



Picadero

Revista del instituto
nacional del teatro

diciembre 2000/enero 2001

La nueva Fiesta

Durante 12 Días,
11.500 espectadores
asistieron, en Salta,
al máximo encuentro
nacional de teatro



**Manuel
Chiesa/Pag. 8**



**Paco
Giménez/Pag. 15**



**Rosa
Avila/Pag. 44**

**El teatro y
el espectador,
por Anne Ubersfeld.**

**Festival del Mercosur,
en Córdoba.**

**Encuentro de autores:
Juan José Saer
y Mauricio Kartun**

Picadero
Revista bimestral del Instituto Nacional
del Teatro
AÑO I N.º 2 -
Diciembre 2000/enero 2001

Editor Responsable
Rubens Walter Correa

Director
Javier Margulis

Consejo de Dirección
Jorge Hacker, Antonio Germano,
Rafael Nofal, Gladys Ravalle, 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:
Gabriel Abalos, Fausto Alfonso,
Graciela Balestrino, César Carducci,
Julio Cejas, Gabriel Cosoy, Alejandro
Cruz, Jorge Figueroa, Susana Freire,
Aida Giacani, Eduardo Giorrello,
Cecilia Hopkins, Carlos Martínez,
Susana Tambutti, Gabriela Vidal,
Norma Velardita, Raquel Weksler

Fotografías:
Magdalena Viggiani,
Federico Levato,
Gustavo Gorrini,
Isidoro Zaz.

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

Correo electrónico
Infoteatro@inteatro.gov.ar

Impresión:
LITOPRINT S.A.
Loyola 1550
(C-1414 AVH) Capital Federal
Argentina
Tel. (5411) 4855-3526/3509
Correo electrónico:
litoprint@sinectis.com.ar

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

Nuevo sistema de subsidios

El Instituto Nacional del Teatro ha encarado una importante modificación de su sistema de subsidios. Es importante para nosotros que la gente de teatro comprenda sus alcances y conceptos. Para aclararlo hagamos un poco de historia. Hasta ahora, con referencia a los subsidios de producción, el grupo presentaba una carpeta donde explicitaba el proyecto, el jurado la calificaba y sobre esa base el Consejo de Dirección aprobaba un monto de subsidio, que tenía toques por categorías. La experiencia fue demostrando que buenas carpetas de presentación no siempre significaban buenos espectáculos y también que algunos de éstos no habían recibido subsidios porque la carpeta parecía no merecerlo. También demostró que en algunos casos resultaba más importante para los grupos producir un nuevo espectáculo (con su posible nuevo subsidio), que trabajar para que el anterior tuviera más funciones y más público. El nuevo sistema tiende a corregir estos errores y divide el mismo subsidio en tres partes.

El **subsidio de producción**, otorgado a la carpeta de presentación, igualmente evaluada y calificada por el jurado y a la que, sobre las mismas bases, el Consejo de Dirección otorga un importe aproximado al 40% de los valores que se otorgaban con anterioridad, siempre con toques por categorías y las mismas características.

Una vez estrenado el espectáculo, el grupo puede aspirar a una nueva valoración (también los que no recibieron el primer subsidio de producción):

Sobre la base de la presentación de un video del espectáculo (cámara fija, sin edición), el jurado vuelve a emitir una calificación, no ya de la carpeta sino del video y en virtud de esta calificación, el Consejo otorga al espectáculo un **estímulo** a la calidad y/o seriedad de la propuesta, que puede ser, dentro de cada categoría, inferior, igual o superior al monto ya otorgado. Estos importes tienen también toques iguales al subsidio de producción, o sea aproximados al 40 % de los valores que se otorgaban antes. El grupo que lo recibe, a cambio, se obliga a una cantidad de funciones y un mínimo de público (que varían de acuerdo a la cantidad de población del lugar de residencia). Los que no lo reciban, pueden solicitar asistencias técnicas para mejorar sus espectáculos.

Aquellos que, habiendo recibido este segundo subsidio o estímulo, superen en un 50 % los mínimos acordados, pueden aspirar a un nuevo **estímulo**, reservado a aquellos espectáculos que además de su calidad se destacan por convocar público, cuyos toques son equivalentes al restante 20 % de los valores históricos.

Con respecto a la Salas, la modificación sustancial consiste en abandonar por completo el antiguo sistema de subsidiar parte de los gastos de mantenimiento. Muchas razones colaboraron para esta decisión. Algunas injusticias que aparecían evidentes: quien en la mejor tradición del teatro independiente, realiza todo con sus manos y su esfuerzo personal, a la hora de la rendición no tiene boletas para exhibir, que sí posee quien manda a realizar. Quien ha arriesgado para ser dueño de su herra-

mienta de trabajo cumpliendo el viejo sueño del teatro independiente, no puede pasar recibos de alquiler.

Desde el punto de vista administrativo la presentación y la fiscalización de los gastos era altamente trabajosa. Y desde lo conceptual, nos parecía sumamente erróneo atar el subsidio a los gastos. No merece más quien más gasta, sino quien cumple mejor su tarea cultural, quien más se preocupa de la calidad y coherencia de su programación y quien tiene siempre presentes innumerables estrategias para llegar con esta programación a la mayor cantidad de público.

Los nuevos subsidios, intentan también ser coherentes con estos conceptos.

Hay un primer **subsidio de funcionamiento**: Corresponde a un 60 % aproximado de los anteriores toques por categorías. No se otorga por gastos, sino por categorías y cantidad de localidades. Sobre esta base y acorde a la cantidad de población de los lugares de residencia, la sala acuerda una programación global y una cantidad mínima de funciones y mantiene su independencia para realizar la programación de lo que ha concertado con el Instituto. Periódicamente el jurado, también sobre la base de los videos de los espectáculos, evalúa su programación y considera su interés cultural. El Consejo de Dirección, otorga por ello un **estímulo** que puede equivaler al 50 % de los valores otorgados por funcionamiento.

Por último quienes superen tanto la cantidad de funciones como de público previamente estipulados, pueden aspirar a un segundo **estímulo** a la convocatoria de público, que puede llegar a un tercio del anterior.

Un último párrafo sobre una nueva modificación. En todos los casos, salas y grupos deberán justificar la realización de funciones y cantidades de público, con el borde-reaux y recibo de pago de los derechos de autor correspondientes. Para ello hemos celebrado con la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores) un acuerdo por el cual salas y grupos independientes de todo el país sólo pagarán por derechos de autor, el 10 % liso y llano de la recaudación bruta de boletería, sin mínimos ni montepíos, aclarando que las entradas por invitación pagarán un importe equivalente al 20 % aproximado del precio de la entrada normal de boletería.

Este nuevo sistema de subsidios, tiende a valorar el interés cultural de espectáculos y programaciones de salas. Los criterios de valoración serán amplios y no se privilegiarán formas estéticas. También se estimula el esfuerzo que se realiza para que los espectáculos lleguen a la mayor cantidad de público y se intenta que quienes necesitan apoyo para mejorar sus productos, lo consigan.

En todos los casos estamos convencidos de defender la letra y el espíritu de la ley: "Impulsar la actividad teatral, favoreciendo su más alta calidad y posibilitando el acceso de la comunidad a esta manifestación de la cultura. ... respetando las particularidades locales y regionales y la transparencia de los procesos y procedimientos. ..."

Rubens W. Correa



NOTA DE TAPA

"La Fiesta mostró que la escena actual va mucho más allá de la que se basaba en la palabra y en la lógica de las acciones. No es que el diálogo quede totalmente relegado; el teatro, en sus búsquedas para develar la "realidad" explora distintos caminos, pero abandonando el realismo social y psicológico."

200 creadores argentinos se reunieron en Salta

Graciela Balestrino
desde Salta

Entre el 17 y el 28 de noviembre se realizó en Salta - en coproducción con la Secretaría de Cultura provincial - la XVI edición de la Fiesta Nacional del Teatro que incluyó, además, las disciplinas teatro para niños, títeres, mimo y teatro danza.

En esta producción se ofrece un panorama de lo visto durante la Fiesta, y se da a conocer a algunos de los creadores que se presentaron en ella.

Uno de los aspectos más salientes de la Fiesta fue precisamente la sostenida adhesión del público, que entendió que siempre es él, juntamente con los actores, el sujeto esencial de la práctica social de carácter artístico que se reconoce como teatro. Por tal motivo, no solamente ofreció su "presencia" colmando, una y otra vez, el espacio físico de las salas, sino que tomó parte activa en el proceso de producción de sentido de cada uno de los espectáculos de la muestra.

Por otra parte, también se dio cuenta de que la Fiesta le ofrecía un abanico de opciones cuantitativa y cualitativamente considerables; en doce días se pudo ver muchísimo más teatro que el que puede verse en la ciudad de Salta, en todo un año. Si además se tiene en cuenta que

fuera del ámbito de un festival, hay escasas posibilidades de conocer lo que ocurre en el país, porque no existe un fluido intercambio interprovincial de elencos, se comprenderá por qué fue tanta la expectativa y motivación del multitudinario público, parte del cual, no suele asistir a todas las puestas de los grupos locales.

De todo lo anterior se desprende que, aunque sería arriesgado presuponer que, por sí sola, haya sido una especie de revulsivo para que se conformen nuevas capas de público, no es descabellado suponer que los efectos positivos en este terreno se harán perceptibles en un futuro no muy lejano, porque fue evidente que muchos jóvenes se sintieron atraídos por "el veneno del teatro". En este sentido se puede decir que la Fiesta toda fue una enorme puesta en escena muy bien orquestada, que siempre contó con el cálido apoyo de los salteños, que fácilmente podían acceder a los diversos espacios teatrales, muy próximos uno de otro, dos de los cuales, la nueva Casa de la Cultura, un complejo con dos salas para teatro y el Teatro del Huerto, ambos con recursos técnicos de última generación, habían sido inaugurados unos meses antes del inicio del encuentro.

Actividades paralelas

Sin negar la validez de festivales en grandes ciudades, creemos que en éstas se diluye uno de sus objetivos más importantes: su incidencia en el mundo del teatro, a través del encuentro que provocan. Al respecto, no se puede ignorar los efectos multiplicadores que tales acontecimientos producen específicamente en los teatristas. Así, aunque para la mayoría de los espectadores la Fiesta sólo haya consistido en la entusiasta recepción de espectáculos, es necesario considerar los parámetros que la definen: se trata de un festival que no persigue la competición de grupos -que previamente fueron seleccionados en instancias regionales- ni el establecimiento de jerarquías y que, por estas mismas particularidades, no otorga premios. Por ello, un claro y manifiesto objetivo, tan importante como



Escena de ¿Podes silbar?, Neuquen.

Gustavo Gorrini



la muestra espectacular en sí, es promover el encuentro a nivel personal y grupal, en el que se plantea un intercambio de marcos teóricos y prácticas concretas entre los participantes. Desde este enfoque, es necesario señalar que más allá del diálogo informal, hubo una serie de actividades programadas que también hicieron la Fiesta.

Los talleres apuntaron a diversos ámbitos del quehacer teatral y ofrecieron la posibilidad de que los teatristas accedieran al crecimiento de su formación profesional. **Teatro de objetos, de la idea a la realización**, a cargo de Jorge Onofri abordó un proceso posible de escritura escénica para actores.

Para idénticos destinatarios, José Luis Valenzuela, autor del libro **Antropología teatral y acciones físicas. Notas para un entrenamiento del actor**, que se presentó dentro de la Fiesta, dio el taller **Abordaje actoral de las nuevas dramaturgias**. El mismo tuvo, además del valor pedagógico específico, un significado muy especial: marcó el reencuentro de José Luis con el campo teatral salteño, en el que dejó una marca indeleble durante su breve pero productivo quehacer como director del Teatro Universitario, entre 1984 y 1986.

Los otros dos talleres, uno sobre **Montaje**, a cargo de Adhemar Bianchi y el otro sobre **Gestión y producción**, coordinado por Marcelo Lacerna focalizaron otros aspectos importantes de la práctica teatral.

Hubo además dos encuentros: uno, de directores teatrales y otro, de críticos teatrales, organizado por CRITEA, (Círculo de Críticos de las Artes Escénicas de la Argentina), que debiera hacerse con más frecuencia, porque en las provincias es necesario atender a la formación de un discurso crítico, que sea competente para valorar adecuadamente la actividad de los diversos campos teatrales.

También se organizaron otras actividades destinadas a todo público, que hubieran necesitado mayor difusión: la conferencia **El espectador en el teatro**, a cargo de Anne Ubersfeld, la prestigiosa investigadora francesa en semiótica tea-

tral, célebre por su libro **Leer el teatro**. La exposición fotográfica y la exposición de vestuario merecían la organización de visitas guiadas, para que resultaran más atractivas y pudieran servir, al mismo tiempo, como activadoras de la memoria cultural de los salteños.

Escritura y escena

Mayoritariamente, los textos espectaculares se basaron en una escritura dramática previa, en algunos casos, trabajada sin modificaciones, tal como ocurrió en **Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie**, de Daniel Veronese, (grupo Andar de la Pampa), **Los días felices** de Samuel Beckett (La Bufonería de Tucumán), **Telarañas y Cámaralenta** de Eduardo

Pavlovsky (respectivamente, grupo Utopía 2000 de Formosa y Terrafirme, de la Pcia. de Buenos Aires), **Ladran Che**, de Carlos Alsina (Teatrando, de Santiago del Estero), **Caídos del mapa** de María Inés Falconi y **Los superhéroes también toman leche**, de Caudío Martínez, **Nuestra Señora de las nubes** de Arístides Vargas, (La Valija de Tucumán) y **La secreta obscenidad de cada día**, de Marco Antonio de la Parra (Gente de Teatro, de San Luis).

Otras puestas se basaron en versiones o versiones libres de una escritura dramática previa, como **Venecia** (de Jorge Accame), **Señoritas en concierto** (de Cristina Escofet), **El cuento del zoo** (sobre Historia del zoo de Edward Albee) y **Fideo Fino y compañía**, (basado en Bailando sobre la mesa, de Hugo Midón). Las "creaciones colectivas", **Politk theatre**, (grupo De la acción, de Santa Fe), **Primero las damas, Casa cerrada**, (grupo Nuestramérica de Río Negro), fueron manifestaciones minoritarias en la totalidad del corpus espectacular.

El conjunto constituido a partir de la adaptación de textos narrativos, no pasó desapercibido. El proceso de adaptación de relatos de Cortázar, Arlt, García Márquez, Puig y Joyce, siguió caminos diversos. **El hilo de Molly** (Taller de Composición Centro, de Santa Fe), se basa en el célebre monólogo del personaje femenino del **Ulises** de Joyce, mientras que Pueblo negro (GIT, de Salta), es una dramaturgia del director del espectáculo, Jorge Renoldi, que reelaboró diversos cuentos de García Márquez. **El beso de la mujer araña** es una "adaptación libre" de la novela de Puig, montada por el grupo representante de Tierra del Fuego. Más allá de la diferenciación de procedimientos, en todos estos casos hubo una

Escena de El hilo de Molly, Santa Fe



dramaturgia del director que adapta o escribe/dirige/realiza la puesta en escena. Precisamente, en este ámbito, se asistió a espectáculos impactantes por su densidad semántica y jerarquía artística, como fueron **Las puertas del cielo**, de Juan Carlos Carta y **H**, de Matías Martínez Videla.

Las puertas del cielo, abrió el juego de la Fiesta, con la reescritura (y no "versión libre", como señalaba el programa de mano), del cuento homónimo de Julio Cortázar, incluido en **Bestiario**.

El texto espectacular reelabora y/o transforma elementos esenciales de aquel; así como en el texto narrativo la escritura "se hace" ante la lectura, correlativamente lo único que "existe" en el texto espectacular son los relatos de José María, Celina, Mauricio y Marcelo. Dicho de otro modo, lo que pasa en escena es la representación de los discursos de los sucesivos narradores-personajes involucrados en la historia. Creando un segundo nivel de ficción, los narradores relatan, rompiendo la secuencialidad cronológica, mediante el recurso del flash-back.

También puede explicarse la presencia de la camilla donde yace Celina, como índice de la "autopsia", del examen reiterado una y otra vez desde distintas miradas- de una relación de amor quebrada por la enfermedad y la muerte.

El trabajo corporal y vocal de los actores, la letra y música de tangos, ejecutados por un actor en contrabajo, el clima erótico creado por el baile de Celina y Mauricio, paralelo a las letras de tango que van glosando la relación amorosa, entranan un coordinado trabajo de actuación, dirección y puesta en escena; al mismo tiempo ficcionalizan otra faz de la realidad humana y sugieren que es posible abrir las puertas del cielo,



Escena de Fideo fino y compañía, Chaco.

que están cerradas en nosotros.

El grupo La Piara de Santa Fe presentó **H**, dramaturgia de Matías Martínez Videla, que también actúa y dirige la obra, sobre **Hamlet** de Shakespeare y las novelas **Los siete locos** y **Los lanzallamas** de Arlt, quien el año pasado fue objeto de diversos homenajes, al cumplirse el centenario de su nacimiento.

La "apropiación" de los textos artlianos mencionados y su incrustación en la historia de **Hamlet**, (específicamente la relación entre Hamlet, Gertrudis y Claudio), merece al menos una pregunta: ¿por qué "atravesar" un clásico, paradigma del teatro occidental, con las mencionadas novelas de Arlt, a los que se suman aportes del propio

Martínez Videla, para que resulte un texto nuevo? Pareciera que se intenta deconstruir el sentido canónico de un clásico, que a pesar de innumerables reactivaciones y /o reescrituras, sigue ofreciendo la virtualidad de nuevas lecturas, por su capacidad de tratar cuestiones capitales para el hombre, que van más allá del contexto histórico de su producción. Esto, en sí mismo no es novedoso; lo experimental consiste en horadarlo con el discurso artliano.

Como dice Piglia, Arlt se resiste a ser canonizado, por su escritura corrosiva, que percibe "el núcleo paranoico del mundo moderno, el impacto de las ficciones públicas, la manipulación de la creencia, la invención de los hechos, la fargmentación

Teatro para niños

Todas las provincias y la ciudad de Buenos Aires estuvieron representadas en la Fiesta por lo que es posible construir, teniendo en cuenta la oferta propuesta, diversos mapas de lectura y explorar el "dibujo" de algunas tendencias vigentes en el teatro del país. Aunque no se puede ignorar que son numerosos los factores que determinan la selección textual en un festival de teatro, con todas las restricciones que conlleva este hecho, en líneas generales no se puede objetar que tal encuentro pone en evidencia parte de la actividad de un ámbito específico, en un determinado tiempo. Entonces, con las salvedades precedentes, la XVI Fiesta Nacional del Teatro es un paradigma de tendencias teatrales en la Argentina de hoy.

Una mirada abarcadora de la totalidad del corpus espectacular da cuenta de que el teatro para niños, de actores y de títeres (aunque en algunas propuestas éste último también era para adultos), ocupó un lugar destacado.

Sin desmerecer los aciertos en puestas en escena y actuación de otros textos espectaculares del género que estamos considerando, **Historia de un hombrecito** y **¿Podés silbar?** conmovieron por los sentidos de las historias narradas en escena y por la calidad de sus respectivas puestas. La primera se apoya mínimamente en el uso de la palabra; la gestualidad y el movimiento de los actores constituyen el sostén fundamental, pero no el único, de la

puesta; escasos objetos -arcón, escalera, árbol, mar- se cargan también de sentios poéticos. El riguroso trabajo corporal de los actores y el leit-motiv musical van pautando la progresión de la historia, que toca una problemática actual: la soledad e incomunicación, con una actuación memorable de los actores protagónicos, producto de su talento personal y de una dirección y puesta en escena que logran un espectáculo que apela a la identificación emocional del público.

La historia de **¿Podés silbar?** tiene la simplicidad y la sabiduría de los hechos importantes de la vida. La intensa relación que entablan el niño y el anciano que vive en un geriátrico exhibe una amalgama de sentimientos entremezclados: el amor, la amistad, la ternura y muestra cómo es posible descubrir el sentido de la existencia humana en el transcurrir de la vida.

Los actores que manipulan los muñecos crean, en el espacio de la representación, una experiencia particular: por una parte, al actuar como si el títere estuviera vivo, se ven obligados a convivir con la dimensión espacio-temporal que se instaura en la escena; pero simultáneamente la comparten con su propia dimensión espacio-temporal de actores-titiriteros; este doble plano está muy bien trabajado, porque los actores logran insuflarle a los muñecos una increíble humanidad y, cuando es necesario, le ceden todo el protagonismo •

Escena de Aquel globo, Buenos Aires.



Teatro-danza y la identidad de la **mujer**

El teatro-danza, (¿o, en algunos casos, cabría decir danza-teatro?) también fue una propuesta convocante: salvo **La furia del silencio** (Grupo Las Locas Margaritas, de Neuquén), **Secreto y Malibú** (ciudad de Buenos Aires), **El hilo de Molly** (Taller Composición Centro de Santa Fe) y **Cuatro cuartos** (Grupo Seisenpunto, de Santa Fe), indagaron sobre la identidad de la mujer, en algunos casos sin utilización de la palabra. **Secreto y Malibú**, afirma Marcela Sosa, "provocó una intensa participación de los espectadores, cautivados por la originalidad de otorgar sentido a los signos desasidos del soporte verbal". (**Secreto y Malibú**: el cuerpo como discurso. Online) En **El hilo de Molly**, con "predominio del texto no verbal sobre el lingüístico, la fuerza de los movimientos acompañados por la música y la sugestiva iluminación [intentó] cumplir un rito de exorcismo para que las mujeres puedan romper el hilo" (Mabel Parra, crónica, de **El hilo de Molly**. Online-www.fiestadelteatro.com.ar).

Fuera del teatro-danza, la problemática de la mujer, con presupuestos estéticos e ideológicos totalmente diferentes, se abordó con una visión nostálgica, en **Señoritas en concierto** (Grupo La Trastienda, de Corrientes); **Primero las damas**, (Acto, Córdoba), espectáculo de creación colectiva, predominantemente humorístico, despertó la hilaridad del público, que se regocijó con la actuación de las comediantes.

El género "mimo" tuvo una sola manifestación: la actuación del grupo Yuraj Uya de Jujuy, que presentó **Desconcierto en vos mayor** que fue seguida con mucho interés •

del sentido, la lógica del complot".

Si además de la fusión textual, se tiene en cuenta la utilización de una intensa intertextualidad (que requiere de un espectador con gran competencia lectora), el desinterés por la causalidad de los hechos presentados y específicos procedimientos de actuación y dirección escénicas, no se puede dudar que la estética del texto supone un cuestionamiento a la modernidad.

En síntesis, **H**, cuyo título parece aludir tanto a Hamlet, como al hombre en general y al "cruce" textual, fue, a mi juicio, la única propuesta de estética posmoderna de la muestra.

El murmullo fue un ejemplo acabado del

teatro de director-dramaturgo. Aquí Juan Carlos Carta no reescribe un texto previo, sino que éste es de su autoría.

El montaje hace audible la conciencia social fracturada, porque, como se menciona en el programa general, y más detalladamente, en una hoja que se entregó con el programa de mano, aquel plantea "la indiferencia y la falta de compromiso social de los sanjuaninos con una fuerte alusión al caso de María Rosa Pacheco, una psicóloga que desapareció en 1998". La puesta optó por una estética antinaturalista, visible en la distorsión de la gestualidad, la opacidad y ambigüedad de los objetos, la visión truculenta de los hechos. Los dos personajes, apenas comienza la representación, se encargan de desmentir que se asiste a un inocente y anodino encuentro de vecinas de barrio. Sentados los actores en sendas sillas altísimas, "dominan" al público. La música, que aparece antes que los personajes, anticipa el clima de pesadilla que se mantiene y crece desde el principio al final. Temas como el sexo, el autoritarismo en las relaciones familiares, las represiones, entre los que se incrusta el relato fragmentado que evidentemente alude al referente extraescénico que motiva el texto, son reconocidos entre una inmensa catarata verbal de "ruidos" que imposibilitan en algunos momentos comprender las palabras. Precisamente el título del espectáculo condensa uno de los sentidos del texto: advertir sobre la ausencia de la palabra en la sociedad argentina.

El impecable trabajo actoral y la escritura dramática y escénica del director hacen de **El murmullo** un texto impactante y desolador, que golpeó en la conciencia de los espectadores.

Autores nacionales y clásicos

Otra mirada de conjunto revela que hubo un grupo muy interesante de puestas, la

mayoría fuera del canon del realismo, que partieron de textos de dramaturgos argentinos: Rovner (**Volvió una noche**, grupo Ideart de Santa Cruz), Accame (**Venecia**, grupo Tempo de Misiones) Pavlovsky, (**Telarañas y Cámaralenta**), Veronese, (**Formas de hablar de las madres...**), Dalmiro Sáenz, (**El sátiro de la carcajada**, grupo dirigido por Augusto Caraballal de la provincia de Entre Ríos).

El hecho de que hubiera un solo espectáculo de dramaturgia latinoamericana (**La secreta obscenidad de cada día**), pareciera sugerir que el teatro de fuerte tinte político-social, tal como se dio en los 60 y los 70, hoy es una tendencia remanente, tal como lo demostraron **Politik theatre** (montaje basado en diversos textos de Brecht) y **Ruta 38** (Teatro estable Municipal, de La Rioja). Reforzaría este aserto la circuns-

"Todas las provincias y la ciudad de Buenos Aires estuvieron representadas en la Fiesta por lo que es posible construir, teniendo en cuenta la oferta propuesta, diversos mapas de lectura y explorar el "dibujo" de algunas tendencias vigentes en el teatro del país"

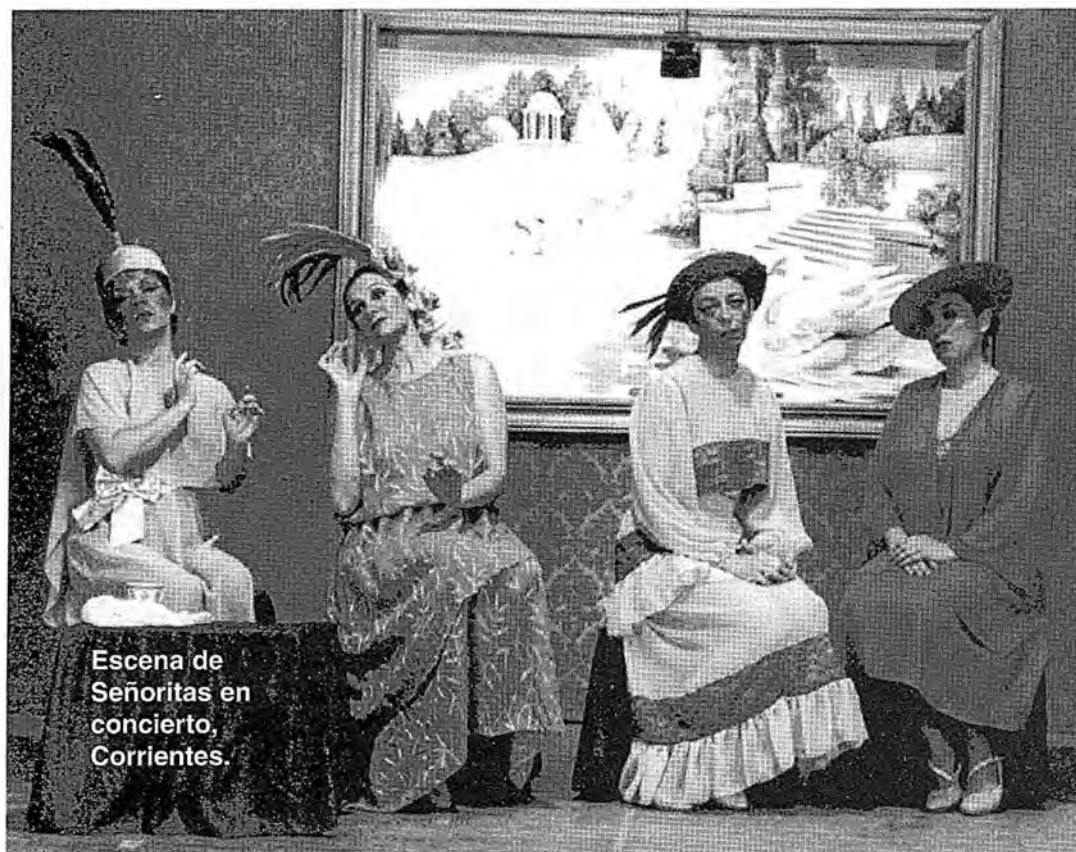
tancia de que hubo puestas realizadas a partir de versiones libres de dramaturgia norteamericana (E. Albee **El cuento del zoo**, grupo El Núcleo, de Chubut) y de dramaturgia europea: además de Brecht y Shakespeare, hubo montajes de García Lorca (**La casa de Bernarda Alba**, Teatro

Escena de Venecia, Misiones.



"El teatro-danza, (¿o, en algunos casos, cabría decir danza-teatro?) también fue una propuesta convocante.

Los espectáculos indagaron sobre la identidad de la mujer, en algunos casos sin utilización de la palabra".



Escena de Señoritas en concierto, Corrientes.



Escena de Cosa e Mandinga, Mendoza.

de la Luna de Misiones) y Beckett (**Los días felices**, grupo La Bufonería, de Tucumán).

Por otra parte, aunque es evidente la preponderancia de lo individual, de la subjetividad, esto no significa que la problemática de la historia sociocultural de nuestro país, no aparezca en forma metafórica y oblicua.

La Fiesta mostró que la escena actual va mucho más allá de la que se basaba en la palabra y en la lógica de las acciones. No es que el diálogo quede totalmente relegado; el teatro, en sus búsquedas para develar la "realidad" explora distintos caminos, pero abandonando el realismo social y psicológico.

En el espacio escénico confluyen la iluminación, la música, el maquillaje, la superposición de distintos estilos de actuación y de objetos pertenecientes a diversas estéticas, que diseñan un abigarrado y heteróclito espectro, que produce efectos que van desde la identificación a la denegación de la ilusión teatral. Asimismo, esta polifonía significa intenta pulsar zonas donde gobiernan los sentimientos del espectador, y que, obviamente va más allá de una comprensión exclusivamente racional.

La valorización de los signos no verbales posibilitan que los sentidos del universo escénico se potencien: las distintas puestas ofrecieron mundos de pesadilla y de horror; en otras, se ofrecieron realidades ambiguas, pletóricas de simbolismo y poesía o se ofreció una visión tierna y nostálgica, a veces entreverada con la sátira y la parodia. Pero casi siempre, historias fragmentadas, con la consiguiente ruptura de la linealidad, que el espectador debe reconstruir.

En suma, se pudo observar en la mayoría de los montajes, que las búsquedas teatrales se orientan por distintas vías, sin que pueda señalarse el predominio de una experimentación a ultranza, sino coexisten-

cia de "lo tradicional" con "lo nuevo"; es decir, convivencia, fusión, pluralidad de estéticas.

