar gente haciendo algo: quizás martillando, aprendiendo percusión o canto, o tamando mate y curioseando"

sobre la tierra y empezar a conciliar sueños con vida diaria.

"En realidad, todo puede hacerse. Adhemar tiene la idea de hacer un circuito de grupos de teatro popular como éste, y Misiones es un buen epicentro, tanto para sacar la cosa de Buenos Aires, como por el Mercosur", dice Marcelo. Por lo pronto, Adhemar está en Washington, invitado por "los yanquis" a sembrar allá la pernicioso semilla de la murga. Y aunque su política es que "nadie es imprescindible", ni él mismo, eso no le impide hacer una llamada a Misiones, justo, justo antes de que los primeros "sembradores de murgas" partan a Oberá.

Y sí, la vida diaria plantea desafíos inevitables. Pero a ellos les sobran los sueños.



Un personaje de Kossa Nostra



REGION CENTRO:
Provincia de
Buenos Aires,
Capital Federal

Cantidad de grupos

subsidiados: 83

Cantidad de salas subsidiadas: 102

Asistencias técnicas dictadas: 6

Beatriz Catani

"Estamos trabajando atravesados por una etapa histórica y eso condiciona la producción."

Alejandro Cruz
desde Capital Federal

"Cuando voy al teatro suelo aburrirme. Pero todo ese aburrimiento también me remite a la asfixia. El ambiente está muy cerrado, como necesitando otros movimientos. La reflexión se está tornando de un carácter muy auto-referencial, los temas se envician y esto se traslada al público."

Cuando en mayo del año pasado Beatriz Catani estrenó en La Plata *Cuerpos A banderados*, su primer trabajo como directora y dramaturga, no se imaginaba que iba a lograr la repercusión que tuvo en la escena alternativa porteña. Luego de hacer una temporada en su ciudad natal, el espectáculo se presentó en el Centro Cultural Ricardo Rojas, tiempo más tarde se presentó en el Centro Cultural Recoleta, y hasta representó a la provincia de Buenos Aires en la Fiesta Nacional del Teatro, que tuvo lugar en la ciudad de Córdoba. La presentación de *Cuerpos...* sirvió para despertar la modorra imperante en un encuentro de muy bajo nivel artístico.

Pero como suele ocurrir con las figuras emergentes, su labor venía desarrollándose desde tiempo atrás cuando, junto a Federico León y Alfredo Martín, presentaron en sociedad al grupo Teatro Doméstico con la obra *Del chiflete* que se filtra. Claro que en aquellos procesos creativos, ella ponía el cuerpo en escena y ahora se la ve más asentada como directora de sus propios textos.

Según sus propias palabras, con *Cuerpos A banderados* su método de

trabajo fue simple: dedicar toda la energía a investigar sin estar pendiente de fechas de estreno, críticas y todo el rollo del "medio teatral". "Comenzamos a investigar -apunta- a partir de un texto que tenía escrito, sin muchas más expectativas que la investigación en sí misma. No apuntamos a la improvisación sino a modificar el texto, a corregirlo."

Eso me dio la posibilidad de escribir en función de las posibilidades de los actores y me sirvió para que ellos se fueran compenetrando con la propuesta. De este modo, llegamos a un tipo de actuación en el cual parece que no hubiera personajes porque responde a la modalidad de cada actor. Eso se consigue con mucho trabajo, mucha re-escritura y mucha marca que después va desapareciendo pero que, al principio, es fundamental".

-Da la sensación de que para lograr un tipo de interpretación de tanta entrega como la que había en los actores de *Cuerpos...*, el real trabajo había comenzado en la misma selección del elenco. ¿Fue así?

-El caso de *Cuerpos...* fue muy azaroso. Unas chicas que habían pasado por el taller de Ricardo Barts me llamaron y nos pusimos a trabajar. O sea, no hubo elección de intérpretes salvo en el caso del actor, que es alumno mío. Él tenía que hacer un trabajo que parecía sencillo, porque no tenía texto, pero que era muy duro...

-Representaba a un muerto y estaba todo el tiempo desnudo...

-Sí, y es muy difícil actuar la muerte durante toda la obra. En ese caso sí pensé en él. En el proyecto en el que estoy ahora



Foto: Ana Viggiani

trabajo tengo mucha dificultad para elegir el elenco, necesito un actor de unos 60 años. Y es complejo conseguir un intérprete de esa edad que se prenda en un montaje de investigación, que responda a una modalidad de actuación no arraigada en lo declamativo. Ahí sí que hay que probar."

La chica política

- Cuando estuvo en Buenos Aires, Mathias Lilienthal (dramaturgista germano y director del próximo Festival de Teatro del Mundo que tendrá lugar en distintas ciudades alemanas) se refirió a tu trabajo como parte de un teatro que expresa una fuerte postura política. En definitiva, las dos hermanas de *Cuerpos...* deben lidiar todo el tiempo con el cuerpo de un muerto y que no saben qué hacer con él.

-Creo que tiene razón. Estamos produciendo atravesados por una etapa histórica y eso condiciona la producción. Está bien que así sea. No es un teatro político en el sentido moralista pero es cierto que cruza diversas propuestas. Pero en mi teatro surgen otras cosas. En *Cuerpos A banderados* el personaje del muerto que aparece entre las dos hermanas me remite mucho al mito de Antígonas. O sea, hay referencias míticas y no sólo políticas. En definitiva, uno escribe desde la experiencia personal y, en el caso de mi generación, el tema político es una marca muy fuerte.

- ¿Qué edad tenés?

- Cuarenta y cinco, no debería decirlo (se ríe). Pero más allá de darle a la escena una intención política, está la experiencia de cómo uno vive este tiempo. En *Cuerpos...*, como en mi nuevo

proyecto, hay algo que remite a la asfixia, quizás ésa sea la sensación más clara que tengo de estos tiempos. La falta de aire y el ahogo atraviesan mi escritura y aparecen también en mis puestas. Últimamente intento tomar distancia de los noticieros porque ese bombardeo informativo no me permite ningún tipo de reflexión. De todos modos hay algo claro: toda expresión artística es política. Y lo político también está dado en las condiciones en las cuales uno produce. El apuntar a algo más periférico es una decisión política. Discutir con las ideas estéticas hegemónicas también es político.

-Planteas una reflexión sobre el hecho teatral pero los actores y directores de tu generación no suelen ir al teatro. ¿No es una contradicción?

- Es cierto, vemos poco teatro. Es más, creo que solemos ver más cine que teatro y, de hecho, a veces las propuestas cinematográficas son más interesantes. Cuando voy al teatro suelo aburrirme. Pero todo ese aburrimiento también me remite a la asfixia. El ambiente está muy cerrado, como necesitando otros movimientos. La reflexión se está tornando de un carácter muy auto-referencial, los temas se envían y esto se traslada al público, generando un circuito de amigos, conocidos, que somos los que vamos a ver las obras de nuestros amigos. No están surgiendo nuevas tendencias que pongan más elementos en juego. Todo está muy quieto.

"La falta de aire y el ahogo atraviesan mi escritura y aparecen también en mis puestas. Últimamente intento tomar distancia de los noticieros porque ese bombardeo informativo no me permite ningún tipo de reflexión."

- Sin embargo, en muy corto tiempo se produjeron muchos cambios en la escena porteña. Hace pocos años, el circuito alternativo estaba dominado por la generación de los nuevos dramaturgos, la camada del grupo Carajají. Ahora eso parece haber pasado y se impone la marca de los directores: se va a ver un trabajo de Federico León, de Ricardo Bartís...

- Es cierto, hay como un corrimiento. Pero son modas...

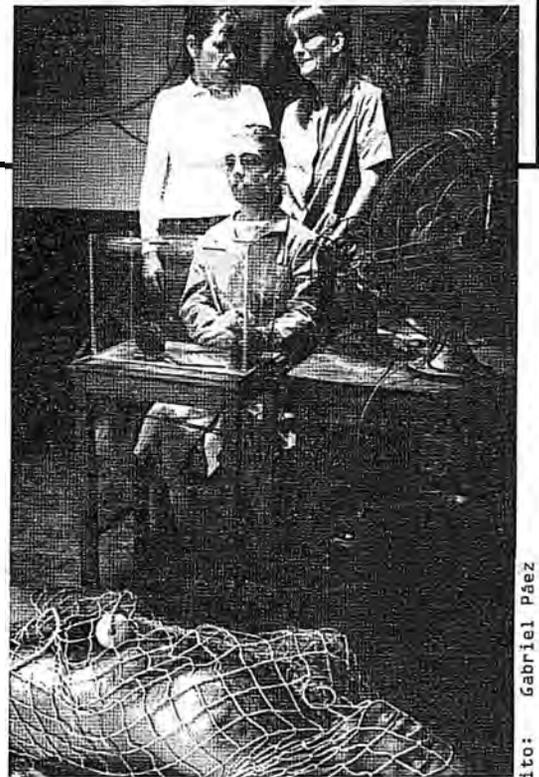
- Y en ese "barrio" teatral, ¿quiénes son tus vecinos?

- En primer lugar la gente con la cual me formé: Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Emilio García Whebi, Alejandro Tantanian, Luis Cano (con quien escribí una obra), Federico León (con quien formamos el grupo Teatro Doméstico). Ahora también Mauricio Kartun... Me interesalo que ellos expresan...

La chica autopista

Como si fuera una película de road-movie, Beatriz Catani prefiere concretar su nuevo proyecto en La Plata y, a lo sumo, luego realizar una temporada en Buenos Aires. ¿Una chica autopista? "Río de La Plata", prefiere autodefinirse, haciendo referencia a la empresa que realiza el viaje entre las dos ciudades capitales.

"En el caso del proceso de ensayo - sostiene- es más beneficioso trabajar allá aunque luego surjan una cantidad de complicaciones con respecto a las posibles funciones en Buenos Aires. Porque es



Escena de Cuerpos
A Banderados

Credito: Gabriel Páez

todo un rollo venir acá dos veces por semana, no todo el mundo está dispuesto y, con Cuerpos... me generó algunos problemas. Pero trabajar en La Plata me garantiza realizar la búsqueda que tengo ganas y, después presentar la obra donde sea.

- ¿Allá encontrarás otro aire?

- Es que tengo mi espacio, tiempo y la posibilidad de trabajar con un tipo de actores que no tienen una gran experiencia. Eso me gusta.

- ¿Actores que están al margen de ciertos vicios de la profesión?

- Sí, y por otra parte, hay mayor disponibilidad para investigar sin poner tanto la atención en el resultado, sin poner la ansiedad en la fecha de estreno y todas esas cosas externas. Es gente más dispuesta a bancarse procesos más largos. Acá, en Buenos Aires, parece ser que los actores necesitan mostrarse, por eso me copa la gente más virgen.

El mito como elemento fundante

La próxima obra de Beatriz Catani, Ojos de ciervo rumano, que todavía no comenzó a ensayar, habla de la relación padre e hija y un hermano. "También hay algo de espacios que se fueron reduciendo, porque todo sucede en un departamento que está lleno de plantas de naranjas. Y como siempre tengo algún basamento en lo mítico, se cruza con algo que saqué de Las Bacantes, de Eurípides: la idea del varón que engendra a un hijo. En realidad, esta hija nace de un injerto del propio padre, por lo cual es medio padre, medio madre. Como en Cuerpos... aparece también la idea de los vínculos indiferenciados, donde todo está medio pegotea-

do. Como sucede en los injertos, donde no podés delimitar cuál es la planta base.

- ¿De dónde viene esa necesidad de reparar en elementos míticos?

- Me atraen mucho. Encuentro algo fundador para la escritura. No me interesa tomar el mito para recrearlo, me interesan los nudos, los disparadores y trasladarlos a otra situación. El mito es muy rico, estimula para contar otra cosa.

- ¿Tiene que ver con tu formación?

- Soy profesora de historia y he leído bastante pero no sé si viene por ahí. En realidad, es algo que me atraviesa.



REGION CENTRO LITORAL:
Cordoba, Santa Fe,
Entre Rios

"Los grupos tienen que hacer aquellos textos que sientan vinculados a su deseo y no elegirlos porque los autores y las obras se han puesto de moda en Buenos Aires."

Dramaturgos que circulan por el país

Leonor Soria
desde Capital Federal

El mapa teatral del país reflejó durante mucho años la falta de vinculación entre las distintas regiones. El aislamiento y el eterno enfrentamiento con Buenos Aires, que marcó el destino de la Argentina en todos los órdenes de la vida nacional, también apareció sobre los escenarios. Hoy esa realidad se ha modificado -y mucho- y ha comenzado a darse una circulación de directores y dramaturgos que está favoreciendo el crecimiento de los teatristas.

En las últimas décadas, se produjo una movilización que impulsó el encuentro de los grupos independientes a través de festivales que, además de la muestra de espectáculos, incluyeron talleres y seminarios paralelos.

Así surgieron la Fiesta Nacional del Teatro organizada, cada año en una provincia diferente, por la entonces Dirección Nacional de Teatro - actual Instituto Nacional del Teatro-, La Movida (Festival de Nuevas Tendencias Escénicas programado por el CELCIT Argentina) que tenía por escenario a la Capital Federal y el Festival Latinoamericano de Córdoba, creado en 1985, con el advenimiento de la democracia, por el fallecido director argentino Carlos Giménez, por aquellos años radicado en Caracas, Venezuela.

De esta manera se forjaron vínculos entre los teatristas, se crearon canales regionales de intercambio y se dieron a conocer nuevas tendencias que despertaron la imaginación para iniciar nuevas búsquedas y aventurarse en la creación más allá de las respetables formas tradicionales, consid-

eradas eternas.

Se intensificaron los talleres de actuación, dramaturgia, escenografía y dirección que, lamentablemente, no han encontrado aún la fórmula adecuada en cuanto a duración y frecuencia para que los principios esenciales, métodos y técnicas transmitidos, no fueran sólo "comprendidos" sino "incorporados" de manera efectiva.

Es así que fueron quedando diseminados por el país ideas, enunciados y críticas, que rara vez se aplicaron con rigurosidad, pero abrieron para los elencos argentinos un amplio abanico de nuevos interrogantes que, más que soluciones, plantearon desafíos para superar, según la imaginación de cada teatrista.

Un poco de historia

En las primeras Fiestas Nacionales, se hizo evidente el abismo existente entre algunas provincias con larga trayectoria teatral y otras más aisladas, carentes de influencias, sin disponibilidad de salas y dificultades para acceder a los últimos textos dramáticos, aún cuando hayan sido editados.

Entre las regiones privilegiadas podrían mencionarse a Córdoba, Mendoza, Tucumán, Rosario, La Plata y Capital Federal.

En cuanto al resto, las propuestas presentaban varios flancos vulnerables. Por un lado, una visión simplista de la puesta en escena, con escasa dedicación a la dirección de actores y desconocimiento de la significación de recursos, como el diseño de luces y sonido, al igual que la falta de valorización dramática en el uso del espacio escénico.

El segundo flanco vulnerable recaía en la dramaturgia. La creación colectiva era uno de las expresiones más frecuentes, como así también la adaptación de textos locales de carácter narrativo.

También se recurría a obras dramáticas clásicas en el repertorio de la Capital Federal que, en muchos casos, tenían como protagonistas a prototipos porteños que, en algunas versiones, quedaban fuera de contexto.

Es fundamental reconocer, en este sentido, que junto a

creaciones colectivas sustentadas en búsquedas sin orientación precisa ni objetivos claros, se presentaron trabajos con un conocimiento profundo de la técnica.

En la temática que abordaban esas obras predominaba lo antropológico (mitos locales o, en otros casos, extrapolaciones de otras culturas) o bien el carácter localista en referencia a problemas del momento o de la historia cercana. Como ejemplo vale citar *Chaque al agua*, creación colectiva sobre las inundaciones en el Chaco, con la dirección de Carlos Canto.

Paulatinamente mejoró la concepción de la puesta en escena lo que dio lugar a un tratamiento dramático del espacio y a la búsqueda de ámbitos no convencionales.

Gracias al aporte del inolvidable Osvaldo Dragún y la Escuela Internacional de Teatro para la América Latina y el Caribe -EITALC-, con los talleres y cursos dictados por teatristas extranjeros, en 1996 (Entre Ríos) y 1997 (Catamarca), se produjo un trabajo más intenso y riguroso y se incorporó definitivamente el concepto e "entrenamiento" a la vida de los grupos.

En cada encuentro internacional o nacional fue apareciendo algún tipo de recurso que hasta entonces no había sido considerado. Es así que se redescubrieron las técnicas circenses, el clown, el trabajo corporal con una relevancia que supera la palabra, la utilización de muñecos y objetos con significación dramática.

La consecuencia directa de estas experiencias se hacía evidente cuando en el encuentro siguiente aparecían en la mayoría de las obras, no siempre justificados ni aplicados de manera rigurosa, aquellos recursos.

A pesar de todas las objeciones posibles, es la prueba fehaciente del interés por lo nuevo y la necesidad inequívoca de crecer. El problema pasa a ser de las autoridades rectoras del quehacer teatral que todavía deben resolver el modo adecuado de transformar el estímulo en aprendizaje.

Estos estímulos hicieron que surgieron en las provincias direc-

Juan Carlos Moises
y Carlos Alsina



tores que fueron más allá de reducir la puesta en escena a una escenografía fija y al desplazamiento elemental de los intérpretes.

El concebido living se transformó en ámbito más imprevisible, la luz cobró significado creando climas, provocando fracturas o delimitando espacios. Al mismo tiempo, la mayor atención dedicada a los intérpretes dio como fruto mejores actuaciones.

Los autores

En el plano de la dramaturgia surgieron autores en muchas de las plazas más aisladas. Uno de los casos más destacados es el de Juan Carlos Moises de Sarmiento, Chubut, que, proveniente de la poesía, se integró al trabajo del grupo Los comedidosmediantes y devino en dramaturgo con todas las de la ley con El Tragaluz (1995).

Con esta pieza, en parte, comienza a darse un fenómeno común en tiempos actuales: la circulación de textos que son llevados a escena en los cuatro puntos cardinales del país con diversidad de puesta y lecturas variadas.

El contacto entre los grupos del país estimuló la circulación de obras y, por otra parte, la aparición de dramaturgos en distintas regiones o, por lo menos, la conciencia de su necesidad.

Hoy es muy común que, por ejemplo, la mendocina Sonia De Monte se estrene en Catamarca, Moises en

Mendoza, el tucumano Carlos Alsina en Capital Federal, el santafecino Rafael Bruza en La Plata, el fueguino Eduardo Bonafede en Capital Federal, el jujeño Jorge Accame en Mendoza, Misiones, Chaco, Buenos Aires y La Plata o que los porteños Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanián, Alejandro Robino o Javier Daulte se pongan en escena en muy distintas regiones del país.

En algunos casos, cuando se trata de acceder a estéticas de difícil abordaje, como ocurrió con La Tiniebla, de Rafael Spregelburd, la Cooperativa Teatral Sur Limitada de Río Gallegos, que dirige Enrique Velio, trabajó con el autor, recibiendo de primera fuente los resortes de su lenguaje.

Un hecho significativo y hasta curioso empezó a ser, a partir de los 90, la utilización libre y creativa de autores extranjeros, como si por la distancia en el tiempo o en el espacio, la lectura de un original autorizara y abriera las puertas de la transgresión.