La Fiesta también mostró la rica, y heterogénea práctica teatral en la Argentina de hoy. No puede desconocerse que en la mayoría de las provincias, acosadas por una asfixiante realidad socioeconómica existen campos teatrales lábiles. De allí, las explicables diferencias que hubo entre los espectáculos, como realización integral. Sin duda, el encuentro teatral puso en eviden-

cia desigualdades, pero, a la vez, -y aquí reside el valor que justifica su existencia- preconizó el intercambio y la apertura de los límites del universo teatral del denominado (incorrectamente) "teatro del interior".

Los celebrantes que participamos de la XVI Fiesta, podemos dar fe de esto último. Como toda fiesta, marcó un estado de excitación y alegría transitorias. Pero también sabemos que sólo tenemos que soplar el rescoldo, para que se reaviven los fuegos y la magia del milenario ritual •



Escena de Primero las damas, Córdoba.



"Quiero contar lo que me da la gente. Recojo muchas historias que merecen ser contadas. Es como si fuera una obligación."

Manuel Chiesa

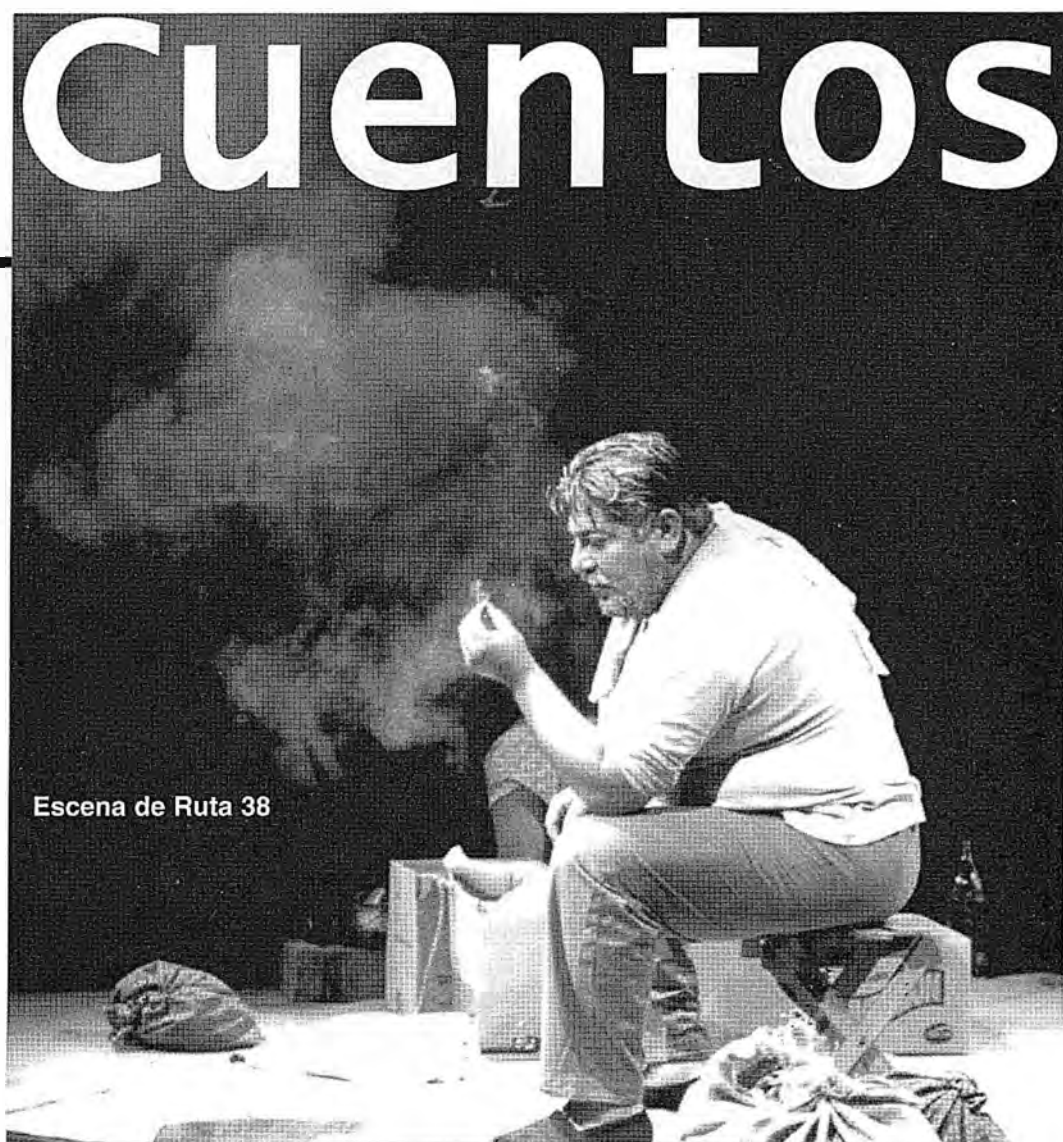
Un gran contador de Cuentos

Susana Freire
desde Capital Federal

Un café de por medio, un cigarrillo y una charla informal puede pasar a convertirse en algo muy importante cuando se está frente a Manuel Chiesa. La misma bondad que anticipa su mirada se encuentra en el alma de este hombre que ha dedicado su vida a construir diferentes universos sobre los escenarios.

Siempre está listo para intercambiar ideas, para enfrentarse estéticamente con sus pares, para iniciar una charla ininterrumpida de teatro. Es de una avidez que parece no saciarse fácilmente. Inquieto, permanentemente está a la búsqueda de una historia que pueda traducir escénicamente. No siempre es reconocido, su lucha por momentos es ardua ante la incompreensión de la burocracia. Pero no baja los brazos, al contrario, ante un impedimento su figura se agranda y su tenacidad se multiplica. No hay escollos económicos ni presupuestarios que puedan detener tanto ímpetu creativo. Con la habilidad de un mago, sabe transformar un papel en mariposa con la misma facilidad con que una historia se convierte en una propuesta teatral. Para él, todo resulta fácil. Claro, cuenta con el talento, la creatividad y la imaginación de algunos pocos elegidos.

Chiesa es catamarqueño por nacimiento, pero este detalle dejó de ser relevante en su historia. Un día, hace 28 años, emprendió un camino que sería, ignorándolo, sin retorno. Fue cuando llegó a La Rioja y nunca más se quiso ir. El paisaje de la provincia no sólo lo sedujo con su canto árido. También le llenó la mente de coloridos sonidos que iban transformándose en potentes imágenes, con las cuales diseñó y pintó un espacio teatral. Pero además le transmitió esa sabiduría que



Escena de Ruta 38

Gustavo Gorrini

sólo se les ofrece a aquellos que son capaces de descubrir en las pequeñas humanas un mundo complejo de pasiones y mezquindades, grandezas y miserias, punto de partida para el drama.

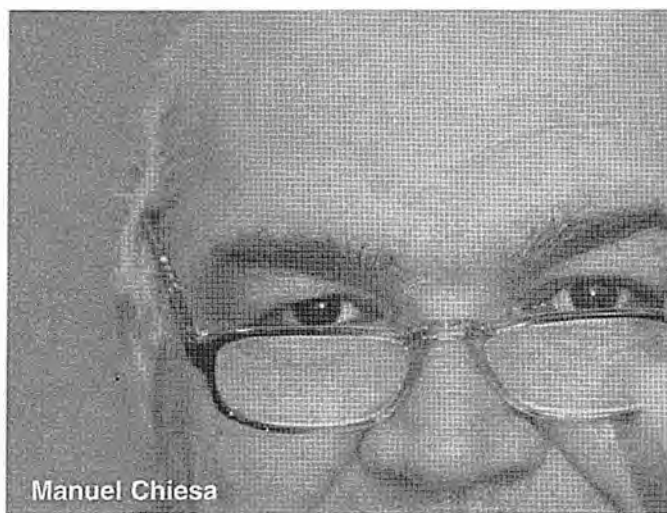
Al descubrir la profundidad de su mirada y la grandeza de sus sentimientos es fácil

confirmar que Chiesa es un creador que tiene el talento de convertir la naturaleza del hombre en un hecho estético escénico.

Su producción teatral pudo ser conocida gracias a las diferentes ediciones de la Fiesta Nacional del Teatro, que lo contó en varias oportunidades entre los elegidos. De esta forma pudo llegar al Teatro Nacional Cervantes y mostrar su trabajo: *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca (1986), *La muerte del Chacho* (1988), *El callejón* (1990) y *El Bum Bum* (1994). Este año, siendo el ganador de la región Nuevo Cuyo, se presentó con *Ruta 38*, versión libre de *La carretera del Norte*, de Tomás Urtusástegui.

El valor de lo regional

Una característica que define su producción es que, ya se trate de una obra de Shakespeare, de García Lorca o de cualquier otro autor, siempre en la puesta se respira un ambiente regio-



Manuel Chiesa

nal. Esto tiene que ver con el momento en que elige un texto para llevar a escena, instante fundamental para que el actor-director-autor pueda concretar un proyecto.

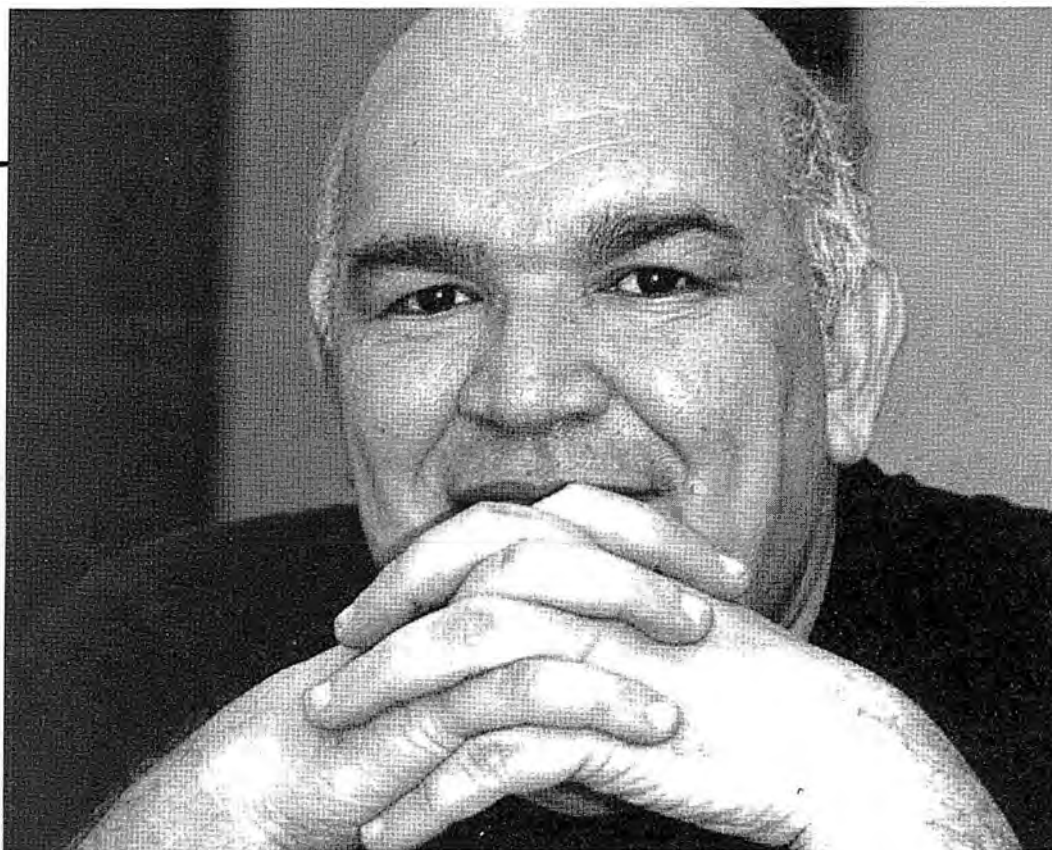
"En realidad -señala Chiesa-, más que dirigir una pieza, dirijo mi propia lectura de las obras. Si siento que un texto resuena dentro de mí, lo hago. Leo mucho y hay teatro que no corresponde con lo que siento que debo contar. Porque esto es lo primero: la necesidad de contar en el teatro. Soy un gran contador de cuentos, de lo que nos pasa y no queremos ver, u ocultamos, o pasamos tan rápido que no vemos, o sabemos que existe pero lo negamos. Quiero contar lo que me da la gente. Recojo muchas historias que merecen ser contadas. Es como si fuera una obligación."

Una obligación que no le pesa, que no rechaza, por el contrario, su inquietud lo lleva a buscar en los libros o en la vida cotidiana esa historia que lo sacude inexorablemente. ¿De dónde saca las historias? Se las brindan el aire, los olores y los colores locales.

"Los llanos de La Rioja son un lugar muy rico. La aridez del paisaje hace que las pasiones humanas sean más profundas; no desenfrenadas, profundas, porque tienen raíces. Lo que ocurre en los llanos se mueve en un marco de soledad donde cabe la palabra justa. No sé si se puede expresar. Es decir, la gente de esta zona no necesita manejar un extenso vocabulario. Le alcanza con pocas palabras, porque sabe usar con precisión los significados y los silencios, elemento fundamental porque hay respeto por los tiempos muertos. En el teatro se tiene miedo a esos tiempos. Lo que pasa es que a esos tiempos hay que actuarlos y eso es lo difícil."

Se hace necesario aclarar que se trata de silencios cargados de significados, como el silencio musical. La pausa que es elocuente, que genera un clima perturbador y que estalla con el sonido de la emoción. "La gente en el llano da lecciones del tiempo muerto, conoce la síntesis de la palabra justa. Con una sabiduría milenaria, expone todo el conocimiento de su entorno, expresa miles de cosas con una sola palabra. En cambio, nosotros, para expresar algo, decimos mil palabras."

La gente en el llano frente a la gente de la ciudad. El mismo drama humano en contextos diferentes. La simplicidad, pero también



la genialidad reside en pintar la aldea para alcanzar la proyección universal.

"Siempre insisto en que lo regional no pasa por que se cuenten leyendas de la zona o exista una tonada, sino por la visión del mundo que se tiene desde el lugar en que se está. Yo estoy en La Rioja y eso modifica

"Siempre insisto en que lo regional no pasa por que se cuenten leyendas de la zona o exista una tonada, sino por la visión del mundo que se tiene desde el lugar en que se está. Yo estoy en La Rioja y eso modifica mi visión. Leo a Shakespeare, pero desde La Rioja"

mi visión. Leo Shakespeare, pero desde La Rioja. Al hacer esta lectura y ante la universalidad del relato de Shakespeare, todo lo que uno hace se convierte en universal. Ruta 38, que es la ruta que comunica La Rioja con el sur de Córdoba y con Buenos Aires, puede ocurrir en cualquier lado. Por esto, a los actores les exijo que no hablen con la tonada riojana, sino con un tono neutro, que no se pueda identificar."

No solamente se trata de tonos, tonadas o particularidades del idioma, Chiesa también busca componer el espacio, pero no a través de posibilidades tecnológicas o recursos escenográficos, sino por medio de una poderosa arma creativa: la imaginación.

"Siempre pienso que los teatreros refunfuñamos porque no hay salas, no tenemos elementos, focos de luz especiales. Creo que el teatro, que para mí es como una fiesta, hay que hacerlo de acuerdo al espacio que se tiene. Esta es la posibilidad magnífica que uno tiene para dar lugar a la imaginación. Creo que fueron los franceses los que dijeron "la imaginación al poder". No es una mera frase. El poder que tiene la imaginación es el de transformar las cosas. El poder que da el teatro -que es una de las armas más poderosas- es el de permitir recrear lo que uno imagina y, además, en complicidad con el público. ¡Qué más puede pedir un hombre de teatro!"

Formación y dirección

Al frente de la comedia municipal riojana, Chiesa desarrolla su actividad creativa como director y autor. Pero hay otra función que realiza con total eficiencia: la docencia. Desde la mirada particular sobre un texto, el maestro también impone medidas para la composición de los personajes, a los que saca del texto para "trabajarlos" con los actores. Trabajar es un eufemismo, en realidad trata de descubrirlos, de encontrar ese camino que lo lleva a los sentimientos y pensamientos de esas figuras planas que se ofrecen impudicamente y que sólo tratan de encontrar un cuerpo para surgir a la vida.

Manuel Chiesa va guiando a los actores para ese encuentro definitivo que coloca a los intérpretes y a los personajes en mitad de la escena. Cuando llegan a ese punto, el texto se incorpora naturalmente. La capacidad para transmitir esa metodología hace que el maestro pueda incorporar a su elenco niños y adolescentes.

No se trata de una simple relación entre maestro y discípulo. Manuel también incorpora el campo afectivo para una armónica convivencia artística, se compromete con "su gente", porque considera que la conquista estética va de la mano de los valores éticos. Este clima y cordialidad se trasluce en la escena y se traduce en un juego creativo y feliz. Con Manuel Chiesa, se siente que el teatro es una fiesta •

Escena de Ruta 38





"Ver Secreto y Malibú se transformó como en un viaje a lo desconocido..."

Dos mujeres apasionadas, Un patio, un ventilador, un hombre

Eduardo Giorello
desde Capital Federal

Una de las experiencias de teatro-danza más fuertes que se presentó en la Fiesta del Teatro, fue Secreto y Malibú, un trabajo dirigido por Diana Szeinblum. Una primera dirección que muestra a esta creadora como una de las figuras más inquietantes dentro del panorama porteño, en esta disciplina.

En esta suerte de ritual veraniego, dos muchachas -Secreto y Malibú- ocupan su tiempo en una serie de juegos en un jardín poblado de matas y sonidos de insectos. Allí, las protagonistas dan rienda suelta a sus deseos ocultos, sueños, ilusiones y sexualidad altamente estimulada por una serie de agentes exteriores (el calor, el agua, la desnudez) hasta la aparición del hombre. Este, con su presencia fugaz, las conmociona, pero él desaparece rápidamente. Otra vez solas, la atracción mutua parece suplir la presencia masculina. Dúos, solos violentos, exasperados o gozosos, inmovilidades reflexivas, se encadenan en el lenguaje coreográfico de Szeinblum, quien ha trabajado estrechamente con sus celebrantes Rampoldi y Mazur. El raro universo poético de **Secreto y Malibú** se apoya también en una banda sonora, luces, escenografía y vestuario acordes con la estética posmoderna de la propuesta" (de una crítica del autor de esta nota aparecida en el diario **Ambito Financiero**, en agosto de 2000)

-¿Cuál fue la génesis de la obra?

-Tenía ganas de hacer una creación grupal. Para esto tenía que conseguir personas que me interesaran como intérpretes y creadoras. Gente que pudiera dirigir pero a la vez con posibilidades de imaginar en el campo que yo iba a ofrecer. Finalmente me encontré con Leticia Mazur e Inés Rampoldi. En un momento quise ampliar el grupo, hice una audición, pero no encontré

más gente y me quedé con ellas dos.

-Es decir que la obra no fue pensada estrictamente para dos personajes...

-Esta forma de trabajo impone que uno empieza con algunas ideas o cosas a las que quiere llegar o trabajar pero no hay un guión, uno no se atiene a un guión particular...entonces, realmente, podía incluir más gente. Pero con ellas se armó algo tan especial que no podía entrar nadie más. Antes de comenzar sólo tenía imágenes y algunas líneas a trabajar, pero no una historia concreta.

-Decís que tenías una idea clara acerca del lugar a dónde querías llegar...

-Mi primera imagen era un lugar al aire libre, con un ventilador donde Inés va a tomar aire

"Mi interés en la danza es llegar a los límites del cuerpo y eso es lo que la danza puede entregar. Cuando uno llega al límite, comienza a suceder algo, indefectiblemente expresivo, y hace que el "otro" empiece a sentirse parte de ese momento límite".

y un árbol donde alguien se queda dormido. Eso era todo lo que tenía. Para mí y para las chicas era una imagen muy sugestiva, y desde donde disparamos a miles de espacios y lugares. El patio, como espacio concreto, apareció después. En un comienzo tampoco sabíamos nada de esos personajes, ni siquiera quienes eran. A partir de allí fue un sinfín de improvisaciones, desarrolla-



Diana Szeinblum

Magdalena Viggiani

mos una especie de juego que habíamos inventado y que llamábamos "ping-pong". Yo traía varios temas -fueran buenos o malos, interesantes o no-, los largaba, y las chicas iban y hacían algo. Así trabajamos. Y después, básicamente, apareció la necesidad de resolver el lenguaje, encontrar un movimiento que nos interesara, limpiándolo de las influencias que teníamos. Queríamos llegar a algo genuino, interesante, por lo menos no visto entre nosotros.

-Finalmente llegaron a un guión

-Con todas las improvisaciones hubo que empezar a hacer un guión, lo que ayuda a encontrar los bordes. Se encuentra un espacio y personajes...y ya todo es posible. Esos bordes hacen que uno pueda comenzar a escribir un guión y que no dé lo mismo que haga así con una mano y así con la otra...

-¿A qué se deben los nombres de Secreto y Malibú?

-Fueron nombres, mejor dicho palabras, que aparecieron en el transcurso de las improvisaciones... Llamábamos Secretos a determinados comportamientos. Yo les pedía que hicieran un secreto, por ejemplo. Era un ejercicio. Entonces la palabra mero-deaba y luego, empezamos a entender que Inés tenía algo misterioso en su personaje,

"Son dos mujeres solas y muy inquietas. No sólo físicamente sino en sus psicologías. Necesitan expresarse de alguna manera y están solas..."

había secretos que guardaba, era menos expresiva que la otra....Y Malibú salió a través del músico, Axel Krygier. No tenía que ver con la playa, pero resultaba un nombre más brillante...

-¿La evocación del patio tiene que ver con tu infancia...con deseos reprimidos, con sueños?

-Creo que básicamente creamos un espacio donde lo más fuerte es la soledad. Son dos mujeres solas y a partir de eso, nos da la posibilidad de crear. Son dos mujeres solas y muy inquietas. No sólo físicamente sino en sus psicologías. Necesitan expresarse de alguna manera, están solas y eso las lleva a hacer todo lo que hacen. Creo que ese es el cuento, digamos...

-¿Y la presencia masculina que aparece y rompe el clima de esa soledad?

-Si te digo que para mí es un sueño de alguna de las dos y es parte de las sorpresas que proporciona la obra... Nosotras decíamos que era un elemento más de esta propuesta, no es "el hombre". Es la cebolla, el árbol, la tierra y el hombre. Es realmente parte de la fantasía de estas mujeres. Es como provocarse el llanto con la cebolla sobre los ojos. Sentir amor o estar calientes, pero no hay que tomarlo como un personaje más.

-Es un mundo femenino bastante cerrado

-Totalmente

-¿Eso tiene que ver con el lesbianismo, por ejemplo?

-No, que curioso, no. En Internet apareció una crítica ridícula que habla de que se acariciaban, que se yo...No. Se tocan, juegan,

se divierten, pero no hay sexo entre ellas. Se puede confundir, pero no. Se puede inferir, pero en ningún momento lo hemos trabajado así.

-¿Cómo analizas la escena en la que una de ellas orina?

-Un poco vuelvo al personaje de Secreto, que para mí es introvertido y tiene una

"Con Secreto y Malibú nuestro objetivo era hacer un espectáculo de danza que le posibilitara a la gente sentir cosas y creo que eso pasó. Para el espectador fue muy gratificante ver un lenguaje nuevo, distinto, que lo sorprendiera"

manera de contar las cosas muy torcidamente. Malibú es mucho más expresiva. Ella busca, en todo momento, cosas para decir lo que le pasa, lo que quiere y Secreto es mucho más poético como personaje y en un punto, algo más escabrosa. El hecho de que orine es su manera de contar su angustia. Es algo más de Secreto, de su forma de contar las cosas, lo que le pasa, su fragilidad, su desparpajo. Es muy natural. Está en un contexto natural.

-¿Cómo fue el trabajo con el lenguaje

coreográfico? ¿La consideras una obra de teatro-danza?

-Lo que uno ve tiene que ver con el teatro y con la danza

-¿Tenés un modelo de inspiración para tu lenguaje?

-Mi interés en la danza es llegar a los límites del cuerpo y eso es lo que la danza puede entregar. Cuando uno llega al límite, comienza a suceder algo, indefectiblemente expresivo, y hace que el "otro" empiece a sentirse parte de ese momento límite. Lo que me interesa de la danza es que el público no se quede afuera. Que no se quede en algo estético y bello. No fabricarlo, sino que haya en la escena algo que te lleve a sentir. Para ser esta mi primera experiencia creo que apunta a un objetivo muy claro. Este fue mi primer trabajo como directora. Mis otras tareas fueron como coreógrafa o intérprete.

-¿Crees que en tu tarea hay inspiración en creadoras alemanas como Pina Bausch y Susanne Linke?

-Sí, porque trabajé con ellas en Alemania y esa inspiración no se puede desmentir. Además creo que en lo que uno hace ya no hay algo nuevo.

-¿A qué atribuí el suceso de público de Secreto y Malibú?

-Nuestro objetivo era hacer un espectáculo de danza que le posibilitara a la gente sentir cosas, que los sorprendiera, y creo que eso pasó. Para el espectador fue muy gratificante ver un lenguaje nuevo, distinto, que lo sorprendiera y que le permitiera olvidar por un rato lo que lo abruma de la realidad. Ver **Secreto y Malibú** se transformó como en un viaje a lo desconocido •



Escenas de Secreto y Malibú, Capital Federal.



"Yo no elijo obras, elijo cosas que tengo ganas de decir, si hay una obra que tenga que ver con eso, la tomo, y si no la escribo con el grupo"(Juan Carlos Carta)

Círculo

de Tiza, una apuesta a lo interdisciplinario

Norma Velardita
desde San Juan

Haciendo malabarismos entre lo oculto y lo aparentemente visible; el elenco Círculo de Tiza, que dirige Juan Carlos Carta, se embarcó en el intento de plantear ciertas líneas reflexivas sobre la realidad contemporánea. Cinco años de vida han sido suficientes para convertirse en uno de los grupos más destacados del país.

Con una estética buscada y encontrada, Juan Carlos Carta descubrió un espacio propio para transformar el teatro en una emoción tragicómica, donde los trazos llenos de pensamientos actúan de manera contundente sobre los espectadores. La capacidad para iluminar las obsesiones humanas, que se reflejan en hechos sociales, se enriquece en creaciones que conjugan en el escenario variadas disciplinas artísticas: clown, mimo, música, danza, teatro de objetos y la plástica.

Círculo de Tiza Teatro es el arquitecto de un teatro comprometido, crítico, denunciante. En cada una de sus obras, llenas de fuerza y contenido, ofrece el otro lado del espejo, la otra cara de la realidad, aportando siempre la mirada oculta. En una extensa charla, Juan Carlos Carta, deja traslucir su universo creativo.

- ¿Cuáles son los elementos movilizados que guían tu trabajo?

- Están relacionados con algo que me esté movilizandome internamente, pero de una manera muy fuerte. Creo que hay obsesiones, hay una cierta mirada sobre las cosas que nos tocan más de cerca y esas son las que me interesa llevar a escena. Después en el tratamiento, en el cómo se llevan a escena, empiezo a tener en cuenta distintas formas narrativas, a experimentar con la dramaturgia o con otros elementos de la puesta. Siempre bajo un nivel muy riguroso con los actores para que logren una profunda verosimilitud. Eso es algo que nos ha

interesado mucho, porque en la provincia se ha trabajado muy superficialmente con el actor.

- ¿Cómo es tu trabajo con los actores?

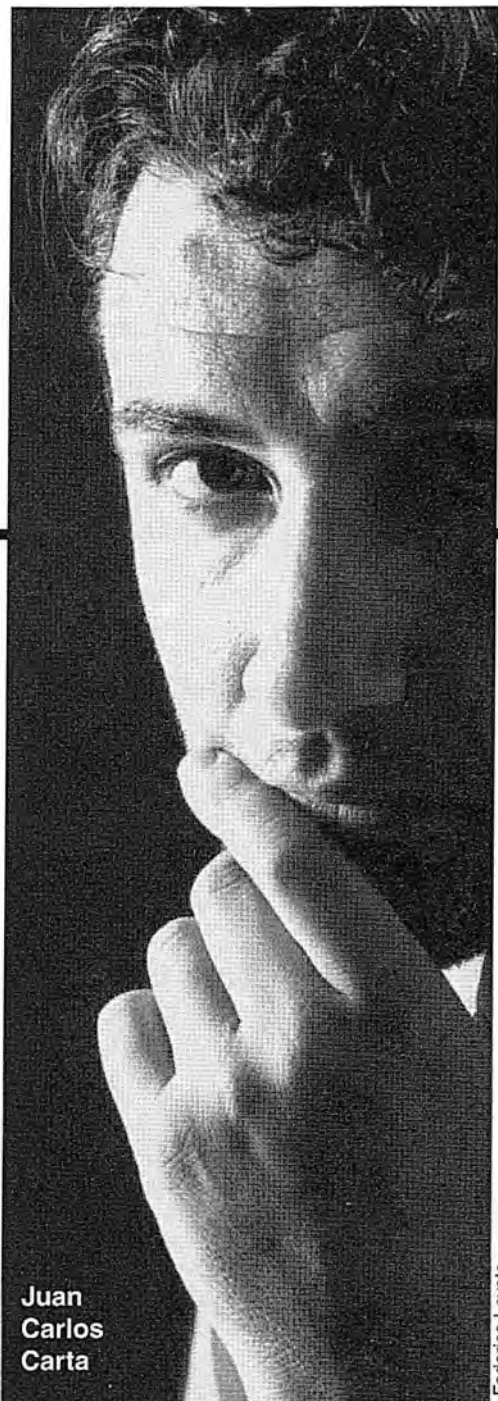
- Cada obra es un universo autónomo que necesita determinadas leyes. De esta manera podemos trabajar algo que esté muy emparentado con el mimo y con la música, o con aspectos del lenguaje. Intento que el actor se compare con una máquina que empieza a funcionar y que de a poco se va destruyendo. Funcionamos probando y descartando permanentemente. Una obra puede tener tres etapas en un proceso en el que se descartan un montón de cosas y otras van quedando. En ciertas obras, en la segunda etapa se ha llegado a descartar todo el material de la primera, y es ahí donde empieza a funcionar este tejido que es el espectáculo con todo sus niveles.

- ¿Cómo se desenvuelve el proceso creativo integral?

- Partimos de experimentar, buscar y transformar. Para eso nos enriquecemos con otras manifestaciones: textos, material de video o música. Apenas tenemos los primeros textos de la obra empezamos a trabajar con los actores y ellos construyen otros textos a partir de improvisaciones. Uno tiene un esbozo de a donde quiere llegar finalmente, pero nunca es nítido y en la mitad del proceso volvemos a hacer lo mismo del principio. De esta manera, la puesta se va limpiando. Soy muy meticuloso y exigente,

"Me interesa hablar de la ausencia, la locura, la memoria, el elemento onírico y además bordear obsesiones como el poder".

no dejo ningún cabo suelto porque si algo tiene varias lecturas es porque no cerraste el trabajo. Con esto no quiero decir que debe ser unívoco, todo lo contrario, es plurisignificativo, pero siempre hay una dirección de sentido contundente. El teatro se manifiesta en los ensayos, durante la construcción del trabajo, y lo más lindo es descubrir y hacer conexiones. Así como el novelista trabaja con cuatro borradores, en el teatro



Juan
Carlos
Carta

Federico Levato

también se debería ir limpiando la obra para encontrar el elemento esencial. Lo que más me interesa del teatro es que sea económico, austero y profundamente verosímil dentro del universo que he creado.