Entre los muchos ejemplos cabe señalar algunos. La versión de Macbeth de William Shakespeare en la que el director Manuel Chiesa (La Rioja) utilizó los códigos del circo criollo. En otro orden, el director chaqueño Carlos Canto puso en escena una adaptación de Santa Juana de los Mataderos de Bertolt Brecht, acercando la problemática de la obra a un conflicto que enfrentaban, en ese momento, los obreros de un frigorífico de su

provincia. Por último, la realización de Caricias, del español Sergi Belbel, que Gerardo Dayub (Entre Ríos) resolvió con una estética impecable en el uso del espacio y con un muy buen nivel de actuaciones.

A esta altura, con el frecuente contacto entre los grupos y el acceso de las provincias a los niveles de decisión del Instituto Nacional del Teatro, resultan promisorias las condiciones futuras del teatro nacional.

Ya no hay fronteras para dramaturgos y, cada vez más los directores son convocados por elencos de otras provincias.

Es de suponer que la dinámica del teatro argentino seguirá impulsando las creaciones, porque ya no existe el pretexto de la incomunicación y el aislamiento.

"Venecia" de Jorge Accame, la obra más representada

Uno de los dramaturgos del interior que más logró la divulgación de uno de sus textos -Venecia-, en la última temporada, es Jorge Accame. Nacido en Buenos Aires y radicado desde hace años en Jujuy, también es novelista y poeta. Devenido en dramaturgo, en un principio por influencia del director Damián Guerra, y luego de los primeros pasos por propia convicción.

- ¿Cómo te llega a interesar el teatro?

- Me interesó siempre, igual que la poesía, el cuento

y la novela. De alguna manera en mis cuentos se ve algo de teatro y de poesía y en mi poesía algo de narrativa y de teatro. Incluso en Venecia hay algo de ambos géneros.

El primer contacto serio con el teatro fue a través del director "Tito" Guerra, que falleció el año pasado. Me junté un poco por casualidad y empezamos a vernos y conversar. Comencé con una pieza basada en un cuento antropológico con un clima muy mágico. No era bueno, pero él con mucha prudencia me hizo ver otros aspectos del teatro y me incorporé al Grupo Jujeño que él dirigía. Después hice Chingol Company y Manto de plumas, esta última tomada de una fábula popular que se llama La grulla crepuscular.

- ¿En muchas entrevistas hacés referencia al "Teatro salvaje" siguiendo al santafecino Jorge Ricci, es por oposición a lo porteño?

- Es una distanciamiento con el teatro de la gran ciudad y con los equipos más profesionalizados. No implica enfrentamiento alguno. Pero sí se trata de con-

vertir lo que puede ser una desventaja del teatro del interior en algo característico y en una ventaja para que le de personalidad y alcance universal.

- ¿Por qué tuvo tanto éxito Venecia?

- Eso no lo sé y trato de preguntármelo mucho. Lo que puedo decir es que traté de capitalizar lo que conocía; es decir, mis primeros 20 años en Buenos Aires y los otros 20 en Jujuy. Traté de buscar un código que involucre a los dos lugares, no sólo a través de los personajes sino también por códigos lingüísticos.

- ¿Tenés conciencia de la circulación que tuvo Venecia por el país?

- Se que se presentó en Misiones, Mendoza, Tucumán,

Buenos Aires, La Plata, Chaco.

- ¿Por qué crees que se produce en los últimos tiempos

el fenómeno de la circulación de obras y directores?

- Creo que hay varias explicaciones. En el caso de Venecia me parece que todo empezó cuando Roberto "Tito" Cossa llegó a la provincia para dictar un taller de dramaturgia. Le interesó la obra y la propuso en un ciclo de teatro semimontado, en el Teatro del Pueblo, y como le gustó mucho empezó a recomendar la obra a todos los directores que le pedían textos y así llegó a las manos de Helena Tritek.

Creo que todo comenzó a partir de alguien importante de Buenos Aires, pero indudablemente, esto también habla de una intención de acercamiento.

"De alguna manera en mis cuentos se ve algo de teatro y de poesía y en mi poesía algo de narrativa y de teatro."

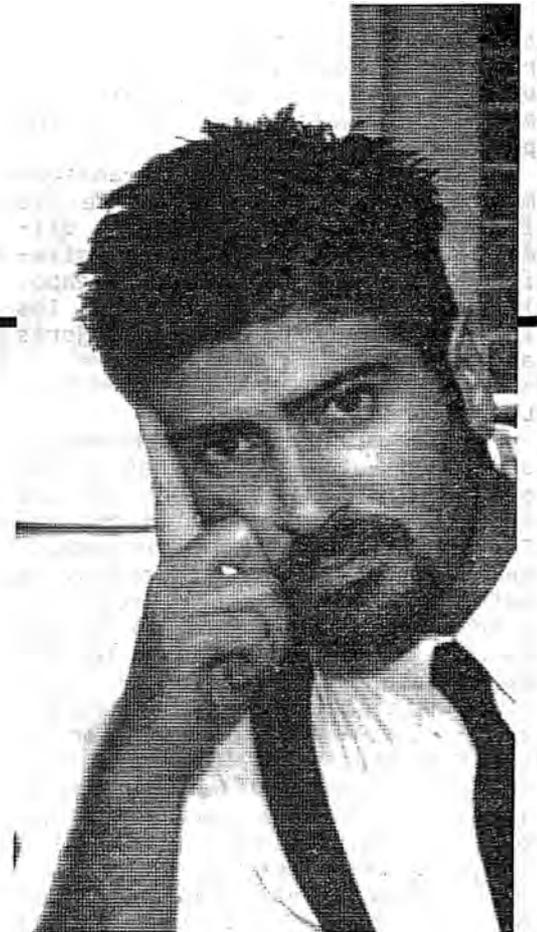


REGION CENTRO LITORAL:
Cordoba, Santa Fe,
Entre Rios

"En obras como las mías la información
más importante no está
contenida en el texto sino en
ideas de lenguaje de actuación."

Rafael Spregelburd

CUANDO LOS SIGNOS CAMBIAN DE EJE



Desde hace algunos años la dramaturgia del porteño Rafael Spregelburd resulta de interés para actores y directores del interior del país. Varios de sus textos fueron representados en distintas provincias, y hasta en ciertos casos fue convocado para trabajar a la par de algunos grupos.

- ¿Cómo se produjo el acercamiento de la gente de las provincias a tus obras?

-No tengo muchas estadísticas al respecto, pero sentí que ese acercamiento fue bastante natural. De hecho no pienso que sean obras difíciles, aunque lo que sí uno puede pensar, prejuiciosamente, es que en el interior no hay una tradición de nueva dramaturgia y, a lo mejor, el texto es el punto de partida.

Siempre me han pedido mis obras por camadas de años. Quiero decir que mi primera obra -Destino de dos cosas o tres- empezó a representarse en las provincias después de cuatro años de escrita y ya estaba estrenada Raspando la cruz. Luego comenzó a hacerse La tiniebla, cinco años después de ser estrenada. En este momento me están solicitando mucho La extravagancia, que es del '77. Jamás me piden la última obra.

- Cuando trabajas en un taller con tus textos, ¿se facilita la comprensión de tus códigos?

- Cuando se trata de talleres de entrenamiento jamás uso textos míos como material didáctico porque me resultaría muy difícil. Sin embargo en algunas ocasiones se me ha llamado para supervisar un trabajo colectivo y de ahí sacar un texto, como fue la experiencia con el Grupo Caos, en Bahía Blanca. Estuve viajando durante todo el año y montamos dos espectáculos, uno con texto mío y otro del grupo: DKW y Plan Canje. Fue una experiencia de supervisión de trabajo colectivo.

En Río Gallegos me llamó la Cooperativa Teatral Sur Limitada para supervisar el montaje de La Tiniebla y luego de La Extravagancia y de Canciones alegres de niños de la Patria.

Estos son los casos más conflictivos para mí porque necesito forzar la naturaleza del otro y llevarlo al territorio de los textos.

En esos casos es donde más siento el choque de la diferencia de informaciones. Son grupos que traba-

jan con muchísimo rigor pero en su medio no está instalada la discusión sobre lenguajes.

- ¿En que se manifiesta el choque que percibís?

- En obras como las mías la información más importante no está contenida en el texto sino en ideas de lenguaje de actuación. Algunas obras son muy poco literarias. Esto quiere decir que sus textos son prácticamente ilegibles si uno no comprende cierto grado de ironía que gira alrededor. He visto puestas de obras mías, que para mí son comedias desopilantes, hechas como si fueran tragedias.

Me parece que en el interior hay mucho cuidado sobre como debe hacerse un texto a partir de una lectura literal, mientras aquí, ciertos teatristas y los espectadores que acompañan estos espectáculos, están muy entrenados para descubrir signos paralelos. Una obra en la sala EL callejón de los deseos no va a funcionar lo mismo que en el Teatro San Martín.

Creo que los autores somos los primeros sorprendidos al ver que otro se ha aferrado con mucha fuerza a una parte del texto que uno mismo considera completamente prescindible.

A mí me ocurrió con La tiniebla cuando se estrenó en Colombia. Fue curioso, porque al tratarse de una obra argentina y transcurrir en una cárcel, para ellos la obra era una metáfora evidente sobre el tema de los desaparecidos. Y yo trataba de explicarles que no, que era un vodevil, que era una comedia. Pero sobre esto no tenés control, los grupos pueden escucharte o no, pero después son los que deciden cuál es la imagen que mejor representa su voluntad.

- ¿Es válido elegir una obra compleja, con diferentes códigos, aunque el resultado sea distinto?

- Lo que hay que defender es la naturaleza del deseo, tienen que hacer aquellos textos que sientan vinculados a su deseo y no elegirlos porque los autores y las obras se han puesto de moda en Buenos Aires.

También escucho con atención lo que me decían hace muy poquito en Salta, que en muchas zonas del país se tiene la sensación de que hay una mirada excesivamente piadosa frente a determinados espectáculos, como diciendo, "Ya aprenderán cómo se

hacen esos textos". Y esto es terrible porque entraña la idea de suponer que Samuel Beckett es para los porteños y en el interior tienen que hacer obras con ponchos y representar la gesta de los gauchos de Glumes.

Como autor uno a veces sufre mucho ese desajuste o esa falta de comprensión, pero al mismo tiempo si me dijeran que tengo viajar a Salta y montar una obra mía probablemente me equivoque en función de la comunidad de sentido que lo va a ver, porque seguramente resulte algo que no tenga ningún interés para esa comunidad.

Me parece que en Buenos Aires hemos aprendido que es absolutamente legal tomar a los clásicos, Brecht, Shakespeare y aún Heiner Müller, que es una suerte de clásico contemporáneo, y destrozarlos.

Lo digo porque uno piensa en Londres, cuna del teatro y un centro dinámico, pero el teatro allí es absolutamente conservador y lo que ellos llaman off, en realidad, es un teatro hecho por actores que todavía no son conocidos o que no han ingresado al mundo del cine o la televisión. Ellos no sienten la necesidad de investigar lenguajes, porque el público ya está asegurado.

- ¿Pero, no tendría que ser una necesidad del creador?

- Tendría que serlo, pero en determinadas comunidades de sentido el creador está prisionero de ciertos mandatos. Por eso me siento muy feliz de haber nacido en esta ciudad. Las características que tiene mi teatro o la forma que yo tengo de vincularme con la sociedad a partir de la escritura teatral, creo que son irrepetibles en otro entorno.



REGION PATAGONICA: La Pampa,
Neuquén, Chubut, Río Negro,
Santa Cruz, Tierra del Fuego

Cantidad de Grupos

Subsidiados: 47

Cantidad de Salas Subsidiadas: 14

Asistencias Técnicas: 36

Hugo Aristimuño:

"El teatro necesita espacios vacíos para que la gente los llene con su imaginación"

Clara Vouillat
desde Río Negro

En los últimos años Hugo Aristimuño se ha convertido en uno de los directores más destacados de la región patagónica. Sus búsquedas están ligadas con la creación colectiva y también con textualidades contemporáneas. Aunque con influencias de distintos maestros sus trabajos demuestran un potente carácter local.



Hugo Aristimuño

A los 16 años empezó como titiritero en Viedma, Río Negro, junto a los mexicanos Cecilia Andrés y Alcides Moreno. Después se fue a estudiar arquitectura a Buenos Aires y allí se relacionó con el titiritero Ariel Buffano; hizo algunos espectáculos, estudió escenografía y después interrumpió toda su actividad teatral porque estuvo militando en política. Cuando regresó a Viedma se encontró con su antigua maestra Cecilia Andrés y se metió en un taller donde estaba toda la gente que después iba a formar Purogrupo. La compañía permanece activa en Viedma desde hace 20 años y Aristimuño la dirige.

Con ellos empezó dedicarse de lleno al teatro. Admite que es quien es, por sus maestros. El primero fue Francisco Javier, pero también están en la larga lista Franklin Caicedo, Rubens Correa, Jorge Conti, Norman Briski, Carlos Gandolfo, José Luis Valenzuela, Mike Sánchez Vera, Luis Diego

Pedreyra, Alejandro Finzi, a nivel nacional. Trabajó en talleres con los maestros internacionales Guillermo Heras, Richard Martín, Francisco Garzón Céspedes, Enrique Buenaventura, Eugenio Barba, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri, Julia Varley, Pino Di Budio, entre otros.

"Cuando el grupo decidió que yo lo dirigiera - comenta Hugo Aristimuño-, empecé a estudiar para poder hacerlo. Empiezo a tener muy buenos maestros y a encontrarme con gente valiosísima. Los que me marcaron más fuerte fueron Serrano, Gandolfo; en escenografía Saulo Benavente, Luis Diego Pedreyra. Estudié también cosas de música y de danza y asistí a la Escuela Argentina del Mimo. Uno de los

maestros internacionales que fue clave para mí es Guillermo Heras, de España, un especialista en nuevas tendencias escénicas.

- ¿En qué momento tu trabajo como director comienza a renovarse?

"Si tuviera que definir mi trabajo diría que es un trabajo que busca cambiar todo el tiempo, busca constantemente desafiar".

Cuando conozco a Eugenio Barba y empiezo a aplicar cosas suyas en mi teatro. La obra que hizo de bisagra fue Mari-Mari huinca, que juntó la magia y los ritos -al mejor estilo de la obra de Enrique Buenaventura-

con lo antropológico de Barba. Este trabajo fue el primero que hice con el grupo Libres de Luis Beltrán (Río Negro), allí incorporé algunas cosas técnicas, sobre problemática de chamanes y leyendas, algo que me interesaba mucho en ese momento. Esta obra significó un cambio en cuanto a la forma de conducir el entrenamiento de los actores. Seguí investi-

gando y encontré nuevos elementos a partir de una tarea conjunta que hicimos con Luisa Calcumil.

También dramaturgo

Pero Hugo Aristimuño, siempre preocupado por desarrollar teorías y ponerlas en práctica, también es dramaturgo y en esa faz, concibió un texto a partir de un cuento de Gabriel García Márquez.

"Esta vez me senté y de un tirón la escribí -recuerda el director-. Es un proyecto que está totalmente al margen de mi actividad. Me llamaron de la dirección de Cultura de Patagones y me ofrecieron dirigir un elenco juvenil en esa ciudad para participar en unos torneos culturales. Me contrataron, escribí una obra adaptando un cuento de García Márquez donde hay un ángel que baja en un gallinero. Lo hice con alumnos del grupo Alquimia del taller El Tubo de Viedma y con chicos de Patagones (provincia de Buenos Aires). Armé esta obra con la que fuimos ganando las regionales, llegamos a ganar la selección nacional y después ganamos la competencia en Venezuela. Esa fue la primera vez que escribí una obra, que era muy acotada porque no se podía pasar de determinada cantidad de carillas. Fue un episodio diferente porque cargaba con la idea de competencia, algo que a mi no me gusta mucho".

La palabra y la proxemia

En julio Hugo Aristimuño se permitió cambiar un poco el centro de su interés. Montó El cerco de Leningrado de José Sanchis Sinisterra. El proyecto empezó a principios del año pasado a partir de unos talleres de investigación sobre el tema de la proxemia teatral.

"Había estado en México -recuerda el creador- en unos talleres con una directora sobre técnicas de la voz. Hacía rato que no encontraba un trabajo dramático con el cual tuviera tantas coincidencias. En algunos talleres que hice había utilizado algunos fragmentos de esa obra de Sinisterra pero no me había puesto a verla profundamente como para darla completa; es de alto vuelo, es un texto literario muy importante. Cuando fui a México yo andaba con ganas de hacerla y descubro que la estaban ensayando. Fui a ver el ensayo y me explican que el trabajo se había interrumpido porque era de mucha exigencia actoral y no se había podido hacer. Sentí que eso era una señal, que verdaderamente la obra era todo un desafío. Por otra parte, mucha gente decía '¡Aristimuño con obra de texto! ¡Qué va a hacer!' Y no fue por dar una respuesta a esa provocación sino que encaré el proyecto por que siento que es un testimonio



teatral. Es una pieza muy europea pero yo le di una vuelta de tuerca para que sea más próxima a nosotros, buscando ciertas referencias en la realidad de la dictadura argentina. Amén de la ideología y de la coincidencia, lo que es formidable en esa obra es el tema de las utopías, de los discursos progresistas.

- ¿El sentido de la palabra dentro del teatro?

- Totalmente, porque lo que me interesaba y que fui comprendiendo, es que el autor está muy cercano a Brecht, al teatro del absurdo. Tiene teatro dentro del teatro, permanentemente está distanciando. Para mí fue un desafío porque yo me tuve que situar allí y decir ¡bueno, Aristimuño, a modificarse y a aprender! Porque no había ninguna receta para esto. Todos los métodos hacían agua. Había una necesidad de síntesis muy fuerte, de buscar y buscar porque esas dos horas de texto había que desentrañarlas. Para las actrices fue un trabajo muy serio de aprendizaje y donde vi que esto que habíamos investigado sobre la proxemia teatral dio muy buen

resultado.

- ¿Ayuda a sobrellevar esa cosa ardua del texto?

- Claro, esta conciencia orgánica de todos los flujos espaciales sirven para determinar lo que en la jerga barbiana son las 'partituras corporales' y un sustento muy fuerte para la cuestión de los textos más la fantasía vocal, la concepción de la acción vocal. Eso es interesante porque la obra es totalmente ascética, tiene un trabajo muy significativo con los objetos. A mí me interesan mucho los objetos, ahora estoy en esa etapa. Eso viene de mi profesión de arquitecto. Las volumetrías y todo eso yo lo vi mucho en arquitectura pero también hubo un maestro que me hizo entrar en eso, que fue Francisco Javier.

- El investigó mucho el tema

- Tiene un libro que se llama La renovación del espacio escénico que me abrió la cabeza con respecto a cómo aprovechar las dificultades del espacio, cómo modificarlas, cómo trabajar sobre los espacios convencionales. Yo soy un contra en eso, no me conforma lo convencional. Siempre

"Siempre estoy tratando de buscar qué otra cosa se puede hacer con lo que tengo. Hasta los objetos con historia me interesan"

estoy tratando de buscar qué otra cosa se puede hacer con lo que tengo. También los objetos con historia me interesan. De hecho todos los objetos con los que trabajamos tienen historia propia. Por ejemplo Siempresombra está realizada con basura, siempre estamos trabajando con objetos encontrados por ahí.

Diagramas y objetos con historia

-Decías que la puesta de "El cerco..." te había costado muy poco dinero.