- ¿Qué técnicas o metodologías has cambiado como director desde tus inicios a la actualidad?

- En un principio tenía todo el cuaderno de dirección armado con anterioridad, entonces trabajaba con piezas que tenía que ubicar. Ahora, es totalmente distinto, se largan elementos que se relacionan con el azar y con la construcción del sentido a posteriori. Trabajar de una forma azarosa te permite que salgan cuestiones que uno de alguna manera intuye, o que tienen que ver con algo que soñaste, o algo que encontraste por ahí en la calle y quisiste probarlo. En un primer momento hay mucha libertad y de a poco se va acotando hasta que se construye esa especie de entramado lógico y de sentido. Esta forma de construir no es sólo para el actor sino también para el sonidista o el músico. En un principio trabajaba con demasiadas pautas que indicaban todos los

lugares, ahora es al revés, se construye sobre la marcha.

- ¿El sonido y la iluminación participan en tus obras de una forma protagónica?

- No necesariamente, me interesa darle mucha prioridad a todo, no sé si lo logro, cada elemento tiene su porqué y debe estar conectado con todo lo que está ocurriendo. Creo que una obra puede llegar a ser una partitura de gestos, de sonidos y de música. En cuanto a tendencias me interesa mucho el expresionismo, creo que los temas que elegimos tienen que ver con esta línea, son cuestiones formales que hacen a la poética, al estilo que vamos teniendo. En resumen, tratamos de encontrar los elementos necesarios para cada trabajo, sin dejar de lado el azar, que funciona como una prioridad. Hay una especie de energía que uno va desplegando, en sí mismo o entre los compañeros, que te hace entrar en un tema determinado y uno se vuelve más perceptivo de ese universo que está tratando de buscar y que en algún momento no puede desentrañar, ahí es cuando el proceso se vuelve más interesante. Ese momento es el que más disfruto, porque esto de encontrar elementos y conexiones me parece algo genial. Al espectáculo lo vamos construyendo todos, porque todos compartimos una poética y adherimos a una forma.

- ¿Cuáles son tus referentes?

- Me gusta Tadeusz Kantor, me interesa mucho lo que hizo el expresionismo alemán en el cine, la literatura contemporánea, las búsquedas que realiza Juan José Saer. Los maestros que constantemente están proponiendo técnicas de trabajo con los actores o



Escena de Inferno, San Juan.

desde la dramaturgia como Sanchís Sinisterra, Mauricio Kartun, Ricardo Bartís y Rubén Szuchmacher. Ellos manejan una poética para contar las cosas que los vuelve muy personales y a mí me parece que eso tiene que ver mucho con el teatro. Me interesa el teatro donde hay una poética que está hablando, y esto es medio contradictorio porque uno quiere estar en la vereda opuesta cuando deja crear a los actores, pero en esa tensión que se produce se vuel-

ven más ricos los espectáculos. Por otro lado, yo no elijo obras, elijo cosas que tengo ganas de decir, a partir de ahí si hay una obra que tenga que ver con eso la tomamos o si no la escribimos nosotros. Puede aparecer un cuento y lo adaptamos. Quizá no nos interesa hacer una obra en particular pero sí nos gusta la manera de encarar el teatro que tiene Copi o Gombrowicz. En este sentido hay dos autores que nos movilizan mucho, Griselda Gambaro y Alejandro Tantanián.

- ¿Cómo definirías el teatro que lleva a escena el Círculo de Tiza?

- No me interesa rotularlo, porque creo que es bueno que un grupo trabaje con cosas muy diversas, que vibren en universos distintos y partan de un mismo grupo. Lo podría definir por los temas: **Real Envido** habla de la corrupción desde el poder y el juego mentiroso, mientras que **Manchas en el silencio** trata de gente que está subyugada por un poder desconocido y atrapada por una existencia de animales. De **Un cuento alemán** nos interesó el romanticismo y cómo vibraban elementos como la locura, que luego continuamos en **Las puertas del cielo**, en este último caso se refiere a la ausencia de una persona. Por su parte **La metamorfosis** describe al individuo ante el poder, empujándolo, aceptando lo que está sucediendo. En cambio, en **Puesta en claro** es lo mismo pero con otra definición, la persona se rebela ante ese poder. Con **El murmullo** intentamos mostrar el cinismo. Los temas se repiten pero con tratamientos diferentes. Me interesa la ausencia, la locura, la memoria (que estará presente en su próxima obra **Zoología**), el elemento onírico y además bordear obsesiones como el poder.

Me gustaría hacer una obra de Peter Weiss o de Brecht y acercarme más a la cuestión social de criticar y reflexionar, líneas que creo que tenemos. Para mí el teatro es importante como elemento de construcción en la sociedad •



Escena de El murmullo, San Juan.



"El estilo realista me aburría,
me parecía muerto, previsible...
en realidad no solamente yo quería
otra cosa, sino el mundo entero"

Teatro, sociedad y acción callejera:

El mundo de Norberto Campos

Cecilia Hopkins
desde Capital Federal

La representación rosarina en la Fiesta de Salta estuvo a cargo de dos compañías, La Piara con su espectáculo H y el grupo De la Acción, con la propuesta Politik Theatre protagonizada y dirigida por Norberto Campos, uno de los creadores más emblemáticos de la región.

Estrenada en 1999, **Politik Theatre** fue el espectáculo que representó al rosarino Grupo De la Acción en la XVI edición de la Fiesta Nacional del Teatro celebrada en Salta. El montaje -un jugadísimo mix de tres obras de Bertolt Brecht- obtuvo en su momento un subsidio del Área de Teatro del Fondo Municipal de Cultura de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario. Además de Norberto Campos, director y actor, los otros integrantes del elenco fueron Gigi Barúa, Andrea Boffo, María Caila, George De Bernardis, Adrián Donatti, Pablo Ruiz Díaz y Tomás Sznaiderman. Vestidos con guardapolvos grises de inequívoco aire proletario los personajes -farsescos, deliberadamente dibujados a golpe de trazos gruesos y desprolijos vociferaban noticias del pasado mechándolas con referencias al presente más cercano, incluídos los cortes de ruta y otras manifestaciones de efervescencia social. En medio del encendido manifiesto, sobre una gran mesa rodante y con apenas unos pocos elementos de escena, se sucedían las escenas de humillación y escarnio -y "otras maldades del capitalismo"- que soportan los personajes que Brecht creó para su **Santa Juana de los Mataderos**. El turno para que Campos concretara el despliegue de todo su histrionismo llegó recién en la versión que el espectáculo brinda

de otros textos del autor alemán, **La panadería y Herr Puntilla y su criado Matti**. El primero da cuenta de la frustración de una mujer trabajadora frente a su incapacidad para sobrevivir y hacer frente a las trampas del sistema económico liberal. El otro se centra en los dichos y andanzas de un desalmado latifundista (aquí rebautizado como el Señor Punilla, en referencia a un poderoso terrateniente oriundo de los valles cordobeses) que finalmente conoce los rigores de la ira colectiva.

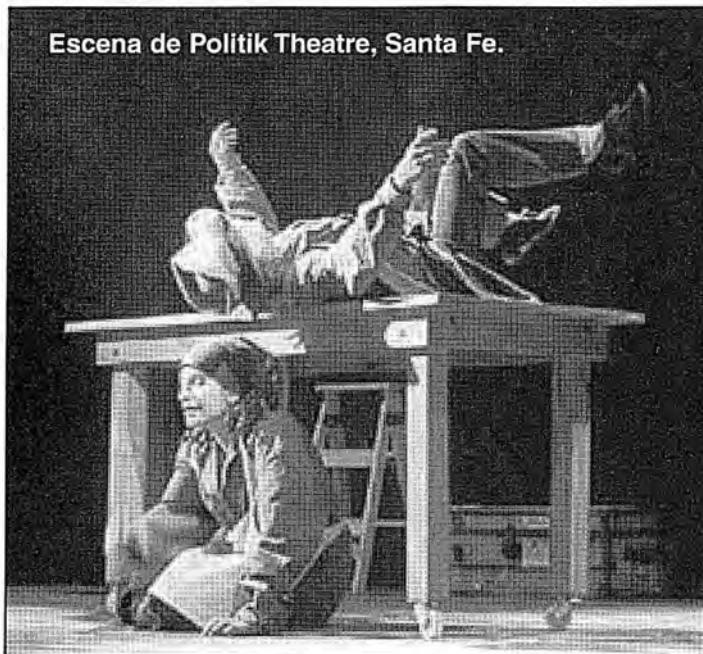
Después de asistir al espectáculo y de evaluar sus personales marcas de estilo, surge inevitablemente la necesidad de preguntarse acerca del recorrido de vida de Norberto Campos para reconstruir la historia teatral de este porteño afincado en la ciudad de Rosario. Porque a pesar de que en la actualidad es uno de los referentes más claros del teatro rosarino, el hombre nació entre Liniers y Mataderos, por añadidura, en el seno de una familia de clase media trabajadora. Según cuenta, de la década del '50 datan sus primeros recuerdos relacionados con el teatro, esto es, "las visitas que hacía con la familia a la biblioteca popular filo socialista, donde se podía ver teatro en las

fechas patrias". Un poco más adelante, ya de adolescente, el futuro actor y director se las arreglaba para llegarse al centro. "En esa época -recuerda- era posible ahorrar unos pesos y pagarse la entrada a un espectáculo, no solamente para asistir a teatros como el Cervantes sino para entrar en las salas comerciales, donde se podía ver a las grandes figuras que venían del exterior; así pude escuchar a Edith Piaf, Marlene Dietrich y Maurice Chevallier y ver actuar a Vittorio Gassman".

Campos habla con afecto de una familia que lo comprendió y apoyó en sus decisiones: cuando dictaminó que no seguiría el secundario porque había elegido ser actor, sus padres lo animaron diciéndole: "bueno, estudiá para actor... pero hacelo bien". Se unió, entonces, al proyecto de Fray Mocho, un grupo al que había visto actuar una sola vez, de gira por su barrio, "un teatro bien contemporáneo para su época y de gran contenido social, con ideas muy renovadoras: trabajaban fuera del edificio teatral, en un tablado frente al público, delante del que se maquillaban...verlos a ellos me abrió la cabeza", recuerda. A partir de entonces comenzó a familiarizarse con el nombre de artistas, escritores y poetas, cuya obra lo influyó de distinto modo. Supo del trabajo de Jacques Copeau al frente del Viex Colombier, de las coreografías de Kurt Jooss, de los escritos de Macedonio Fernández, André Breton y Artaud.

Sus primeros maestros fueron Oscar Ferrigno y Roberto Espina. En cuanto lo conoció, el segundo le aconsejó que se dedicara al mimo, "tal vez porque no me vió pasta para galán", según recuerda entre risas. Así y todo le hizo caso, estudiando en la escuela de Angel Elizondo, mientras atendía sus clases de teatro. "No hacíamos pantomima -aclara- sino mimo corporal, un estilo que se proponía desprenderse de la literatura". También pasó por el estudio de la mítica Hedy Crilla y hasta viajó a Mendoza para conocer a Galina Tolmacheva porque "aunque éramos unos pre-hippies desatados

Escena de Politik Theatre, Santa Fe.





Norberto Campos

cieron". Allí participó en veinte experiencias teatrales, muchas de ellas con el Grupo Lobo, las que fueron realizadas a lo largo de los seis años que perteneció al espacio que funcionó hasta 1970 en Florida 936.

Así comenzó a interesarse por la sociología, por las teorías de Umberto Eco y por el cine de vanguardia, asistiendo a los ciclos que organizaba la Facultad de Filosofía y Letras. "Después íbamos a comer fideos a los boliches de Corrientes", recuerda, antes de referirse a todas las veces que supo escaparse de las redadas policiales que por entonces estaban a la orden del día. "Con Onganía se pudrió todo, el aire se puso irrespirable y decidí irme a Brasil. Allí me conecté con el Living Theatre y no sólo descubrí las técnicas de cabaret y varieté o las técnicas de distanciamiento brechtiano con Judith Malina, sino que también conocí el método de autogestión de los grupos, el modo de generar estrategias alternativas. Pero Brasil en dictadura también era un país bestial, así que abandonamos aquellos trabajos de agitación social para sumergirnos en el Chile de Salvador Allende, que ya estaba declinando". Según cuenta, "pataperreando con trabajos solistas, contando historias", pasando por Bolivia y Paraguay, Campos llegó a Rosario.

Allí compartió con otros teatristas las experiencias aprendidas en Brasil y soportó lo mejor que pudo los años de la dictadura. Como tantos otros creadores que resistieron los años de plomo en el país, después de 1983 comenzó un nuevo período: Campos fundó el Profesorado Superior de Expresión Corporal, participó en la organización de la Escuela de Cine, Televisión y Teatro, aparte de seguir actuando y dirigiendo teatro. En 1987 creó el grupo Teatro De La Acción, con la idea de cruzar el mimo y la expresión corporal con las tradiciones populares del circo y la murga. Su

derrotero comenzó en la sala de ensayo y siguió en la calle para alternar esta práctica con la actuación en salas cerradas. "Fuimos el primer grupo que salió a las calles para

que cuestionábamos las escuelas tradicionales nos atraía su trabajo minucioso sobre las teorías de Stanislavski".

Finalmente, Campos tuvo que aceptar que

"Fuimos el primer grupo que salió a las calles para contar historias, que tomó casas y galpones para hacer teatro"

el realismo no era lo suyo: "el estilo realista me aburría, me parecía muerto, previsible...en realidad no solamente yo quería otra cosa, sino el mundo entero", reflexiona a la vez que rememora el paisaje cultural de los '60: "leíamos a Lumumba, escuchába-

mos a Suma Paz y Jorge Cafrune, comenzábamos a nombrar a Leda Valladares, aparecía Susana Rinaldi con su forma amodorrada de cantar el tango, la música de Piazzolla...en fin, un clima de época que me iba empujando hacia otros lugares constantemente".

Inaugurado en 1963, el Instituto Di Tella tuvo una gravitación enorme en la biografía teatral de Campos. "Era un proyecto que pugnaba por unir la tecnología y el rigor de las ciencias con las disciplinas del alma", dice, y al punto recuerda otro reportaje, una charla que mantuvo en 1986 con Osvaldo Calatayud, donde -según comprobamos- definía al Di Tella como "el sueño desarrollista hijo de un momento histórico y popular, difícil, intrincado, poderoso, complejo...una hermosa utopía que ni la llamada izquierda argentina pudo integrar y que los partidos mayoritarios, en general, despre-

"La cultura puede definirse como una construcción defectuosa entre los sueños, los anhelos y la imposibilidad"

contar historias, que tomó casas y galpones para hacer teatro", asegura con orgullo el director y actor, para quien "la cultura puede definirse como una construcción defectuosa entre los sueños, los anhelos y la imposibilidad" •



"Las palabras Director o Dirección cobijaron multiplicidad de prácticas, de condiciones de producción y contextos absolutamente disímiles. Esto generó la primera instancia de diálogo e intercambio, poder descubrir algunas certezas comunes".

Directores y Periodistas

Confrontaron sus experiencias de trabajo

Gabriel Cosoy
desde Entre Ríos

Durante la XVI Fiesta Nacional del Teatro de Salta, se llevaron a cabo dos encuentros de profesionales. El primero tuvo como protagonistas a los Directores, y el otro, a los críticos teatrales. Gabriel Cosoy quien, junto a Rafael Bruza, coordinó el primero y Aída Giacani, integrante de CRITEA, analizan, en estas páginas, los alcances de esas reuniones.

Esta nota intentará reflejar algunos de los momentos y de los temas abordados en el Encuentro de Directores Teatrales que tuvo lugar en Salta los días 22 y 23 de noviembre. Lamentablemente, al escribir no cuento más que con mi memoria, por lo que no podrá tomarse como una referencia cabal y exacta del Encuentro. Tampoco se tratará de una ficción, ya que con Rafael Bruza hemos abordado lo acontecido en esos días en más de una oportunidad, con el interés de sintetizar lo más objetivamente posible lo sucedido, ya que en nuestro país estas reuniones suelen ser muy esporádicas y nos mueve la convicción de que deben existir en forma más continua y permanente.

Primera Jornada (¿quién es quién?)

Asistimos representantes de todo el país y esta diversidad marcó las dos jornadas. Se advirtió la ausencia de los directores de espectáculos de Danza - Teatro, tal vez el título del Encuentro (de Directores Teatrales) conspiró contra su presencia, sus aportes hubiesen enriquecido el debate, desde ya será interesante tenerlo en cuenta para un futuro.

Las palabras Director o Dirección cobijaron entonces, multiplicidad de prácticas, de condiciones de producción y contextos absolutamente disímiles. Esto generó la primera instancia de diálogo e intercambio, poder descubrir algunas certezas comunes ¿Alrededor de qué ejes más o menos constantes podría circular, eso, que los participantes llamábamos Dirección? ¿Qué podríamos compartir los directores de grupos y los que ejercen su profesión individualmente? ¿Los que trabajan en pequeñas ciudades con los que lo hacen en los grandes conglomerados urbanos? ¿Los que tienen una reconocida trayectoria con los que se están



iniciando?

Poder reflexionar sobre este asunto no resultó fácil, tal vez porque el lugar del director implica, muchas veces, pensar en soledad y generalmente, ese mismo lugar, es idealizado como el sitio de la respuesta, no el de la pregunta. Así empezamos, admitiendo que el director también es alguien que puede no saber y que en muchos momentos de nuestra labor eso es lo más prudente.

Los modelos, los referentes y los maestros fueron invocados en pro de descifrar identidades e influencias, lo cual remitió a la necesidad de "confrontar" (entiéndase como el encuentro frente a frente, a un mismo nivel y no necesariamente con un "rival") con la tradición, con el maestro, con los otros creadores del hecho teatral, con la propia práctica. Así se presentó como una vía en la búsqueda personal de una poética, en la construcción de un lenguaje, de una dramaturgia de

la puesta en escena.

Naturalmente se valorizó el interés por contar con un espacio de encuentro, de intercambio y de capacitación para directores, lugar en definitiva para poder "confrontar".

Por otra parte fueron apareciendo aspectos referidos al ejercicio del rol, asumir la dirección implica responsabilidades y límites. Alberto Ure, en su nota **Oficio y lugar del Director**, publicada por la Revista Teatro Abierto, en octubre de 1982, preguntaba ¿Cómo hicieron los directores de teatro que existen, desde el más próspero hasta el último lumpen, para ser directores? Contestaba: Es muy fácil y espero que quienes estudian dirección lo crean. Uno agarra y dice "soy director" y si encuentra a alguien que se lo crea, ya está, es director. Eso hice yo hace tiempo y aquí estoy, soy director de teatro. Más allá de la ironía del comentario, frente a ese alguien "que se lo crea" aparecen las responsabilidades del rol, ya que además es necesario que ese director crea en lo que el otro dice ser.

Fueron debatidos entonces los acuerdos de trabajo y el espacio grupal como contenedor y destinatario de buena parte de la actividad de la dirección. Se pudo hablar sobre cómo los acuerdos fueron modificándose, mientras que antes de la dictadura militar implicaban un fuerte compromiso de militancia, encuadrados en un diagnóstico del acontecer político - social, se pasó posteriormente a la necesidad de resistir y sobrevivir, derivando en el presente a la búsqueda de "consensos" entre los sujetos reales de la práctica que permitan la creatividad y el desarrollo de los individuos. Pequeños acuerdos sostienen la actividad, sobretudo en lugares menos favorecidos o con sistemas teatrales de menor desarrollo.

El trabajo con los actores también fue abordado. Apareció nuevamente la necesidad de preguntar más que de proponer, aquí volvió a valorizarse la capacidad de ejercer una actitud pedagógica ¿Director y/o maestro? Se hizo evidente que en el proceso de construcción de la dramaturgia de una puesta, se advierte una producción de conocimientos, una labor docente donde el director debe oficiar estimulando esa producción y a su vez organizándola en un todo, en una corriente de sentido.

Segunda Jornada (¿y ahora?)

En la segunda jornada se abordaron cuestiones referidas a la desprotección de nuestra labor, a la falta de normativas y mecanismos que nos amparen.

Hablamos de los derechos de autor sobre la puesta que en la mayoría de los casos no se

"Diversos factores conspiran habitualmente contra el trabajo del crítico teatral. Una labor que, por cierto no se limita a informarse, asistir a los espectáculos y escribir..."

Quando los críticos se reúnen con los creadores

Aída Giacani
Secretaria general de CRITEA

reconocen y que tanto la Asociación Argentina de Actores como Argentores no contemplan decididamente en sus acciones. Surgió así la posibilidad de organizarse para peticionar ante las instituciones, apareció también la necesidad de crear nuevos y mayores espacios de trabajo.

En esta instancia participó Raúl Brambilla, Director del Teatro Nacional Cervantes, quien además de acercar sus opiniones, puso a disposición de los interesados dicho establecimiento para futuros Encuentros y reuniones.

La discusión se tornó ardua, por un lado se hicieron presentes las frustraciones del pasado, las veces que se intentaron crear formas organizativas, las declaraciones surgidas de aquellas reuniones con puntos que nuevamente eran discutidos, los temores y el "no se puede".

Una vez superado el momento de "la queja", ese homenaje a la condición de artistas argentinos, la discusión se centró en tratar de visualizar el modo de agruparse que podría corresponder a nuestra actividad. Una de las posturas hizo hincapié en la colegiación, ya que la misma permitiría funcionar regionalmente, organizar instancias de capacitación y ejercer una normativa que regule la tarea. Esta propuesta nos permitió reflexionar además sobre la "titulación", pues coexistimos egresados de carreras universitarias o terciarias, de aprendizajes no formales y profesionales "de hecho", entre otras categorías. También se abordó la posibilidad de la circulación de Directores, creando circuitos de trabajo, formas contractuales donde puedan incluirse distintas fuentes de financiamiento, locales, provinciales, regionales y nacionales que hagan viables los emprendimientos.

El intercambio abarcó asuntos del contexto social en que nos desarrollamos y como inciden en la profesionalización y por lo tanto en la importancia que cada uno atribuyó a las necesidades y los reclamos expuestos.

No resulta común que los directores del país se encuentren y puedan debatir, las distancias y otras yerbas nos juegan en contra.

No logramos cerrar las jornadas con una evaluación de las mismas, los tiempos exigentes de una Fiesta Nacional y el gran interés por ver la mayor cantidad de obras nos lo impidieron; pero considero que a muchos de los que participamos nos permitió sentirnos acompañados, constatando el compromiso con la actividad de todos los allí presentes, con el interés de poder continuar dialogando, buscando formas de asociarnos. En definitiva, desde nuestras diferencias, pudimos generar un encuentro •

En un territorio tan vasto como la Argentina, con problemáticas particulares en cada región, la Fiesta Nacional de Teatro es tan importante como auspiciosa, entre otras cosas, por su capacidad de generar un encuentro entre la gente de teatro, la prensa, investigadores, estudiantes y hasta funcionarios de todo el país.

En el marco de la última versión, la número dieciséis, que se realizó en la ciudad de Salta en noviembre pasado, el Círculo de Críticos de las Artes Escénicas de la Argentina -CRITEA- también tuvo su espacio. Por primera vez, y es bueno destacarlo, el Instituto Nacional del Teatro invitó a la entidad y le cedió tres jornadas dentro de la programación general de la Fiesta, para que sus integrantes organizaran un temario que permitiera la reflexión, la discusión y el intercambio acerca de los asuntos específicos que atañen a esta labor.

CRITEA respondió a la convocatoria y propuso como temas de debate: la función de la crítica en la Argentina actual y los condicionamientos del desempeño profesional dentro de los medios; la crítica frente al entrecruzamiento de lenguajes, reunión para la que invitó a los autores, directores, actores, escenógrafos y funcionarios presentes en Salta; y el análisis de los lenguajes locales en las versiones de **Venecia** del dramaturgo Jorge Accame, obra que llegó a la ciudad del norte en una puesta del grupo Tempo, de Misiones dirigido por Luis Andrada, quien puso una mirada bien atenta en la idiosincrasia de las protagonistas de esta historia que originalmente ocurre en un pueblo de Jujuy.

Para CRITEA, que nació con un espíritu realmente federalista, pero funciona en Buenos Aires, la posibilidad de acercarse a periodistas especializados de todo el país significó un paso importante para su crecimiento.

En la primera tarde de reunión, los colegas del interior mostraron su interés por tomar una participación activa en el Círculo y asimismo su avidez de información y formación para lo cual reclamaron una comunicación más fluida con los periodistas de la Capital, donde la variedad de la cartelera teatral ya es un aspecto que marca una notable diferencia con el resto.

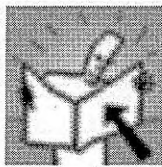
Quedaron expuestas también las inquietudes respecto a la relación laboral con los medios, un espacio que se observa cada vez más acotado y el tiempo siempre escaso para la elaboración del trabajo. A estos aspectos generales se suma la exigencia que afrontan muchos periodistas en el sentido de cubrir todas las expresiones del espectáculo, por lo que deben funcionar como críticos de teatro, cine, música clásica y popular, y por qué no, también de televisión.

La reunión con los teatristas y funcionarios resultó también enriquecedora. Por un lado, los críticos tuvieron la oportunidad de conocer las expectativas que aquellos tienen sobre su función. A quién le sirve una crítica, que esperan de ésta los hacedores de teatro, cuál es el rol del crítico, si debe o no formar parte del proceso creativo de una puesta en escena, fueron algunos de los asuntos tratados. No hubo unanimidad de criterios, pero cada opinión sirvió para contextualizar una relación que no siempre es tan armoniosa. Por otra parte, los teatristas conocieron de manera directa y frontal, las dificultades que el crítico sortea diariamente para llevar a cabo su trabajo.

El punto en el que desaparecieron las diferencias fue la necesidad de editar una publicación de carácter nacional, que se constituya en un espacio de crítica en el sentido más pleno de la palabra, sin condicionamientos empresariales ni institucionales, y abierta a todas las voces.

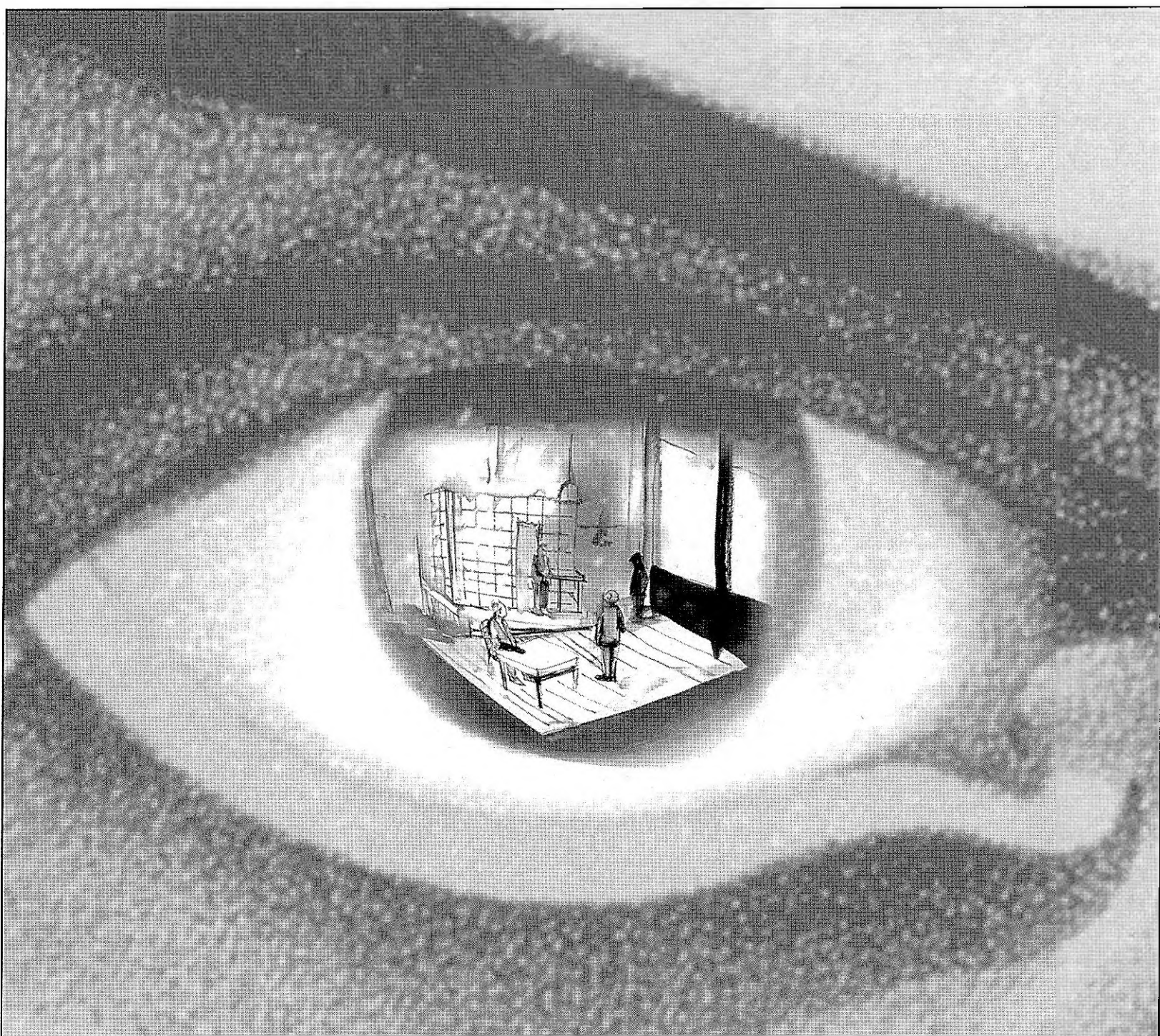
La revista de CRITEA fue un objetivo fundamental desde el primer momento del Círculo. Proyecto incumplido hasta el momento por una única razón, por cierto, económica. CRITEA no dispone de fondos propios. Es una entidad sin fines de lucro que además no cobra cuota a sus miembros. La idea prendió fuerte en todos los presentes y la esperanza de que a partir de Salta cobre un nuevo impulso fue una expresión general.

El entusiasmo que se contagia en estos encuentros suele ir diluyéndose cuando cada uno regresa a su rutina y el espacio vuelve a acotarse y el tiempo a ser escaso. Sin embargo, es probable que estas importantes primeras jornadas de críticos en el marco de la Fiesta, hayan significado comenzar a andar un camino hacia pequeñas realizaciones conjuntas que con voluntad de todos y en el correr del tiempo conduzcan hacia los objetivos de máxima que se propuso CRITEA cuando se constituyó hace cinco años •



El espectador de

Teatro



La investigadora francesa Anne Ubersfeld participó también de la Fiesta Nacional del Teatro, dictando una conferencia en la Universidad Nacional de Salta. En El espectador de

Teatro, tal el título de su ponencia, la semióloga analiza cuál es la actitud del público frente a un espectáculo teatral. Se transcriben a continuación fragmentos de dicha conferencia.