-Muy poco. Porque lo que plantea está en un espacio híbrido, la

escenografía es híbrida. El teatro necesita espacios vacíos para que la gente los

llene con su imaginación y en este caso el planteo escenográfico era complejo porque la pieza está plantada en un teatro viejo. Utilicé la profundidad de un tubo de ocho metros y planteé un eje muy fuerte con unos artefactos que son la única escenografía y una iluminación que me permite pensar que el lugar es un hospicio o un campo de concentración. Las actri-

ces caminan por un eje axial. El espectador siempre busca un eje en el escenario y siempre lo estoy rompiendo, inquietándolos, contrariándoles el sentido.

En mis trabajos siempre hay una cuestión muy fuerte con el espectador. Hay una etapa donde yo me propongo trabajar para el que se sienta en la platea.

-Si tuvieras que definir tu teatro, ¿cuál sería esa definición?

-Mi definición es desde lo funcional. Generalmente hago el teatro que me gustaría ver. Un teatro que me deje espacios para imaginar, que me sugiera; un teatro basado en ideas, no en conceptos".

teatro donde yo pueda hacer mi propia historia, donde sea protagonista; un teatro donde el espectador corra riesgos igual que los actores y que seleccione su dramaturgia. En este espectáculo, que dura dos horas diez, trabajo con diagramas como los que usaba Einstein en el cine.

- ¿ES como una partitura?

- Sí, mis obras son grandes

composiciones donde las luces, los espacios, todo funciona como una gran partitura, como una sinfonía. Trabajo desde ese punto de vista. Si yo tuviera que definir mi trabajo, es un trabajo que busca cambiar todo el tiempo, busca constantemente desafíos.

-Sos una especie de domador, que trae y lleva al espectador.

- Todo está pensado para llevarlo y traerlo, desde lo técnico también, porque todo está ajustado, pensado, registrado.

Para mucha gente El cerco... fue una sorpresa, pero aunque es totalmente distinta a las otras obras, el espectador descubre que tiene la estética de Aristimuño.

- ¿Y cuál es la estética de Aristimuño?

- Dicen que hay una estética cromática y un gran respeto por el público y mucho cuidado en la cuestión técnica: el sonido, la

iluminación. La música que selecciono pasa a través de mil filtros. Pongo dos segundos de música pero yo estuve seis meses eligiéndola. Busco la música que narre exactamente lo que pasa en escena, es un protagonista más. También la música transforma el espacio. El actor tiene que relacionarse con el espacio transformado por esos sonidos.

Tres vertientes y muchas búsquedas

"En mi trabajo como director -aclara Aristimuño- hay tres vertientes que me alimentan: en primer lugar la investigación que se inició en Luis Beltrán, se continuó en Amares, una obra que me llevó a reflexionar muy profundamente sobre el teatro y el texto escénico.

Así apareció una cuestión antropológica, que no quiero llamar indígena para nada, que desarrollé con Luisa Calcumil, con la que aprendí muchas cosas. Aplicaba técnicas aprendidas con Barba y las conectaba con cuestiones culturales que me transmitía Luisa. La otra vertiente es la que me agregó la gente de Purogrupo con quienes desarrollo otro tipo de teatro. Por las características de la formación de los actores concreto espectáculos en los que profundizo la cuestión narrativa, buscando recuperar la musicalidad de la palabra. Allí la tarea está íntimamente relacionada con Eduardo Galeano, con quien establezco el primer vínculo a través de Alma de maíz, un trabajo que llevamos con Luisa Calcumil al Festival de Cádiz, (España).

Después Galeano me acompañó con sus palabras, con sus leyendas, en otras obras, como Siempresombra donde me metí en el realismo mágico. Y después viene Dibaxus que es la segunda parte de un trabajo de investigación que había empezando con Amares. Ahí me preocupa la adaptación de textos poéticos -en este caso de Juan Gelman-. El tema está en como conservar la poesía pero sin que aparezca el poema.

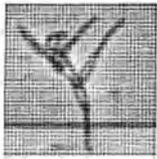
- Cada obra marca la investigación de un tema ¿qué obras y que temas fueron esos?

- En Siempresombra con Purogrupo, trabajé con la conciencia y con lo mágico del ser

latinoamericano. La dualidad, la cuestión de los textos, los sucesos y la historia mágica mezclada con una historia real de García Márquez. Ahí investigué en el espacio escénico, y en algo que puede parecer extraño, la aromaterapia, que utilicé como otro elemento narrativo. El público transitaba por distintos espacios. Mientras que afuera había fuegos artificiales y todo parecía una fiesta popular, adentro, el espectador se encontraba con un espacio muy misterioso, construido a partir de distintas estaciones donde había un aroma distinto, provocando una apertura de los sentidos.

Después, por una cuestión coyuntural, armé un trabajo de clown con estructura de sketch. Yo conocía el trabajo del clown pero sólo me interesaba como parte de la formación del actor, nunca había pensado concebir un espectáculo a partir de esa técnica: ese trabajo se llamó Un ángel de nariz roja.

Posteriormente un grupo de titiriteros me ofreció dirigirlos. Ellos querían crecer, pegar un salto, y les propuse desarrollar una investigación sobre esto tan particular que es el títere, ese juego de doble identidad entre el actor y el muñeco. Elaboramos una propuesta de animación que era un devenir de las técnicas de Barba, donde el énfasis no estaba en la manipulación de los objetos sino en establecer una relación con ellos. Allí desarrollé un trabajo de potenciación dramática, de animación. Esa obra fue Resuellos del viento ¿Dónde estás Bairoleto?, con el grupo roquense "Huepuray". Trabajamos con muñecos de tamaño natural y lo fundamental fue hacer esta investigación a partir de una dramaturgia popular.



"Tenacidad, empeño y voluntad creativa han producido interesantes efectos: hoy existe un teatro danza en Neuquén y en Córdoba"

Mariana Sirote

Sonia Gilli

dos coreógrafas que se imponen desde el interior

Laura Falcoff,
desde Capital Federal

Mariana Sirote se radicó en Neuquén hace trece años. Sonia Gili nació en Córdoba y allí continúa. Lejos, muy lejos de Buenos Aires, en donde suele suponerse que ocurre todo, estas coreógrafas de danza contemporánea vienen sosteniendo un trabajo consistente y, lo que es quizás más llamativo, considerablemente anclado en la comunidad en la que viven



Escena de La Furia del silencio, coreografía de Mariana Sirote

Las dificultades en las que se debate la creación de danza independiente -falta de dinero, falta de permanencia de los grupos, falta de salas, de público, de promoción- podría uno imaginar que se duplican si el coreógrafo en cuestión desarrolla su trabajo en una ciudad del interior. Y sin embargo no es exactamente eso lo que reflejan las experiencias de Gili y de Sirote.

Tenacidad, empeño y voluntad creativa han producido interesantes efectos: hoy existe sin duda una danza contemporánea en Neuquén y en Córdoba y no poco tiene que ver este fenómeno con la tarea de ambas.

Entrevistas telefónicas establecidas por separado con Sonia Gili y con Mariana Sirote arrojaron puntos de vista, balances y perspectivas diferentes; pero a la vez, como es lógico, también algunas coincidencias.

Mariana Sirote

-¿Cómo fue el proceso que hiciste en Neuquén?

-Cuando llegué a esta provincia la danza contemporánea no existía, así que fue comenzar desde cero. Daba clases aquí, en General Roca; después en Bariloche. Y diez años más tarde habíamos logrado organizar un

festival de danza contemporánea en una sala que se llama Conrado Villegas.

-¿Pudieron mantener esta actividad?

-Sí, e incluso se incrementó. Habíamos armado con mi grupo Locasmargaritas una asociación que llamamos Amigos de la danza y que estaba formada por nuestros amigos, más sus amigos y los amigos de sus amigos. Cada uno ponía cinco pesos

por mes para mantener la sala y es así hasta hoy. Con este dinero pagamos el alquiler de la sala; allí hacemos unas quince funciones anuales y también organizamos el Festival.

-¿Cuántas ediciones llevan cumplidas?

-Este año fue la cuarta. Desde que empezamos no lo interrumpimos nunca y cuesta cada vez menos hacerlo.

-Suena casi increíble en esta época.

-¿No es cierto? Es muy agradable cuando puede torcerse un poquito la realidad. Este Festival se volvió una especie de fenómeno, la gente ya sabe que en mayo se organiza y es como una fiesta. Dura tres días completos y muy intensos.

-¿Cómo lo costean?

-En estos dos últimos años nos ayudó económicamente el Instituto del Teatro. Los grupos que vienen solo se pagan el pasaje y nosotros les damos el alojamiento y la comida. En este sentido te decía que cuesta cada vez menos porque nadie nos dice que no. El albergue provincial ya se sabe que en mayo disponen de lugar para nosotros. En los restaurantes nos dan la comida...

-¿A costos más bajos?

"Es muy intenso esto de abrir caminos, de estar siempre accionando para que no se cierre la brecha que lograste abrir" (Mariana Sirote)

-No, no; gratis. Y la Universidad del Comahue pone todos los almuerzos. La sensación que tengo es que si

todos los años vas insistiendo y haciendo que esto se vuelva un hecho comunitario y no algo solo del grupúsculo de la danza contemporánea, lo convierte en un hecho social, no sólo artístico.

-¿Y con tu grupo Locasmargaritas mantenés también una continuidad?

-Sí, el 11 de agosto estrenamos una nueva obra. Se llama La furia del silencio, y en octubre la llevaremos a Buenos Aires. Está basada en textos de Octavio Paz y es para cuatro personajes.

-¿Sentís que vivir lejos de Buenos Aires te hace perder

algo que podría servir para tu trabajo coreográfico?

-Sí, se pierden cosas. Bueno, se ganan y se pierden. Y en mi balanza, quizás por una cuestión de personalidad, pesa más lo segundo. Por un lado el hecho de estar solo aquí te hace buscar y descubrir cosas nuevas... inventar. Y además es muy intenso esto de abrir caminos, de estar siempre accionando para que no se cierre la brecha que lograste abrir. Pero también las propuestas de avanzada, que a lo mejor idealizamos, uno sabe que están en Buenos Aires. Seminarios con maestros que vienen del exterior o información sobre festivales que circula boca a boca, se encuentran allí. Y finalmente, y esto sí me preocupa -porque respecto de lo otro estamos ahora con las antenas paradas-, pienso en la dificultad de que nuestros trabajos sean vistos por gente que sepa, que pueda hacernos aportes, a mí y a los bailarines.

-Viajás con cierta regularidad a Buenos Aires, ¿viste algo que te haya interesado recientemente?

-Sí, el programa de la compañía de Catherine Diverrés en el Festival Internacional de Teatro. También el grupo Rosas de Therese de Keersmaeker, aunque reconozco que tenía otra expectativa.

-¿Y de los grupos o coreógrafos de aquí?

-Vi poco trabajo independiente y lo que vi no me gustó. Fui un par de veces al San Martín y sentí muchísima pena por que no está más Oscar Araiz. Uno se vuelve quizás demasiado crítico y en realidad estoy tratando de abrimelo porque quiero entenderme más a mí y entender a los otros a partir de lo que me ocurre a mí.

Sonia Gili

-¿Creés que tu trabajo tendría las mismas características si vivieras en Buenos Aires o, digamos, en Hamburgo?

-No, a mí me influye muchísimo la personalidad de la ciudad y Córdoba tiene una impronta diferente a la de todos los otros lugares del mundo. ¿En qué aspectos me influye? Bueno, eso es lo misterioso. Veamos, esta ciudad desde mi punto de vista es muy conservadora, lo que ha jugado en mí como un efecto de oposición, el impulso para romper un poco la estabilidad y el equilibrio.

-¿Al decir conservadora te referís a la apreciación del público cordobés respecto del arte o más bien a cuestiones políticas?

-Bueno, aquí ocurrió el Cordobazo, y en ese sentido creo que es conservadora y que de

por o n t o explota. Pero lo conservador se manifiesta en la moral e incluso en los niveles universitarios y también en los intelectuales. Curiosamente algunas cosas fuertes, de choque, que se han presentado aquí han tenido buena repercusión. Me refiero, claro, dentro de círculos reducidos.

-¿En qué otros aspectos te influye el hecho de vivir en Córdoba?

-Económicamente hay tan pocas posibilidades -a diferencia de otros lugares del mundo- que seguramente también me determine a la hora de componer puestas escénicas austeras y de trabajar con bailarines no profesionales o mejor dicho no rentados.

-Actualmente no tenés un grupo estable, sino que llamás a los bailarines de acuerdo a la obra que vas a montar. ¿Lo preferís de esa manera?

-No, me encantaría mantener un grupo con el que pudiera progresar en el lenguaje, pero ahora es imposible por razones económicas y de infraestructura.

-Sí te resulta posible mantener una continuidad creativa.

-En Córdoba tengo un nombre, tengo fácil acceso a las salas, tengo acceso a la televisión porque la Universidad tiene un canal de aire y yo generalmente trabajo en salas de la Universidad; esto significa una publicidad muy importante y gratuita. Este es un lugar en el que me siento muy cómoda y bastante libre. No me gustaría entrar en el circuito de la competencia.

-¿Competencia en qué sentido?

-La de los grupos rivales.

En Buenos Aires, el público que va a un espectáculo de cierta t e n d e n c i a descarta otros. Quizás yo me conformo con poco pero como son tan escasos los espectáculos en Córdoba, la gente ve todo. No hay líneas, como puede suceder en Buenos Aires donde los que se interesan por la danza teatro jamás irían a ver un espectáculo de danza contemporánea. Aquí la única división es entre clásico y moderno.

-¿Existe cantidad de público que permita sostener ciclos de funciones?

-No tenemos festivales.



Escena de Otros Laberintos, coreografía de Sonia Gili

Los que intentamos armar con los grupos de aquí no tuvieron apoyo de las instituciones, un poco por culpa nuestra ya que no supimos organizarnos bien. Sí hay público es porque hay mucha actividad teatral -unos setenta grupos en toda la provincia y creo que cincuenta en la ciudad- y los espectadores que van al teatro también van a ver danza. Nosotros estamos haciendo un fin de semana de funciones cada dos o tres meses.

-¿Cómo resolvés el problema de la producción?

-Recientemente recibí ayuda del Instituto del Teatro y una beca del Fondo de las Artes. Pero no creo que el Fondo me dé una beca por segunda vez, como tampoco creo que la Fundación Antorchas vuelva a darme un subsidio. Justamente ahora tengo que reunirme con los bailarines para decidir si hacemos algo nuevo a pulmón o no.

-¿Ganan algo cuando hacen funciones en Córdoba?

-Sí, entre cincuenta y setenta pesos cada uno.

-¿Qué te parece que perdés y que ganás viviendo lejos de Buenos Aires, foco de actividad de danza un tanto precario pero foco al fin?

-Lo que pierdo son los espectáculos que llegan a Buenos Aires y que me encantaría ver porque es una manera de estar al tanto de lo que se hace. Paradójicamente, también me sirve el no ver: me permite tener

"En Córdoba me siento muy cómoda y bastante libre. No me gustaría entrar en el circuito de la competencia"
(Sonia Gili)

una mente más virgen y poder crear con más libertad porque todo lo que ves indefectiblemente te impregna y quieras o no estás copiando. Y en cuanto a lo que pierdo, es la organización y el apoyo económico que tiene la gente de danza independiente en Buenos Aires.

-¿Hay algo de lo que viste últimamente en Buenos Aires que te haya interesado?

-Me gustó mucho la compañía Rosas cuando se presentó en el Festival Internacional. Y me gusta el grupo El Descueve, algunas obras de ellos que vi hace tiempo. No mucho más.



MIMO

El mimo en acción

Un silencio

abierto a

nuevos lenguajes

Patricia Espinosa
desde Capital Federal

Durante décadas el mimo estuvo asociado para el gran público con la figura de un individuo de rostro empolvado, capaz de jugar con objetos y seres imaginarios y de divertir a sus espectadores como lo haría un payaso de gestos ampulosos, pero enmudecido. El arte de "imitar o evocar a alguien o algo por medio del movimiento, el gesto y la acción, en ausencia de la palabra" sigue teniendo en Marcel Marceau su casi única y exclusiva carta de presentación.

El alcance masivo de sus espectáculos despertó vocaciones en todos los lugares en donde se presentó y hasta permitió que su maestro, el gran Etienne Decroux (1878-1971), creador de las bases del mimo moderno, pudiera difundir sus técnicas fuera de Francia. En nuestro país, artistas pioneros como Angel Elizondo o el dúo Escobar y Lerchundi (los primeros en dar clases de mimo) lograron generar una producción de cuño propio tanto en lo formal como en lo temático. Elizondo sorprendió al público con Los diarios, una obra de denuncia estrenada en plena dictadura militar. El dúo Escobar y Lerchundi, por su parte, se caracterizó por rescatar temas de nuestro acervo cultural. Vaya como ejemplo su espectáculo, Un tal Fierro, que narra la vida, persecución y muerte del gaucho Martín Fierro.

Entre la década del 50 y el 60, actores de la talla de Oscar Ferrigno, Juan Carlos Gené, Inda Ledesma y Norman Brisky incursionaron en la técnica de mimo con el mismo interés que demostraron los jóvenes artistas de los años '80 por las técnicas de clown, derivadas de la escuela de Jacques Lecoq.

En el año '73 se realiza el Ier. Congreso y Festival Latinoamericano de mimo y se crea la Asociación Argentina de mimos. Pero en los años siguientes la actividad fue perdiendo su empuje inicial, manifestándose únicamente a través de unas pocas producciones aisladas. Para 1980 las dificultades económicas y la falta de

un programa de actividades que ayudara a renovar el tradicional arte del mimo, provocaron la interrupción de dicho Festival. Pero, felizmente, a partir del año 1992, logró ser reeditado gracias al impulso entusiasta de Alberto Sava, otra gran figura del mimo.

Como era de suponer esta nueva etapa trajo consigo una serie de obstáculos aún no resueltos. En su libro Mimografías (editado en 1976) el investigador y docente Víctor Hernando brinda al respecto un

mente, desde hace unos diez años, al frente de los talleres de mimo del Centro Cultural Ricardo Rojas. También dirige la Compañía Buster Keaton con la que estrenó La liturgia de las horas (1976) y el espectáculo para niños Imaginario de colores (1999). Son obras que transmiten un contagioso espíritu lúdico siempre sostenido por un fluido encadenamiento de gags.

Los intérpretes se expresan a través del cuerpo y de la gestualidad sin emitir sonido alguno, pero esto no les impide desarrollar una acción dramática claramente reconocible y respaldada en una historia de base que justifica y avala ese código de silencio.

La liturgia de las horas es un interesante ejemplo de como la supresión de la palabra permite fortalecer otros canales de comunicación con el público. La obra propone un simpático recorrido por la rutina diaria de

un grupo de monjes pertenecientes a una orden de clausura, donde como es sabido se cumple una estricta regla de silencio.

En este caso, el sacrificio de la palabra no solo se convierte en herramienta de actuación sino que además activa, a nivel dramático, el tema de la prohibición, con la carga siniestra que esto implica. El obligado silencio de los actores recubre el accionar de sus personajes dejando de lado toda coincidencia inocente. Los monjes se privan de hablar, pero su silencio genera otros excesos (la gula, el alcoholismo) relacionados con la oralidad.

El director Pablo Bontá habla de las nuevas tendencias en el mimo con un entusiasmo realmente contagioso.

-Hay quienes piensan que el mimo se limita a evocar objetos imaginarios y nada más.

- Así es, pero en realidad el mimo abarca muchas más técnicas. En los

Escena de "La liturgia de las horas"

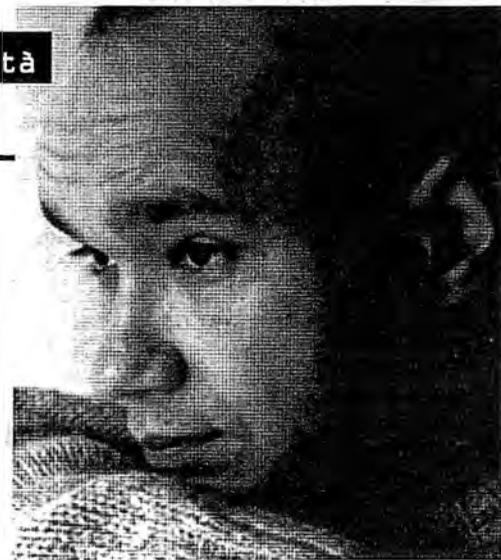


elocuente cuadro de situación: "La realidad del Mimo argentino contemporáneo no brinda muchas posibilidades de trabajo solo muy pocos mantienen una continuidad de presentaciones (...) En lo interpretativo, la gran mayoría de los aspirantes a mimo suelen hacer un paso fugaz por las escuelas existentes para terminar, diluido su entusiasmo por la falta de oportunidades de actuación, por abandonar la actividad. Los autores de teatro, por su parte, muy difícilmente abordan la realización de un discurso dramático sin palabras, y los mimos deben recurrir entonces a sus propias posibilidades autorales, dos cualidades (actoral y autoral) que no siempre pueden estar reunidas en la misma persona".

Nuevas tendencias

Como contracara de esta situación, el actor y director Pablo Bontá viene trabajando incansable-

Pablo Bontá



Talleres del Rojas siempre estamos tratando de incorporar nuevas herramientas. Es muy importante el entrenamiento que reciba el intérprete porque cada escena es como un castillo de naipes. Donde cometió un error toda la estructura se le viene abajo derrumbando con ella el interés del espectador. ¿Para qué va a seguir mirando si ya perdió el hilo de lo que le estaban contando? Estas cosas suelen suceder por falla técnica o debido a una acción demasiado prolongada. Una rutina de evocación de objetos, por ejemplo, puede resultar muy agobiante si se alarga a 20 minutos. Insisto, el trabajo con el objeto imaginario no es la única técnica posible. Se puede trabajar con objetos reales, con máscaras, con material sonoro... la lista es muy amplia. ¿Cómo logra que las ideas que se propone dramatizar trasciendan la mera imitación de acciones reales?

- La idea siempre debe trascender la realización de acciones. Yo, por ejemplo, necesito creerme lo que voy a contar y que al espectador no le resulte absurdo que los personajes no hablen. Por eso busco siempre una justificación para ese silencio. Además, no tiene sentido seguir en un puro regodeo con la técnica. Es por eso que en el Festival de Mimo del año pasado, realizado en la ciudad de Mendoza, hicimos un taller de dramaturgia donde quedó en claro que la técnica no es la obra, sino apenas una de sus herramientas. En el mimo hay intérpretes que están muy acostumbrados a repetir un sketch de Marcel Marceau o del intérprete que sea, o recrear alguna rutina como la de pared, con el único fin de mostrar una destreza.

- ¿Reivindica la técnica de Decroux por sobre la de Marceau?

- Ahora, en septiembre, esperamos la llegada de Corinne Soum, una discípula de Decroux que va a ofrecer en el Rojas un Workshop intensivo de Mimo Corporal. Aparte de esto debo aclarar que el conflicto entre Marceau y Decroux fue en realidad parte de una

interna. Decroux no estaba nada de acuerdo con lo que hacía Marceau, no le gustaba. Decía que su trabajo era demasiado gestual, porque usaba mucho la cara y las manos.

Hay que entender que la técnica de Decroux (mime corporel) consistía en expresarse con el cuerpo anulando el rostro. Su trabajo se basó en la columna vertebral y lo que hoy se conoce como "máscara neutra" también deriva de su técnica. Todos los grandes maestros de actuación del siglo, como Jean Louis Barrault y Georgio Strehler, pasaron por su escuela en algún momento.

Para mí, Marceau hace una mixtura muy interesante, toma elementos del cine mudo y de la commedia dell'arte y los recrea. En cambio, Decroux, lo que hace es decodificar la técnica del mimo y emparentarla más con la danza.

Los talleres de Corinne Soum forman parte del 3er. Encuentro de Nuevas Tendencias en el Mimo ha desarrollarse entre el 6 al 10 de Septiembre. Allí también se ofrecerá el work in progress (exposición de la mecánica de trabajo) de Naufragio con espectador la obra que Pablo Bontá y Luis Cano comenzarán a ensayar en marzo.

Naufragio con espectador está inspirada, muy libremente, en el Robinson Crusoe de Daniel Defoe donde las pocas palabras que se escuchan son emitidas por un loro, mientras que el naufrago y el caníbal optan por el silencio. ¿La justificación? ambos responden a lenguas y culturas diferentes. Luis Cano (autor de Dis Pater y Socavón entre otros títulos ya estrenados) también está interesado en desarrollar una dramaturgia sin palabras, como la exhibida en su beckettiana Malec. Esta necesidad de incorporar nuevas formas expresivas en la construcción de una obra muda es la que lo impulsó a compartir sus investigaciones con Bontá.

A la búsqueda de una dramaturgia sin alocución

Ambos se encuentran abocados, desde

hace dos años, a rastrear toda producción teatral que prescindiera de la palabra. Hasta el momento han logrado rescatar del olvido algunos textos de Samuel Beckett (Acto sin palabras I y II), Fernando Arrabal (Los cuatro cubos) y Peter Handke (El pupilo que quiere ser tutor) que proponen una dramaturgia sin texto y, en algunos casos sin actores, como ocurre con Aliento una brevísima pieza de Beckett de apenas 35 segundos de duración.

- ¿Piensan montar alguna de estas obras?

- En realidad, buscamos obras de autores que fueran sin alocución no para montarlas sino para analizarlas y ver si es posible construir una dramaturgia sin alocución. Y así pudimos verificar que se puede construir un texto que no tenga más que didascalías, es decir las acotaciones del autor. En general, los mimos ignoran este material por eso queremos difundirlo. Nosotros trabajamos sobre el concepto básico de que la técnica no es el relato sino una herramienta para el relato.

Cano y Bontá prefieren utilizar el concepto de cuerpo textual para definir la dramaturgia que precede al período de ensayos, cuando la corporalidad del actor todavía no ha determinado la construcción última del espectáculo. Ese cuerpo textual incluiría "elementos literarios aislados, provocaciones textuales que van construyendo una justificación escénica para luego realizar en los ensayos aproximaciones paulatinas al guión definitivo".

Fantasmas y voces en off

Un buen ejemplo de este método de trabajo es el guión del nuevo espectáculo de Bontá, titulado De nuevo en casa, que estrenará en Villa Ocampo (Mar del Plata) del 13 al 15 de octubre próximo. La obra se aparta de la biografía convencional centrándose principalmente en la peculiar relación que Victoria Ocampo mantuvo con su criada Fani, con la que convivió durante cuarenta y un años y a la que alguna vez definió así: "trabajadora como mula y fiel como perro".

Dadas las características del personaje, el director decidió incluir un montaje sonoro con textos de la propia Ocampo y otros autores con el fin de que el público no pierda de vista el contexto cultural de la recordada escritora.

Los intérpretes no emiten palabras, puesto que son fantasmas, y para dar vida a cada escena se valdrán únicamente de sus gestos y movimientos. La acción está pausada por repeticiones, cortes abruptos y cambios de velocidad y ritmo, cualidades éstas que acentúan la carga dramática de cada escena como si se tratase de un montaje cinematográfico.

El episodio de la traición de Fani es un buen

ejemplo de lo antedicho. Es sabido que la mucama quiso alertar al marido de Victoria sobre la relación que ésta mantenía con Julián Martínez deslizándole una carta sin membrete sobre su escritorio. El guión describe el incidente así:

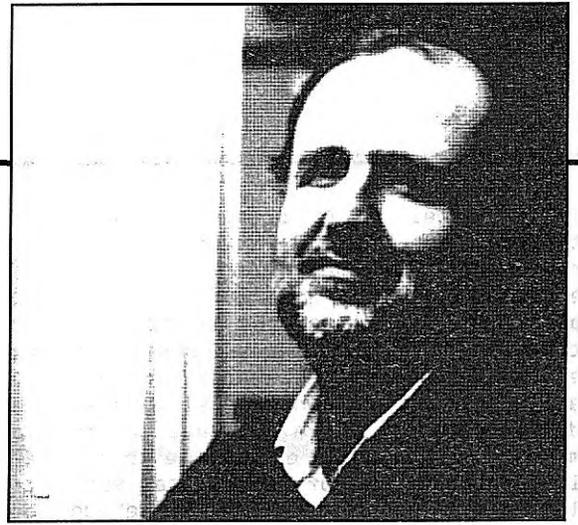
Escena 3 (fragmento)

Escritorio del marido de Victoria. Aparece sólo la mano de Fani sosteniendo una carta. Siguiendo la carta entra en la habitación el resto del cuerpo de Fani. Se desliza por la pared. Sus movimientos son lentos y sigilosos. El cuerpo de Fani está plagado de contorsiones. Genera una tensión permanente en dos direcciones: el escritorio y la puerta. Llega al escritorio y apoya la carta. Fani se deja caer hasta llegar al suelo. Ya en el piso, va hacia la salida en cuatro patas. Ahora sus movimientos son cortos y rápidos. Desaparece de la habitación. Fani repite la secuencia anterior varias veces, con sutiles variaciones. La luz desaparece lentamente, en cualquier momento de la acción que se ha instalado como un sinfín.



Marco Antonio de la Parra

"Estamos rescatando una escritura más desde lo íntimo que desde los macrodiscursos"



Credito: Magdalena Viggiani

Pablo Zunino
desde Capital Federal

El autor chileno Marco Antonio de la Parra vino a Buenos Aires para el estreno de la versión porteña de su obra *Monogamia*, en el Celcit, con dirección de Carlos Ianni. Es una de las voces más importantes del nuevo teatro latinoamericano. Como docente desarrolló una fuerte actividad entre autores del continente y también españoles

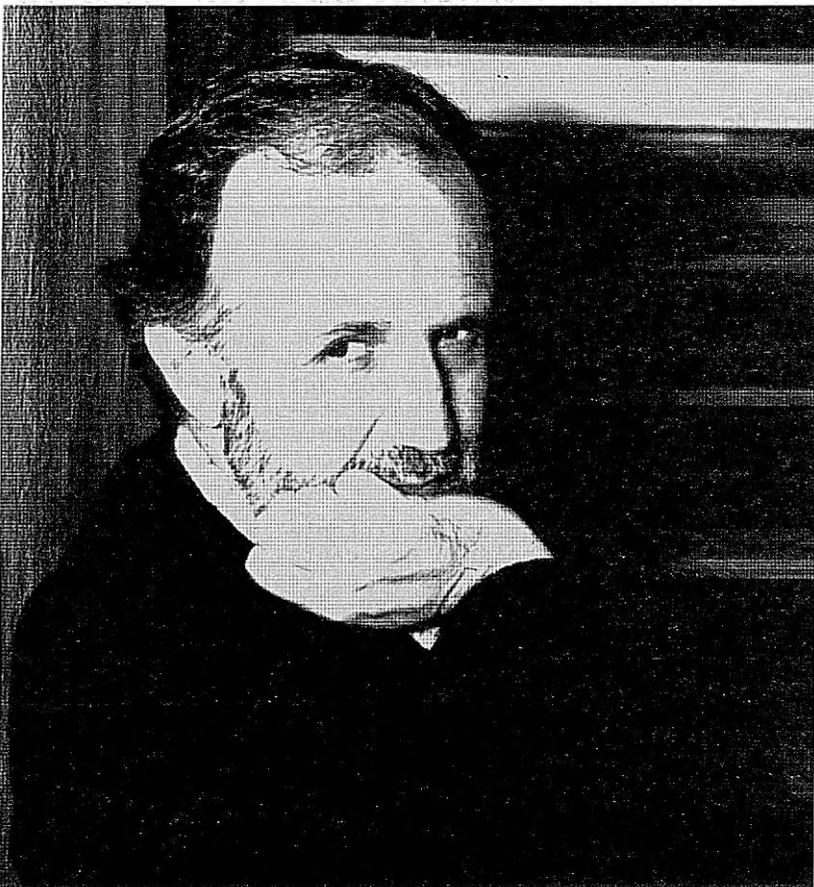
El hombre, que va camino a los cincuenta años, habla ligerito y con la voz que se le dispara permanentemente hacia la zona de los agudos, al tiempo que aspira todos y cada uno de los finales de frase. La mirada es huidiza, salvo cuando busca en los ojos del interlocutor la certificación de que algunas de sus frases, esas que buscan alto impacto -humorístico o de ingenio, generalmente-, han llegado a destino. Cuando no encuentra rebote, vuelve a tomar velocidad y a empinar tonos, con una asombrosa facilidad para perderse entre las ramas, amén de que parece encantarle citar y citar influencias, dibujando así una prosapia creativa en la que cual nunca deja de involucrarse.

pueda llamárselo político? No es un detalle menor, claro, que su pieza más exitosa quizá sea *La secreta obscenidad de cada día*, que desarrolla el encuentro entre dos sujetos que -dicen ellos- son Carlos Marx y Sigmund Freud.

"El año pasado empecé con la escritura de *Monogamia* -explica-. Está atravesada por el tema de la fidelidad, de los cambios en la familia, de los machos en decadencia. Ahora, con la inseminación artificial, nuestro género parece aún más descartable. Todo está en decadencia, las mujeres están dominando el mundo, ya no queda nada de nada", se ríe a carcajadas. Y sigue riendo cuando se le recuerdan los riesgos de que alguna feminista lo ponga en la mira ante semejantes pareceres. "No creas, todo está en decadencia, hasta el feminismo. En Santiago, la obra estuvo ocho meses en cartel, funcionó muy bien. Es una historia menor, intimista, en un clima de aparente comedia. Son dos hermanos. El más joven ha intentado ser un conversador, monógamo, y está a punto de fracasar con ese proyecto, que tampoco tiene ningún sentido; y el otro ha hecho todas las revoluciones: izquierdista, hippie, transgresor, infiel, apasionado. En su escritura, han influido lecturas de Chejov, de Carver, cierto cine de Rohmer y Kieslovsky, con tonos menores pero intensos, como si se tratara de fotografías en blanco y negro. Es una línea que estoy trabajando hace bastante tiempo y que aparece en otros textos que se hicieron acá, como *El continente negro*, que tomaba pedazos de vida cotidiana, de clase media urbana, de supuestos dominadores del mundo.

Semejante estilo discursivo convierte a la grabación de la charla en un verdadero conato de tortura, pero también ayuda a advertir que, en medio de tantos r o d e o s autoreferenciales, una y otra vez de la Parra bordea - con datos biográficos y de su propia producción dramática - aportes ricos para, al menos, empezar a responder a la pregunta central de esta nota: ¿existe en el año 2000 un teatro al que

Una etapa intimista
De la Parra lleva estrenadas



entre quince y veinte obras, no recuerda exactamente cuántas son. "Las más representadas son las de pocos personajes, hasta seis, por razones de producción; las de más elenco cuestan más. Esas te las estrenan en París. Hay una obra mía que está estrenada sólo en Montevideo y en París. Sólo los uruguayos pueden atreverse a hacer estas cosas. Son europeos en realidad. Y entonces montaron una obra enorme, Dostoievsky va a la playa.

A la etapa de su producción correspondiente a los finales de los años ochenta la define como su época más intimista. El primer acercamiento verdadero a la pregunta-ordenadora aparece cuando hace referencia al impacto personal que le produjo la debacle consecuente con la caída del discurso político acontecida en aquellos años. "¿Si me caí yo también? Eso sin duda. Y fue fantástico" - remata casi en tren de vanagloria-. Y estoy muy agradecido. Creo que salí mejor de eso, que por fin empecé a respirar. Trabajaba como agregado cultural en España. Fue un momento en el que empecé a trabajar con estructuras fragmentadas, con discursos más atravesados por el dolor personal. Y además estaba por cumplir 40 años. Siempre me decían que los 40 eran hermosos. Ahora hacia los 50 ya voy más preparado, es decir menos optimista. En aquel entonces se produce un rescate de ciertas estructuras menores, más cercanas al show y al cabaret, que ya había utilizado en mis comienzos como dramaturgo. Es también el caso de La secreta obscenidad de cada día, que es la cúspide de aquel ciclo", ubica con referencia a esa obra que en Buenos Aires fue estrenada en 1984, con actuación de su compatriota Franklin Caicedo y con dirección de Francisco Javier.

Pero volvamos al tembladeral madrileño. "Cuando se produce ese corte escribo una obra no estrenada, que para mí es muy importante, Telémaco, y también Madrid-Sarajevo, amasada con esa guerra en el oído. Se desarrolla en una Madrid arrasada. Otra influencia de peso para su construcción fue la lectura de 'El eternauta', en la que aparece una Buenos Aires que es una metrópoli sobreviviente. Vamos a hacerla en esta ciudad y yo voy a participar como actor. Algo así como un Pavlovsky chileno que pone el cuerpo en el escenario. Es un trabajo muy fragmentario, donde uso de una lírica muy particular, llena de citas de cine, poéticas. En aquella etapa, también aparece otra cosa muy curiosa, que es la construcción del personaje

femenino: escribo sobre mujeres una obra detrás de la otra: Ofelia (estrenada en el Teatro Nacional Cervantes, en 1998, con dirección de Jorge Hacker) y Lucrecia y Judith, que es lo más raro que escribí y que ahora se va a poner en escena luego de unos cuantos intentos fallidos. Es una obra que fue traducida al francés. Ese ciclo se cierra con La vida privada, una pieza histórica que cruza la historia de Chile de los últimos años con La Orestíada."

Su destino protocolar en Madrid ocurre filiado en una larga tradición chilena caracterizada por artistas que trabajan de diplomáticos, con tímas como Pablo Neruda o Gabriela Mistral. A de la Parra le ofrecen ir de agregado cultural a la Embajada de Chile en España, y allí va él. "Son dos tradiciones, en realidad. Hubo quienes se ponían a hacer todos los deberes y a tratar de hacer cosas, y hubo quienes rompían los sobres que le llegaban sin siquiera abrirlos. Yo más bien tenía esa cosa de niño bueno que trataba de hacer las cosas bien. Un buen médico, bah, que esa es mi otra profesión. El asunto aparece de algún modo reflejado en una obra que algún día espero hacer yo, Telémaco, donde aparece un cónsul todo trabado. Madrid me cambia mucho. Es el Madrid del '92, que se integra a Europa y a su moneda. La Guerra del Golfo por acá, Sarajevo por allí, la caída de la Unión Soviética más allá. Me divorcié, volví a Chile formando un grupo que nunca se terminó de armar. Pero escribí mucho en esos años. Hago una obra muy importante para mí, que es La pequeña historia de Chile, sobre la incontable historia de nuestros países, con profesores de historia que discuten en un colegio donde no ves a nadie y donde no hay alumnos. Es una obra muy kantoriana. Cuando llegué a Europa se había muerto Kantor, Sarajevo se caía y yo también. Era un momento de desesperación, sin energía. Durante los tres años que viví en Madrid coordiné talleres de dramaturgia en los que, en realidad, era un alumno más, porque maestro yo no me



Crédito: Magdalena Viggiani

estudiaba medicina y estuve por abandonar para dedicarme al cine. Quería ser Godard y también quería pertenecer a la literatura del boom latinoamericano. Claro que después del golpe militar iba a descubrir que publicar era imposible. Con lo cual también descubrí que el único sitio para hacer algo era subirse a cuatro tablas, en la escuela de medicina, para hacer cosas divertidas, pero que si las pienso ahora eran muy crueles y atroces, y reflejaban el clima de mi país en ese entonces."

sentía. Me encuentro con gente extraordinaria y eso me ayuda mucho. Se nos habían caído todas las certezas y eso es indudable que influyó en mi modo de escribir y en mi modo de entender las relaciones entre el teatro y la política."