1.- Acerca del problema del espectador

A. Algunas evidencias

1. Que todo está hecho para el espectador, que nada existe sin su presencia (para la representación) o para el pensamiento de esta presencia (la preparación).

2. Que todo está hecho, no para instruir al espectador, sino para crear y estimular su placer. Esta noción de placer, capital, está en Brecht.

3. Una evidencia: el espectador no puede ver ni escuchar todo lo que se le ha preparado. Necesariamente tiene que elegir. ¿Cómo se hace esta elección? Es lo que nosotros intentaremos comprender.

a) Desde el principio, sabemos que el espectador podría asimilar sólo aquello que corresponde a su "horizonte de atención" (Jauss). Lo que está afuera del texto no lo percibe.

b) El espectador ve los elementos de la representación según el mundo que él conoce (su "universo enciclopédico", como dice Umberto Eco). El espectador que ha visto o ha conocido un genocidio no entenderá el **Andrómaco** de Racine o aquél de Eurípides, como lo haría un espectador que no ha tenido las mismas experiencias o los mismos conocimientos. De allí la necesidad de la puesta en escena, que encuentra en los elementos del mundo

contemporáneo lo que va a permitir la lectura de una obra concebida en función de otro universo enciclopédico (de allí las dificultades o las imposibilidades de puestas en escena de obras antiguas).

4. No hay que olvidar que el espectador está desde un principio, en el pensamiento del escritor, aún antes que éste haya escrito una sola línea. No se concibe que no imagine a su futuro espectador, en sus dos aspectos diferentes: por un lado su "universo enciclopédico", lo que él sabe, lo que le gusta, lo que desea, sus hábitos, tanto para satisfacerlo como para contrariarlo; por el otro, también la forma de representación y el lugar del espectador, según la naturaleza de la representación (por ej. en el "teatro a la italiana").

5. Partiendo de la base de que el texto de teatro es un texto literario particularmente flexible, el espectador se encuentra confrontado, por un lado con la lectura propiamente dicha (especialmente si es un texto conocido) y por el otro a la inventiva de los hacedores de teatro: el director, el escenógrafo, los actores.

Y su placer provendrá de apreciar esta creación... De allí el placer renovado que pueden ofrecer al espectador los textos llamados clásicos.

B. El Trabajo del Espectador

Al comienzo el espectador recibe una cantidad de información, una pluralidad de mensajes de naturaleza compleja, compuestos de signos cuya sustancia expresiva es diferente, palabras (moduladas por el canal de la voz), gestos, luces, sonidos, música, signos que no están aislados pero sí organizados y trabajados los unos en relación con los otros.

1) Qué hace el espectador?

a) Sigue una historia que se le cuenta. No hay que olvidar que el arte del narrador está presente desde el inicio de toda manifestación escénica. El espectador cumple a la vez un ejercicio, memorizar los diversos episodios del relato, incluyendo los detalles aclaratorios que pueden resultarle poco importantes en un primer momento. Al mismo tiempo se deja llevar por un ejercicio intelectual, esforzándose por comprender los episodios de la historia que se le cuenta.

b) Ante todo observa el conjunto, luego los detalles del escenario: es un ejercicio refinado de percepción simultánea de los signos, en esencia, de expresión diferente. Sigue las modificaciones de los elementos escénicos, buscando una significación a estos cambios.

c) Mira, escucha personajes que hablan; a cada instante, construye una relación entre lo que dicen/hacen los actores; pero al mismo tiempo construye/modifica la relación entre esos signos (parlantes/escénicos) y la construcción que hacen/modifican sin cesar los personajes que presentan los actores.

d) Reenvía sin parar (consciente e inconscientemente) desde lo que percibe a lo que conoce, a su "enciclopedia" personal, es decir a lo que recibió de su cultura, pero también de su experiencia individual (de donde se deduce que nada de lo que recibe un espectador en el curso de una representación es idéntico a lo que recibe su vecino).

Por consiguiente se trata de un trabajo intelectual de extrema importancia: compara en todo momento entre lo que se le propone y lo que está en su "enciclopedia", reflexión sobre las relaciones.

Allí se puede situar la lección (filosófica, política, social) que extrae del espectáculo: vemos que esta lección no será directa, bajo la forma de enseñanza o de proclamación, es necesariamente el fruto del trabajo del espectador.

Se comprende la necesidad del trabajo del director, preparando por medio del juego de signos, y el del espectador, para ver la relación (diferencias/semelanzas) entre lo que fue el trabajo del escri-

tor (quizás antiguo) y la existencia de conocimientos y preocupaciones de los espectadores contemporáneos.

La Libertad Del Espectador

Algunas consideraciones previas: ¿qué es una imagen en teatro? Una combinatoria de signos visuales sostenidos (o no), signos acústico-verbales. Los otros trazos distintivos de esta imagen son su fugacidad. No es un doble, ni una réplica según la terminología de Umberto Eco: lo que se ve no es "el retrato" de un hombre, es "un hombre". Siendo el azar el dios de los investigadores. Por casualidad un día encontré un pequeño poema de Nikos Kazantzakis:

**"No digas
Abre el telón
Que yo pueda contemplar la imagen
Es el telón mismo
Que es la imagen
La imagen que nosotros construimos"**

La imagen en el teatro es una construcción. Y el trabajo sobre la imagen en el teatro es un trabajo sobre la interpretación, o más exactamente sobre la recepción de la representación.

El espectador de teatro no puede, salvo excepción, procesar de golpe y en una sola mirada lo que se le propone, aún en una escena pequeña. Sin duda, para ver una pintura, la exploración también es necesaria. Y también en el cine. Pero en el caso de la pintura y del cine, la focalización está ya construida a priori por el encuadre.

Además tanto en el cine como en la pintura uno trata con un producto terminado, que uno puede volver a ver. Pero nada de esto se puede hacer en teatro. Además, en el cine y en la pintura, el lugar del espectador es relativamente aleatorio y le permite (o se le impone) encuadres y una focalización diferentes, según su posición en el espacio en relación con la escena.

El trabajo de la vista en la representación teatral es particular en la medida en que está condicionado por la urgencia, el ojo trabaja con y en contra del tiempo, sin esperanza de poder volver. Pero lo que es por un lado una dificultad es al mismo tiempo condición de la libertad de ver.

Por cierto, la imagen está, por un lado, programada, impuesta por el director y por el escenógrafo. Una palabra del texto a veces conduce la vista: "Mira!" o "Es Lucrecia Borgia!". El gesto también con-

duce al ojo y hace la imagen. Pero, en mayor medida - hecho que pone a prueba la cientificidad del análisis - la percepción teatral requiere del espectador una actividad creativa. El espectador fabrica a cada momento su propio **texto marginal**.

Todo en el teatro está hecho para la mirada del espectador; si el director y el comediante construyen un espectáculo, no es según su propia óptica, sino para la del espectador; contrariamente al pintor que ve lo que hace en el mismo sentido en el cual todo el mundo lo verá.

Entonces está de más decir que el trabajo del espectador es necesario: le toca a él construir el objeto a ver. Es una construcción individual: lo que ve y lo que construye no es lo que ve y construye cualquier otro espectador.

Lo Individual

En el teatro también lo individual está programado: el lugar diferente de cada espectador lo obliga a construir objetos diferentes. Lo que es una relativa flaqueza en la representación por ej.: a la italiana, donde hay espectadores privilegiados (el lugar del Príncipe) - y en los grandes anfiteatros donde las últimas gradas son lugares desfavorecidos- se transforma en ley en los espacios "diferentes", escenario bifrontal, escenario en anillo, circo: en aquellos lugares "foráneos", delante de un "espacio-tablas".

Esta presencia de lo individual en la recepción -en la creación- de la imagen es un elemento decisivo del funcionamiento teatral, y particularmente de la virtud intelectual del teatro. El espectador recibe una cierta cantidad de señales: a él le corresponde elegir las, clasificarlas, hacer un conjunto que le convenga, que sea su propia creación. En ninguna forma de arte, la parte creativa- intelectual y sensorial- del receptor es tan grande. De aquí lo irremplazable del teatro y sus virtudes estéticas... y pedagógicas.

Lo cercano y lo lejano

La primera percepción que el espectador tiene del espectáculo, es la de una visión del conjunto de la escena, ya sea un decorado a la italiana o el amplio espacio de un teatro antiguo, o un lugar informal, un café, un tablado. Percibe el conjunto, provisto o no de sujetos humanos que son los actores. Hay dos posibilidades bien claras: la de un espacio codificado, construido, de un decorado donde todo se podrá leer como en un cuadro, y la otra posibilidad, la de un espacio u otros espacios por naturaleza vagos, contruidos en espera de la presencia humana para cargarse de sentido. En el primer caso uno tendrá un cuadro figurativo, en el otro una geometría infinitamente adaptable, que no sería un cuadro sino fuera por las siluetas humanas.

Se sabe que la tendencia actual privilegia la imagen construida: de allí la moda renovada del teatro a la italiana y su correlación: el decorado. En este caso el primer trabajo del espectador es tomar conciencia del conjunto del cuadro, como un dato, análogo a una pintura, que la mirada tiene como misión explorar, hacer ante todo el inventario, para a continuación ver las posibilidades de "vivencia", en fin, para recorrerlo en todos los sentidos, antes de reconstruirlo en función de sus datos principales: así es como se lee una pintura. La primera lectura de un decorado es, por lo tanto, una lectura pictórica pero orientada por la atención del actor. Por más "bello" que sea el decorado, no puede ser visto sólo según el criterio estético: él es el que permite comprender **María Estuardo** de Schiller, o **Final de Partida** de Beckett. Es el espacio de una fábula, de una historia por contar.

Un inventario de elementos neutros al comienzo y que no tendrán

sentido más que con la acción. En el **Don Juan** montado por Vitez, la ventana en forma de media luna a lo alto del telón, del lado del jardín, donde pasarán los relámpagos premonitorios del castigo celeste. En el **Hamlet** de Lioubimov, la fosa llena de tierra, en el proscenio, apenas perceptible, como una rareza, y que no cobraba sentido hasta que no estuviera plantada la pala del enterrador. Pero entonces, eso ha sido visto por el espectador, con una claridad deslumbrante y retrospectivamente coloreaba de esa materia sombría y fúnebre. Es que contrariamente a la percepción de las artes plásticas, la del espectáculo no se concibe sin la dimensión del tiempo: es tanto diacrónica como sincrónica: lo que vemos del decorado se proyecta sobre la continuación de la representación. En **Hernani** (Hugo-Vitez), la presencia de una escalera, y la verticalidad de los elementos, no toman sentido sino en el último acto cuando los amantes se aferran a la escalera para morir.

Todo en lo visual de un espectáculo, especialmente en el decorado, se percibe en función de un después que es anunciado, y de un antes que es recordado. La visión de un cuadro escénico es siempre también recuerdo o premonición, actos psíquicos del espectador.

El decorado no tiene valor sino está en simbiosis con la acción dramática: como se dice habitualmente, **que funcione**, que los elementos visuales no sean reducidos a su única función estética o pintoresca, que la peluca de Alceste (**El Misántropo**-Vitez) sea en un momento determinado arrancada, que la ventana a lo alto en **El Campiello** (Goldoni-Strehler), se abra por los suspiros de Gasparina, y que, en el hermoso charco de agua donde navegan minúsculos veleros de juguete, todos los personajes terminen por chapotear.

Inversamente sucede (muy a menudo, desgraciadamente!) que cierto decorado soberbio - cuando tan pronto se abre el telón, provoca exclamaciones Oh! y Ah! en el espectador- se revela totalmente ineficaz. Olvidado, olvidado, cinco minutos después, sea cual fuere su belleza, desaparece sin dejar rastro...

A menos que la iluminación no hable por sí misma y que el trabajo del iluminador no revele el decorado para darle sentido. La luz es entonces un signo que cambia no solamente el cuadro, sino también su sentido.

La estética del cuadro

El espectador puede imponer a su mirada su propio cuadro, y por ejemplo, crear un cuadro dentro del espacio escénico con un grupo de personajes, ver a un solo personaje.

Una cocina, un salón, un aula, conllevan un elemento de reconstrucción: ¿cómo es la cocina? ¿Y cuál es su relación con mi experiencia vivida? Cuanto más se aleja el decorado de las referencias codificadas, el trabajo del espectador reconstruye más lo que ve en función de su propio universo: es rico y apasionante.

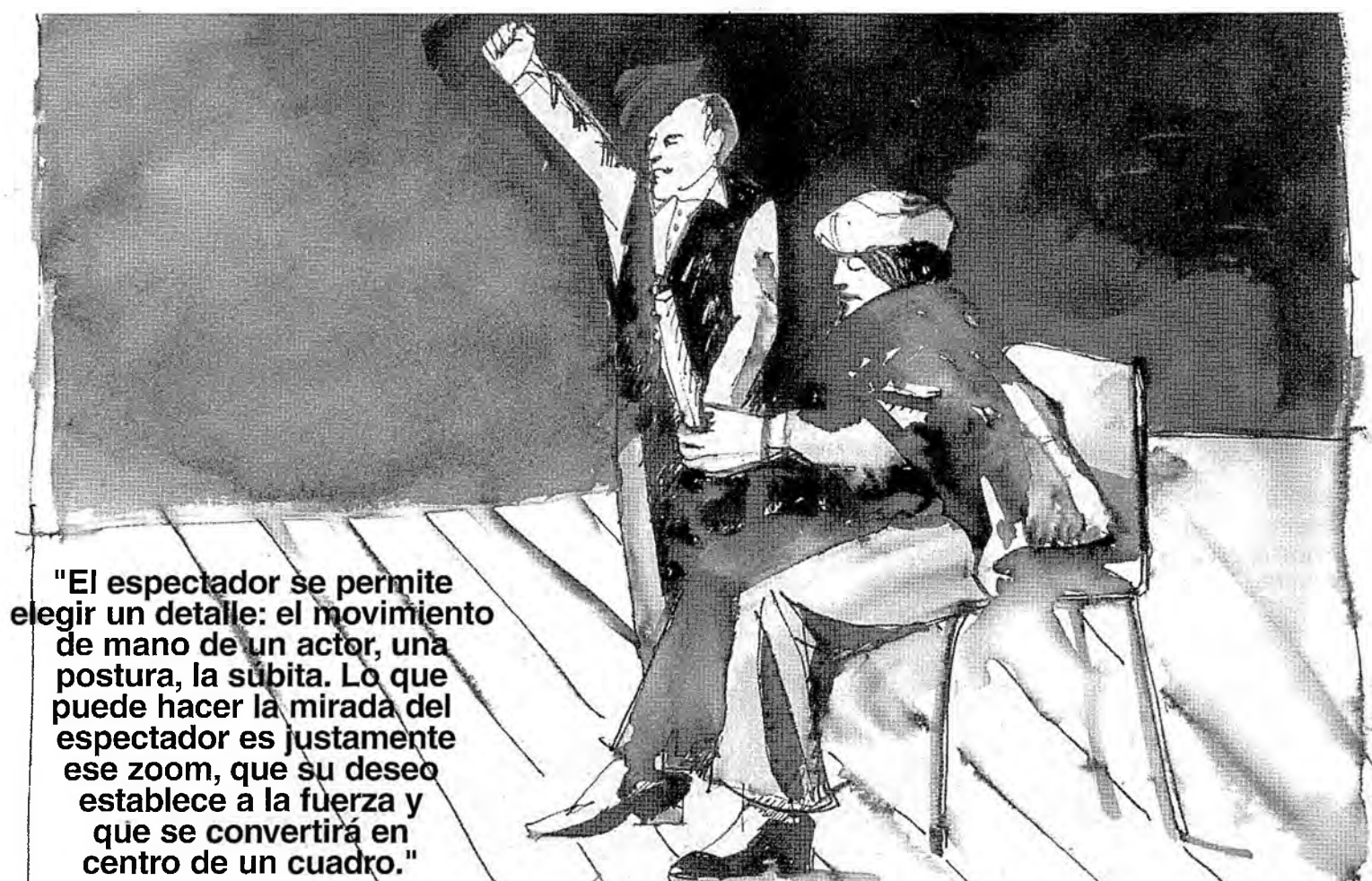
A veces no falta de dificultad: pude demostrar en otra parte cómo la referencia individual permite leer o no leer los cuadros de los horrores militares de **Tumba para cinco mil Soldados** (Guyotat-Vitez), según que el espectador sintiera que su propia experiencia biográfica se inscribiera en la posición de víctima o de verdugo. La construcción de la imagen en ese sentido está en función del lugar psíquico del espectador.

Aún más aleatoria es la determinación de un centro del cuadro (o múltiples centros). El elemento que orientará (o se elegirá, buena pregunta!) al centro de la escena, alrededor de lo que todo se compone, ya sea porque queda inmóvil, o por el contrario, porque se desplaza sin cesar.

Del mismo modo se puede interpretar la pequeña mesa cargada de vasos como núcleo psíquico en la representación de **Derniers** (Gorki-Pintilié): alcoholismo y fragilidad. Sin duda los espectadores

"Desde el principio, sabemos que el espectador podría asimilar sólo aquello que corresponde a su "horizonte de atención" (Jauss). Lo que está afuera del texto no lo percibe."





"El espectador se permite elegir un detalle: el movimiento de mano de un actor, una postura, la súbita. Lo que puede hacer la mirada del espectador es justamente ese zoom, que su deseo establece a la fuerza y que se convertirá en centro de un cuadro."

se unen o separan por la construcción semejante y diferente que hacen de sus elementos visuales. A veces, cuando falta un elemento del cuadro, cuando no está todo lo esencial, aparece un enigma a descifrar, una pregunta hecha a mi imaginación.

La Deconstrucción del cuadro

La tendencia "moderna" (pero quizás nosotros estemos en el post-modernismo) va a la deconstrucción del cuadro, a la imposibilidad de ver, por lo que habría más razones para construir un cuadro organizado. En los años 70, Mnouchkine muestra, en 1789, a los actores separándose, y cada uno yendo a contar la toma de la Bastilla a un reducido número de espectadores.

Eso también lo hace Ronconi en su célebre **Orlando Furioso**, donde los carros se lanzaban a un público más preocupado en esquivarlos que en construir imágenes.

Pero por un curioso cambio, mientras que la construcción de cuadros suponía un cierto desinterés, o por lo menos una distancia tomada con relación al relato, a la historia contada; si se deconstruye el espacio, no puede más que redundar en beneficio de la fábula, la estética y la estructura del espacio aparecen en forma secundaria.

Focalización de la Imagen

Por ende, en la lectura del decorado y del cuadro escénico, el espectador está lejos de ser pasivo, pero compara, elige, recompone, su rol principal en la percepción del espectáculo, es la focalización. Se sabe que su atención está permanentemente centrada o vuelta a centrar en elementos aislados, o sobre un conjunto de elementos alrededor de los cuales se hace una especie de encuadre espontáneo. La percepción funciona como un haz más o menos amplio, hasta que se concentra en un rostro, una mímica, una boca.

No hay que confundirse, a menudo la focalización está programada por el director, quien lleva de la mano al espectador, y la sorpresa se hace imagen. Pero las cosas no son simples: es en la etapa de la focalización cuando la elección del espectador es más libre. El director se esfuerza en vano para guiar la mirada por medio de un agrupamiento preferencial de personajes, por un movimien-

to, un juego de luces, nada le impide al espectador elegir otra parte del espectáculo. De esta pre-programación podemos dar un ejemplo textual, casi excesivo, el de **Comedia** de Beckett, donde un proyector iluminando el rostro del personaje encerrado en su funda promueve la palabra de dicho personaje, obligando al espectador a orientar su mirada.

Tampoco es imposible para el director "desfocalizar" la atención. Un ejemplo personal: en un Kabuki donde el personaje central es un zorro disfrazado de samurai, el actor se vuelve alternadamente por un cambio acrobático unas veces samurai otras zorro; yo aguardaba esta transformación; jamás la pude ver: un ruido, una luz, un movimiento violento me lo impidió en cada oportunidad. Este es un ejemplo extremo de manipulación de la mirada.

Libertad de elección

El espectador puede construir un cuadro alrededor de un actor al que le interesa seguirle el juego: entonces fabrica una serie de mini cuadros o de minisecuencias centradas alrededor de un actor-personaje.

La construcción del cuadro o de la mini secuencia se hace en general según un principio de economía: se encuadra lo indispensable: los interlocutores principales, o la acción principal, o el personaje que habla, a menos que se trate del personaje que escucha, cuando este acto de escuchar es dramático.

Un cuadro inolvidable: Hélien Weigel, en el papel de **Madre Coraje** (Brecht), interrogada delante del cadáver de su hijo y negando reconocerlo, con una mímica terrible. El espectador, cuando el tema se presta, se afirma como pintor gracias a su poder de organización.

El Detalle

El espectador se permite elegir un detalle: el movimiento de mano de un actor, una postura, la súbita. Lo que puede hacer la mirada del espectador es justamente ese zoom, que su deseo establece a la fuerza - percepción del detalle, fuertemente individualizado - y que se convertirá en centro de un cuadro: el detalle orientará la visión del conjunto.

Visión del conjunto fugaz y este carácter fugaz es, como se sabe, uno de los rasgos característicos de la contemplación teatral. Pero al mismo tiempo se comprende cómo la construcción de conjuntos visuales sucediéndose rápidamente se revela como una actividad sensorial, perceptiva, intelectual intensa. Ya este hecho justificaría la perennidad del teatro.

El ir y venir de la mirada

Por lo tanto la mirada no es estática; sin cesar se mueve, modificando la visión. Pero lo más determinante en este recorrido de la mirada, lo más personal también, es la exploración del espacio escénico y sobre todo este movimiento de ir y venir entre dos partes del escenario total, o entre dos mini cuadros, establece un permanente intercambio. En la puesta de **Bérenice** (Racine-Gruber, Comédie Française), todo el trabajo de la mirada -y la constitución del sentido- está condicionado por la presencia en las escenas de amor de dos protagonistas, Bérenice y Titus, cada uno en un extremo de la escena, extraordinariamente paralelos y separados, todo el trabajo de la mirada yendo de un lado al otro, pero no necesariamente según el orden de la palabra. A veces -y la elección era altamente individual- uno prefería mirar al que callaba y recibía la palabra.

La riqueza de la puesta en escena tiende a la riqueza de la inversión de la mirada. Sin hablar de cuadros estéticos - figuras, vestuario, baile- el espectador es convocado a fabricar para su propio placer.

El viaje de la mirada

La misma base de la imagen teatral nunca es estática, sino objeto de una continua reconstrucción de signos. La mirada recorre un conjunto de signos percibidos en una virtual simultaneidad, cierto grupo de personajes, cierto elemento del decorado. Aún ante un cambio de decorado o de iluminación, la mirada percibe el conjunto.

Un ejemplo, **Lorenzaccio** (Musset, M. Watanabe, Tokyo), el decorado arquitectónico fijo y plano, se puede abrir para dejar pasar personajes. Dos personajes delante del decorado han hablado de dar muerte a un tercero, lentamente dejan el escenario, bordeando un jardín; mientras que están todavía visibles, la puerta central se abre para llevar un elemento del decorado donde yacen dos cuerpos acostados, un hombre y una mujer, semidesnudos.

La mirada se focaliza sobre los dos cuerpos, percibiendo lateralmente la salida de los otros dos. La mirada engloba los dos personajes, para fijarse luego (por una especie de zoom) sobre el rostro del hombre boca abajo solicitando amor. Ese rostro, el de la víctima anunciada, cuyo asesinato se prepara. El cuerpo aparece entonces como ya muerto: lo que construye la reflexión del espectador sobre la imagen, es el cadáver.

Pero he aquí que el cuerpo se vuelve y ofrece una imagen asombrosa: la de un rostro..., mas bien de una mirada inteligente, sensible, inquieta, fatalista. La mirada atraviesa aquí la profundidad infinita de la muerte de un hombre.

Pero la otra, la mujer, habla. La mirada del espectador se posa entonces sobre el rostro de ella, haciendo el trabajo de enlazar dos percepciones, que describe el doble trayecto de deseo y de conflicto que les une. Este conjunto del drama es el que el espectador está invitado a abrazar: la conspiración política, el drama individual, y entre los dos, la mirada del actor apelando a la mirada meditativa del espectador. Riqueza intelectual de la imagen, imágenes que construye el espectador: es un texto poético donde intervienen la memoria y la anticipación.

Poética de la Mirada

Este trabajo de la mirada implica una retórica o mejor dicho una poética. Entre dos imágenes construidas, entre dos grupos de signos que la vista ha fragmentado y rearmado, lo que se establece en principio, es una metáfora. Una metáfora visual poderosa. Cuando el ojo transita la imagen de Titus parado, solitario hacia un extremo,



"El espectador ve los elementos de la representación según el mundo que él conoce (su "universo enciclopédico", como dice Umberto Eco)"

a Bérenice parada en el otro, el viaje de la mirada construye, entre estas dos figuras vestidas en oro, la metáfora del amor quebrada por la soledad dorada y soberana en el exilio interior. La metáfora que fabrica la mirada, aporta y contribuye al sentido.

Es por esta vuelta indirecta que la mirada poética puede convertirse en la mirada filosófica. Las luces son el lazo de unión de una cantidad de señales visuales: en **Hamlet** - Liubimov, el icono producido por la luz ilumina a Hamlet convertido imaginariamente en un niño, a los pies de sus padres, la madre viva y el fantasma del padre.

El escenario imaginario

Por cierto, el espectador de teatro hace con las imágenes que recibe su propio texto poético, en relación con la otra parte de la recepción teatral, la escucha de lo verbal: pero se da el caso donde el origen de la imagen no es visual, pero sí verbal: hay imágenes que el espectador está obligado a construir sin la ayuda de lo visual, y que solo la palabra del personaje la hace surgir - meditación sobre el pasado, evocación de una escena épica-. Todo descansa sobre el trabajo del actor (a menudo sobre el racconto): porque lo verbal fónico no puede desencadenar la imaginación del espectador, porque el cuerpo entero del actor se inscribe en lo emocional de las imágenes contadas.

No se puede concluir sin hablar de los obstáculos encontrados en la recepción de la imagen del teatro. Obstáculos de diversa naturaleza:

- Pobreza de signos escénicos, obstáculos en las representaciones financieramente pobres o cuando se trata de un unipersonal.
- Carácter excesivamente codificado, banalidad en el sistema de signos, por ejemplo, el salón burgués del teatro "televisivo", muy adecuado a imágenes previstas;
- Exceso de información, multiplicación excesiva de signos, personajes, vestuario, objetos; a veces exceso en el esteticismo;
- Carácter excesivamente opaco de algunos signos que bloquean la construcción de imágenes emocionalmente satisfactorias;
- Finalmente todo signo que se parece a un ruido en la comunicación: un figurante inútil, un objeto puramente decorativo fuerza al espectador a tratar de eliminarlos. Es el caso también de las informaciones redundantes en relación con lo verbal.

....Tengo la sensación de estar enumerando los "defectos" que se deberían eliminar en una buena puesta en escena. ¿Pero soy yo quien dicta las leyes? No hay leyes. El desierto de signos puede indicar legítimamente un desierto de imágenes, un desierto psíquico... en su plétora diseñar un espacio sofocante, mortal para el espíritu. La semiótica muestra el lugar de los signos, ella no dicta las leyes.

Traducción
Raquel Weksler
Dibujos : Oscar Ortiz

REGION CENTRO LITORAL:
Córdoba, Santa Fe,
Entre Ríos

Cantidad de Grupos

Subsidiados: 66

Cantidad de Salas Subsidiadas: 34

Asistencias técnicas : 47

Primer Festival de Teatro del Mercosur

Córdoba, cosmopolita *por unos días*

Gabriela Vidal
desde Córdoba

Entre el 20 y el 29 de octubre se realizó en Córdoba la primera edición del Festival de Teatro del Mercosur, un encuentro con el que se busca reimponer la tradición festivalera de la provincia. Participaron de la muestra elencos nacionales, latinoamericanos, europeos, africanos y asiáticos.

Los grupos provenientes de diferentes países le devolvieron a la ciudad su lugar de privilegio en el mundo. Mientras el arte escénico recuperaba un espacio que nunca debió perder, la gente hacía lo propio con el entusiasmo. Y la esperanza renace en la continuidad y el crecimiento del Festival, siempre y cuando esté a salvo de los vaivenes políticos-partidarios.

Suspendidas en el aire, dos mujercitas se tambalean como queriendo correr a la velocidad del viento. Después, vendrán las palabras del poeta andaluz Federico García Lorca y las imágenes de King Kong que ensombrecen el sentimiento y los edificios neoyorkinos.

En un extremo del escenario, un hombre conmueve desde su tambor, mientras otro cuenta la leyenda del pueblo que emerge en la orilla de África y al que los blancos bautizaron como Costa de Marfil.

Las palabras shakespearianas hacen temblar a los presentes. El joven se llama Macbeth y viene de la mano de una compañía de la ciudad de Buenos Aires.

La Negra Esther promete un cimbronazo en el corazón de la platea y cumple su promesa en la piel de los intérpretes chilenos. Brasil baila y protesta en las calles al son de **Quilombos urbanos**. Los pecados desandan infinitas contradicciones en boca de los paraguayos de **La confesión**. La escena es tan poco convencional como las condicio-



Escena de La negra Esther (Chile)

nes en que el teatro se desarrolla y sobrevive dentro del tercer mundo.

Estas y otras imágenes se vieron en el Festival de Teatro del Mercosur, que vino a saldar una vieja deuda de la ciudad para con su gente. Desde el regreso de la democracia hasta el '94, los cordobeses vivimos, año por medio, lo que se denominó Festival Latinoamericano de Teatro, evento que reunía a elencos de todo el continente en diez noches a sala llena. Quizás, ese fue el mayor mérito de lo que se conoció como "la década festivalera": que el público participaba activamente, yendo y viniendo de las salas con la premisa de ver la mayor cantidad de propuestas. Había espíritu y eso es algo que no se consigue de la noche a la mañana. El espíritu se edifica sobre el entusiasmo, la perseverancia y el deseo. Había espíritu, porque la gente andaba a mil con el programa en la mano para no perderse

nada. Había espíritu, decimos, porque a la democracia incipiente se le sumaban las esperanzas. Había tanto que esperar, tanto porque soñar y proyectar.

Hoy, el contexto no es el mismo. A la esperanza le ganó la desilusión. A la proyección, el cansancio. Y el espíritu, poco a poco, fue quedando en el olvido. Las urgencias fueron otras. El Festival Latinoamericano, tan unido al gobierno provincial de aquel entonces (error, grave error que lo amenazó al punto de exterminarlo), dejó, más que otra cosa, una gran nostalgia.

El espacio se había perdido. Los hacendados de Córdoba nunca dejaron de protestar por el vacío, pero, por otro lado, se encerraron en la concreción de sus propias creaciones. No estuvo mal, aunque, se sabe: pensar en colectivo suele ser la mejor forma de recuperar lo que se perdió. Sobre todo, cuando se trata de las conquistas del pue-



Escena de La leyenda de Kaidara (Costa de marfil)

blo. Y el teatro, como todas las ramas del arte, es una de ellas.