La influencia de Tadeusz Kantor es una de las claves que, según él, le permitieron salir del atolladero. "Todo eso en medio de la posmovida madrileña, con cierta sensación de decadencia, de falta de energía. En parte la recupero cuando empiezan los contactos con Francia, para estrenar allá, un hilo que después, con el tiempo, irá extinguiéndose. Llego a tener cuatro obras en cartel, entre ellas Dostoievsky va a la playa y King Kong Palace, una obra muy loca, barroca, como una ópera loca en la que aparecen Tarzán, Mandrake el mago y una Jane que es una hija de puta fantástica. También se estrena en Francia Heroína, una pieza que desafía cualquier posibilidad de ser representada y que los franceses, por supuesto, representaron. Además, claro, de La secreta obscenidad de cada día. Yo no la vi, pero me han contado que es de las mejores que se han hecho, entre las más de cuarenta versiones que incluyen unas cuantas horribles."

Cine, psicología y teatro

De la Parra empezó en el teatro en 1974. "Estudiaba medicina y estuve por abandonar para dedicarme al cine. Tenía veinte años. Quería ser Godard y también quería pertenecer a la literatura del boom latinoamericano. Claro que después del golpe militar iba a descubrir que publicar era imposible. Con lo cual también descubrí que el único sitio para hacer algo era subirse a cuatro tablas, en la escuela de medicina, para hacer cosas divertidas, pero que si las pienso ahora eran muy crueles y atroces, y reflejaban el

clima de mi país en ese entonces. En el '76 ya estoy ejerciendo como médico y haciendo la especialización en psiquiatría. Después me dedicaría a la psicoterapia de orientación psicoanalítica. Ahí empiezo a escribir las primeras obras: Matatangos, relacionada con la tangomanía de mi padre, y Lo crudo, lo cocido, lo podrido. El estreno estaba programado el 30 de junio de 1978. Ese día justo estaba haciendo la clase de paranoia y me avisaron que estaba censurada.... Hay algunas oscilaciones creativas hasta que llega La secreta obscenidad de cada día, donde también actúo. Esa obra sigue andando muy bien, hasta en turco se hizo. Cuando se estrenó, en el '84, la mitad del público se indignaba de que nos riéramos de Marx y la otra mitad, de que jodiéramos con Freud. Chile no es un país muy freudiano, pero cuando yo hacía la función igual sabía cuántos analizados había en la sala. Los sábados venían los analizados y los jueves, los marxistas."

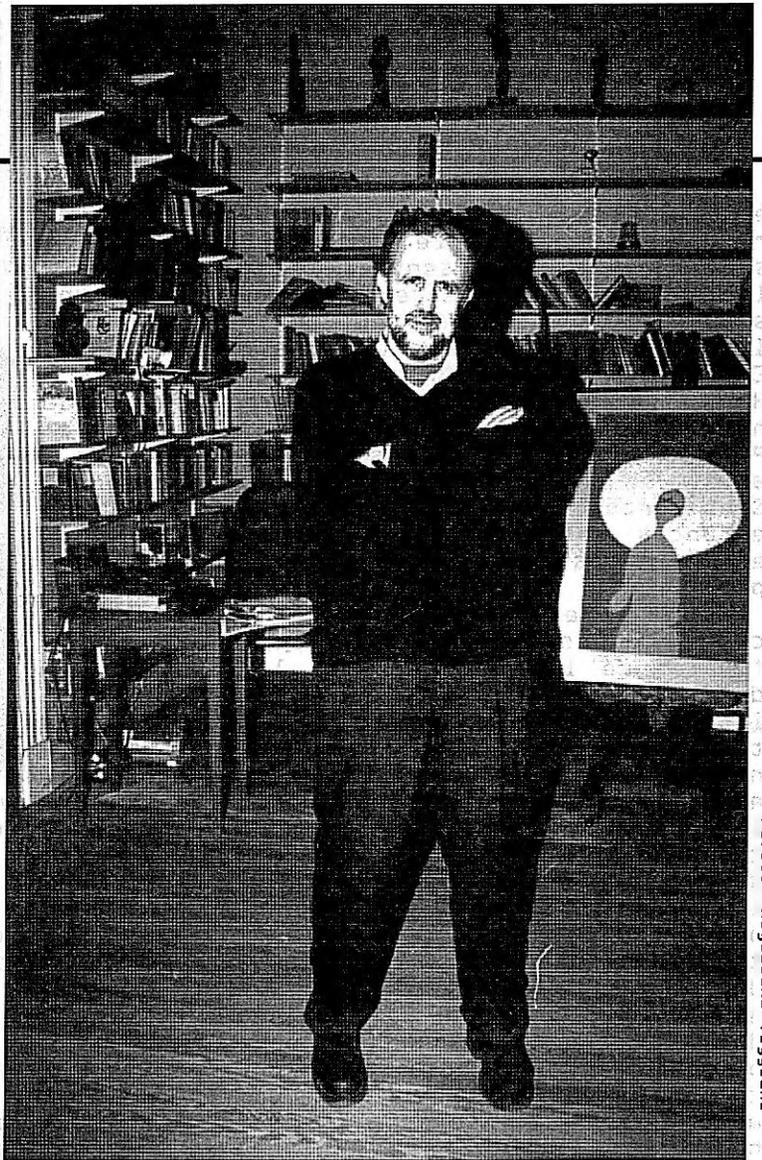
Cierta sensación de descreimiento, acerca de la política y, también, acerca de los efectos del teatro político, al menos entendido en un sentido tradicional, ya se asoma en esa obra-best seller. En tiempos de Madrid y en sus talleres, da otra vuelta de tuerca al tomar contacto con participantes de sus talleres. "Me interesa, por ejemplo, Juan Mayorga, un profesor de matemática formado en filosofía y especializado en Walter Benjamin, que tiene los fundamentos del fascismo como preocupación central de sus investigaciones y de su teatro. También me parece muy interesante José Ramón Fernández, que hace un rescate de la vida cotidiana a lo John Berger.

Otra vuelta de tuerca para empezar a entender aquella relación aparece con su regreso a Chile. Vuelve a ejercer como psicoterapeuta y se divorcia. Y tiene lugar una experiencia inédita acerca de la cual él dice que nunca le pasó a nadie en el mundo (sic). Más allá de la exageración, el relato es interesante por el hecho de que decanta en nuevas reflexiones acerca del lugar social del teatro. "Fui escribiendo a sueldo durante unos cuantos años, en el vespertino 'La segunda'. Simplemente, o no tanto, tenía que mirar TV durante dos horas y escribir luego lo que se me ocurriera. Al final me terminé aburriendo, y largo, aunque también influyó el hecho de que se venía el arresto de Pinochet y escribí ciertas cosas que molestaron, sobre todo si se toma en cuenta que en mi país los

grandes diarios están dominados por la derecha. La televisión de alto consumo es una cosa de locos. En Chile, las mediciones son on line, al segundo. En el estudio hay un medidor, como si se tratara de la temperatura, y los programas en vivo se van modificando en espejo con que la medición suba o baje. El director dirige de acuerdo a la supuesta respuesta del público, casi como si se tratara de un teatro de la improvisación."

De la Parra **c o n s i d e r a**, entonces, que la fuerte pregnancia de la cultura de la imagen es un dato fundamental para reflexionar acerca de un posible teatro político propio del año 2000. "Creo que estamos en un proceso de reelaborarlo. Lo que creo que se cayó estrepitosamente es la relación del teatro con la alta política, con los discursos predigeridos, preformateados. Eso ya no funciona ni adentro ni afuera del teatro. Pero sobre todo porque también caen, aunque no parezca, en la fascinación de la imagen. Hoy es muy complicado ver un montaje de un Brecht sin que a uno se le escape una sonrisa. Sí hay que leerlo, despacio y con mucha atención. Recuerdo una puesta de Terror y miseria del Tercer Reich, en el Festival de Caracas, hecha por un grupo lituano. La puesta era bella y los actores y las actrices, más bellos aún, tanto que te enamorabas y hasta querías ser marxista. Cuando empezó el segundo acto, ahí caí en la cuenta de que me habían seducido.

"Ese era un ejemplo de posibilidad de teatro político - continúa-. Los contenidos eran distintos, pero la fascinación de la imagen era similar a la que produce mirar los documentales de Leni Riefensthal que muestran esos esplendorosos cuerpos de la superraza alemana. Todos los publicitarios que trabajan con imágenes del cuerpo se le parecen, tanto como ese montaje de Brecht que mencioné. Siempre hemos denunciado al fascismo tomando en cuenta sus ideas, pero no nos hemos dado cuenta de que ha entrado en nuestras vidas como un hábito con forma de imá-



Crédito: Magdalena Viggiani

genes. Es como un Alien que lo ha invadido todo. Y lo difícil es volver a convertir toda esa masa de imágenes fascinantes en palabras, en lenguaje. Creo que cualquier búsqueda de un teatro política debe apuntar en esa dirección."

De la Parra aporta ejemplos concretos de su propia producción. "Estamos rescatando una escritura más desde lo íntimo que desde los macrodiscursos. Voy a trabajar con el director Carlos Andrés Pérez un espectáculo acerca de la persecución sufrida por los homosexuales durante la dictadura de Carlos Ibañez del Campo, un general que se ha convertido en una suerte de reflejo de Pinochet. También haré otra obra que sólo tiene personajes femeninos y que es una saga que va desde los años treinta hasta la república socialista de Allende. Es una historia contada a través de la moda, con mucha radionovela, mucho bolero, mucha canción, mucho tango, mucha música argentina. En ese texto el discurso político es evidente, pero no porque se muestren superestructuras ni nada de eso, sino por sus efectos. Pero sobre todo creo que el gran desafío político del teatro es defender su lugar en la ciudad. Es un espacio de asamblea, quizá el único que nos quede en medio de una polis saturada de TV, de Internet y de autopistas que fragmentan a la ciudad y a la vida hasta un infinito aislamiento."



INTERNACIONALES

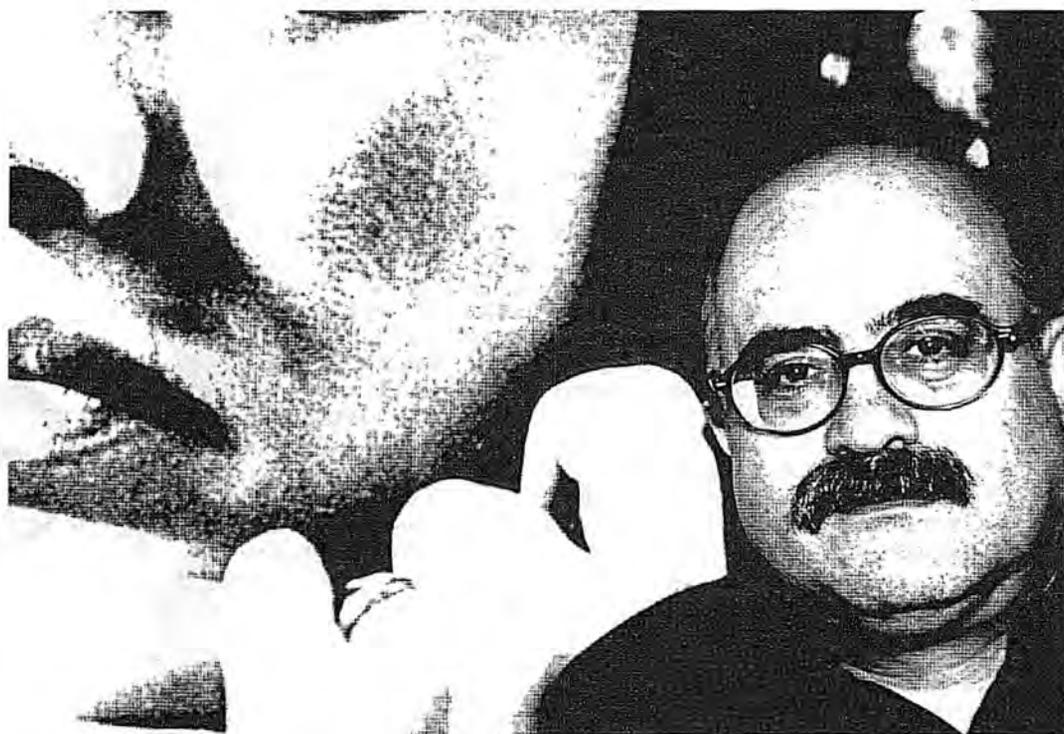
"La violencia es un tema recurrente en todas las dramaturgias nacionales del continente latinoamericano"

"Estamos demasiado encerrados en nuestra tribu"

Guillermo Heras

Carlos Pacheco,
desde Capital Federal

El director teatral Guillermo Heras estuvo en Buenos Aires montando, en el Teatro Nacional Cervantes, El traductor de Blumemberg de Juan Mayorga. Heras fue durante 10 años director del Centro de Nuevas Tendencias Escénicas de España. Actualmente dirige un Festival de Nueva Dramaturgia en Alicante y coordina una colección de textos teatrales iberoamericanos que publica la Casa de América de Madrid. Es también un profundo conocedor del teatro de este continente



Crédito: Magdalena Viggiani

Cómo analiza la situación actual del teatro latinoamericano?

- Siempre es complicado marcar una frontera entre lo nuevo y lo viejo. Muchas veces se hacen análisis que producen ciertos esquemas que pueden considerarse obsoletos, como cuando los estudiosos universitarios, por ejemplo, dividen a los autores por generaciones. Conozco a muchos creadores jóvenes que son muy conservadores y, por el contrario, gente de mucha edad que sigue manteniendo un espíritu de renovación en la puesta en escena o en la autoría. Cuando se habla de nuevos movimientos, por ejemplo el de la nueva dramaturgia argentina, creo que se establece mucho desde un punto de vista de la edad, de gente que se incorpora reciente-

mente, cuando en verdad habría que codificarlo de otro modo. Yo estaría de acuerdo en llamarla "nueva producción" porque aparecen otras alternativas de como afrontar la producción de un espectáculo. En este sentido el fenómeno del teatro latinoamericano, desde que lo conozco, sí ha tenido una transformación que en este momento es muy radical en todo el continente. Con las diferencias que siempre marco. Se trata de un continente inabarcable y es muy difícil hablar de identidad del teatro de América Latina, porque no hay nada tan diferente como Bolivia y Santo Domingo, México y la Argentina. Lo que sí es importante es que ha habido algunas variantes que hacen que el teatro latinoamericano en este momento, en aquellos espec-

Guillermo Heras

táculos que yo considero más interesantes, sea absolutamente homologable, desde el punto de vista de producción, de calidad, de creación, a cualquiera del mundo. A diferencia de lo que sucedía en los años 60, 70, que había como una cierta mirada paternalista, o una mirada casi compasiva hacia el teatro latinoamericano, que aunque fuera como deficiente desde el punto de vista actoral, que aunque no tuviera una producción interesante, que aunque los textos no fueran tan armados como en otros lugares, había que justificar todo y perdonar en base

"Un tema que aparece mucho en las dramaturgias latinoamericanas tiene que ver, curiosamente, con el deporte. Hay muchas obras cuyas temáticas son el béisbol, el boxeo, el fútbol, depende de los países."



"Algunas variantes posibilitaron que el teatro latinoamericano, en este momento, sea absolutamente homologable, desde el punto de vista de producción, de calidad, de creación, a cualquier teatro del mundo".

a la idea de países que, ó estaban haciendo la revolución, ó estaban en vías de crecimiento, cosas que en el final del siglo aparecen transformadas en otras cuestiones.

- ¿Cuáles serían esas otras cuestiones?

- La primera es muy importante para mí y es que hoy existen en América Latina una serie de creadores que, más que en años anteriores, están demostrando una práctica escénica similar a cualquier renovación que se esté dando en el mundo, y no tiene que ver con especificidades, como por ejemplo en otro momento podía ser la creación colectiva, que marcó toda una serie de hechos referenciales, pero que de hecho, muchas veces no eran más que trabajos exóticos. Por ejemplo, no iban al Festival de Avignón, en Francia, sino a Nancy. Y hace dos años se dedicó toda una sección a América Latina en un Festival al que es muy difícil de entrar como es Avignón.

Otra cuestión tiene que ver con las características de la renovación de las dramaturgias, e insisto que no debe pasar por la edad, sino que creo que el teatro de América Latina, debido a una cuestión obvia que es la globalización -y en eso la globalización tiene elementos perversos pero puede tener elementos muy positivos-, se ha cosmopolitizado, de tal manera que las temáticas y las maneras de estructurar y de escribir los textos en ciudades tan diferentes como Lima, México DF, Buenos Aires y Santiago de

Chile son hoy estrategias de escritura muy similares a las que tienen los autores en Londres, en Nueva York o en Madrid. De alguna manera la renovación de ese lenguaje que puede venir acompañado de elementos de los 80, (el minimalismo, el realismo sucio, la recuperación de los mitos trágicos a partir, sobre todo, de Heiner Müller; la escritura formática, todo lo que tendría que ver con el nuevo teatro político que ya no es un teatro de panfletos, como en otros momentos, sino una reflexión sobre y desde la sociedad actual a partir de temas como la droga, el Sida, la soledad, los problemas generacionales), a compuesto un magma que, curiosamente, hace que ya no te des cuenta de donde es ese texto. Entonces es notable que en éste momentos haya obras que, para un no especialista en la manera de hablar de los diferentes lugares del continente, pueden ser totalmente difíciles de situar. El Premio Tirso de Molina de hace dos años lo ganó una obra del venezolano Gustavo Ott y casi todos los miembros del jurado creíamos que era un latino de Nueva York. Porque todo el spanish que había parecía de esa zona, sin embargo Gustavo es profundamente caraqueño.