El Festival volvió. Primero, como promesa electoral del actual gobierno de la provincia. Luego, bajó el nombre de Festival del Mercosur, convocando a numerosos elencos y no sólo de los países que comprenden el Mercado Común del Sur. El desafío será que continúe, al margen de los vaivenes político-partidarios que someten a las comunidades a gusto y antojo. El desafío será que crezca, sin el alimento mortal que se compone de los intereses mezquinos de los gobernantes de turno.

Globalización e identidad

La exactitud escénica de **Elektra**, sí con una "k", que les sirvió a los españoles de Atalaya para contemporizar el mito de todos los tiempos, convivió con el desparpajo de **Quilombos urbanos**, una performance de danza-teatro, en ese orden, que es fiel reflejo de las calles brasileñas. Entonces, hubo capoeira, samba, hip hop, graffitis, bossa nova y otro tanto. Faltó la violencia: la urbana, la familiar, la que es producto de las contradicciones en el país más extenso de América Latina y donde, vaya paradoja, nació el combativo Movimiento de los Sin Tierra.

El otro elenco español, Producciones Imperdibles, optó por un Lorca (**Poeta en Nueva York**) alejado de los estereotipos, irreconocible para el gran público. Pusieron la energía en la revalorización del hombre que comenzaba a descubrir el mundo y sus miserias. Pusieron la técnica al servicio de sus cuerpos. Surrealismo y pasión de Andalucía, para hablar del origen, pero también del universo.

La leyenda del Kaidara, de Costa de

Marfil, tiene el encanto de lo propio y, a su vez, de lo que es patrimonio de todos: la lucha entre el bien y el mal vuelve a ser el tema.

Las palabras de seducción y crueldad que desencadenaron un torbellino de reacciones en la platea salieron de boca de los uruguayos, quienes mostraron **Cuarteto**, de Heiner Müller, y sobre la novela de Choderlos de Laclos, obra que alcanzó popularidad a través de la versión cinema-

"Es necesario volver a hacer de Córdoba, un polo teatral enorme. Como lo fue en los '80, cuando la Fura dels Baus se presentó por primera vez en la Argentina y lo hizo en un escenario de esta ciudad".

tográfica interpretada por Glenn Close y John Malkovich (**Relaciones Peligrosas**). Revulsiva, espeluznante, virulenta y con un potencial que en cualquier momento estalla, la pieza se apoya en dos magistrales actuaciones. No hay más secretos.

Del mismo modo, sin vueltas, Venezuela se las arregló con un unipersonal para tomarle el pulso a la vida en la ciudad donde la furia y la alegría conviven en idénticas dosis. Y Perú, cómo olvidar a Perú, que hizo bailar a todos con otra puesta donde los ritmos afro le ganaron al mal tiempo y a la desazón de un año que llegaba a su fin sin otra satisfacción más que la posibilidad de ver y sentir teatro. Los peruanos vinieron con una reivindicación a cuestas: "hacía

30 años que en Perú no se veía teatro de negros", nos contaron. Entonces, hubo percusión y danza a morir. El momento más emotivo, quizás, fue en la plaza San Martín (pleno centro de la ciudad de Córdoba), cuando los intérpretes arremetieron contra los nubarrones y se dispusieron a cambiar la rutina de los desprevenidos ciudadanos. Fue una pequeña postal de lo que estaba sucediendo en las salas. Porque, cabe decirlo, este fue un Festival de puertas adentro. No hubo ninguna movida importante en las calles, ni presencia de los elencos en la vía pública, como solía suceder en los Latinoamericanos.

Mientras la homogeneización avanza en forma vertical, alienante e irremediablemente, el escenario sigue siendo un espacio de identidad, aún en los tiempos donde todo tiende a globalizarse. Cada propuesta tuvo su anclaje en la tierra que vio nacer a sus artistas. Ya sea desde lo antropológico, desde lo estético, desde la búsqueda permanente de un lenguaje que desde el origen nos haga universales.

El director de Kikinteatro (Bolivia), Diego Aramburo, supo verbalizarlo en los siguientes términos: "Queremos rescatar la cara boliviana del teatro". Y montó la historia de tres mujeres en un espacio despojado. Tres mujeres símbolo de la resistencia, pero también del sometimiento. Tituló **...feroz** para que el público sea quien ponga el sustantivo y también, la necesidad de presentarle batalla al angurriento.

La historia que enmarca a los chilenos del Teatro de la Memoria es la de la mayoría de los pueblos de América Latina. Una historia de terror. **Patas de perro**, así se titula la obra que presentaron en el Festival del Mercosur, está basada en una novela de Carlos Droguett y hace referencia a la vida de un niño-perro que debe crecer en una sociedad intolerante. Una sociedad que es producto de la dictadura del general Ibañez del Campo, en los '50, que bien podría compararse con la de Augusto Pinochet. De hecho, un inmenso retrato del hombre fuerte que hace medio siglo gobernaba Chile, sirve de escenografía en la puesta. Alfredo Castro, director del elenco, cuenta que cuando estrenaron la obra, el nieto de Ibañez del Campo los amenazó con un juicio. Entonces, el día del estreno cubrieron el retrato del general con un lienzo negro. Pero luego el periodismo armó tal revuelo que hubo una discusión pública sobre el tema. Al decir de Castro: "Nos sirvió a todos para darnos cuenta del miedo internalizado que arrastramos la generación que creció con la dictadura".

Resistir y recomenzar

Cuando el espectador está al frente de **La Confesión**, puesta a cargo del grupo paraguayo, no puede hacer otra cosa más que sorprenderse. Es casi un milagro que el teatro exista encolumnado tras una buena idea y... nada más. Ante la adversidad económica, los artistas resisten. Hacen teatro de atmósfera y lo logran, sin apelar a ninguna otra garantía que el mismo cuerpo puesto en el escenario. Resistir, por un lado. Y reco-

"Mientras el arte escénico recuperaba un espacio que nunca debió perder, la gente hacía lo propio con el entusiasmo".

menzar, por el otro. Resistir para no morir. En ese tren, la opción del brasileño Stephane Brodt es por la palabra y, atrincherado en ella, le da rienda suelta a su imaginario sobre el poeta francés Antonin Artaud. Con **Cartas de Rodez**, Brodt en la actuación y Ana Texeira en la dirección, quisieron desnudar al hombre en la soledad de la locura. Artaud libró su propia batalla en la guerra de vivir.

Recomenzar, para los elencos de Córdoba, que también tuvieron su lugar en una muestra paralela (ver: El amor y la muerte), la apertura y el intercambio son bienes irremplazables. Abrirse hacia otras estéticas, otros contenidos, otras maneras de encarar el oficio y, por supuesto, hacia toda esa gama de identidades que se ubican generosas ante nuestros ojos.

Recomenzar, para el público. Que una vez más, se prestó al ejercicio de ver teatro. Aunque, por cuestiones que quizás no tengan que ver con el Festival en sí, sino más bien con el contexto de recesión que venimos soportando, faltó la "fiesta". ¿Faltaron las ganas? Puede ser. ¿Faltaron los espacios de encuentro? También es posible. La urgencia de vivir al día es nuestra verdadera tragedia y, mientras seamos los intérpretes de esa obra, tendremos razones para no alegrarnos del todo.

Recomenzar. Para la confección de una grilla jugosa en calidad y diversidad. Sobre todo, esto último.

Volver a hacer de Córdoba, un polo teatral enorme. Como lo fue en los '80, cuando la Fura dels Baus se presentó por primera vez en la Argentina y lo hizo en un escenario de esta ciudad. Pero el bache es grande. Casi siete años de ausencia hablan de un silencio que será difícil de llenar con los contenidos que todos esperamos. Volver al camino, aunque, cabe insistir, sin la demagogia que emerge del poder político, sino con la convicción de que el teatro puede darle a la ciudad un carácter cosmopolita imprescindible para la construcción de su signo distintivo y, a la vez, para la germinación de la tolerancia en el seno de la comunidad •

Escena de Macbeth (Buenos Aires)



El amor y la muerte

Una docena de propuestas cordobesas se sumaron al Festival del Mercosur en la muestra paralela. Los elencos recibieron un cachet de 500 pesos que pagó el Estado provincial y tuvieron la oportunidad de ser vistos ante sus pares del mundo, los productores que llegaron especialmente a esta ciudad en busca de generar una red de intercambio y el público que, en tren de festival, se acerca con más fervor a las salas que en otros tiempos. En pocas palabras, hubo de todo en la escena local. **Por pier-nas y boca** expuso su visceral composición del mundo femenino; mientras que el legado por la memoria llegó de la mano de **Qué tu quieres?**. Una puesta que habla de la muerte, en el pasado impune de la última dictadura militar. La historia se completa con **Cara de cuero**, otra de muerte, esta vez, en el presente que mira hacia un costado.

Shakespeare tuvo sus dos versiones completamente distintas, pero ambas coinciden en la irreverencia para con el autor inglés: en **Proyecto Lear**, sobre **Rey Lear** y por el

grupo Tío Vania; y **Everyman**, sobre **Macbeth** y otros textos, a cargo de La Cochera, que dirige Paco Giménez.

Hermanos de leche es la representación de su entorno: ubicado en pleno Güemes, barrio obrero, aunque también marginal, el Teatro La Luna, asume el compromiso de ser el emergente de una estética de la desolación. Las directoras Mónica Carbone y Graciela Albarenque apuestan a una creación de finísima teatralidad en la que la aridez de los elementos y del discurso corporal conmueven profundamente.

La plasticidad impecable, exacta y sumamente delicada de **Guernica**, por el elenco de La Resaca, brilló con personalísima estrella y la resolución dramática de **Purolope**, por Cirulaxia Contra-ataca, puso en jaque a la razón más desprevenida. **Cadáver exquisito** es una de las jóvenes creaciones que se ríe con ideario transformador. Además, hubo salas y elencos a pleno que se sumaron por cuenta propia a la teatralidad en fiesta •



Teatristas del Mercosur buscan SU integración

CESAR CARDUCCI
desde Córdoba

Creadores de los distintos países que conforman el Mercosur se reunieron en Córdoba, en un nuevo intento por sembrar bases de trabajo que posibiliten la divulgación y el intercambio de la actividad teatral en este extremo del continente.

Todos los tratados comerciales, entre los cuales se cuenta el del Mercosur, pueden, como cosa conveniente, tener luego su correlato cultural. No es ya un secreto, como no lo fue nunca, que los aspectos culturales de la región ayudarán, en el duro camino de una integración comercial, a unificar criterios, intereses y necesidades. De otra forma, si los creadores de los países miembros no objetivizan ante las sociedades de los pueblos respectivos la viabilidad de la integración, esta no podrá hacerse sobre bases estrictamente monetaristas.

Hay en este momento una larga discusión sobre el estado de la ciencia pura o aplicada, y la conveniencia de aplicar patrones internalistas para toda la actividad del estado, o patrones externalistas, según se adopte una u otra postura. En el caso del arte, cuya organización exige mayor seriedad y aplicación que la ciencia, pues sus influencias son sobre la creatividad, no se puede soslayar la misma discusión. Se debe apoyar la creación libre, immanente a los pueblos; pero luego se debe posibilitar la aplicación de esa creación, que, en el caso del teatro, se traduce en la producción y muestra de espectáculos concretos, fruto de búsquedas e investigaciones previas, o de experimentaciones estéticas de distinto grado.

Es función de los interesados en el tema hacer presente a los gobiernos firmantes del acuerdo MERCOSUR que la integración de la región no es sinónimo de economía, finanzas y P.B.I., haciendo girar todo en



Logotipos del Festival del Mercosur, Córdoba.

derredor de tal enfoque. No hay que desconocer que en el desarrollo del arte, tanto como en el de la ciencia, hay otros factores de trascendencia, tales como la vocación, la libertad de experimentación y la estructura de las instituciones vinculadas con la cultura. Para estas últimas es necesario el aporte de los involucrados en su accionar. La función de los gobiernos de la región, y de sus legisladores a través del Parlamento Cultural del Mercosur (PARCUM), es proveer las estructuras adecuadas para que los creadores puedan desarrollar y expresar sus obras, y estos naturalmente se ubicarán en los lugares adecuados.

Esto sería el equivalente teatral de la ciencia aplicada, pero con una importancia crucial, pues es arte en movimiento, arte teatral que compromete a cada persona en su realización. No compromiso del escaso o abun-

dante número de artistas participantes, sino del número de espectadores del producto teatral, los cuales pasan a ser actores del fenómeno. Y allí entra el compromiso de toda la sociedad, compartiendo, analizando, criticando: es el teatro aplicado al tratado, no a la inversa.

Sorprendió y alarmó, por esas razones, que al firmarse el protocolo de Integración Cultural del Mercosur en Fortaleza, Brasil, los días 16 y 17 de noviembre de 1996 se omitiera mencionar expresamente en su Art. III la consideración del teatro junto a otras artes, que si bien son igualmente significativas e importantes, no comprometen tan directamente a las personas involucradas. Superar problemas de comunicación muy evidentes en países de economía emergente o en comienzos de desarrollo, y evitar las influencias que la comunidad interesada de

"La integración y libre circulación de los creadores por los territorios de los Estados miembros dará la pauta de lo necesario y lo superfluo, y de lo esencial y lo contingente, para que las pocas inversiones sean dirigidas a quienes corresponde."

los países centrales pueda ejercer sobre los ciudadanos y los estamentos de gobierno, es tarea de un sistema cara a cara que sólo el teatro brinda. Ante esto, se convoca el Primer Encuentro de Teatro del Mercosur, en Campos do Jordao, Brasil, en agosto de 1998. Participan los representantes de organismos privados o estatales, de actores, técnicos y autores de los países miembros, y se establece la necesidad de promover la inclusión del teatro en todos los protocolos y documentos que emitan las autoridades del tratado y las cancillerías, a fin de superar la omisión inicial. Como todo encuentro bisoño y sin la experiencia necesaria, no tuvo, desafortunadamente, la dedicación a su puesta en marcha, dejando un vacío posterior en todos los participantes, y una falsa frustración, pues no fue un fracaso, sino un descuido estratégico.

De allí que el Instituto Nacional del Teatro de la República Argentina toma la tarea de convocar, con el apoyo del Gobierno de la Provincia de Córdoba, al Segundo Encuentro, en la ciudad de Córdoba, el que

"Es función de los interesados en el tema hacer presente a los gobiernos firmantes del acuerdo MERCOSUR que la integración de la región no es sinónimo de economía, finanzas y P.B.I., haciendo girar todo en derredor de tal enfoque."

se realiza en el mes de noviembre de 2000, dentro del marco del Primer Festival del Mercosur.

Por ello que este Segundo Encuentro de Teatro del Mercosur realizado en Córdoba, Argentina, que se publica en su integridad, avanza y propicia medidas efectivas para solucionar problemas de fondo: no es suficiente que todos los países miembros otorguen becas, subsidios y que se programen las cuotas de inversión en cultura, pues esto es como "programar creadores" para cada disciplina. Esta es una tarea permanente, que no sólo los participantes en este último encuentro, sino quienes se agreguen deberán comprometerse a desarrollar. Para eso, el Instituto Nacional del Teatro compromete su esfuerzo y su estructura, solicitando a la vez la difusión de conclusiones y objetivos •

Conclusiones

Continuando con las deliberaciones iniciadas en el Primer Encuentro de Teatro del Mercosur, realizado en Campos do Jordao, San Pablo, Brasil, del 10 al 13 de agosto de 1998, los representantes por Argentina: Alberto Drago, Fabio Zerpa, de Argentores; Rubens Correa, César Carducci y Alfredo Megna, del Instituto Nacional del Teatro; Lorenzo Quinteros, de la Asociación Argentina de Actores. Por Uruguay: Estela Mieres, de la Asociación General de Autores de Uruguay y Luis Vidal Giorgi, de la Sociedad Uruguaya de Actores. Por Chile: Alejandro Angelini, de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile y por Paraguay: Ana Mello, del Centro Paraguayo de Teatro, reunidos en la ciudad de Córdoba, Argentina, del 25 al 28 de octubre, 2000, acuerdan los siguientes puntos:

1-Apoyar la decisión adoptada por la Comisión Técnica del MERCOSUR de Industrias Culturales, que en sus recomendaciones y conclusiones acordadas en Buenos Aires del 24 al 25 de Abril de 1995, considera al espectáculo y Artes Escénicas como una Industria Cultural y solicitar que la misma sea especificada claramente.

2-Solicitar la reforma del Artículo 3 del PROTOCOLO DE INTEGRACION CULTURAL ENTRE LOS PAISES MIEMBROS DEL MERCOSUR firmado en Fortaleza (Brasil) los días 16 y 17 de diciembre de 1996, para que la palabra TEATRO sea incluida en forma específica entre las disciplinas artísticas.

3-Crear una Comisión Ejecutiva del MERCOSUR teatral integrada a su vez por una sub-comisión en cada uno de los países miembros. Esta sub-comisión estará conformada por las Instituciones Teatrales más representativas de cada país, en un número de hasta tres representantes por Institución. También formarán parte de dicha sub-comisión los parlamentarios de PARCUM (Parlamento Cultural MERCOSUR)

Se deja establecido que para el caso de necesidad de votación se computará a razón de un voto por Institución.

Esta Comisión Ejecutiva se reunirá en un período de entre seis meses y un año. Los participantes del Segundo Encuentro de Teatro del Mercosur, exhortan a las entidades y organismos participantes a asegurar, para futuras reuniones y gestiones la designación de representantes que ya hayan asistido a reuniones anteriores o conozcan los antecedentes y normativas que ilustran este protocolo.

Esta Comisión Ejecutiva está integrada por todos los representantes arriba mencionados.

La sub-comisión de Teatro del MERCOSUR TEATRAL, en cada país buscará una relación permanente y significativa con el PARCUM, tratando de conseguir una efectiva aplicación de los Arts. 8, 9, 10, 11, 12 y 13 del protocolo mencionado en apartado 2.

4-Lograr que los Estados partes dicten las reglamentaciones conducentes a:

a) Que existan tarifas regionales diferenciadas para el tránsito de bienes teatrales.

b) Que se efectivicen incentivos fiscales para empresas patrocinadoras

c) Que se materialice la legislación y/o reglamentación de las normas que favorezcan a las asociaciones sin fines de lucro, fundaciones, ONG, etc.

d) La puesta efectiva en funcionamiento del SELLO MERCOSUR TEATRAL, que distinguirá a los proyectos teatrales comunes de los países miembros, que tenderá a asegurar los beneficios anteriormente numerados sin que esta numeración sea taxativa. Las instituciones adherentes a este Encuentro propiciarán la creación y diseño de un logo identificadorio para uso común.

5- El respeto de los derechos autorales de cada Sociedad de Gestión, aplicando el criterio de que el derecho autoral es una remuneración que perciben los creadores y no, una carga impositiva, reafirmando al derecho de autor como uno más de los derechos humanos a respetar.

6- El respeto a los aportes laborales y sindicales de los artistas en gira brindándoles protección, así como respeto a las reglamentaciones vigentes en cada país en cuanto al aporte gremial.

7- La obtención de pasajes bonificados para grupos teatrales en gira y una cobertura temporaria del seguro, así como que los artistas puedan usufructuar los servicios de la Obra Social del país donde trabajen.

8-La equiparación de la legislación teatral a nivel del MERCOSUR, utilizando como base las leyes más beneficiosas existentes en los países miembros. Los representantes de Argentina, se comprometen a apoyar a Chile, Uruguay y Paraguay para promulgar en esos países leyes similares a la ley de creación del Instituto Nacional del Teatro de la República Argentina.

9-Un relevamiento de las estructuras teatrales de cada país integrante del MERCOSUR

10 -Apoyo y promoción, así como la creación de órganos periodísticos informativos comunicantes.

11 -La creación de la Biblioteca y Videoteca Itinerante del MERCOSUR, para la difusión de textos teatrales, ya sean guiones, ensayos, etc.

12 -La creación de la federación MERCOSUR de Trabajadores de Teatro, incluyendo artistas y técnicos.

13- Crear un archivo itinerante audiovisual con la producción de puestas en escena, para su difusión permanente.

Por razones de fuerza mayor no pudo asistir el Sr. Fernando Amaral Peixoto, en representación de la Secretaría de Estado de Cultura de San Pablo, por Brasil. No obstante ello, dicha Secretaría remitió nota a través de la que adhirió y ratificó en un todo las resoluciones antes detalladas •



REGION CENTRO LITORAL:
Córdoba, Santa Fe,
Entre Ríos

"La argentinidad, la cultura
argentina, el ser nacional
aparecen como constante en la
producción 'cocheril'."

"La Cochera"

Quince Años de Teatro

Gabriel Abalos
Desde Córdoba

Luego de permanecer seis años en México, donde desarrolló una actividad como artista de variedades, cantante y actor, Paco Giménez volvió a Córdoba en 1984 y comenzó a nuclear a un grupo de alumnos, y a algunos compañeros teatristas de los años '70, en una actividad de taller que fue la semilla de Teatro La Cochera. Este centro de investigación y producción teatral acaba de festejar sus primeros quince años de trabajo escénico; quince años que, para Paco Giménez, significan haber dejado de ser "actor de reparto" de su propia historia teatral, para convertirse en protagonista.

Nacido en Cruz del Eje, en el oeste cordobés, Paco alcanzó a asomar tempranamente su figura referencial en los conflictivos años '70 en que, teatrista recién egresado de la universidad, dirigió algunas puestas del grupo La Chispa. El exilio en México comenzó en 1977.

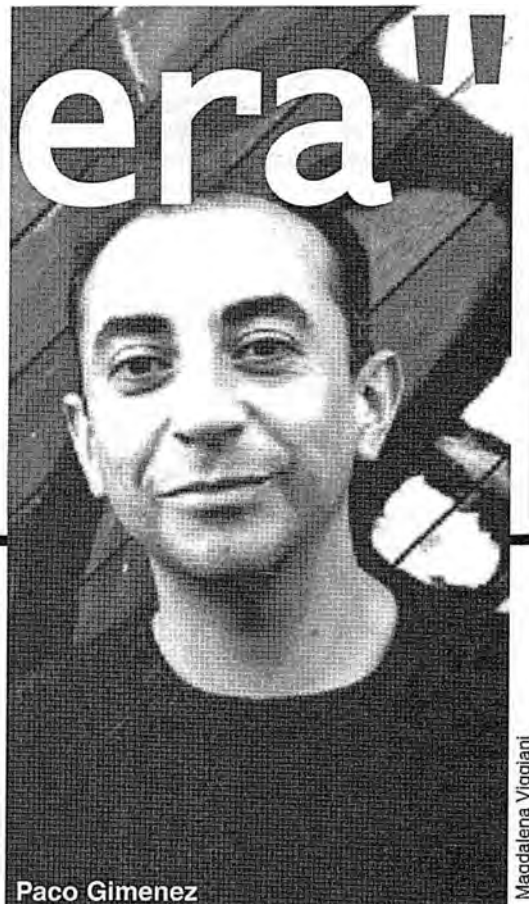
Allí, Paco junto a Horacio Acosta -otro miembro de La Chispa- se ligó especialmente a la directora Jesusa Rodríguez, compartiendo la rica experiencia del Bar El Fracaso, con los también cordobeses Liliana Felipe y Héctor Beacon. Asimismo actuó y dirigió trabajos en el grupo Circo, Maroma y Teatro. A su regreso a la Argentina inauguró una nueva y fructífera etapa en su carrera, y La Cochera fue el resultado de una decidida acción creativa que sigue en pie quince años después.

Teatro La Cochera ofreció su primer estreno en 1985: **Delincuentes comunes**, a cargo de los miembros del grupo Los Delincuentes. En aquella producción actuaban Baty Diebel, Giovanni Quiroga, Beatriz Gutiérrez, Galia Kohan, Estrella Rohstock, y el propio Giménez, también director. En los quince años transcurridos hasta hoy, Teatro La Cochera ha funcionado como caldo de cultivo de una teatralidad particular y ha concretado 24 puestas hasta noviembre de 2000, todos a cargo de diversos grupos - incluidos Los Delincuentes- dentro del gran colectivo inspirado por Paco Giménez.

Algunos de estos trabajos fueron **Cielos de agua** (1986), **Uno** (1987), **Pan-Pan-Pan** (1988), **Choque de cráneos** (1990), **El noche de alegría** (1991), **El ángel de los suburbios** (1993), **Enfermos del culo** (1994), **Un tranvía llamado Deseo** (1996), **Corazón palpitante** (1996), **Everyman** (1999/2000) y, el último, **Sacra Fauna**, entre otros.

La inspiración

Señalar que el agente del efecto de reproducción creativa que suele contagiar Paco Giménez es la inspiración, puede sonar vago, incluso oscurantista; sin embargo, ése resulta ser el elemento sobresaliente en un conjunto de obras concebidas con metodo-



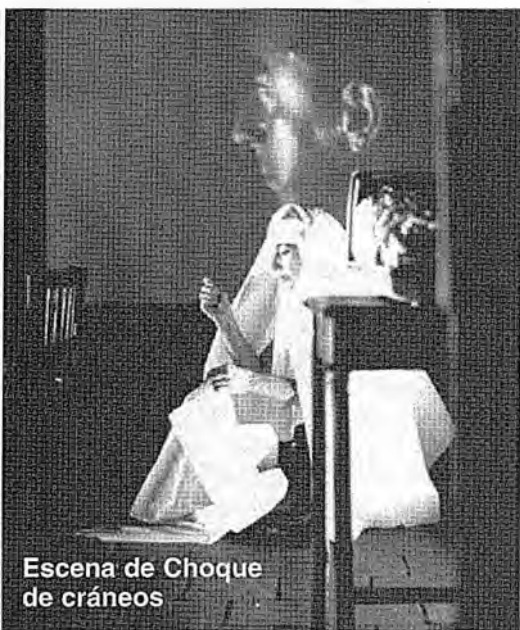
Paco Gimenez

logías colectivas, condiciones diversas, a lo largo de épocas bien diferenciadas. El producto es resultado del trabajo de muchos, pero el sello inconfundible siempre le pertenece a Paco Giménez. Sin duda, mucho de la metodología de la creación colectiva ha viabilizado las obras de La Cochera.

Giménez ha alentado la expresión de las imagerías personales en torno a temáticas por lo general literarias: afinidades con Arlt, con Piglia, con Mishima, con Martínez Estrada, con Brecht, con Tennessee Williams, con Shakespeare, con Erasmo, con Lorca y una larga lista de otros autores, han alimentado el fuego de La Cochera. Todo esto puede aparecer entremezclado con el diario de ayer, el manual de primer grado, la improvisación, o incluso el tratado teórico. El acabado de la puesta, por otro lado, aquello que mejor sirve a la propuesta escénica, tiene que ver con el ojo de Paco Giménez, su toque personal es definitorio en la teatralidad particular de La Cochera.

Desde el punto de vista temático, se percibe en el trabajo de Paco, entre otras muchas exploraciones, cierta recurrencia a tratar a su manera el asunto de la argentinidad, de la cultura argentina, el estilo nacional, el repertorio de unas formas particulares de ser, sometiéndolos a la mirada ridícula, a la desacralización. Esto coincide con su tendencia estilística al varieté, al grotesco, al melodrama, al radioteatro, al cabaret, todas formas populares donde es posible resaltar la identidad y la distancia al mismo tiempo, a condición de contar con la complicidad de un público culturalmente situado en esa posibilidad crítica. Una sociedad lo suficientemente provinciana, y a la vez "ilustrada", tiene que haber creado ese público. El teatro sólo puede vagamente reunirlo.

Se podría decir mucho más sobre los rasgos particulares de la producción "cocheril",



Escena de Choque de cráneos

Escena de El noche de alegría



Magdalena Viggiani

en la medida en que ella expresa un imaginario que ha probado funcionar -comunicar- no sólo en Córdoba, sino también en otros puntos donde la propuesta se ofreció en festivales: Buenos Aires y muchas otras ciudades del interior argentino, Brasil, Cuba, México, España, Portugal, Italia, entre otros países.

Para citar un último aspecto, es de destacar el carácter festivo que atraviesa esta producción de quince años. Una vocación celebratoria, más báquica que otra cosa, forma parte de la concepción teatral de La Cochera, y esto es confirmado -y llevado a su máxima expresión- en **Sacra Fauna**, el

tente, que interactúe con ella, que pueda generar rompimientos de lo cotidiano, es decir acciones sobre la realidad. En ese mismo orden, un teatro en el que las acciones posean un sentido, no un sentido verdadero, ni nada que se le parezca, sino al menos el sentido que sean capaces de sostener los actores que se comprometen en ellas.

Por todo esto, Teatro La Cochera ha funcionado como escuela de teatro, mejor, como una escuela de hacer teatro, una manera de encarar el teatro, algo que la figura emblemática de Paco Giménez ha producido como puede hacerlo la cercanía de un referente.

Los Quince

El festejo de "Los Quince" fue un esfuerzo independiente que logró reunir en Córdoba a Jesusa Rodríguez, a Liliana Felipe (compositora e intérprete cordobesa que comparte con Jesusa la dirección del Bar Teatro El Hábito, en México D.F., creado hace diez años), a Horacio Acosta y a Héctor Beacon (miembros del grupo La Noche en Vela, que actualmente dirige Giménez en Buenos Aires), y a prácticamente todos los artistas que compartieron hitos en la etapa más nueva de Paco Giménez, incluidos los casi doscientos participantes en el estreno de **Sacra Fauna**, espectáculo del 2000 de La Cochera, alcanzando en suma uno de los puntos más relevantes de un activo año teatral en la ciudad de Córdoba. No sólo significó una celebración de tres lustros de actividad artística, sino un aporte al desarrollo actual de la movida teatral de Córdoba, donde el público pudo apreciar una excelente programación integrada por: **Cabaret Incómodo**, trabajo de Bar Teatro "El Hábito" de México; **Ganado en pie**, de La Noche en Vela (estrenado en Buenos Aires en septiembre de 2000); **Everyman - Biopsias de Shakespeare**, por Teatro La Cochera (estrenado en Córdoba en 1999); y el estreno nacional de **Sacra Fauna**, también por La Cochera, un auto sacramental urbano del 2000 que ocupó siete funciones gratuitas en calle y salas •

Sacra Fauna, todos a la calle

El montaje de **Sacra Fauna** llevó un año de elaboración, con una estructura de trabajo por equipos y un equipo coordinador general encabezado por Paco Giménez. El equipo coordinador se integró con referentes artísticos, técnicos y de producción ligados a la historia de La Cochera (Paco Giménez, Marcelo Castillo, Graciela Mengarelli y Roberto Sutter) e invitados (José Luis Valenzuela, Silvia Villegas y Gabriel Abalos) y comenzó a trabajar en octubre de 1999, a través de sesiones a lo largo de las cuales se fue constituyendo el soporte dramático, teórico, plástico, técnico y de producción, con vistas a una puesta que iba adquiriendo en los planes un gran porte escénico.

La idea disparadora, en torno a la cual Giménez convocó a sus colaboradores, fue la de un espectáculo que tuviese el tipo de propuesta sorpresiva e inquietante que suelen explotar los catalanes de La Fura dels Baus, sólo que, en este caso, se trataría de acciones más parecidas a una ofrenda que a una amenaza o, si se quiere, sostenidas en base a emociones evocativas, más que adrenalinicas.