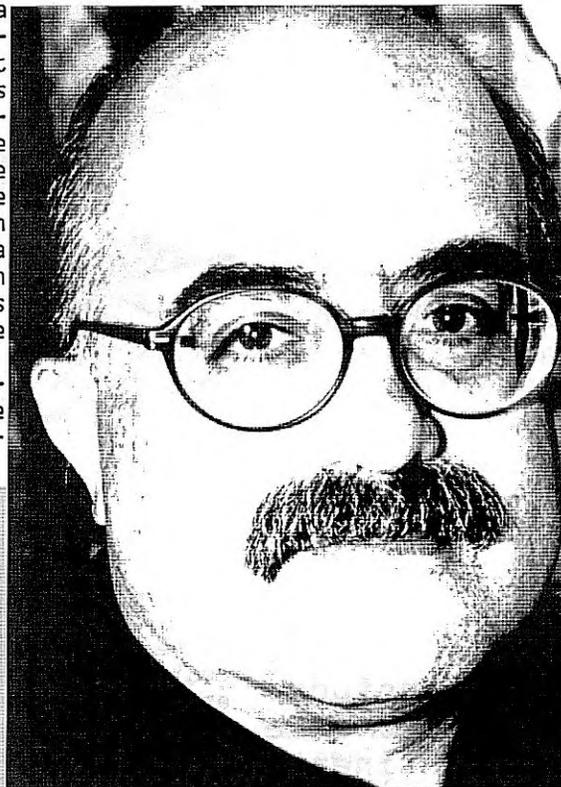
Otra calidad que me parece interesante obser-

var está relacionada con lo que llamo "nuevas estrategias de gestión y de producción". Afortunadamente, desde hace unos años, está existiendo de parte de todos los creadores, como desde los poderes fácticos políticos, la convicción de que hace falta una teoría de la gestión y una teoría de la producción para llevar a cabo cualquier tipo de proyecto teatral, desde un proyecto comercial a un modesto proyecto en una sala alternativa. Porque como cada uno tiene su público y cada uno tiene su economía, cada uno necesita una estrategia específica. Y yo creo que esa dialéctica producción/creación es algo muy reciente dentro del teatro latinoamericano que está marcando un poco otra nueva vía.

-Decías que las estructuras de los textos latinoamericanos son muy similares. ¿Sucede algo parecido con las temáticas que se abordan?

-Creo que existen temáticas

que pueden ser homologables en todo el continente, pero es que es así en todo el mundo y lo ha sido en toda la historia del teatro. En realidad la historia del teatro se mueve entre dos ejes fundamentales que son el amor y



El nuevo teatro español

Una de las actividades que Guillermo Heras desarrolló en Buenos Aires fue poner en escena una pieza de Juan Mayorga en el Teatro Nacional Cervantes. El trabajo formó parte del ciclo Los contemporáneos, que organiza anualmente el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), y que permite divulgar a los nuevos dramaturgos españoles.

"Los autores que se ven en este ciclo -comenta el director-surgieron en los años 90. Y parte de la producción de aquellos años es la que está mostrándose mensualmente. Entre el 95 y el 98 se originaron en España unos textos muy interesantes, en coincidencia con lo que sucedió en Buenos Aires. Y estos mismos autores, en este momento, también me están preocupando. Las obras que están produciendo actualmente no son tan potentes como las de hace años atrás. Yo creo que estos autores no están siendo valientes.

- ¿Qué quiere decir exactamente con eso?

- Que deben hacer una reflexión muy profunda sobre su escritura, porque para mí han perdido calidad.

No sé si a alguien le interesa la temática que están planteando. La última obra de Antonio Alamo, estrenada en un teatro comercial con actores de televisión, ha durado tres semanas. Pero es que es una obra que no tiene que ver con la producción anterior de este autor. La última obra de Yolanda Pallín, Las manos -coescrita con Juan Ramón Fernández-, ha sido el mayor éxito del teatro alternativo de los últimos tiempos y considero que es una obra muy conservadora en relación con otros textos de ella. A veces ellos me dicen que yo me pongo muy exigente, puede ser, pero esa exigencia yo me la pongo también cuando hago una puesta porque creo que es fundamental avanzar.

- ¿Por qué crees que no pueden avanzar?

- Porque creo que escribir teatro es lo más difícil en este momento. Difícil en cuanto a lo que sería aportar novedades. En teatro nos siguen pidiendo ser novedosos. Este un tema para reflexionar. A veces se prefiere mostrar una estructura novedosa antes que hablar de un tema candente.

la muerte y la lucha por el poder. Ahí están los griegos, ahí está Shakespeare, y luego puede haber comedia sobre eso, como en Molière. No es que puedan existir novedades respecto de las temáticas, lo que pueden existir son variaciones sobre esas temáticas. Hay algunas que son comunes, claro. La violencia es un tema recurrente en todas las dramaturgias nacionales del continente por una razón muy clara, la misma sociedad genera una violencia de muy diverso tipo, ya sea porque deben existir formas autoritarias, por los regímenes políticos que están en el poder o algo muy concreto como la violencia del ciudadano enfrentado con la vida cotidiana. Yo vengo a Buenos Aires desde hace muchos años y es evidente que la inseguridad ciudadana es mucho mayor que hace diez años. Entonces eso genera algo muy doloroso para el mundo argentino que es la latinoamericanización de Buenos Aires y pasa de ser una ciudad como París a ser una ciudad como México DF, como Caracas. Ahí uno encuentra ciertas obras que hablan de la marginalidad. Hay muchas obras en las que aparecen extranjeros que hablan de un mundo soñado que luego evidentemente no encuentran. Otro tema recurrente tiene que ver con la problemática de los jóvenes, que es muy diferente a la que planteaban los autores hace diez años atrás. Hoy esas problemáticas son muy light, desde lo que podría entenderse como político-social, tienen mucho más que ver con frustraciones casi biológicas de una edad.

Existen también las temáticas en las que se toma el mito, las Antígona, los edipos, los prometeos y a partir de ahí se hace una dramaturgia contemporánea, escribiendo una nueva historia. Eso no es novedoso, aquí mismo existe una Antígona Velez.. Otro tema que aparece mucho tiene que ver, curiosamente, con el deporte, puede parecer una tontería lo que digo, pero hay muchas obras cuyas temáticas son el béisbol, el boxeo, el fútbol, depende de los países.

-¿Por qué el deporte?
-El deporte como analogía. Por ejemplo, el tema puede girar en torno a los peloteros de béisbol o los boxeadores con la intención de hablar de gente que procede de la miseria más atroz y obtiene gracias a esta actividad un cambio de



Crédito: Magdalena Viggiani

Guillermo Heras

clase, una posibilidad de ascenso. Esto tampoco es nuevo porque en los años 40 el cine norteamericano estaba lleno de películas de boxeo. En los años 60 y 70, en cambio, no era políticamente correcto hablar de eso. La derrota, de Bernardo Cappa, es un buen ejemplo argentino, o El amateur de Mauricio Dayub. Otro recurso que se está utilizando es el thriller,

obras con una estructura de misterio en su interior. Faros de color, del argentino Javier Daulte, es un thriller. Se sigue un modelo que proviene del cine norteamericano y es que el cine está penetrando en los referentes de las dramaturgias contemporáneas de todo el mundo.

- Algo que resulta llamativo en algunas dramaturgias es la excesiva utilización del relato.

-El teatro de la narración parte de teorías que hablan del final

de la narración, contradictoriamente. Esto surgió cuando precisamente algunos maestros enseñaban que había que acabar con la narración tradicional, el planteamiento, nudo y desenlace. Pero se ha creado otra retórica, la de la narración novedosa que tiene que ver con ciertos clisés que a veces los autores toman de la moda, del referente de otros países, por ejemplo Bernard Marie Koltes ó Steven Berkoff. Cuando ellos escriben son muy sinceros porque en sus escrituras eso es estilo, pero cuando las toma otro se convierte en carcaza, en lo accesorio. Esa es una técnica que se basa en desestructurar la obra del relato tradicional, pero a los actores les quedan tales quedades que las tienen que rellenar con el recurso del monólogo, por ejemplo, se para todo y alguien suelta un

tocho textual en el cual el autor cree que está explicando la obra a través de la palabra. Cuando en realidad los autores lo que deberían afirmar es que la palabra es acción dramática, no es narración. Por que entonces leemos novela, o leemos la obra. Hoy los autores están atrapados en el ordenador, un aparato que permite la fragmentación muy fácilmente, te posibilita dejar material y luego manipularlo y por eso hay tantas obras desestructuradas, obras que puedes cambiar de espacio y de tiempo porque te lo permite la propia herramienta. Esto está haciendo que determinados autores, que empezaron muy brillantemente en España, estén estancados. Han hecho unos comienzos muy buenos pero me gustaría que ahora dieran un paso adelante.

-¿ Que propondría para que eso se modifique?
- A veces siento que estamos encerrados en nuestra tribu. A veces creemos que nuestro arte es incontaminado, y que los idiotas son los demás, no nos entiende el público, los críticos son unos canallas, los productores otro tanto, y me parece que eso es una auténtica niñería. Es no tener una mínima capacidad de autocrítica. Yo se que mi profesión es minoritaria, estamos al borde, pero lucho por hacer un teatro que tenga espectadores y para eso hay que tener compromiso y sobre todo, no transar con determinadas normas de ese teatro al que ataco desde el punto de vista de la construcción obsoleta, pero no por eso voy a pensar que cualquier obra escrita hoy es interesante porque de pronto me cuenta una historia rota, porque una mujer maltratada se vuelve al público y está 20 minutos contando sus penas sin que allí pase absolutamente nada. La nada es la nada. Siempre se los digo a mis alumnos, la acción física es algo absolutamente necesario porque sino los teatros se llenan de narraciones puramente teatral.



"El teatro no es más que un eslabón en una cadena. Una cadena que en nuestro tiempo parece estar rota."

De Dramaturgos & Dramaturgistas

(dos días con Dieter Welke en el Rojas a fines del 98)

Jorge Hacker,
desde Capital Federal

El dramaturgista alemán Dieter Welke llegó por primera vez a Buenos Aires en 1995, invitado por el Instituto Goethe, para trabajar junto al grupo El periférico de objetos su versión de Máquina Hamlet de Heiner Müller. Años más tarde regresó para participar de un encuentro en su especialidad

Los artistas no tienen porque ser eruditos. El artista crea y llena su arte de vida, sentimientos, emociones, locura. No son muchos los artistas que además de su apasionada vocación, impresionen por su sabiduría o por su estudio de las ciencias. Es más, no se espera del artista que se exprese como un filósofo, o que maneje el conocimiento más allá de la expresión de su arte. No esperamos del músico que su oratoria deslumbrase con la vastedad del estudio ni las profundidades del conocimiento universal. Ni del actor que se refiera a la historia de la humanidad como un estudioso. Queremos que el artista seduzca con su arte, que cautive nuestra atención y nuestra adhesión. El artista frecuentemente no posee la información sobre la realidad política y económica, aun cuando esté lleno de convicciones ideológicas, pero cuando se expresa nos cautiva y nos convence y cumple así con su misión. Que haya artistas sumamente cultos no cambia esta reflexión, que además no pretende ser más que eso, una reflexión introductoria

al tema. Y también diría que hay sin duda una tendencia actual, en vista del crecimiento desproporcionado de las comunicaciones y de las exigencias técnicas crecientes, que hace que el artista necesite el asesoramiento que implemente su creatividad y le permita utilizar el máximo de recursos disponibles.

El teatro es un arte plural. La puesta en escena se compone de varias expresiones artísticas, las decisiones a tomar a partir de un proyecto son múltiples y de elección compleja. A partir del tipo de producción que origina el espectáculo (oficial - estatal, privada - comercial, grupal - independiente) y del origen del material y elenco comienzan las opciones que en su mayoría no son de orden artístico.

La dramaturgia trata del texto, pero también de su traslado a la escena, de su adaptación al funcionamiento escénico deseado, a la creación artística del producto.

Las funciones del director también han acompañado a las transformaciones de los tiempos. Su rol es más complejo y tiene en cuenta más elementos que antes, ha incorporado ideas y técnicas nuevas, explora e investiga nuevas tendencias, trata de encontrar una creatividad subjetiva más propia y defiende ideas y estéticas cada vez más comprometidas con y fuera del arte dramático propiamente dicho. Así los conocimientos que él se exige también han aumentado, en lo artístico ha incorporado más nociones musicales y coreográficas, más ideas sobre iluminación y espacios, mayor elasticidad de resolución y mayor profundidad en las decisiones. Su equipo de colaboradores también se ha actualizado, tiene más responsabilidades y es sin duda más especializado en sus respectivos rubros.

El "dramaturgista" se incorpora a este cuadro desde el conocimiento, lo más completo posible, del devenir del arte dramático, de la dramaturgia del texto, de la traducción y del traslado a la escena del espectáculo como producto integrado y final. Es por excelencia el intelectual, el estudioso que se incorpora al arte. El concepto nos llega de la organización teatral alemana, en la que la figura del "Dramaturg" de los complejos teatrales de las ciudades importantes, se impone con una autoridad que va desde la asesoría del repertorio, de la elección de los repartos, del planteo literario e ideológico del material, hasta una sutil intervención y crítica de los ensayos de la pieza. Hay 160 teatros públicos y populares con elencos fijos en Alemania, con promedios de 40 actores cada uno, más 500 empleados contratados, y un presupuesto anual total de 30 millones de Marcos. Suiza y Austria poseen sistemas similares. O sea toda la cultura



Dieter Welke

"El director sueña su puesta, el dramaturgista piensa en las puestas posibles. Cuando el director trabaja varias hipótesis el dramaturgista puede ayudarle a elegir."

de lengua alemana se inscribe en el mismo sistema.

En las jornadas de Teatro Comparado de 1998, hemos tomado contacto con uno de los representantes del género, Dieter Welke, residente en Alemania, con experiencias en México y Venezuela, y que gracias a su dominio del castellano, resultó un interlocutor ideal.

Welke se había integrado como dramaturgista al Grupo Periférico de Objetos en la presentación de su versión de Máquina Hamlet de Heiner Müller en el Teatro Callejón de los Deseos de Buenos Aires y sus exitosas giras posteriores. Durante dos días, Welke estableció una comunicación con gente de teatro, comunicó los temas y argumentos de su especialidad, mezcló sus ricas experiencias personales con su mundo profesional, su relación con directores y actores, con sus pares y con los teatros que lo contrataron.

Definió las dos funciones del dramaturgista: una institucional y otra del punto de vista de los contenidos de cada proyecto.

1) Institucionalmente el dramaturgista está ligado al director general y artístico de cada complejo teatral. Lee los textos presentados y asesora en su elección, asociándose así a la línea de programación del teatro. Es un embudo entre los materiales y el teatro. Welke leía unos 5 textos por semana. El dramaturgista pertenece a la casa, en tanto que el director escénico es contratado por obra. En lo empresarial, organiza los eventos promocionales, elige los festivales que cree importantes para participar y aquellos de los cuales recomendar obras. En lo ético, detecta los juegos de poder y trata de neutralizarlos. En ese sentido funciona como una suerte de conciencia del teatro que lo contrató.

2) Una vez frente al director y a la obra que va a estrenarse, el dramaturgista elabora su propio punto de vista, trata de precisar sus propios objetivos, como un creador más, recorriendo los roles y descubriendo argumentos a plantearse. Puede acompañar en la mesa y en los ensayos buscando coincidencias y mediando en las polémicas.

De su trabajo Welke dice: "El director sueña su puesta, el dramaturgista piensa en las puestas posibles. Cuando el director trabaja varias hipótesis el dramaturgista puede ayudarle a elegir." "Hay una dramaturgia técnica como hay una artística. O sea una dramaturgia de las luces, de la escenografía. El dramaturgista viene a ser el guardián de los sentidos que rodean al texto, como del texto mismo. Y eso

porque no tiene las inseguridades propias de la dirección."

"El trabajo del dramaturgista debe ser sobre todo discreto, de bajo perfil. Tiene que ser muy cauteloso en los momentos de intervención. Pero debe estar preparado para funcionar como bombero en las situaciones límite o de enfrentamientos."

"En este fin del siglo XX

la acumulación de contradicciones es tan fenomenal, que pone en duda y en peligro la evolución de la especie "homo sapiens".

"La dramaturgia es un juego de oposiciones. Sin oposición no hay creatividad. Es esencial para el dramaturgista oponer el texto a la escena, para acabar rompiendo los prejuicios de ambos."

Sobre el poder: "El poder siempre ha dependido de los medios de producción y de quien los posee o los maneja. Desde la época de Shakespeare el poder en los teatros ha funcionado igual, con el mismo engranaje, y la lucha por él ha sido siempre la lucha por los medios de producción. Esto deja en claro el vínculo de esa época con nuestro tiempo, la actualidad de Shakespeare."

"El poder en el Socialismo no es una racionalización, quiero decir que la racionalización del poder en el socialismo no es socialista, sino una radicalización del capitalismo."

"Los medios de producción durante el nazismo, conducían a una industria de la muerte. En el Stalinismo, a una industria de la confesión, a una industria de conciencias."

Sobre el teatro de Heiner Müller: "En Müller se encuentran Brecht y Artaud, el socialismo y la crueldad. Todo el teatro de Müller es material in progress es decir material experimental. En Müller, la utopía va hacia atrás, el diálogo es con los muertos. Habla de los puntos límites de la Historia. Sus tex-



Escena de Máquina Hamlet

Crédito: Magdalena Viggiani

tos no son herméticos, sino sumamente sintetizados. Es la poesía de la extrema síntesis. MEDEAMATERIAL está en el límite entre poesía y teatro."

"Sobre los puntos límites de la Historia: Como en el Manifiesto Comunista, será todos o ninguno. Al siglo XX le han sucedido tantas situaciones extremas que no caben en una conciencia: De ahí que se instale el fragmento como la unidad esencial."

"Sobre Maquinahamlet: Hamlet dice Yo fui Hamlet. A partir de esa frase, habrá que construir al agente que se pone en lugar del actor. Al pensar

Maquinahamlet hay que pensar lo teatral-histórico. (Leer Filosofía de la Historia de Walter Benjamin)"

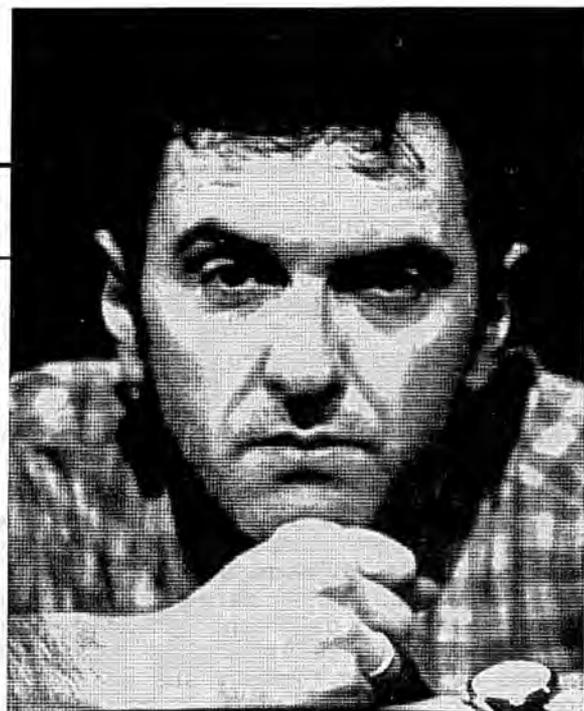
"Sobre Maquinahamlet en el Periférico de Objetos: La utopía de Müller tiene que ver con el diálogo con los muertos. El Teatro de Objetos refleja con ellos (con los muñecos) este diálogo. Constantemente está presente la propia muerte de Heiner Müller... El que muere, se hace objeto."

Así filosofaba con nosotros, siempre despeinado, enfundado en su viejo impermeable, fumando sin parar, inteligente, el hombre de las oposiciones, el de las posibilidades infinitas de análisis y de síntesis; guardián y excitador de significados teatrales y dramáticos; Dieter Welke, el dramaturgista. Y concluyó en algún momento: "El teatro no es más que un eslabón en una cadena. Una cadena que en nuestro tiempo parece estar rota."



Jorge Onofri:

Entre Suecia y Neuquén El apasionante mundo de los muñecos



Crédito: Mariana Vignani

Juan Garff,
desde Capital Federal

Desde hace algo más de una década la actividad del titiritero neuquino Jorge Onofri se reparte entre la Argentina y Europa. En Suecia trabaja junto al Marinetteatern; en Neuquén conduce una Escuela que forma titiriteros. Su último espectáculo, junto a Dardo Sánchez. ¿Podés silbar?, se presentó en el Teatro Nacional Cervantes en las últimas vacaciones de invierno

Cuál es el camino más corto de Cipoletti a Estocolmo? El que marca el deseo de un titiritero. Jorge Onofri apenas era un chico que estrenaba sus primeros silbidos, cuando comenzó a asistir a un taller de títeres en su pueblo natal, en el Valle de Río Negro. Entre los libros que tuvo entre sus manos a los 14 años, le quedaron grabadas las imágenes, apenas dos fotografías, que mostraban escenas de Ubú Rey, en una representación protagonizada por títeres planos, de fondo blanco y líneas negras. "Un tipo que es capaz de hacer esto es un genio", se dijo.

Años más tarde, asistía a un congreso en La Falda, en el que el titiritero alemán Michael Meschke, director del célebre Marionetteatern de Estocolmo y gran amigo de Ariel Bufano, exhibía un video de su puesta en escena de la obra de Alfred Jarry... y Onofri se reencontró inesperadamente con esos muñecos que lo habían fascinado ya desde

las páginas del libro. Lo siguió a Meschke hasta Rosario, donde daba un curso, y se postuló a una beca para ir a Estocolmo, que le fue otorgada en 1987 por un año, lapso que luego se multiplicó por cinco, para trabajar junto al maestro en el perfeccionamiento de la manipulación y la dirección de títeres.

El camino entre las puertas de la Patagonia y la capital escandinava estaba trazado. Recorrerlo en uno u otro sentido ya no era más que una circunstancia de un fuerte cruzamiento cultural. Jorge Onofri retornó a la Argentina en forma itinerante con el elenco sueco, cuando éste se presentó en el Teatro San Martín de Buenos Aires con Sonata de Espectros, de Strindberg. También movió los hilos de modo tal que El Periférico de Objetos y Diablolomundo -"dos grupos argentinos en cuyo trabajo creía mucho"- fueran invitados a presentarse en Suecia.

Y retornó de modo un poco más definitivo cuando se hizo cargo del proyecto de formación de actores-titiriteros en la Escuela de Títeres de Neuquén, en 1993. Pero siempre con el tiempo suficiente como para viajar a Suecia para integrar el elenco del Marionetteatern en diversas giras, hasta el retiro de Meschke, en el '98.

Volver al origen

En Neuquén sólo llegó a egresar una camada de titiriteros de la

Escuela, antes de que un nuevo gobierno provincial con menos horizonte cultural que sus colegas suecos cortara el proyecto. Pero Onofri continuó al frente del elenco estable de la Escuela, formado en parte con esos mismos egresados, y además formó su propio grupo, Atacados por el Arte, junto al titiritero Dardo Sánchez.

Después de tanto cruzar el mar, este año llegó a Buenos Aires desde la otra punta del camino, desde Neuquén, con una puesta en escena que conmovió al público porteño durante una breve temporada en el Teatro Nacional Cervantes. ¿Podés silbar?, la obra basada en un relato del autor sueco Ulf Stark y representada por Onofri y Sánchez, ya había cosechado a comienzos de año premios y aplausos en el Festival de Espectáculos para Niños de Necochea.

Narra el encuentro entre un niño y un anciano que se adoptan mutuamente como nieto y abuelo. El chico toma mucho de la sabiduría del viejo, y éste disfruta inesperadamente de la vitalidad del pequeño durante el último tramo de su vida.

"Influyó mucho la muerte de mi propia abuela, unos días antes de un viaje mío a Estocolmo. La anécdota fue así de simple que cuando llegué a Suecia estaba muy triste por lo que había pasado con mi abuela, y entonces una productora teatral me dijo 'Tenés que leer un libro que se llama ¿Podés silbar Johanna?' Johanna es una cancioncita que silban los suecos, muy popular,

"A mí me gusta que los muñecos no muevan la boca, no muevan demasiadas cosas. Creo que la limitación de un títere se convierte en un plus, hace que el espectador necesariamente tenga que poner lo que no está, se genere una complicidad con el público que lo involucra mucho más en la obra que si está todo hecho."

"Los títeres resultan particularmente aptos para contar determinadas historias por su potencial simbólico"

que a mí en realidad nunca me había gustado. Pero me compré el libro y vi reflejada allí toda mi historia con mis abuelos. Eso me hizo sentir que era el material indicado para llevarlo a escena."

Casi dos años de trabajo llevaron al estreno. "La gente a la que le leíamos el texto temía que el planteo que incluía de modo inevitable la muerte generaría angustia. Pero los mismos títeres me sugirieron la vuelta de tuerca. Los títeres resultan particularmente aptos para esta historia por su potencial simbólico", subraya Onofri, "estamos contando la vida y la muerte, el principio y el final del ciclo que se encuentran en un punto conmocionante, tocando fibras muy sensibles. Al chico

importante que se nos viera, que se viera que somos nosotros los que hablamos y somos la voz. Lo llamativo es que mucha gente cree ver gestos de los muñecos, que mueven los ojos o que se ríen, a pesar de que sus cabezas están construidas de material rígido. A mí me gusta que los muñecos no muevan la boca, no muevan demasiadas cosas. Creo que la limitación de un títere se convierte en un plus, hace que el espectador necesariamente tenga que poner lo que no está, se genere una complicidad con el público que lo involucra mucho más en la obra que si está todo hecho. Hay quien vio a un personaje abrir la boca y gritar, lo que me parece fantástico."

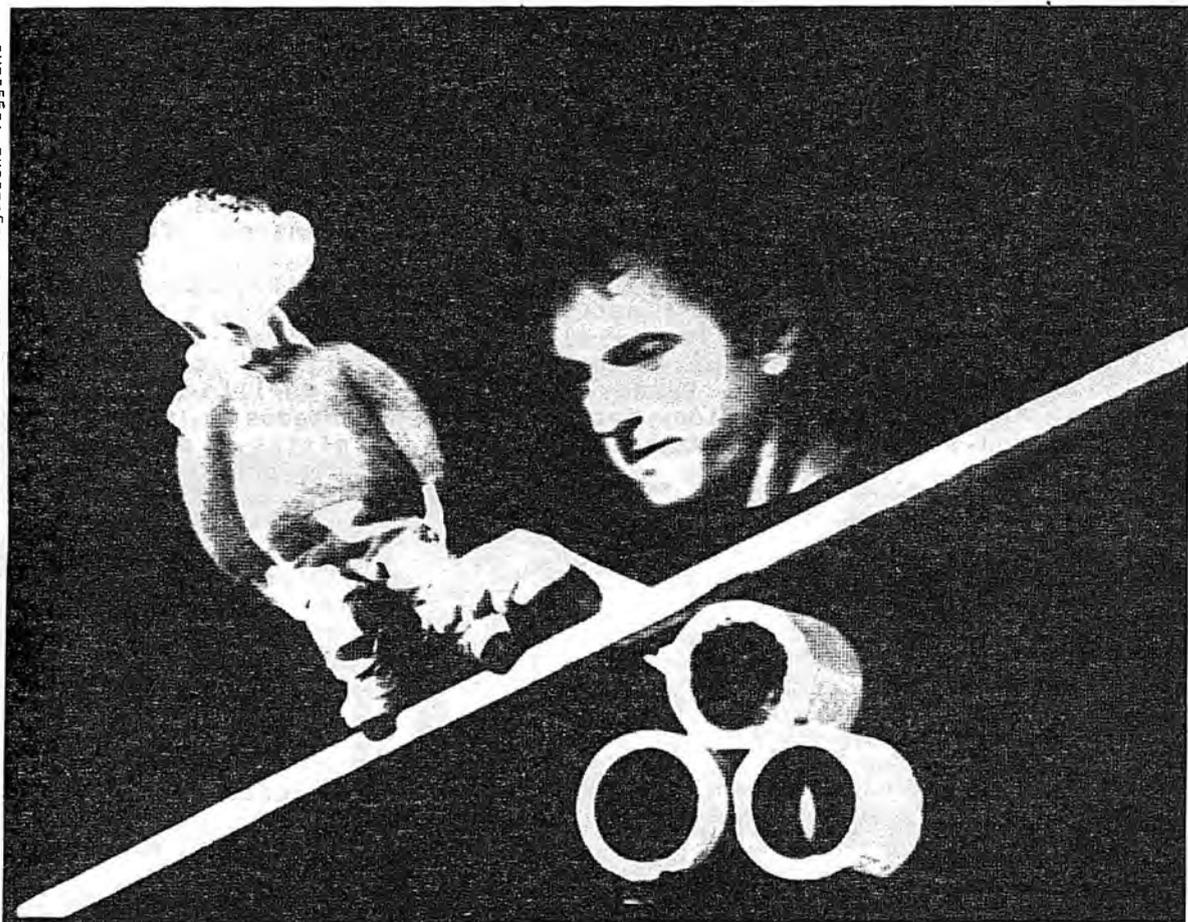
La muerte resultó menos lejana y ajena a niños y ancianos de lo

quedarnos por la mitad, quisimos evitar la superficialidad en la temática de la muerte y su abordaje. Porque aun en el divertimento, queremos que se vea algo verdaderamente divertido sobre el escenario, no una machieta de la diversión. No sé por qué hay ese malentendido en el mundo de los títeres y en el mundo del teatro infantil, que en su abordaje siempre se vuelcan a la machieta. Yo creo que el símbolo adquiere dimensión en la medida en que convierte en verdadero, caso contrario se queda en un mero elemento escenográfico que se mueve."

Onofri y Sánchez, que montaron ¿Podés silbar? con un presupuesto de \$ 7.000 "que cubrió perfectamente nuestra capacidad y necesidad creativa de ese momento", se proponen mover intensamente la obra. "Pasa mucho en el interior que se tiene la sensación de tocar el techo a las dos semanas de estrenar, como una falta de proyección, muchos elencos entran en una depresión después de unas pocas funciones. Pero nosotros nos proponemos seguir ayudando a que esta movida con nuestro espectáculo fluya, arrancamos con 40 funciones en Neuquén, seguimos con los premios en Necochea y la breve temporada en el Cervantes y queremos pegar un salto para no caer en una crisis de oscuridad."

Entre los proyectos futuros hay dos ideas. "Queremos buscar algún material relacionado con los miedos, las pesadillas y fantasías del niño. Y por otro lado me interesa llevar al teatro la historia de Pippi Piernaslargas, también de autora sueca. Me fascina ese cuento de una nena que no tiene familia a la vista, que vive sola en su

casa con un caballo, un mono y una valija llena de monedas de oro y es una zarpada que hace lo que quiere. Acá lo familiar está muy estructurado, en Suecia dan por sentado que es posible romper esas estructuras, entonces están más abiertos a ubicar a los personajes por fuera de la estructura familiar." También andan rondando propuestas de trabajo conjuntas con integrantes de El Periférico. Y la idea de hacer algo junto a la actual directora del Marionetteatern, Helena Nilsson. "Cada vez que nos encontramos decimos que tenemos que hacer algo juntos." Onofri insiste en reafirmar que el camino del titiritero tiene dos puntas y muchas escalas.



Epígrafe. Escena de ¿Podés silbar?

le llega por el lado del juego, al adulto, por el recuerdo de la relación, muchas veces casi olvidada, con sus abuelos."

Un sutil dispositivo escénico intercala a títeres y titiriteros en distintos planos de protagonismo. "Por una cuestión de dramaturgia teníamos la necesidad de que se produjera una suerte de identificación con estos dos personajes titiriteros, que fueran más que titiriteros a la vista, porque son los que hacen posible a los dos protagonistas de la historia, el abuelo y el nieto, son los que realizan y concretan su historia. Entonces resultaba

que presupone cierto pensamiento políticamente correcto. El final de poético vuelo permite elaborar la cuota de tristeza, la historia resignifica el final de la vida del abuelo, que antes del comienzo parecía condenado a la soledad. "En Cipoletti hicimos una función con unos 40 abuelos entre el público y se murieron de risa, estaban fascinados, se reían y nos besaban por habernos metido con el tema de la muerte. Ellos saben que un día se van a sentar con una valijita, como el personaje, para irse. El humor es también una forma de exorcisar la muerte."

"Nosotros no quisimos



"Las historias destinadas a los adultos ocuparon un lugar especial en los distintos escenarios de la Fiesta de títeres misionera".

Los titiriteros del país se reunieron en

Misiones

Entre el 30 de agosto y el 3 de septiembre se llevó a cabo en la provincia de Misiones, la 4a. Fiesta Nacional de Títeres 2000, organizada por el Instituto Nacional del Teatro y la Secretaría de Cultura provincial.

El encuentro no sólo tuvo sede en la ciudad de Posadas, sino que los elencos participantes tuvieron oportunidad de presen-

tarse en las localidades de Apóstoles, Puerto Iguazú, Puerto Esperanza, El Dorado y Puerto Rico.

Durante cinco días, los titiriteros de la Argentina tuvieron la posibilidad de confrontar sus trabajos y a la vez divulgarlos ante un público que, masivamente, colmó todos los espacios destinados a la Fiesta. En Posadas las salas Tempo, el Paseo Bossetti, el Centro Cultural Misiones, el Paseo de la Terminal y la Estación, recibieron, en las distintas fun-

ciones, a un público entusiasta conformado por niños, adolescentes y adultos.

En el interior de la provincia la convocatoria tuvo la misma respuesta. Allí los espacios también fueron salas independientes o Centros Culturales municipales.

La programación estuvo conformada por espectáculos que desarrollaron técnicas individuales (teatro negro, títeres de guante, de varilla, de boca, manos enguantadas y títeres de mano) o mixtas, donde confluyeron técnicas que hacen a la actividad y se combinaron con la participación de actores.

Las propuestas privilegiaron el público adolescente y adulto y en cuanto a las dramaturgias, hubo una preferencia por la creación colectiva.

Historias para mayores

Las historias destinadas a los adultos ocuparon un lugar especial en los distintos escenarios de la Fiesta misionera. Y es algo que merece destacarse por cuanto son poco comunes. Las vueltas de la vida, del grupo Bavastel de Capital Federal; Juan Romeo y Julieta María, una creación del grupo cordobés El Chonchón, Historias breves, del grupo Ta-Te-Tí de Chubut y Resuellos del viento (¿Dónde estás Bairoletto?) de la compañía Huepuray Teatro Patagónico, de Río Negro, fueron

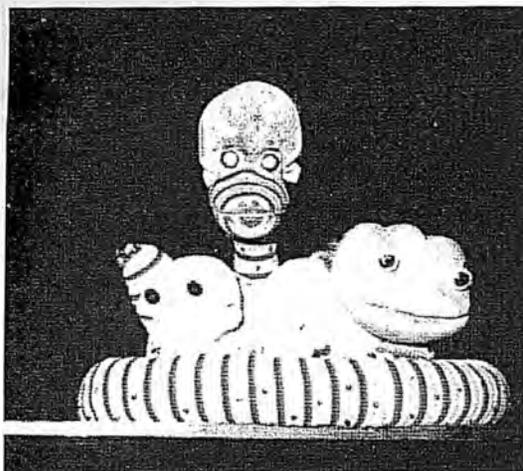


Genteza Diario "El Territorio"

algunas de las más intensas.

Apoyándose en un texto de Carolina Erlich, Bavastel concretó una experiencia con títeres de mesa que mostró la relación de dos amigos en momentos muy opuestos de sus vidas, la infancia y la vejez. Utilizaron como único ámbito escénico una plaza. Ese pareció ser el gran lugar. Allí confluyeron, en la infancia, los sueños y allí también, ya en la adultez, asomarán el deterioro, la desesperanza, y a la vez, las marcas del destino. Interpretado por Carolina Erlich y Mara Sperandío, el trabajo, sobre todo, mostró a dos manipuladoras muy sensibles.

Esa misma cualidad caracterizó el trabajo de Oscar Huberty, integrante del chubutense grupo Ta-Te-Tí. Usando, simplemente, sus manos enguantadas y una cabeza de cartón, el titiritero desarrolló tres breves historias, sumamente inquietantes, en las que el amor y el desamor fueron protagonistas. Una experiencia que



"Durante cinco días, los titiriteros de la Argentina tuvieron la posibilidad de confrontar sus trabajos y a la vez divulgarlos ante un público que, masivamente, colmó todos los espacios destinados a la Fiesta, tanto en Posadas como en el interior de la provincia".

demonstró muy claramente que sin ningún artificio, el teatro puede resultar una expresión muy potente.

El espectáculo del grupo rionegrino Huepuray, esta vez dirigido por Hugo Aristimuño, optó por mostrar la vida del emblemático Bairoletto. Actores, grandes muñecos, títeres de mesa y objetos, se pusieron al servicio de una historia que fue desarrollada a partir de técnicas populares de representación, en las que dominó el radioteatro. Una dramaturgia integral que contuvo texto, interpretación y espacio escénico permitió aportar una fuerte trascendencia a este, casi mitológico personaje de la historia argentina.

El cierre de la Fiesta de Títeres estuvo a cargo del grupo de Córdoba, El Chonchón. Los titiriteros Carlos Piñero y Miguel Oyazún demostraron una

muy buena performance. Su reconstrucción de la historia de Romeo y Julieta de William Shakespeare, tuvo poesía, teatralidad y una fuerte picardía que conmovió notablemente a los espectadores.

MISIONES,
30 de Agosto al
3 de Septiembre

4a

Fiesta Nacional de Títeres 2000

Code-POCADAC
Subsedeos:
• PUERTO RICO
• EL DORADO
• OBERA
• APOCTOLEC
• ESPERANZA
• PUERTO IGUAZÚ

SECRETARÍA DE CULTURA DE LA PROVINCIA DE MISIONES

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO



La representación nacional

La programación de la 4a Fiesta Nacional de Títeres 2000 estuvo integrada por los siguientes espectáculos: La media Flor (Compañía titiritezca, Buenos Aires), Las vueltas de la vida (El Bavastel-Títeres, Capital Federal), Juan Romeo y Julieta María (El Chonchón, Córdoba), El vendedor de sueños (Compañía Erasmo, Entre Ríos), Oliverio el de la Vuelta (La Hormiga, Santa Fé), Alí Babá y los 40 ladrones (Grupo La fábrica de artes, Chaco), El principito (Grupo Superefé, Misiones), Títeres y cuentos (Grupo Trapo y Papel, Corrientes), Espectáculo con Forma (Grupo Títeres del Payaso, Catamarca), La aventura de la Cooperación (Grupo Aranwa Pacha, Jujuy), Valiente hasta los dientes

(Grupo La luna mimosa, Salta), Melancolía y la vieja Esperanza (Grupo Arlequino, Santiago del Estero), Romeo Peralta y Julieta Aguirre (Grupo La valija, Tucumán), El panadero y el diablo (Grupo Títeres del azulejo, Mendoza), Viva el canguro (Grupo Candado Teatro, San Juan), Historias Breves (Grupo Ta-Te-Tí, Chubut), Sapo de este pozo (Grupo Centro Experimental de Teatro de Muñecos de La Pampa), Teatro Negro con muñecos y objetos (Grupo La varilla, Neuquén), Resuello del viento (¿Dónde está Bairoletto?) (Grupo Huepuray Teatro Patagónico, Río Negro), El Titirijuego (Grupo Los cuatro vientos, Santa Cruz),



SALTA 2000.