Al trabajar la religiosidad, la fe, la divinidad, el paganismo, el culto, fueron volviéndose referenciales ciertas formas del teatro popular medireview, cuya práctica ha legado tradiciones escénicas de calle donde se entremezclaban farsa e historia sagrada, enseñanza, fiesta, doctrina y charlatanería.

El proyecto se enriqueció de relatos, imaginaria, argumentaciones e influencias provistas por los Evangelios, los constructores de catedrales, el teatro oriental, José Saramago, Bob Wilson, El Bosco, Durero, Darío Fo, Milton, Ernest Renán, Tarkovski, y otros que guiaron el trabajo de los distintos grupos.

El desarrollo de **Sacra Fauna** admitió dos afluentes dramáticos: la versión "oficial" y las versiones "apócrifas" de la historia sagrada.

La Estación Catedral y la procesión callejera con sus variadas ofertas fueron parte de la corriente "oficial", abierta, para todos.

Otras acciones, en cambio, se desarrollaron en los llamados "canutos", o escenarios alternativos situados en las inmediaciones, a los cuales el público era conducido por "tentadores" que escogían persona a persona a sus espectadores. Así, **Sacra Fauna** fue a lo largo de sus siete funciones un espectáculo renovado, sorpresivo, sobre el cual los asistentes tuvieron (como de la historia cotidiana, que siempre puede volverse leyenda) perspectivas parciales. Para el final, una cita de la obra **Uno** (1987) se transformaba en ocasión para que actores, público y habitantes del barrio Güemes (donde está situada La Cochera) coincidieran en un ritual a la vez catártico y propiciatorio, multitudinario, frente al monumental Palacio de Justicia II •

"La Cochera ha actuado como un microclima fértil para un tipo determinado de especie teatral. Paco Giménez ha alimentado una suerte de caos creador, lo cual ha funcionado bien para este colectivo particular, como un lugar de mostración, de crecimiento, de reconocimiento."

estreno precisamente de los quince años.

La Cochera ha actuado como un microclima fértil para un tipo determinado de especie teatral. Paco Giménez ha alimentado una suerte de caos creador, lo cual ha funcionado bien para este colectivo particular, como un lugar de mostración, de crecimiento, de reconocimiento, y, más que naturalmente, también como una especie de familia con lo malo y lo bueno que ello representa. No es que exista una fórmula particular, a no ser las propias concepciones de Giménez.

Entre otras, la de perseguir un teatro que sea capaz de adaptarse a la realidad exis-



REGION CENTRO LITORAL:
Córdoba, Santa Fe,
Entre Ríos

"Como ocurre con todo movimiento que reflexiona para adentro de sus fronteras intentando abrirlas o buscando puntos de confluencias e intersecciones, la movida sigue teniendo un carácter marcadamente experimental."

EL CRUCE:

PRIMER ENCUENTRO DE NUEVAS TENDENCIAS EN LAS ARTES ESCENICAS CONTEMPORANEAS.

Julio Cejas
desde Rosario

Representación y reflexión fueron los dos objetivos de un encuentro que buscó reconocer valores que hacen a la experimentación, en el concierto de las nuevas tendencias escénicas locales y también internacionales.

A la hora del balance final de la actividad cultural rosarina de este año, habrá que incluir como hecho inédito este Primer Encuentro de Nuevas Tendencias en las Artes Escénicas Contemporáneas que se desarrolló del 18 al 22 de octubre en el emblemático Centro de Expresiones Contemporáneas.

Otro logro de El COBAI (Bailarines, Coreógrafos, e Investigadores en el Movimiento y Expresión Corporal Independiente) que junto al C.E.C. y a la Secretaría de Cultura de la Muni, organizaron El Cruce.

A fines del año pasado los integrantes del COBAI recibieron el aporte concreto, por parte del Instituto Nacional del Teatro, de un escenario desmontable que sirvió en la oportunidad para cruzar experiencias de grupos locales, con otros de Buenos Aires, La Plata, Mendoza, Córdoba, Neuquén, Villa Regina, México, Paraguay y Brasil.

Este tipo de intercambios que hace tiempo se viene realizando en diversas partes del mundo es un fenómeno que debe inscribirse en los nuevos aires que vienen soplando en nuestra ciudad y debidos al empuje de la comunidad artística local.

El público en general se preguntará qué significa esto de las "nuevas tendencias" en las Artes Escénicas contemporáneas, un título lo suficientemente extenso como para no excluir ninguna actividad relacionada con el espacio y sus implicancias espectaculares.

Lo cierto es que El Cruce intentó chequear ese incierto lugar en el que la danza, el teatro, la expresión corporal y todo lo con-

Escena de Pronto volverán los buenos tiempos, Capital Federal



Compañía El arbol danza teatro, Mendoza



"Primer intento válido, donde la amplitud de criterios y la variedad de propuestas, no siempre significó buenos resultados a la hora de evaluar productos que todavía están en un estado primitivo de experimentación."



Escena de
Cuatro cuartos,
Santa Fe.

cerniente al movimiento dramático se juntan o intercambian lenguajes.

Algo de esto anduvo flotando en el Foro de Reflexión que intentó juntar a los protagonistas y hacedores de este movimiento para que intercambiaran puntos de vista acerca de la factura de sus trabajos.

Habría que buscar en la ausencia de gran parte de los grupos participantes a este Foro, algunas respuestas a tantos interrogantes que hace tiempo circulan con respecto a la recepción y la circulación de determinados hechos estéticos.

En todo caso la reflexión acerca del cruce de lenguajes quedó limitada a una charla informal donde sólo estuvieron presentes las experiencias del coreógrafo brasileño Julio Mota; los rosarinos Sergio D'Angelo, Ana María Jaime, Gerardo Agudo, Vilma Rúpolo, de Mendoza y la voz de una especialista en el tema como es Chiqui González.

La programación fue variada y sirvió para chequear el nivel alcanzado por los grupos que vienen experimentando en nuestra ciudad cuyos trabajos confrontados con los "internacionales no difieren en calidad ni originalidad.

Precisamente el rosarino Sergio D'Angelo que hace tiempo reside en Buenos Aires presentó una de las producciones más acabadas del Ciclo: **Pronto volverán los buenos tiempos**. El Grupo Compañía

Fantasma Argentina, responsable de esta mágica creación, sorprendió a los espectadores con una historia entrañable donde un hombre aguarda desesperado el retorno de una mujer perdida, el desafío a las leyes naturales para prolongar la necesidad de reencontrar al ser amado.

Sergio D'Angelo, responsable de la banda de sonido, los textos y la dirección, contó

**"El Cruce intentó
chequear ese incierto
lugar en el que la danza,
el teatro, la expresión
corporal, y
todo lo concerniente
al movimiento dramático,
se juntan o intercambian
lenguajes"**

una vez más con el talento del actor Jorge Rodríguez, la bailarina Paula Fontán y el titiritero Claudio Casal.

Nuestra ciudad mostró el nivel alcanzado por dos coreógrafas de la talla de Cristina Prates y Ana María Jaime, con dos espectáculos ya estrenados el año pasado: **Cuatro Cuartos y Nenúfares**.

Estos dos trabajos marcaron la diferencia y demostraron que toda búsqueda debe sustentarse en cimientos sólidos, más allá de la validez de los intentos.

En todo caso en estos dos productos que suelen incluirse en el amplio espacio del "teatro-danza", es precisamente la teatralidad la que provee a los lenguajes del cuerpo un sentido en el que los espectadores pueden percibir la textura de una historia.

El Grupo Anzar Danza Contemporánea, de la Universidad de Guadalajara, presentó su obra **After Before the Rain**, un trabajo poblado de signos con intenciones de ritual, que no alcanzó a sostener el ritmo y por momentos resultó agobiante.

La bailarina Carla Almeida de la Compañía G2, de Curitiba, fue otra de las protagonistas más destacadas del Ciclo con la obra **Histeria**, una impactante coreografía de Julio Mota.

Casi al final de El Cruce se presentaron Inés Rampoldi y Leticia Mazur del Grupo de Diana Szeinblum, de Capital Federal, con **Secreto y Malibú**, uno de los trabajos que impactó por la energía y el despliegue de estas bailarinas que describieron un interesante recorrido en el espacio.

La actriz Claudia Cantero movilizó a los espectadores con un training donde puso a prueba su capacidad para capitalizar la atención fuera del escenario mayor, en una clásica demostración de entrenamiento al estilo de los actores del Odin.

Periplo, el viaje del héroe creación de el Grupo Birlibirloque a cargo de Mónica Martínez, integró el teatro de animación con la plástica y la danza contemporánea tamizados por un excelente desempeño actoral. Con un tema tan universal como es el del viaje, Mónica Martínez logra un exquisito producto donde las imágenes y la utilización de los objetos plasman escenas de neto corte onírico.

Por su parte el Grupo El Árbol Danza-Teatro de Mendoza presentó **El Árbol x Cuatro**, un trabajo compuesto por dos módulos: **Cuadros y Opera material**, una ingeniosa propuesta que utilizó un cubo móvil que giraba con los integrantes en su interior, desarrollando una vertiginosa historia donde el expresionismo de los cuerpos y las máscaras generaban situaciones dramáticas.

Primer intento válido, donde la amplitud de criterios y la variedad de propuestas, no siempre significó buenos resultados a la hora de evaluar productos que todavía están en un estado primitivo de experimentación.

Los puntos de contacto entre los investigadores se mostraron en la Performance que al final del Ciclo aunó esfuerzos y trabajos compartidos de gran parte de los participantes de esta movida.

La ciudad pareciera empezar a desesperarse de un largo y provinciano sueño, es hora de acompañar estos emprendimientos con algo más que voluntad y esfuerzo, las pretensiones de los organizadores deberán apuntar en el futuro a privilegiar los espacios de reflexión sobre un fenómeno que necesita de la participación de todos los estamentos de la cultura local •



"Lo cierto es que ellos -compositores, artistas plásticos, escenógrafos- se encuentran en esa engorrosa tarea de dirigir actores. Y esa situación tan particular enriquece la escena local."

Teatro, Danza, Plástica, Performance

Tiempo de mestizaje

Alejandro Cruz
desde Capital Federal

Bailarines, plásticos, músicos y actores comparten hoy los más diversos espacios de representación. Los hechos artísticos ya no admiten rótulos y hasta en algunos festivales internacionales de teatro las estrellas son las performances. Son tiempos de cruce.

A fin de 2000, **Stelle**, la coreografía de Oscar Araiz basada en música de Brian Eno, se repuso en el Museo Nacional de Bellas Artes, dentro de la programación de la Primer Bienal de Buenos Aires. Pero más allá del marco y de las virtudes de ese trabajo minimalista, lo significativo estuvo en que una obra de danza contemporánea, estrenada en 1989 en la Sala Martín Coronado del San Martín, "saltaba" a un museo. Y ese "salto" la resignificaba.

En ese mismo mes, el Teatro San Martín dio a conocer sus coproducciones para la presente temporada. En el extenso listado aparecieron dos nombres como responsables escénicos: el de la escenógrafa Oria Puppo y el del compositor Edgardo Rudnitzky. Ellos, aunque no les guste que se los llame así, oficiarán de directores de teatro en trabajos que estrenarán en noviembre de 2001. Dicho de otro modo, se apropian de otra disciplina por necesidad creativa, no porque les interese hacer una "carrera" como directores de escena. Y es significativo que ese "salto" haya sido legalizado por una institución como el San Martín.

Y como no hay dos sin tres, en realidad si se trata de buscar seguramente habrá más coincidencias, durante la última quincena de noviembre tuvo lugar el cierre de una investigación denominada **El Teatro en el Cruce** con otros géneros que, con la coordinación de Rubén Szuchmacher y el mismo Rudnitzky, se llevó a cabo en el Instituto Goethe y contó con el apoyo de la

Fundación Antorchas. O sea, otro tipo de legitimización de esta escena de cruce. El proyecto se inició, hace casi dos años, con un trabajo teórico y culminó con una especie de muestra en la que intervinieron artistas plásticos, músicos y dramaturgos.

En ese encuentro el autor Ignacio Apolo presentó **Conferencia**; la artista plástica Anabel Vanoni junto a la productora de televisión Fernanda Rotondaro montaron **Teoría del conjunto**, una video performance; el músico Alejandro González Novoa realizó una instalación sonora denominada **Biografías cruzadas**; la misma Vanoni dio a conocer **Ambar**, una experimentación visual-sonora-teatral basada en la memoria; la actriz y directora teatral Vilma Rodríguez montó **Gesta**, una puesta en escena donde un texto dramático se mostraba a partir de distintos puntos de vista visuales; y el artista plástico Jorge Macchi mostró **TWG100 Autoteatro**, una pieza muy particular. Una pareja, hombre y mujer, discuten dentro de un coche estacionado en una calle. Lo que

dicen se escucha gracias a dos altoparlantes ubicados en el techo del auto. Se pelean, intentan calmarse. Acaban de embestir a una persona (aunque no están seguros porque es de noche y no se ve demasiado). Suena el celular (¿será la policía?). Continúan discutiendo, encerrados, en medio de su propia historia. A los 15 minutos, el coche arranca. Así de compacto, así de contundente, instalado en medio del espacio urbano.

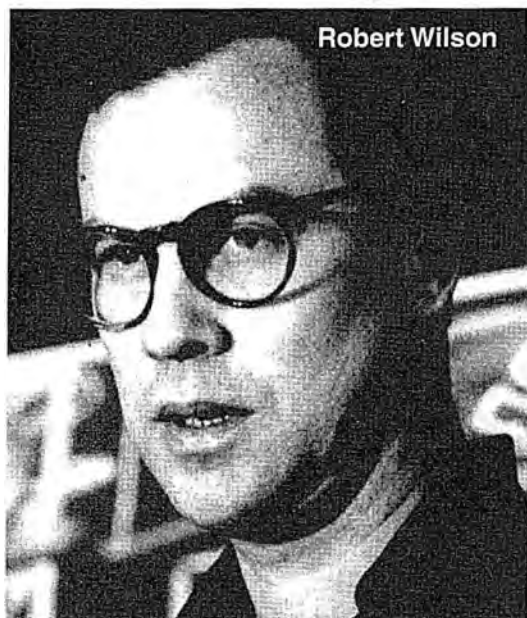
Tres hechos que marcan una tendencia de cruce entre el teatro o la danza y distintas disciplinas artísticas. Una muestra de cómo distintos creadores se apropian de otras herramientas artísticas y hasta de lugares que parecerían ajenos a sus trabajos.

Para Rudnitzky, lo fundamental no es pensar de qué se trata el producto final. "Cuando Micchio presentó su autoparlante en Proa lo que más me perturbó era escuchar a varios especialistas intentando catalogar su trabajo. Como intentando preservar la propiedad privada. Si soy público, qué



Tadeusz Kantor

"Hoy los creadores se apropian
de otras herramientas artísticas
y hasta de lugares que parecerían
ajenos a sus trabajos."



Robert Wilson

El mundo, una gran instalación

En la escena del mundo, los cruces resumen una manera de pensar el hecho artístico. En algunos casos, determinados trabajos con el paso del tiempo han tomado nuevas valoraciones. La labor del polaco Tadeusz Kantor sirve de ejemplo. Actualmente, escenografías de piezas como **Que revienten los artistas**, **La clase muerta** o **Wilopole-Wilopole** se exponen en Cracovia, su ciudad natal. Y no sólo en la sala Kricot 2, nombre de su grupo, sino hasta en el Museo Nacional de Cracovia, un enorme edificio ubicado en las afueras del bellissimo casco colonial de la ciudad. Allí, en la Galería del Arte Polaco del Siglo XX, se encuentra el espacio Kantor en el cual se exhiben antiguas escenografías que con el paso del tiempo se han transformado en instalaciones. Un peculiar "salto" de una obra que al cabo de los años se rescata por sí sola. Un salto peculiar para un artista integral que supo destacarse como director de escena y artista visual en su más amplia concepción.

Quizás un caso similar al del texano Robert "Bob" Wilson quien junto al músico Hans Peter Kuhn, quien estuvo en Buenos Aires realizando un trabajo junto a Rudnitzky, ganó la Bienal de Venecia por una instalación. O sea, una de las distinciones más importantes del mundo de la plástica en manos de un director de escena. Claro que, dicho así, la afirmación es mentirosa ya que la teatralidad de Wilson, quien en esta ciudad presentó **Persephone** durante la segunda edición del Festival de Buenos Aires, es eminentemente plástica.

Es más, el espectáculo que ofreció en el Teatro Avenida partía de aquella instalación que el norteamericano había realizado para la Bienal, titulada **Pérdida/Memoria**, concebida dentro de un granero con piso encerado e inspirada en **La tierra desolada**, de T.S. Eliot. Un año después, Wilson desarrolló algunas ideas de ese trabajo convirtiéndolo en una suerte de "instalación de actores", así lo denominaba, con música de Philip Glass. Esa instalación contenía una escena dedicada al mito de **Persephone**.

Más allá de los casos puntales, los festivales internacionales dan cuenta de esta pulsión creativa poco afecta a las etiquetas. En la última edición del Festival del Mundo de Berlín, o Theater der Welt 99, una de sus curadoras, la experimentada Nele Hertling convocó a los artistas plásticos Christian Boltanski e Ilya Kabakov quienes se asociaron con Jean Kalman, iluminador de Peter Brook, para presentar la instalación **Der ring**, un trabajo que para muchos fue el punto más perturbador de esa notable muestra escénica.

La propuesta se realizó en un viejo hospital soviético construido a fines del 1800. El complejo, que ocupa varias hectáreas en medio de un bosque situado a unos 30 minutos de tren de Berlín, tuvo una "dudosa" actuación durante la época nazi y, luego de la guerra, fue utilizado como centro de rehabilitación psiquiátrica. A partir de la caída del Muro, el sitio quedó abandonado. El disparador de esta instalación estuvo justamente en rescatar las huellas del pasado, los gestos de lo que fue. La grandeza del trabajo consistió en dejar los espacios casi tal cual estaban, agregando algunos datos que destacaban la presencia humana. Pero, de ellos, como de la historia, a lo sumo quedaban marcan aisladas: sábanas colgadas muy húmedas, sillas con ropa, por momentos aparecían algunos sonidos que expresaban una voz humana, o una sombra o una música en medio de la tiniebla. ¿El resto? Pura sugestión. Historia en estado vivo.

¿Cómo puede ser que en un festival de teatro el trabajo más inquietante no contemple a ningún actor ni esté a cargo de un director de escena? "Así son las cosas en el mundo del arte", contestaba Hertling. Ella misma reconoció que la performance había sido objetada por varios críticos teatrales.

El mismo problema, al año siguiente, lo tuvo la argentina Hortensia Völckers cuando en el Festival de Viena, del cual es una de las tres curadores, presentó en el Museo de Artes Aplicadas una performance que denominó **Stress**. A su estreno (¿o habrá que decir vernissage?) asistieron críticos de las artes plásticas y del teatro. Cuando terminó, Völckers miraba cómo se peleaban entre ellos con un dejo de picardía y regocijo.

Quizás la misma sensación que experimentó Jorge Macchi cuando mostró su "autito" en la puerta de la Fundación Proa. De todos modos, y a juzgar por sus trabajos de curadoras, tanto Hertling como Völckers demostraron poseer un criterio lo suficientemente amplio como para en sus festivales de teatro no estar pendientes de las limitantes categorías. "Hay que ver al arte no ya como un producto que entra en un espacio definido sino como algo mucho más amplio. Una rave es tan arte como una **session** de música electro acústica en un sucucho, o una gran obra de teatro en la sala Martín Coronado. Como alguien responsable de organizar eventos culturales en una ciudad, el Estado tiene que proteger las dos cosas con igual prolijidad y cariño. Lo que producen los nuevos artistas hay que cuidarlo porque es tan necesario como pueden serlo, para una fábrica química, los materiales que usa para desarrollar una vacuna contra el sida", asegura Völckers quien, entre otras cosas, también fue curadora de Documenta •

importa si es una performance o una obra de teatro callejera. Pero lo que hizo Macchi fue apropiarse de otros recursos expresivos y eso, aunque a mi me atrae mucho, a otros parece molestarlos", asegura el compositor.

Como Puppo, el mismo Macchi reniega de ser considerado un director de teatro. "Mi resolución fue plástica", admite quien acaba de ganar el premio del Banco Nación con otra obra cuyo sostén es el paisaje urbano.

Lo cierto es que ellos -compositores, artistas plásticos, escenógrafos- se encuentran en esa engorrosa tarea de dirigir actores. Y esa situación tan particular enriquece la escena local.

En estos últimos años, algunos montajes dieron cuenta de diversas asociaciones entre el teatro y otras disciplinas artísticas de enorme vitalidad, la misma que los programadores europeos tanto elogian. En definitiva, ¿qué hubiera sido de **Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín** sin el sólido trabajo de la dupla Szuchmacher-Rudnitzky?, ¿o qué hubiera pasado si en **3ex**, la puesta de Marina Angheleri, no hubiera contado con el trabajo plástico de Roberto Fernández?, ¿o en **Hondo**, la coreografía de Gustavo Lesgart e Inés Sanguinetti, sin la caja creada por el escenógrafo Alberto Negrín?

Por suerte el listado es sumamente incompleto pero habla a las claras de una trabajo de enorme consolidación entre las partes que hacen al fenómeno teatral. Una forma de pensar el hecho artístico de una manera integral mucho más como sumas de partes. Y por suerte todo esto sucede en medio de una generación no tan pegada a los rótulos divisorios.

Es más, muchos de los fenómenos artísticos actuales dan cuenta de ese cruce. La reciente edición del Buenos Aires Hot Festival es un buen ejemplo. Allí, mientras los músicos Beck o Neil Young deleitaban a sus seguidores, el Campo de Polo fue copado por diseñadores textiles, grupos de titiriteros y artistas plásticos que ofrecieron sus experiencias a una generación que entiende que todo es arte. Una generación consumidora y creadora de raves, esas grandes kermeses del arte del siglo XXI donde poco importan las especializaciones •



Región Nuevo Cuyo:
Mendoza, San Luis, La
Rioja, San Juan

Cantidad de Grupos

Subsidiados: 9

Cantidad de Salas Subsidiadas: 39

Asistencias Técnicas: 69

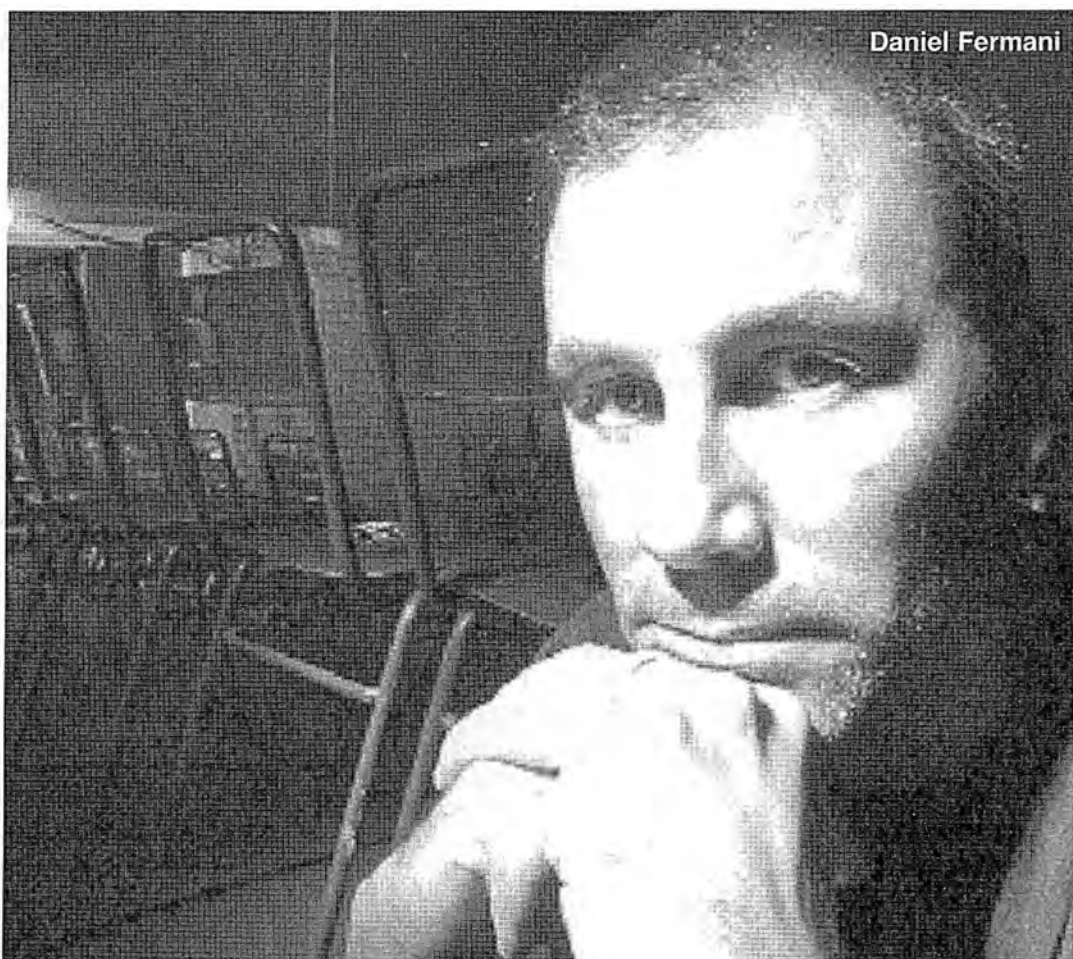
Entre Italia y la Argentina.

El cuerpo, gran protagonista

Fausto Alfonso
desde Mendoza

El dramaturgo y director Daniel Fermani estuvo algo más de diez años viviendo en Italia. Hace menos de dos volvió a Mendoza y, a su modo, le hizo frente a ciertas convenciones que dominan la escena local desde su propuesta de laboratorio, que lleva adelante con el grupo Los Toritos. En el 2000 estrenó *Renfield, vasallo del conde Drácula y Vidrio Laura color color no*. Ahora prepara *Tridimensional Magdalena*, también escrita por él.

Dice que volvió para proseguir con una investigación originada en Italia. Con él desembarcó en Mendoza el actor italiano Luca Di Carlo, y junto a las mendocinas Florencia Duranti y Mariana Mora, conformaron la Compañía Italo-Argentina de Teatro Experimental Los Toritos. Suena extraño, pero Fermani asegura que en Italia -donde trabajó una década como periodista para la agencia ANSA- no tenía posibilidades humanas para montar sus propuestas, aunque las económicas sí fueran mayores. "Hasta ahora el resultado con los actores ha sido muy positivo -cuenta el director-. Es la confirmación de lo que buscaba. Personas dispuestas totalmente a ponerse en mis manos, que crean en lo que hago y lleven adelante un proceso guiado por mí". El proceso al que alude Fermani tiene que ver con una fuerte etapa de training físico y de disociación y ruptura de imágenes. Además, con una instancia de aislamiento a la que somete al grupo, responsabilizándose junto a éste de todo lo que tenga que ver con el hecho teatral. "Hago un trabajo de laboratorio: todo se crea e investiga allí, sin músicos, técnicos, sonidistas ni escenógrafos. Es



Daniel Fermani

todo un proceso que nace en y concretan los actores".

El resultado de este método de trabajo se pudo ver, durante el 2000, con los estrenos de *Renfield, vasallo del conde Drácula y Vidrio Laura color color no*. Ambas puestas recibieron muy buena crítica, aunque también generaron el desconcierto de buena parte de los espectadores. "La reacción del público ha sido apasionada, y eso ya es bueno -apunta el director-. Hubo gente que salió diciendo pestes, pero te da la pauta de que es un público vivo. El golpe en la cabeza del espectador puede tener cualquier resultado, pero la cosa es que llegue".

En *Renfield...* estamos frente a una especie de performance de cámara en torno de

un monólogo apocalíptico, premonitorio, llevado adelante por un personaje desdoblado, cuyas convulsiones y contorsiones liberan su palabra al tiempo que condenan su cuerpo. Para *Vidrio Laura...*, Fermani se inspiró en *El zoo de cristal* de Tennessee Williams, aunque a simple vista haya hecho trizas cualquier parentesco. Para la crítica Patricia Slukich, esta obra tiene que ver con "el decir de lo no-dicho". "No hay anécdota, no hay fábula, no hay corridas sintagmáticas en este texto, sino sólo una visión paradigmática, palabras al aire armando una sentencia que no se conecta con la siguiente para conformar el sentido, sino que se cuela por los intersticios psíquicos del espectador para que éste pueda darle su ulterior y personalísimo significado. Mérito

"No creo que haya que hacer mal teatro o una telenovela para ganar plata y con esa plata hacer buen teatro" (Daniel Fermani)

sobrado el del autor, el de expresar un texto del no-texto y sembrar un orden (sui generis) del aparente caos", reflexiona Slukich.

Método de trabajo

- Daniel, ¿cómo definís tu escritura?

- Sólo parecen palabras sueltas, pero responden a una lógica de hierro. La estructura lógica del texto es impenetrable. Es una grilla de acero. Lo que hago por lo general es eliminar nexos, puntuaciones. Dejo que las palabras floten, para que tengan más reverberancia, sugestión y significados.

- ¿El trabajo de ustedes tiene algo que ver con el llamado teatro físico?

- Yo sigo la línea grotowskiana y el método de la obstaculización. No usamos el cuerpo para crear una imagen de otra cosa. Lo ponemos en situación de obstáculo para obligarlo a deformar la expresión y el tono de voz.

- ¿No existe un abordaje psicológico?

- Se trata de un trabajo no psicológico, aunque el efecto es psicológico. El espectador no ve una interpretación unívoca, sino imágenes aparentemente desligadas que terminan montándose en su cabeza y producen aquel efecto.

- ¿Podrías hacer un Tennessee Williams convencional?

- Creo que es anacrónico, como salir vestido a la calle con ropa del 1800. Lo haría desde mi visión particular del arte, que alude a la humildad y el despojamiento. Aunque no creo que el mío sea el único camino, pienso que es honesto el tipo de búsqueda. Para **Vidrio Laura...** me inspiré en **El zoo...**, pero el texto es,

palabra por palabra, original. Cuando estudié a Williams me dí cuenta que sus textos, a diferencia de los de Shakespeare o Sófocles, que se pueden tomar y hacer de manera experimental sin tocarles una coma, estaban un poco envejecidos. Muy circunscriptos por elementos históricos y sociales del momento, con mucha acotación, ambientación y escenografía que hace imposible hacerlos de modo experimental. Antes de hacer una carnicería con su texto, decidí escribir uno totalmente nuevo, donde sólo queda la idea de la familia de Laura, la paranoia, la melancolía y el remordimiento.

- La ausencia de utilería o elementos escenográficos también es una constante en tu trabajo.

- Usamos muy pocos elementos y ninguno gratuito. No debe haber adornos ni decorados. Hay que aspirar a hacer todo con la contorsión física. Con respecto a la música, también me interesa que parta de los actores. Necesito que canten, como soporte y fondo de las acciones.

- En **Vidrio Laura...** un maniquí tiene un papel casi protagónico.

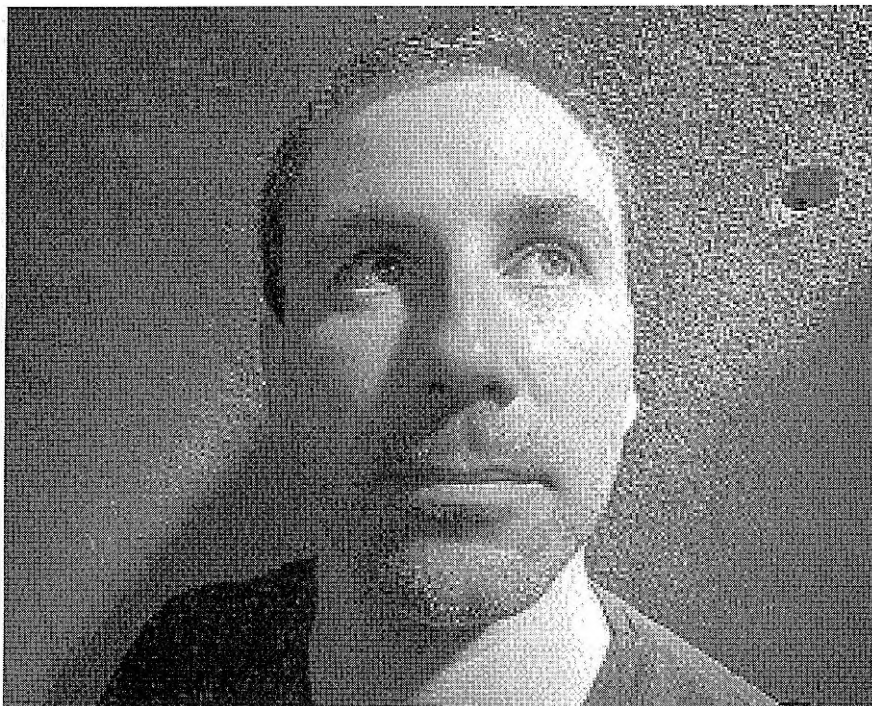
- Cuando se separó del proyecto una de las

actrices, decidí trabajar con un maniquí y que los otros tres personajes absorbieran ese cuarto. Es decir que cada actor fuese ese cuarto personaje manipulando en algún momento el maniquí. Lo hice bien neutro, tipo muñeca de trapo, porque los maniqués de por sí tienen bastante simbología y yo detesto los símbolos en el teatro.

Una nueva apuesta

Daniel Fermani es profesor de Enseñanza Media y Superior en Letras y licenciado en

"No usamos el cuerpo para crear una imagen de otra cosa. Lo ponemos en situación de obstáculo para obligarlo a deformar la expresión y el tono de voz"



Lengua y Literatura Española, egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Al teatro se vinculó a partir de los talleres de Liliana Moreno y Germinal Marín. Ha trabajado como actor y adaptador, aunque se reconoce más cómodo como director y, sobre todo, como dramaturgo. Hasta el 88 se desempeñó en la docencia de Letras y en la práctica teatral en Mendoza. Entre el 89 y el 99 trabajó en Roma como periodista para la agencia italiana de noticias ANSA, en la Redacción Exteriores, donde se especializó en política internacional y cultura.

Desde el 93 es director responsable de la revista de poesía **Pioggia Obliqua**, editada en Florencia, y ha colaborado como escritor y periodista en medios de Colombia, San Marino, Italia, Argentina, República Dominicana, Venezuela y Uruguay. En cuanto a sus textos teatrales, han sido publicados en italiano, castellano e inglés. Algunos títulos: **La farsa de Edipo, El gran genocidio, Odisseus, Sinfonía con perro negro, La isla de la felicidad, Frankenstein vida humana, Desde la alcantarilla, Trans Antígona sexual y**

Tridimensional Magdalena (inédito), sobre cuyo montaje está trabajando por estos días.

"Tridimensional Magdalena" -cuenta Daniel- es el diálogo sin-diálogo entre tres mujeres que pueden reflejar tres aspectos de una sola, pero que fundamentalmente fueron testigos y protagonistas bien diferenciadas del apostolado llevado a cabo por Jesús en Palestina. Las tres mujeres hablan de Jesús como sus discípulas y compañeras, y a través de sus palabras se puede transitar desde la historia evangélica hacia la tradición medieval y moderna que las confunde y las relega al papel marginal de pecadoras redimidas por Jesús".

Los Toritos dedicará todo el 2001 a la lectura y estudio de los textos que sirvieron de base para la escritura de esta obra, paralelamente al trabajo de training que se lleva a cabo ininterrumpidamente en el laboratorio experimental. El INT otorgó un subsidio para llevar a cabo el proyecto de la puesta en escena de **Tridimensional Magdalena**, obra que además está concursando en el certamen internacional de dramaturgia convocado por la Alexander Onassis Public Benefit Foundation, en Atenas. "Los resultados de este certamen -acota el autor- se conocerán en la primavera próxima, por lo cual el texto no puede ser difundido, publicado ni puesto en escena hasta que se haga pública la decisión del jurado".

Con **Tridimensional...**, Fermani apuesta a deshacer el equívoco entre las "tres Marías" y en especial el gran error histórico y religioso que asigna a María de Magdala el reductivo y humillante papel de prostituta en la tradición cristiana. "Es un texto experimental -completa- fruto de la profunda lectura de los Evangelios, de los Evangelios Apócrifos y del estudio de los trabajos de teólogas contemporáneas que han investigado el papel de la mujer en la vida de Jesús y en la sociedad cristiana en que ésta tuvo lugar. En este texto se hace hincapié en la importancia de la presencia de María de Magdala en la vida y predicación de Jesús, de la que fue discípula predilecta y posiblemente compañera".

Fermani no entiende el teatro de otro modo que no sea asociado al riesgo. Por eso asegura no estar dispuesto a negociar. "No creo que haya que hacer mal teatro o una telenovela para ganar plata y con esa plata hacer buen teatro. Sería bastardear al propio arte". No son casuales entonces las palabras que pone en boca de Renfield, el profeta-vasallo: "Abran los ojos. No esos ojos. De la cara. Destápanse los oídos. Del cerebro..." Casi un llamado de alerta para no dejarnos llevar por las fórmulas probadas, aquéllas que ven de lejos y con pasmosa actitud las cornisas más pronunciadas de la experimentación" •

Evaluar proyectos, toda una cuestión

Carlos Adrián Martínez,
titiritero, ex-titular y ex-asesor del
Jurado de Calificación de Proyectos.

Un jurado integrado por destacados profesionales del quehacer teatral nacional es el encargado de evaluar los diversos proyectos que, anualmente, se presentan solicitando subsidios. A través de esta nota se divulgan algunos de los items que se tienen en cuenta a la hora de dicha evaluación.

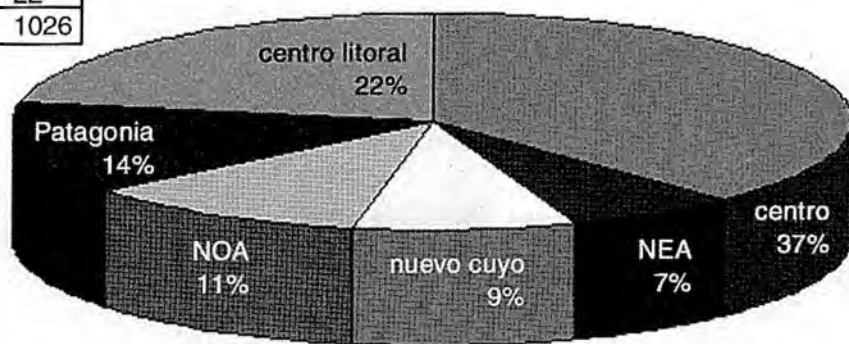
La palabra Jurado, según el diccionario, significa "que ha prestado juramento al encargarse de alguna función". ¿Y cuál es el juramento? Según la lógica y la tradicional frase en los puestos públicos, sería el de "desempeñar con honestidad y eficiencia la tarea asignada", y ésta no es otra que la de otorgar puntaje a los proyectos presentados.

La Ley Nacional de Teatro N° 24.800, en su Artículo 14, Inciso "n", establece como una de las funciones del Consejo de Dirección la siguiente: n) Designar Jurado de Selección para la calificación de los proyectos que aspiran a obtener beneficios de esta ley, los que se integrarán por personalidades del área de la cultura en el quehacer teatral, mediante concursos públicos de antecedentes y oposición. Durarán en sus funciones igual período y condiciones que los integrantes electos del Consejo de Dirección.

Entonces el actual Jurado de Calificación de Proyectos ha sido elegido por concurso público de antecedentes y oposición llamado el día 17 de mayo de 2000, con cierre el 20 de junio del mismo año. Como resultado de esta selección, quedaron como integrantes titulares del Jurado: Teatro: Aldo Pricco (Rosario) Dante Cena (Corrientes) y Salvador Amore (Ciudad Autónoma de Bs. As.); Títeres: Alberto Di Césare (Mendoza); Teatro Danza: Susana Tambutti (Ciudad Autónoma de Bs. As.) y Mimo-clown: Nicolás Jair (Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Como Asesora en Becas e

ZONAS:	
CENTRO	388
NEA	67
NUEVO CUYO	89
NOA	113
PATAGONIA	140
CEN-LITORAL	22
TOTAL NAC	1026

TOTAL DE PROYECTOS RECIBIDOS
POR EL JURADO
DE EVALUACION DE PROYECTOS
TERCERA CONVOCATORIA



Investigación la Sra. Graciela González de Díaz Araujo (Mendoza).

Los interesados en saber mayores detalles (quienes son los suplentes, etc.) , podrán encontrar esa información en la página del Instituto en Internet: (www.inteatro.gov.ar Autoridades)

El Jurado de Calificación de Proyectos **OTORGA UN PUNTAJE** a los proyectos presentados (incluida la **CATEGORIZACION** de grupos) , y hasta ahora solo evalúa los pedidos para producción de nuevos espectáculos y pedidos para Becas e Investigación.

Las giras, Asistencias Técnicas, pedidos de equipamiento, salas y demás son determinados directamente por el Consejo de Dirección y los Representantes Regionales y Provinciales, de acuerdo a las prioridades, las necesidades y la disponibilidad de fondos de cada Provincia.

Hay una intención general de que en el futuro el Jurado evalúe la totalidad de las solicitudes, pero el tema está aún en tratamiento.

El Jurado otorga un puntaje a los proyectos, y el Consejo de Dirección decide los montos a otorgar, siempre de acuerdo a la escala determinada por esos puntajes. O

sea que a mayor puntaje, mayor el monto de dinero otorgado.

Las solicitudes

Los pedidos de apoyo económico a Proyectos de producción de nuevos espectáculos se pueden hacer de dos maneras:

1 - Como Grupos Independientes. El grupo deberá acreditar una trayectoria de estabilidad y permanencia en cuanto a producción y gestión de dos (2) años como mínimo, y contar entre sus integrantes con un mínimo de dos actores (Reglamentación de la Ley 24.800, Artículo 3°, Inciso b). También los Grupos Independientes pueden presentar Espectáculos Unipersonales avalados por el grupo.

CATEGORIZACION DE GRUPOS INDEPENDIENTES: Se establecen 4 categorías para los pedidos de Grupos Independientes, que son A, B, C, y D, éstas marcan el techo máximo de dinero que se puede otorgar a cada una de ellas, y este techo está determinado por los fondos disponibles en el año. Desgraciadamente, en 1999 y 2000 se recorrieron los fondos del I.N.T., **POR LO CUAL LOS TECHOS MÁXIMOS BAJARON**

El actual Consejo de Dirección junto al nuevo Jurado están pensando en instrumentar nuevas formas de evaluación que no dependan solo de los "papeles" que se presentan, sino que sea hecha "en vivo" en los teatros, en las calles, y en todo espacio donde se produzca el fenómeno teatral.

ESPECTACULARMENTE. Es de desear que terminen los recortes (para lo cual han habido hay y habrán movilizaciones de la gente de teatro).

En la **CATEGORIZACION DE GRUPOS** se da puntaje a la antigüedad, si tiene Personería Jurídica o no, a los premios, a las giras, a la invitación a Festivales o Congresos, a la calidad y cantidad de obras montadas, a la cantidad de funciones y espectadores, estudios y formación de sus integrantes, a la realización de Otras Actividades vinculadas al quehacer teatral (docencia, cine, televisión, publicidad, organización de eventos, etc.), y otros puntos de los que se pide información en el Formulario de Pedido para Categorización (002). Por mayores detalles ver el formulario en cuestión.

. PUNTAJE AL PROYECTO: Una vez determinada la CATEGORIA, se procede a dar puntaje al Proyecto, de acuerdo a la idea de la Obra, Puesta en Escena, calidad de autor, uso del espacio escénico, y otros puntos cuya información se pide en el Formulario de pedido de Proyecto (002.1).

Hasta ahora, el puntaje otorgado al Proyecto de un Grupo se aplica como un porcentaje del techo máximo de la Categoría. Por ejemplo, si está en Categoría A, y el techo máximo del año es de \$ 10.000 para la misma, y el puntaje del Proyecto es de 66 puntos, generalmente se aplica el 66% de \$10.000, por lo que le corresponderían \$ 6.600.- a ese pedido. Aunque a veces el criterio se ha modificado por los famosos recortes presupuestarios, éste ha sido hasta ahora el principio básico de la relación entre los puntajes otorgados por el Jurado y el dinero a designar para el grupo. Reiteremos que este último punto es de exclusiva responsabilidad del Consejo de Dirección.

2 - Como Espectáculos Concertados. Se considera espectáculo concertado a la reunión eventual de artistas para la concreción y producción de un único espectáculo... etc. (Reglamentación de la Ley 24.800, Artículo 4º) También podrán presentarse en este rubro los espectáculos Unipersonales que no pertenezcan a un Grupo Independiente.

El Jurado da un puntaje al pedido de Producción de estos espectáculos, de acuerdo al promedio de los integrantes en los siguientes rubros: antigüedad, calidad y

cantidad de obras montadas, Festivales, Premios recibidos, Giras realizadas y otros puntos cuya información se solicita en el Formulario de Pedido de Producción para Espectáculos Concertados (002-A). Por mayores detalles ver el formulario en cuestión.

"En la 3ª CONVOCATORIA, el monto total pedido en todo el país, solo para Producción de Grupos y Espectáculos Concertados, fue de 15 millones de pesos, y el presupuesto total teórico del I.N.T. es de 11 millones de pesos para todo, incluidos gastos administrativos".

Se están buscando nuevas formas de evaluar este tipo de pedido, ya que la actual es sumamente engorrosa e insume mucho tiempo y complicaciones, tanto para el Jurado como para los que presentan el proyecto.

El Consejo de dirección establece también un tope máximo de dinero a otorgar a los Espectáculos Concertados, (siempre de acuerdo al presupuesto disponible en el año) y se aplica el puntaje dado por el Jurado de una forma similar a la modalidad con los grupos, o sea que el puntaje determina un tanto por ciento del tope máximo. Básicamente ésta es la función (hasta ahora) del Jurado de Calificación de Proyectos, y las formas de evaluación siempre han sido el resultado de un consenso entre el Jurado y el Consejo de Dirección. De todas formas, el Jurado observa y es consultado sobre otros temas que no son específicos de los Proyectos presentados.

El Jurado del I.N.T. tiene un Reglamento Interno, donde se establecen algunas normas básicas para su funcionamiento. El actual Jurado está aún elaborando el suyo, de acuerdo a las características de su nueva composición.

El Reglamento del Jurado anterior, por ejemplo, (y al no estar establecido por la Ley) determinaba que un Jurado debería abstenerse de evaluar el pedido donde partici-

pe un familiar directo, o miembro del Grupo de Teatro de este Jurado.

Evaluaciones

Otra norma establecía que cada proyecto debería ser evaluado por lo menos por dos integrantes del Jurado, y los puntajes finales aprobados por el plenario del Jurado.

Pero una de las normas más importantes siempre fue la siguiente, respecto a cualquier tema en la evaluación: "ante la duda se beneficia al grupo", ya que esta es la función Básica del Instituto Nacional del Teatro: ayudar, colaborar y proveer los medios para la concreción de los proyectos. Y el Jurado está compuesto por gente de Teatro (ya sean mimos, titiriteros, teatro danza o lo que fuere) que sabe que cualquier tipo de evaluación en este campo siempre será relativa y subjetiva.

Respecto a la forma de evaluar, es un tema que siempre se presta a polémicas, ya que algunos consideran, por ejemplo: que hay que dar un monto fijo a los pedidos, una especie de premio colectivo (20 o 40 subsidios de X pesos) donde se concursa y que ganen los mejores. Otros quieren que se le de dinero a todos (ha sido la intención del I.N.T. hasta ahora) pero sabemos que el dinero nunca es suficiente (por ejemplo, en la 3ª CONVOCATORIA, el monto total pedido en todo el país, solo para Producción de Grupos y Espectáculos Concertados, fue de 15 millones de pesos, y el presupuesto total teórico del I.N.T. es de 11 millones de pesos para todo, incluidos gastos administrativos)

La polémica es tan compleja como lo es el amplio espectro ideológico que marca la actividad teatral en nuestro país. Lo importante es que se mantengan abiertas las vías de comunicación entre los que administran los fondos del Instituto y los que están haciendo teatro.

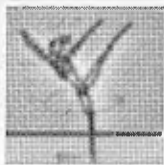
Otra de las polémicas es: ¿hasta dónde llega el alcance del Instituto Nacional del Teatro?, ya que se reciben pedidos de grupos que hacen magia, circo, danza, cine-teatro, video-teatro, coros teatralizados, narración, animación cultural, pinturas teatralizadas, etc.

Se encuentran abocados a definir este tema los Representantes del Quehacer Teatral Nacional (pertenecientes al Consejo de Dirección), y podemos asegurar que no es nada fácil establecer límites a esta actividad, ya que la pregunta ¿qué es teatro? es infinitamente compleja, como la vida misma. Ojalá puedan hacerlo y que el "evaluar" se convierta en algo vivo y dinamizador de la tarea artística •

Informe Nuevo Cuyo				
	San Luis	La Rioja	San Juan	Mendoza
Salas	2		2	3
Grupos	8	5	7	12
Festivales	1	1		1
Plan de fomento a la actividad	asistencias técnicas			
	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

Aclaración:

En el número anterior, en la nota correspondiente al informe relacionado con el Plan de Fomento, se omitió el detallereferido a la Región Nuevo Cuyo, que ahora se adjunta.



danza-teatro/ópera-ballet/comedia-ballet/
ballet-pantomima/danza-terapia/danza-música/
danza-escultura/danza-pintura/ danza-teatro/
ópera-ballet/comedia-ballet/ballet-pantomima

Danza-Teatro:

Un guión posible

Susana Tambutti
desde Capital Federal

Existe un interrogante habitual, que pareciera ser hoy el único debate de interés artístico, y es aquel que trata de dar un significado al guión que une, pero también separa, los términos danza y teatro. Incluso en algunas oportunidades la discusión artística sobre esta relación se transformó en una argucia instrumental para la jerarquización de la danza como arte y hasta para lograr un lugar dentro de las leyes culturales o una posibilidad de aparición en Festivales de Teatro donde la danza se incluyó a partir de ese guión salvador ubicado entre los dos términos; danza-teatro.



Pina Bausch

Pareciera que a partir de guiones salvadores resulta admisible, comprensible y hasta posible su inclusión artística en los diferentes proyectos artísticos, académicos o culturales.

Desde un punto de vista estrictamente artístico, el significado del guión intermedio plantea un problema de fondo: la unidad de las artes expresivas, tal como fueron llamadas alguna vez en la Grecia arcaica. Con sus orígenes enraizados en un acto artístico unitario, la danza, formaba una unidad con la poesía y la música, fundiéndose con ellas, formando un solo arte: la tríunica choreia. El nombre de choreia subrayaba su papel esencial; (este término viene de choros, término que antes de significar canto colectivo fue el nombre de la danza colectiva); lo que atestigua que esa danza, ligada a un ritual dionisiaco, que daba imagen a

cosas terribles, enigmáticas, aniquiladoras y funestas, era un arte importante, de impacto más que intenso.

Aunque ya desgajada de esa unidad primaria, esa danza de visiones perduró bajo diferentes formas hasta los albores del pensamiento moderno, apareciendo una y otra vez, con la misma violencia, en los danzantes medievales de San Juan y San Vito o en las procesiones de los flagelantes donde todavía se reconocían las alucinaciones de los antiguos coros báquicos.

La danza como espectáculo teatral occidental, separada del mito y del culto, nace oficialmente cuando, en 1661, Luis XIV crea la Real Academia de Música y Danza y, a fines de 1800, ya está rigurosamente encuadrada dentro de formas clásico académicas sujeta a una codificación que, después de una evolución de siglos, fijó un

lenguaje con límites bien definidos transmitido rigurosamente de una generación a otra.

La libertad de invención, la expresión poética, quedaba así sujeta a la adopción de aquella forma universalmente aceptada que condicionó toda la evolución de la danza teatral occidental, bajo la forma de ópera-ballet o comedia-ballet.

A partir de este momento parte de la danza occidental se convierte en un fenómeno de la razón, en un producto "ilustrado", perdiendo toda relación con aquella cara oscura y nocturna.

Desde la angustia del vacío, producto de la aplicación de normas absolutas, muchos fueron los intentos de recuperación no sólo de la antigua conciencia mítica sino también de la cada vez más amenazada unidad de las artes expresivas. Epocas tan disímiles como las que alentaron las teorías renacen-

"El impacto de las nuevas concepciones del movimiento, del uso original de los bailarines, del espacio escénico, del sonido y, en algunos casos, del texto, abrieron múltiples perspectivas hacia una marcada heterogeneidad de estilos."

tistas de la ópera y las mascaradas isabelinas, o las que fueron atravesadas por los distintos clasicismos, o las que dieron vida a los héroes y heroínas de la danza clásico romántica o las que vieron surgir a los precursores de principios de siglo, mostraban tanto en sus personajes alucinados del más allá como en las visitas ficticias a la antigüedad o en el gusto por lo exótico o lo lejano la necesidad de que el dios y el sátiro no abandonen definitivamente la escena.

La discusión sobre la relación de la danza con las otras artes, no fue desconocida ni por Mary Wigman, cuyas danzas magnéticas y demoníacas, densas de simbolismos recordaban los pintores de der Brücke, ni por Martha Graham cuyo intento de dar nuevo sentido a la danza del siglo XX la empujó a indagar en los mitos y coros de la tragedia griega o, en otro camino, el Taller de Escena de la Bauhaus que, asociado con las artes plásticas, buscó la unidad a partir de la creación de una realidad nueva, antiindividualista y antisubjetiva.

Es en 1950 cuando se hace explícito el problema de la relación de la danza y el teatro. Es en este momento en el que se revisan conscientemente las distintas relaciones de la danza con las demás artes desde una perspectiva que considera la danza como arte autónomo. Lo nuevo de las preguntas sobre esta relación es la idea de autonomía aplicada a la danza ya que la relación de la danza con el teatro era una preocupación ya en los tratados sobre

danza y pantomima del siglo XVIII.

Del análisis de su relación con las demás artes surge la incorporación de nuevas metodologías compositivas a lo que se suma, en la década de 1960, la búsqueda de una nueva poética que vuelve la mirada a un lenguaje de movimientos básico, al movimiento cotidiano y a una radical innovación técnica, expresiva y temática. Los nuevos lenguajes coreográficos plantean el problema de la relación danza-teatro lanzándose contra todo dogma y conduciendo a la danza a un hipotético "punto cero". Es en este punto inicial donde se tejen las nuevas relaciones entre la danza y el teatro que tanto preocupan hoy, siendo la manera específica de significar del movimiento el postulado que condujo, por un lado, a un análisis "puro" de las cualidades sensibles de la danza; y, por el otro, a la nueva asociación entre la danza y otras artes. La revisión de la antigua unidad de las artes expresivas se opone a la prolija independencia de las artes poniéndose en tela de juicio el mantenimiento de los mayores postulados modernistas: la pureza y autonomía de los lenguajes artísticos.

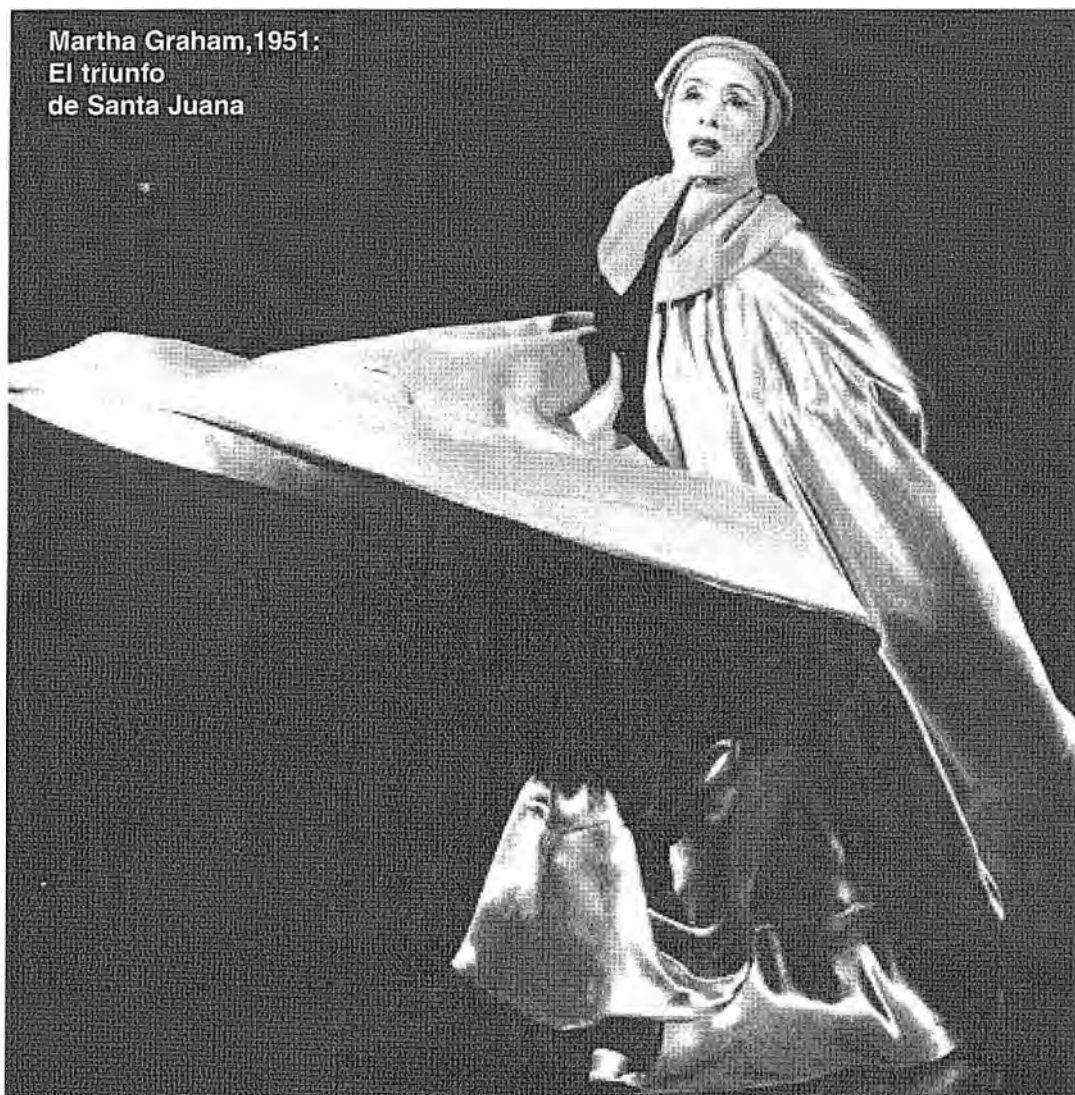
Como testimonio de estos nuevos planteos vemos cómo en Japón, a fines de 1940, Kazuo Ohno, ya sentaba las premisas de un uso del cuerpo radicalmente diferente incorporando el misterio sacro del teatro japonés y sus simbolismos gestuales. Continuando con una primera línea trazada por Ohno, Japón formula su particular propuesta

autóctona cuando, en 1957, Tatsumi Hijikata, funda el Ankoku Butoh (que representa la primera forma completa de la danza Butoh) y presenta, entre 1958 y 1961, una serie de espectáculos sobre la "danza de las tinieblas". También a partir de la década de 1970, el trabajo coreográfico de Pina Bausch, tendrá influencias significativas sobre la danza europea, estadounidense y, por supuesto, en nuestra danza. El impacto de las nuevas concepciones del movimiento, del uso original de los bailarines, del espacio escénico, del sonido y, en algunos casos, del texto, abrieron múltiples perspectivas hacia una marcada heterogeneidad de estilos. hacia la investigación de materiales nuevos y mixtos, hacia una relación novedosa entre las artes escénicas, instalando una nueva manera de relación entre la danza y el teatro al mismo tiempo que se rompían los límites fijados por una estética de danza todavía con reminiscencias clásico-románticas.

A partir de la última década la danza, consciente de su autonomía, produce nuevos intentos de síntesis; la relación con las distintas artes está generando una nueva re-unión, nueva respuesta al intento del verdadero llamado de la Gesamtkunstwerk wagneriana que no reside sólo en la integración de las artes en sí mismas, sino en la renovación de la promesa de sus orígenes primeros, aquél a partir del cual las diferentes artes, presumiblemente, se diferenciaron •

"La discusión sobre la relación de la danza con las otras artes, no fue desconocida ni por Mary Wigman, cuyas danzas magnéticas y demoníacas, densas de simbolismos recordaban los pintores de der Brücke, ni por Martha Graham cuyo intento de dar nuevo sentido a la danza del siglo XX la empujó a indagar en los mitos y coros de la tragedia griega o, en otro camino, el Taller de Escena de la Bauhaus que, asociado con las artes plásticas, buscó la unidad a partir de la creación de una realidad nueva, antiindividualista y antisubjetiva".

Martha Graham, 1951:
El triunfo
de Santa Juana



Sacoccia, Iriarte, Quiroga

Tres autores comprometidos con la sociedad



Dentro de la colección **El País Teatral -serie Autores-** el INT acaba de publicar tres volúmenes destinados a divulgar obras del neuquino Hugo Luis Sacoccia (**Modelos de madre para recortar**, **Pioneros**, **¿Mi pueblo dónde está?**) el cordobés Miguel Iriarte (**15 Caras Bonitas**, **San Vicente Superstar**, **Eran 5 hermanos y ella no muy...** y **Una familia tipo**) y el tucumano Oscar Ramón Quiroga (**El guiso caliente**, **El inquilino**, **La casa querida** y **La fiesta**).

Si bien los tres resultan creadores significativos dentro de su región, cada uno llegó a la dramaturgia por caminos muy diferentes. Fundamentalmente, se incertaron en la actividad teatral, primero como actores y directores, y luego como autores.