Hacia una nueva Fiesta Nacional del Teatro

Miguel Angel Palma
Secretario General INT

...Existe un lugar, cerca de la frontera, donde a pesar de los esfuerzos desmesurados, nadie sabe a ciencia cierta quién es...nada se parece a nada y todo se parece a todo...cualquier palabra suena ininteligible pero todas se entienden...los extranjeros se sienten extraños a ambos lados aún cuando saben a que lado pertenecen...de a ratos alguien cree entender en demasía y entonces abandona el sitio para volver sin certezas...al atardecer cuando la fatiga obliga vuelven a los sitios de donde creen que partieron...un extraño regocijo los posee, aún cuando no están demasiado seguros de regresar a su propia morada..." Lo verdaderamente difícil es inventar algo, arrancar una idea y hacerla, transformar lo que a ojos comunes parece inmutable. A decir verdad la Fiesta se hizo Fiesta cuando se despojó del Cervantes y se hizo país. Se puede celebrar cien veces a los que imaginaron, cada año, una caravana de artistas recorriendo el país. Instalando sus tiendas en el corazón de una provincia, vistiendo de teatro durante un puñado de días las apacibles jornadas. Con ley o sin ella se puede hablar de un país teatral antes de las "Fiestas" y del otro, el de ahora. Es más, ¿sería posible pensar en este ahora de Ley, de Instituto, de Subsidios, de Salas y Equipamientos Técnicos, sin ese entramado que fue surgiendo de las "fiestas", sin esas reuniones, sin ese batallar...? Creo que no. Mi recuerdo me lleva muchos años atrás, a tener una mirada mas generosa con aquellos que le daban cuerpo al deseo de una ley para todos, reuniéndose en solidarias Muestras Nacionales de Teatro...cuanta visión y cuanta generosidad...

Las Fiestas Nacionales de Teatro son inmanentes a la historia de nuestro teatro contemporáneo. Y también van mutando al compás del cambio que vive nuestro teatro. La idea de las "disciplinas" nos precede. Me parece que, como tantas otras



cosas, resulta difícil establecer hasta donde resulta beneficioso, pero las "disciplinas" existen más allá de nosotros, que cada vez estamos menos preocupados por encuadrarnos en una técnica, y mucho más atentos al hecho espectacular.

Sería obsceno negar que, ante el desamparo al que se expone quién desde una posición ética sostiene un hacer artístico, la "disciplina" contiene y más aún permite ejercitar la pertenencia y la comunidad. Y sería un serio atropello atacar en cualquier forma esa pertenencia. Entiendo que la Ley Nacional de Teatro vino a ordenar muchas de las cosas que, en tanto están desordenadas, no le permiten al Teatro ejercer su verdadero potencial. El Teatro, aún en su deshilachada articulación milenaria, es. A veces nos confundimos y creemos que, porque hay menos espectadores o porque la crisis nos abraza, el Teatro corre riesgos. Pero basta alzar la mirada para comprender la infinita red que va uniendo las más artísticas manifestaciones de las metrópolis con la anónima vocación filodramática de las pequeñas comunidades, generando un enorme entramado que no se

esfuerza en clasificarse, sino que late vigorosamente buscando el hueco que le permita crecer.

Es tentador el camino de decidir qué es "lo bueno" o "lo malo"...pero es inevitable preguntarse: bueno o malo para quién...? Para la mirada dominante...? El Teatro no vino a amplificar la palabra del poderoso...A lo largo de los siglos se erigió en la voz de las minorías, en la mirada distinta, en el reducto donde los diferentes no son marginados sino respetados por su culto a la singularidad y su obstinada resistencia a masificarse...

También es tentador dejarse arrastrar por la mezquina idea de repartir los preciados recursos del INT entre una larga cola de "iguales" que lejos de tolerar que los espacios se construyen, insisten en promover una injusta "socialización" de los beneficios de la ley.

Resulta más complicado, pero infinitamente más noble, intentar que cada acción de nuestro INT tenga ese delicado equilibrio que permita apuntalar la tarea de los que en base a un esfuerzo genuino se han instalado y ampliar las posibilidades de aquellos que no encuentran

condiciones mínimas para su desarrollo. Esto, y debe remarcar, está tan lejos de la "selección" como del "reparto", y quisiera que tuviéramos mayor sabiduría en la búsqueda del instrumento adecuado.

La Fiesta Nacional de Teatro del 2000, con sede en Salta, a realizarse entre el 17 y el 28 de Noviembre, debe encuadrarse en todo lo dicho. Al pensarla, meditarla, debatirla, consensuarla, se lo hizo en base a la búsqueda de mejores instrumentos para optimizar el accionar del INT.

Las Fiestas Nacionales han ido ganando en Evento Espectacular y han ido resignando parte de su condición de Encuentro. Claro que ambos hechos no son antagónicos, pero en la práctica suceden dos cosas muy atendibles: en primer lugar es muy lícito que ante la perspectiva de representar a su provincia ante auditorios muy concurridos (salas de más de 500 localidades habitualmente llenas de espectadores) la preocupación de los grupos esté puesta en la presentación de sus puestas más que en ninguna otra cosa. En segundo término los eventos son públicos, co-organizados con cada Estado Provincial y por tanto generan una expectativa en el medio que apunta directamente a la calidad de las propuestas. Es inevitable reconocer que para los espectadores se trata de un Festival Teatral y no advierte el Encuentro, el cual resulta una situación exclusiva de los grupos participantes.

En una tarea impostergable como la de recuperar público teatral resultaría incomprensible que el INT no intente producir un evento de la mayor jerarquía posible. Sumando todas las posibilidades expresivas que tiene el Teatro creemos que puede generarse un Evento más calificado. Esa es la idea que sustenta el formato propuesto para este año y debe entenderse así: estamos sumando propuestas dramáticas y no es nuestra intención restar los valiosos espacios que ha construido cada disciplina.

En la práctica el mecanismo selectivo a crecido mucho. La instancia Provincial nuclea todas las experiencias teatrales del medio: además de las propuestas teatrales que históricamente han dado vida a las Fiestas Provinciales el público

se encuentra con Espectáculos para niños, Títeres para todas las edades, Murgas y otros espectáculos callejeros, Mimos, Clowns, Actores-Bailarines y diversas propuestas espectaculares con el más variado cruce de lenguajes. Nosotros decimos que están todas las disciplinas, el público disfruta espectáculos sin ponerle apellido.

Hemos agregado la instancia Regional. Porque el verdadero

posibilitar diversidad e intercambio, conforman la Fiesta Regional que selecciona:

1- Los cuatro mejores espectáculos (no pueden ser más de tres de una misma provincia), mas el mejor de cada Provincia, que no integre esas cuatro plazas, para representar a la Región en la Fiesta Nacional;

2- Uno entre los anteriores para que sea "desmontado" luego de su presentación en Salta, como parte de un Taller que coordinará el Director que el elenco sugiera.

3- El mejor calificado entre los seleccionados para representar a la Región en un ciclo especialmente convenido con el Teatro Nacional Cervantes;

Los jurados de tal selección fueron cuidadosamente escogidos y dos de ellos, en particular, estarán en todas las Regionales,

tras lo cual constituirán el equipo, conjuntamente con la organización en Salta, encargado de la programación de los distintos espectáculos, los espacios adecuados y la técnica necesaria, a los fines de garantizar para cada elenco las mejores condiciones de representación.

Esta es la Fiesta que imaginamos, muy confiados en que hemos dado un paso adelante en la optimización del evento y sobre todo muy atentos a consolidar con todo el país teatral los Encuentros que

posibiliten a cada disciplina su propio desarrollo y garanticen su merecido espacio de intercambio.



crecimiento de nuestro teatro descansa en la posibilidad de implementar Proyectos Regionales que por un lado integran a las Provincias y por el otro permiten coordinar la acción para todo el país. En una ciudad de alguna de sus provincias se junta el teatro de la Región. Tres espectáculos como mínimo por Provincia, para



INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Instituto Nacional del Teatro

Hacia un desarrollo del teatro argentino

La dirección de Fomento del Instituto Nacional del Teatro elaboró, para esta temporada un Plan de Fomento tendiente a buscar un mayor desarrollo artístico en el interior del país. Las características se detallan a continuación:

Hemos elaborado un plan teniendo en cuenta:

- La realidad de cada provincia y el nivel de necesidad en cada área

- La necesidad de determinar los niveles de capacitación y desarrollo de los participantes a los fines de ajustarnos a sus necesidades

- La necesidad de establecer un criterio en la metodología y los contenidos de los talleres y cursos.

- La convocatoria a especialistas radicados en las provincias para coordinar estas experiencias.

Esta propuesta se desarrolla en 3 niveles:

Fomento de la actividad teatral. Desarrollo de la actividad existente

Perfeccionamiento (para aquellas personas y / o grupos que hayan conseguido un buen nivel de capacitación en sus respectivos lugares de actividad.

En todos los casos las asistencias técnicas, serán prestadas a la comunidad teatral de cada localidad en su conjunto, teniendo en cuenta que los participantes de las mismas cumplan con los requisitos exigidos en cada caso.

FOMENTO

A través de convenios con los organismos de cultura de las provincias y los Municipios o delegaciones comunales de poco o nulo desarrollo teatral, proveer promotores teatrales para estas zonas.

El rol de los mismos consistirá en organizar talleres de teatro con un sentido de animación social, y de formación actoral, y realizar espectáculos dirigidos



dos a la comunidad. Será parte de parte fundamental de la tarea del promotor detectar y formar líderes teatrales dentro de cada grupo.

Este plan de fomento durará 3 años, al cabo de los cuales el grupo deberá tener sus líderes locales en condiciones de hacerse cargo del grupo.

El promotor presentará un plan de actividades y un informe cuatrimestral visado por la Municipalidad, de la evolución de su trabajo y el grupo de trabajo a su vez, deberá presentar un informe y su conformidad, o no, con el desempeño del promotor.

Correrá por cuenta del I.N.T. el pago del salario de estos promotores. Solicitamos a cambio, a los



Informe NOA					
	Salta	Jujuy	Tucuman	S. del Estero	Catamarca
Salas	2	2	3	1	3
Grupos	8	21	14	10	7
Festivales		1	3		3
Plan de fomento a la actividad	asistencias técnicas				
	2 de desarrollo	6 de fomento	no tiene	6 de fomento	11 de fomento
	3 de perfeccionamiento	1 de desarrollo		3 de desarrollo	2 de desarrollo
	6 de fomento			2 de perfeccionamiento	
	giras				
	33 de teatro			40 de teatro	20 de teatro
	20 de titeres				



organismos de cultura municipales, provinciales, a las organizaciones no gubernamentales y todo tipo de asociaciones encargadas del estímulo cultural, que se hagan cargo del pago de transporte, comida y eventualmente estadías.

DESARROLLO

Podrán aspirar a los subsidios comprendidos en esta etapa del plan los grupos existentes con más de dos años de antigüedad, pero con algún desarrollo artístico y al cabo de los tres años, los integrantes del programa de fomento.

El programa permite la asistencia de profesores de mayor nivel (de ser posible de la región) en las materias Actuación, Dirección Dramaturgia para charlas, talleres y seminarios, supervisión de puestas en escena y perfeccionamiento actoral.

Están previstos seminarios especiales en disciplinas tales como: Educación de la voz y del cuerpo, Escenografía, Vestuario, Iluminación, Maquillaje, Producción, gestión y otras

PERFECCIONAMIENTO

Prevé la asistencia de profesores de primer nivel para grupos ya desarrollados y cursos para promotores de programa de fomento.

Este programa se complementa con el plan de giras y con el de becas, y tiene como punto de partida la calificación de los grupos y los especialistas.

PROGRAMA DE GIRAS

Las giras son un motor y alimento fundamental para el desarrollo, crecimiento y mantenimiento del quehacer teatral nacional.

Planeamos crear un itinerario prefijado y organizado de localidades provinciales y regionales.

PROVINCIALES

El programa consiste en celebrar acuerdos entre el I.N.T. y / o los organismos

de cultura de la Provincia, el Municipio o delegación comunal, grupos, organizaciones gubernamentales, organizaciones intermedias, etc. y las salas,

Informe Centro del Litoral

	Santa Fe	Entre Rios	Cordoba
Salas	15	4	15
Grupos	43	23	
Festivales	4	1	9
Plan de fomento a la actividad	asistencias tecnicas		
	3 de fomento	7 de fomento	26 de 26 localidades
	5 de desarrollo	3 de desarrollo	
	2 de perfeccionamiento	1 de perfeccionamiento	
	giras		
82 funciones			

a efectos de cumplir con lo solicitado por la ley en cuanto a impulsar la acción participativa.

INTERPROVINCIALES O REGIONALES

Las mismas tendrán un mecanismo similar pero el convenio a celebrar incluiría a todas las provincias intervinientes.

En todos los casos se categorizará a los grupos de acuerdo a su importancia relativa en cada provincia.

INTERNACIONALES

Estamos trabajando para lograr un convenio con Cancillería de la Nación para categorizar los

Festivales internacionales, importancia de las giras y la ayuda por parte de dicho organismo para afrontar los costos de pasajes.

BECAS

El I.N.T. incluye en su plan a grupos o personas interesados en concursar para becas de estudio e investigación.

A continuación de detalla, gráficamente, el desarrollo de algunos aspectos de este Plan.

Informe Region Centro

	Buenos Aires	Capital
Salas	59	43
Grupos	56	27
Festivales	5	1
Plan de fomento a la actividad	asistencias tecnicas	
	6	
	giras	
2		

Informe Nuevo Cuyo

	Salta	Jujuy	Tucuman	S. del Estero
Salas	2	2	8	1
Grupos	8	21	14	10
Festivales		1	3	
Plan de fomento a la actividad	asistencias tecnicas			
	8 de fomento	5 de fomento	6 de fomento	6 de fomento
	3 de desarrollo	3 de desarrollo	13 de desarrollo	13 de desarrollo
		1 de perfeccionamiento	1 de perfeccionamiento	1 de perfeccionamiento
	giras			
	60 funciones	83 funciones de teatro	83 de teatro	

Informe NEA

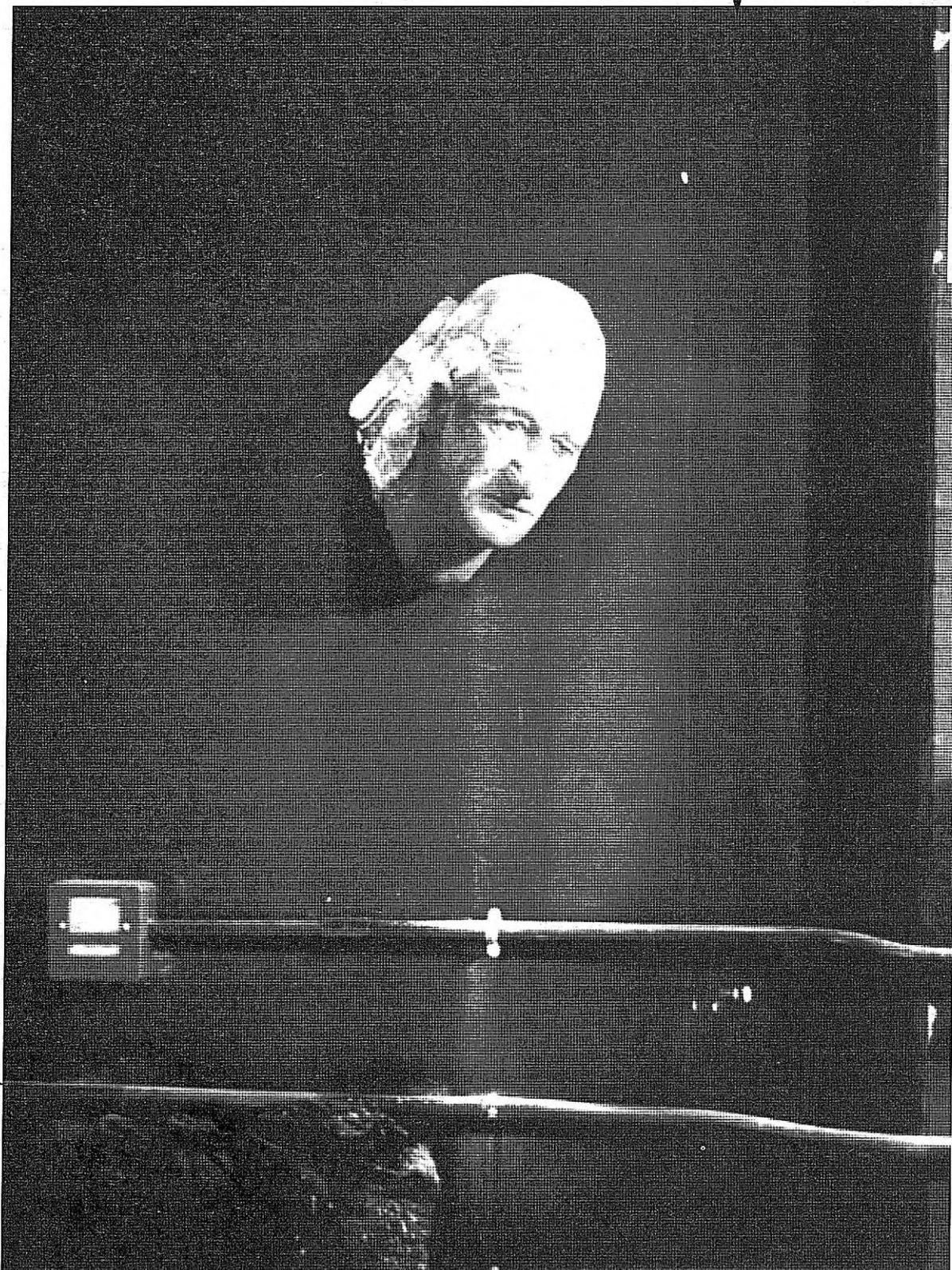
	Formosa	Misiones	Corrientes	Chaco
Salas	4	8	2	6
Grupos	5	6	3	
Festivales	2	2	1	5
Plan de fomento a la actividad	asistencias tecnicas			
	16 de fomento	15 de fomento	20 de fomento	20 de fomento
	3 de desarrollo	5 de desarrollo		
	2 de perfeccionamiento			
	giras			
30 funciones hechas por 9 grupos en 28 localidades y barrios	40 funciones en 8 localidades	24 funciones hechas por 8 grupos en 7 localidades	20 funciones hechas por 9 grupos en 8 localidades	

Informe Patagonia

	La Pampa	Chubut	Neuquen	T. del Fuego	Río Negro	Santa Cruz
Salas		1	5		6	2
Grupos	10	5	19	3	3	
Festivales		1	1			5
Plan de fomento a la actividad	asistencias tecnicas					
	1 de desarrollo	4 de fomento	2 de fomento	2 de desarrollo	3 de perfeccionamiento	6 de fomento
	1 de perfeccionamiento	2 de desarrollo	2 de desarrollo	2 de perfeccionamiento		3 de perfeccionamiento
	5 de fomento		3 de perfeccionamiento			
	giras					
1 en seis localidades	20 funciones	14 elencos y 24 funciones	9 elencos y 25 funciones	11 elencos	14 funciones	

fotografía

de teatro



Credito: Magdalena Viggiani

En un teatro de Madrid - tal vez el de la Abadía - esta cabeza de Hamlet, del espectáculo Máquina Hamlet de Heiner Müller, según la puesta de El periférico de objetos, quedó colgada en algún rincón al final de una gira.