El mundo sureño

Hugo Luis Sacoccia es oriundo de Rawson, provincia de Buenos Aires, donde vivió hasta 1966. Ilusionista y prestidigitador desarrolló una fuerte actividad en este campo, en Córdoba, hasta 1980, cuando se trasladó a Neuquén, donde ejerce otra profesión, la de abogado. Actualmente, Sacoccia se desempeña como Juez de Instrucción, en Zapala.

Refiriéndose a las obras publicadas en esta Colección el autor reconoce que "pertenecen a muy distintas épocas". "Escribí **Modelo de madre...** -aclara- en 1981, para el Taller de juegos dramáticos que conducía en Neuquén. Luego con esta obra suce-

dió algo asombroso, se representó en casi todo el país. **Pioneros** es de 1984, entonces participé de un taller de dramaturgia con Alejandro Finzi y ahí nació ese texto. Después, en un taller que Tito Cossa dictó en La Pampa, presenté **Mi pueblo...**, un texto que estaba trabajando y él me embolsó muchísimo a seguir escribiendo".

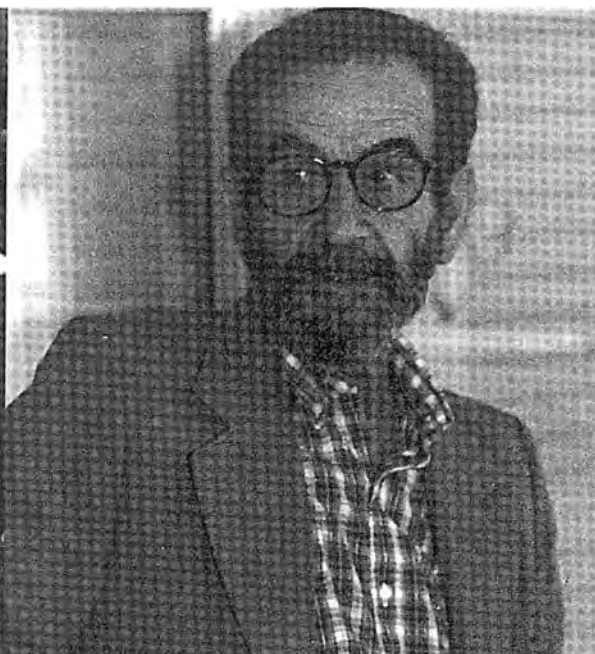
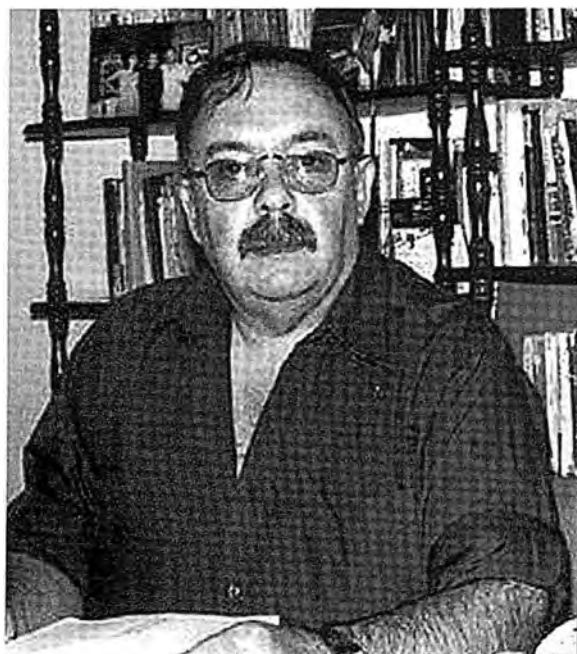
Por recomendación de Ricardo Halac, **¿Mi pueblo dónde está?** se estrenó en el teatro Presidente Alvear, de Capital Federal, dentro de un ciclo de dramaturgos latinoamericanos.

"No soy dramaturgo -dice Hugo Sacoccia, no vengo tampoco de la literatura. En general produzco materiales que llevo a escena con un grupo. Ahora, por ejemplo, hacemos café concert en Zapala y escribo los textos, pero a medida que voy dirigiendo voy agregando y sacando cosas. Trabajo básicamente sobre la respuesta del público".

Aunque está convencido que debería ponerse más riguroso con su tarea de autor - participó además en talleres con Mauricio Kartun, Eduardo Rovner y Bernardo Carey- su labor de Juez, en parte, le saca mucho tiempo y también la Biblioteca Teatral que posee en su casa y con la que realiza una tarea verdaderamente singular. "La gente sabe que si me pide un texto -dice- se lo voy a enviar enseguida y entonces me preocupó mucho por cumplir con todos los pedidos que me llegan. Hace 14 años que empecé con esta tarea y no la puedo parar".

Cada una de estas obras publicadas tiene un valor particular y,

"Miguel Iriarte no aspiró sino a espejar su pueblo, el suburbano, el "orillero" para las gentes del "centro" cordobés, y en casi todas sus piezas acertó con la fórmula del éxito."



"con cada una, -aclara Sacoccia- quise decir algo especial. La más fuerte es sin dudas **Mi pueblo...** porque es casi autobiográfica. Partí de algo muy llamativo. Cada vez que iba a mi pueblo, Rawson, descubría que se estaba quedando vacío. Tenía la sensación de que la próxima vez que llegara ya no iba a estar más. La gente iba desapareciendo. Y esa imagen empezó a hacerse muy fuerte. Un día Beatriz Mosquera me dijo, 'Si es una imagen que te persigue, escribí una obra'. Y lo hice. En verdad no sólo hablo de Rawson, sino de la inmigración interna que sufre este país, todo el tiempo. Hay un desarraigo continuo. Yo mismo viví ese desarraigo cuando vine a vivir a Neuquén y acá en la Patagonia hay muy poca gente nacida en el lugar y muchas veces, los nacidos aquí, se van a Salta a trabajar".

Entre Buenos Aires y Córdoba

Formado en Córdoba, Miguel Iriarte llega a Buenos Aires para tomar clases con Hedy Crilla y también con Alberto Ure. Este último lo pone en contacto con el absurdo europeo. En uno de sus regresos a Córdoba decide montar **Fiesta de cumpleaños**, de Harold Pinter, pero ahí comienza a reconocer que en verdad, en su ciudad, debía existir un absurdo muy diferente al que caracterizaba al autor inglés.

Así surge un primer texto, **15 Caras Bonitas**, y también una exitosa carrera autoral. La gente hacía largas colas para ver su pieza. Y hasta el mismo Ure viajó a Córdoba para conocerla. "Sos un insano", le dijo a Iriarte. Pero el camino estaba abierto.

"Un día estaba viendo un espectáculo muy malo -recuerda Miguel Iriarte- y me surgió la idea hacer una obra sobre mi barrio, San Vicente. Así nació **San Vicente superstar**, que estuvo 9 años en cartel".

Después siguieron **Eran cinco hermanos y ella no muy...**, que se dio a conocer en el teatro Astral, de Capital Federal, durante la década del 80; **La familia tipo** y **Las gallegas**, entre otras.

Hace un par de meses Argentores reconoció la labor de Miguel Iriarte como comediógrafo, y en la sede de la institución se realizó la lectura de **Las hijas de Roberto Arlt**. La obra fue interpretada por Beatriz Taibo, Duilio Marzio, María Aurelia Bisutti, Elena Lucena, María Concepción César y Nelly Meden. La dirección estuvo a cargo de Kado Kostzer.

Actualmente, Iriarte está terminando **Che, vos**, una opera que mostrará aspectos de la vida de Ernesto Che Guevara.

"Miguel Iriarte -escribe Efraín U. Bischoff en el prólogo de la edición- no aspiró sino a espejar su pueblo, el suburbano, el "orillero" para las gentes del "centro" cordobés, y en casi todas sus piezas acertó con la fórmula del éxito. Más allá de los valores que enfocamos, dispares algunas veces, hay una verdad innegable: entregó y

lo sigue haciendo, a través del teatro, la visión de una Córdoba ya camino de la añoranza y también de la que existe con fuertes reminiscencias del pasado, a pesar de las simulaciones muchas veces introducidas por el progreso y su turbulencia, ese avanzar que hace más compleja la vida".

Un teatro social

El tucumano Oscar Ramón Quiroga llega al teatro en la década del 60, entonces produce sus primeros textos, destinados al público infantil. Una década más tarde comenzará a desarrollar una dramaturgia para adultos, muy ligada con problemáticas sociales.

Según el autor, **El guiso caliente**, **El inquilino**, **La casa querida** y **La fiesta** -textos publicados por el INT- pertenecen a un período en el que los temas y los personajes eran muy tucumanos. Se respeta la fonética y por ahí tal vez resultan poco claros al leer". Excepto **El inquilino** que está basada en el cuento de Enrique Wernicke, **La ley de alquileres**, las otras obras expresan un duro momento histórico nacional, como fue la última dictadura militar.

"Yo soy un brechtiano -dice Quiroga-. Distancio un poco la realidad para que la gente se de cuenta de lo que está viviendo. La televisión, últimamente, nos muestra otra realidad y entonces el teatro puede ayudar a que nos veamos verdaderamente. En mis textos a

veces sobrecargo las tintas cambiando el lugar en la situación. Suelo incluir monólogos en mis obras que le permiten al espectador pensar en sí mismo".

"También, como sutil y agudo humorista, (Oscar Ramón Quiroga) -escribe M.C.C. en el prólogo de la edición- hace cobrar vida a personajes tucumanos que aportan la sabiduría popular a la escena. Hablan y sueñan, trabajan y sufren, ríen y lloran como tucumanos: La María, el Gamuza, el Uñudo, y otros, que enraizan con la cultura popular, pero que son lejanos parientes de los tipos de la Comedia Italiana. Esos personajes pasearon por los grandes teatros y también por las calles, jamás se callaron, y aún hoy siguen alegrando a la gente que puede conocerlos. Estos personajes que han sufrido las peripecias de la pobreza, la maldad del trabajo explotador, las injusticias, al fin recalcan en el teatro. Forman parte del teatro. Tal vez por eso resulta muy particular su manera de mirar el mundo. Es evidente que el autor está detrás, no como quien relata, sino como quien ha vivido tales experiencias".

Actualmente Oscar Quiroga se desempeña como profesor de Semiótica del Teatro en la Universidad de Tucumán y dice que su producción contemporánea está "ubicada en el realismo mágico y posee elementos del absurdo" •

"Si bien los tres resultan creadores significativos dentro de su región, cada uno llegó a la dramaturgia por caminos muy diferentes. Fundamentalmente, los tres se incertaron en la actividad teatral, primero como actores y directores, y luego como autores."



Nuevas Publicaciones

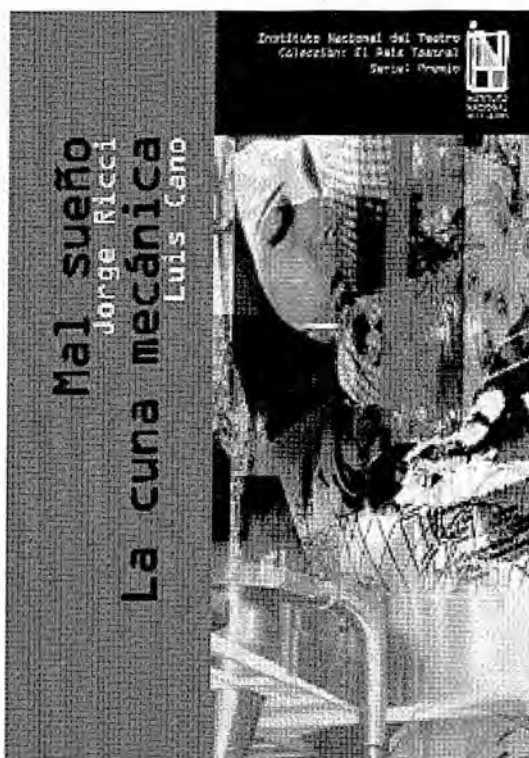
Entre las nuevas publicaciones del INT también deben consignarse las ediciones de **El entrenamiento del instrumento actoral**, de Alberto Rubinstein y **El teatro como filosofía práctica**, de Gustavo Manzanal. Ambas investigaciones están enmarcadas dentro de la **Serie: Estudios Teatrales**.

Estos trabajos están destinados a los creadores del arte teatral. En la Introducción de su investigación dice Rubinstein: "¿Pero es necesario el teatro para el hombre de hoy? ¡Sí! La necesidad de dramatizar la propia vida es esencial a la condición humana. Si no, qué explicación hay para que miles de jóvenes (sin grandes expectativas de trabajo en este medio), amas de casas, empleados, profesionales, gente con su vida encaminada o hecha, tomen clases de teatro por una necesidad expresiva, o tal vez como revancha por una vocación reprimida."

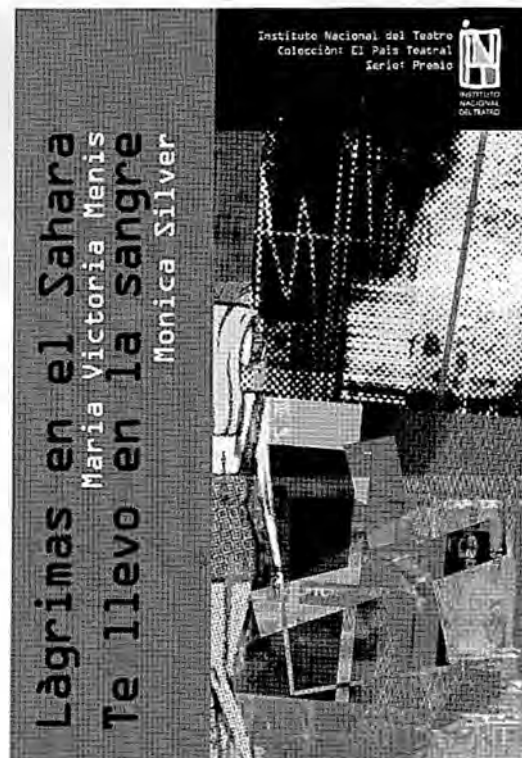
"Muchos nos preguntan ¿qué se necesita para ser actor?. Primero, tener algo para comunicar a los demás. Dentro de uno están todos los seres que existen en la literatura dramática y más también, con sus debilidades y sus grandezas. Para hacer un gran teatro es fundamental erradicar la vanidad y la soberbia, debemos 'crecer como personas', bucear en las llamas de nuestro corazón, en todo lo soñado e imaginado, y tomaremos de ello no lo anecdótico, sino lo esencial e imperecedero."

"...El sentido de este libro es brindar una serie de ejercicios técnicos y su fundamentación teórica a aquellas personas de talento que quieran desarrollarlos y vivir la aventura de la comunicación con el prójimo, sabiendo de antemano que uno no se hace actor o director leyendo libros de teatro, sino entrenando y comprobando su resonancia sobre uno mismo y los demás".

Por su parte, Gustavo Manzanal, refiriéndose a **El teatro como filosofía práctica**, destaca: "Creo firmemente en las razones de la formación de la persona sostenidas en el imperio de las acciones propicias para esa formación. Tales acciones son, para mí, eminentemente existenciales, y todas entonces se desvuelven a lo largo de un tronco en común que es filosófico. La idea de vincular la creación artística -en mi caso particular, la del teatro- con la enseñanza me ha conducido a elaborar un programa de actividades que yo llamo de 'filosofía práctica', el cual tiende hacia cuatro instancias bien delimitadas pero integradas en su proceso



de aparecer: el conocimiento y reconocimiento de uno mismo, el conocimiento y reconocimiento del entorno témporo espacial, el conocimiento y reconocimiento del otro con quien inte-



otras circunstancias posibles, y donde actuó con posibilidades de transformar mi actuar)."

"Definitivamente, el arte del teatro consiste entonces en adquirir y registrar estas cuatro formas distintas de anagnorismós, entrenar de tal modo la sensibilidad necesaria para adaptarme a nuevas situaciones y, ayudándome con el arsenal técnico avisado e implementado a lo largo del proceso, convertir todo el conjunto en Material Expresivo".

Serie Premios

Las piezas teatrales premiadas en el II Concurso Nacional de Obras Teatro (2000) han sido publicadas en dos volúmenes, dentro de la Serie Premios. Ellas son **Lágrimas en el Sahara** de María Victoria Menis y **Te llevo en la sangre** de Mónica Silver (ambas compartieron el Primer Premio), **La cuna mecánica** de Luis Cano (Segundo Premio) y **Mal sueño** de Jorge Ricci (Tercer Premio).

Lágrimas en el Sahara se estrenó en el Teatro Nacional Cervantes, a fines de la temporada 2000, con dirección de Eduardo Gondel y un elenco integrado, entre otros, por Alicia Zanca, María Ibarreta y Jorge Ricci.

El Jurado de este II Concurso, en el que se presentaron 225 obras de todo el país, estuvo integrado por Alberto Drago, Jorge Dubatti, Mauricio Kartun, Roberto Perinelli y Hugo Sacoccia •



Premios a la Trayectoria 2000

El próximo 20 de marzo, el INT realizará un acto, en la sala María Guerrero del Teatro Nacional Cervantes, con motivo de conmemorarse un nuevo aniversario de la promulgación de la Ley Nacional de Teatro, 24.800. Durante esa reunión se entregarán los Premios a la Trayectoria 2000, una distinción que comenzó a otorgarse en 1999 y con la que se busca reconocer la labor de creadores que desarrollan su arte en las distintas regiones del país.

Los premiados son los siguientes: Región Patagónica, Alfredo Sahdi; Región Centro, Luis Ordaz; Región Nuevo Cuyo, Oscar Kummel; Región NEA, Jacinto Reidan; Región Centro-Litoral, Emilio Lensky y región NOA, Rosa Avila.

El Premio Nacional a la Trayectoria recayó en la actriz tucumana Rosa Avila.

Perfiles

Alfredo Sahdi, quien actualmente reside en la provincia de Chubut, es tal vez una de las figuras más emblemáticas del mundo de la radio en la Patagonia. Su trabajo se inició en 1940 en Bahía Blanca, en L.U.2. Allí comenzó a interpretar distintos personajes en las compañías de Germán Tabarés y Javier Rizzo.

En 1946 llegó a Buenos Aires y trabajó junto a Aurelio Ferretti. Dos años después se instaló en Comodoro Rivadavia iniciando una tarea que por muchos años lo tuvo como protagonista casi exclusivo, fue intérprete y director de radioteatro y condujo a sus elencos en giras por todas las provincias del sur. En 1971, en Comodoro, inauguró El Teatro Alfredo Sahdi, sala que no sólo albergó expresiones teatrales.

Luis Ordaz, uno de los críticos e investigadores más destacados de la Argentina, inició su actividad como dramaturgo en la década de 1930. Por entonces dio a cono-

cer la comedia orillera, **Conquista rea**. De esa época también son algunos textos de teatro infantil, destinados al mundo de los títeres. Ordaz realizó además adaptaciones (**Pasión y muerte de Silverio Leguizamón** de Bernardo Canal Feijóo-1983- y **Cuentos de Fray Mocho** -1984-). Tal vez su tarea más conocida es la de investigador de la historia del teatro nacional. Sus trabajos se han divulgado a través de diversas editoriales nacionales y extranjeras. El Instituto Nacional del Teatro editó en 1999, **Historia del Teatro Argentino -Desde los orígenes**



Magdalena Viggiani

hasta la actualidad. Entre otros premios, Luis Ordaz recibió el Moliere -Air France, el Ollantay, Pepino el 88, María Guerrero y el Premio Fondo Nacional de las Artes a la trayectoria.

Oscar Kummel. Reconocido maestro de actores sanjuanino. Comenzó su actividad en la década del 60 y puso especial interés no sólo en el actor sino también en el mimo. En esta área, especialmente, su labor es una de las más fuertes del interior del país. En 1971, Kummel creó Nuestro nuevo teatro, un grupo con el que monta teatro infantil y de adultos. A lo largo de

estos años puso en escena tanto autores nacionales como extranjeros y aún regionales. Participó en muchas oportunidades de la Fiesta Nacional del Teatro, representando a su provincia. Entre sus últimos montajes se destacan: **El pupilo**, versión libre de la obra **El pupilo quiere ser tutor**, de Peter Handke; **A otra cosa mariposa**, de Susana Torres Molina y **300 millones** de Roberto Arlt.

Jacinto Reidan nace en La Pampa, se forma en la ciudad de La Plata en la escuela de Cine de la Universidad Nacional y luego se establece en Resistencia, Chaco. En esta provincia desarrolla actividades en distintos campos artísticos: cine, teatro y fotografía. Se destaca también como iluminador de teatro y danza y programador de ciclos culturales. Es miembro fundador del grupo teatral El Tablado. La ATTACH (Asociación de técnicos teatrales y actores del Chaco), conjuntamente con la Subsecretaría de Cultura provincial y la Municipalidad de Presidencia Roque Saenz Peña, deciden Homenajearlo poniendo su nombre al 20° Encuentro Provincial de Teatro, que tuvo lugar en 1998.

Emilio Lensky es uno de los actores más destacados del teatro independiente rosarino. Formó parte del grupo El Faro, junto con los hermanos Krass y Héctor Tehaldi y luego se integró a diversas agrupaciones dramáticas. Uno de sus trabajos más recordados es el Stéfano de Armando Discépolo, que recreó con el grupo Arteón, bajo la dirección de Néstor Zapata. Con este mismo director montó Bienvenido el León de Francia, del mismo Zapata y Chiqui González. En los últimos años Lensky realizó diversos espectáculos unipersonales en los que combinó textos del grotesco y el sainete. Ha realizado giras por el país y también por diversas ciudades de América Latina •

"Siempre intenté no dar mensajes,
es verdad, pero me importa que
lo que hago quede de algún
modo en el espectador"

Rosa Avila

50 años sobre un escenario

JORGE FIGUEROA
Desde TUCUMAN

En la última jornada de la Fiesta del Teatro, el I.N.T. anunció que el Premio Nacional a la Trayectoria 2000 se entregará a la actriz tucumana Rosa Avila, una de las intérpretes más destacadas de esa provincia.

Cincuenta años con el teatro no es poca cosa. Rosa Avila acaba de cumplirlos, pero va por más. Sus 66 años, todo su capital, su vida, han estado entregados al escenario, al punto que fundó una sala en su propia casa, la que mantuvo una amplia actividad hasta alrededor del año 1984. En esa casona de la calle Entre Ríos al 100 también funciona la sede de 'Música Esperanza Tucumán', la institución de Miguel Angel Estrella que ella preside.

No hay casi dramaturgo de este siglo que no haya estudiado, a través de sus obras más importantes. El drama y la comedia han estado en sus creaciones; sus personajes han sido alegres "colombinas" o la sufrida y valiente "madre coraje"; como cualquier buen actor, que se precie de tal, hizo reír, hizo llorar. La variedad de sus trabajos le ha evitado encasillamiento alguno, pero por sobre todas las cosas, una gran versatilidad profesional. Sin dudas, Rosa Avila es una personalidad de la provincia, y no puede faltar en cualquier lista de destacados; un referente regional. Una luchadora como la definió Rubens Correa cuando anunció el Premio-, como maestra de escuela, teatrera o militante de los derechos humanos.

Participó como actriz en más de 90 puestas, pero también dirigió obras para niños y para adultos. En el cine trabajó con Gerardo Vallejo en *La cama y el sofá* y *El rigor del destino*.

Como capas

Noventa roles, noventa personajes, noven-



gentileza diario La Gaceta, de Tucumán

ta papeles...y la pregunta obligada sobre su preferencia, su favorita. "Los quiero a todos por igual. Cuando estoy arriba de un escenario me siento bien...cada uno de los papeles que me tocó representar en todos estos años me hicieron crecer, son como una capita que se va agregando a mi vida. La suma de todos es lo que me marcó, no un personaje en especial", respondió Avila.

En su dilatada trayectoria, le tocó representar creaciones de los existencialistas Albert Camus (*El malentendido*), o Jean Paul Sartre (*A puertas cerradas*); del máximo representante del género del absurdo, Ionesco, *La cantante calva*, *La lección* y *Las sillas*. Molière con *El enfermo imaginario* o John Osborne, con *Recordando con ira*. Autores como Federico García Loca (*Yerma*), Bertold

Brecht (*Madre coraje y sus hijos*) y Luigi Pirandello (*Vestir al desnudo*), también formaron parte de su preocupación, así como Roberto Arlt (*La isla desierta*) y *Sábados de vino y gloria*, de Alberto Drago. También fue intérprete de autores locales, como Oscar Quiroga y Carlos Alsina.

Fue dirigida por Raúl Serrano, Guido Pargagnoli y Orestes Caviglia, representantes de la generación de oro del teatro tucumano. "De todos los personajes que me ha tocado interpretar a lo largo de mi carrera, parece que fui tomando prestado un poquito y con ellos voy viviendo sin poder dejar de ser cada uno y yo misma a la vez".

El distanciamiento y la identificación no son, como puede observarse, efectos que únicamente involucran a los receptores, sino también a los productores. Una actitud

de la que no siempre puede establecerse una línea divisoria absoluta.

La María

Pero fue sin dudas, la creación de otro tucumano, Oscar Quiroga, el personaje de 'La María', el que la popularizó.

-Pero, ¿quién es la 'María', que hizo reír a generaciones enteras de tucumanos?

-La María es un personaje de la comedia, es la vieja colombina de la Comedia de Arte, la muchacha del campo que viene a la ciudad, donde se encuentra con cosas distintas a las que ella conoce, ante las cuales se sorprende casi ingenuamente, pero tiene esa sabiduría propia de la gente del campo, y conserva su dignidad, nada menos.

La 'María', subió al escenario teatral en innumerables oportunidades, pero trascendió el mismo. La televisión convocó a Rosita para 'hacer la María', como tiras o sketches, durante tres años, lo que la hizo ingresar en miles de hogares de toda la provincia.

-¿Cómo nació la María?

-Y...nació casi sin querer, me gustaba imitar los modos de una chica del interior que viene a trabajar a la ciudad como empleada doméstica, y jugábamos con improvisados diálogos en rueda de amigos en La Cosechera (un bar de intelectuales, políticos y protagonistas del espectáculo en la provincia). A Quiroga se le ocurrió darle la forma de un personaje y escribió el texto. A la María se le agregaron sus compañeros de andanzas, el Gamuza y el Uñudo, personajes muy tucumanos.

Es llamativo el recorrido hecho por la María, desde un pequeño café-concert, alrededor de 1972, a la televisión abierta a fines de la misma década. "A todo el mundo le gustaba, porque se sentía reflejado por ella. Uno empieza a 'morsillear' el texto de acuerdo a la situación que se vive, al entorno, por eso, si bien fue escrito por Quiroga, siempre se está creando o añadiendo en función de la más inmediata realidad", explicó la veterana actriz. "Cuando se sentaba, se acomodaba la falda, bien en los costados, 'porque no tengo ningún interés en que se me vean los lienzos'", recuerda con humor Rosita, imitando los gestos de la María. "Es la forma cómo uno lo hace, la impostación de la voz. Quiero mucho a la María porque me divierte un montón...pero el tiempo pasó, aunque en una de esas vuelvo a hacerla", se animó rápidamente.

Los inicios

Avila se inició cuando aún era estudiante de la tradicional Escuela Sarmiento, que, junto con el Gymnasium son las instituciones Secundarias dependientes de la Universidad Nacional de Tucumán.



"Mi primer trabajo (1950) fue con la obra **Otra vez, el diablo**, de Alejandro Casona, cuando integraba un grupo formado por alumnos de los colegios. En ese equipo despuntaba también otra figura, que, con los años, se convertirá en uno de los refe-

"De todos los personajes que me ha tocado interpretar a lo largo de mi carrera, parece que fui tomando prestado un poquito y con ellos voy viviendo"

rentes del teatro nacional, el Ruly Serrano.

Rosita halló allí su vocación de vida que no abandonará nunca, y se constituyó en una referencia obligada del quehacer durante décadas.

En la década del 60 co-fundó la organización Nuestro teatro como una cooperativa. Oscar Quiroga, Alberto Díaz, Fernando Díaz y Carlos Kirschbaum fueron quienes la acompañaron a armar la sala de 100 localidades en el galpón de una vieja fábrica de dulce, que, simultáneamente, transformaría en su propia vivienda. "Hicimos de todo, desde la instalación eléctrica, las tarimas, el cortinado, y hasta la limpieza".

Asumiendo la costumbre de Parpagnoli,

saludaba en la puerta del teatro a todos los que ingresaban. "Cuando lo veía a él que hacía eso me emocionaba, así que cuando tuve mi teatro hice lo mismo, saludaba a todos los que venían, es un gesto que siempre me pareció muy importante, y después corría a cambiarme".

Pasión de vida

- ¿Cómo entiende el teatro, cómo diversión, entretenimiento, reflexión?

- Para mí es una pasión de vida, la forma de brindarme a mi gente, a los demás. Es mi forma de vida, yo no puedo vivir sin el teatro. Siempre intenté no dar mensajes, es verdad, pero me importa que lo que hago quede de algún modo en el espectador, busco transmitir profundamente.

- Hay públicos que a veces no reaccionan, o no se logra establecer una comunicación con la platea. ¿Cómo fue su relación en todos estos años?

- Siempre tuve una buena relación, que la llamaría optimista, porque soy muy querida, me han hecho sentir de ese modo, si hasta hoy en la calle alguna gente todavía me llama María...En Tucumán, en particular, la gente es muy receptiva y cálida, no me puedo quejar para nada.

- Socialmente, se sabe, la mujer es discriminada, ¿en el teatro ocurrió algo así?

- Nunca sentí que algo me costara más en este oficio por ser mujer, y mirá que empecé desde tan chica, y en otros tiempos, cuando ciertas cosas se entendían de una manera diferente.

Compromiso social

Pero además del teatro, o precisamente por él, Rosita Avila no escapó de la realidad. Si finalmente, no hay artista que no sea de su tiempo.

Su compromiso social siempre estuvo presente en la causa de los derechos humanos, por ejemplo, pero además, en la fundación de Música Esperanza, cuya delegación local preside. "Fue creada por Miguel Angel Estrella cuando salió de la cárcel, como un modo de devolver a la sociedad la fe en lo que es nuestro, todo por medio de la música. Ejercemos la docencia en lugares como Amaicha del Valle, Vinará, Tilcara, Maymará y zonas de emergencia de Córdoba y San Luis", explicó. "La Fundación significó una gran responsabilidad por los objetivos que persigue. El primero es conseguir a través de la música la defensa de los derechos humanos y de los jóvenes. Por eso, en Tafí del Valle tenemos un taller desde hace cinco años, con alumnos que tocan distintos instrumentos y ya se formó un trío".

Su compromiso quedó igualmente registrado al asumir la función pública, como directora de teatro de la provincia, y la docencia durante muchos años •



"Yo no podía escribir obras de teatro para que se estrenen y que no tuviesen nada que ver con mi narrativa. Tenía que haber una continuidad lógica entre uno y otro género. Yo encuentro muy pocos escritores en el siglo veinte que han logrado eso." (Juan José Saer)

Encuentro entre Juan José Saer y Mauricio Kartun

La noche del 23 de Octubre de 2000, en la Sala Mayor del Teatro del Pueblo, comenzó un Ciclo de diálogos entre novelistas y autores teatrales organizado por la oficina de Relaciones Institucionales del Instituto Nacional de Teatro.

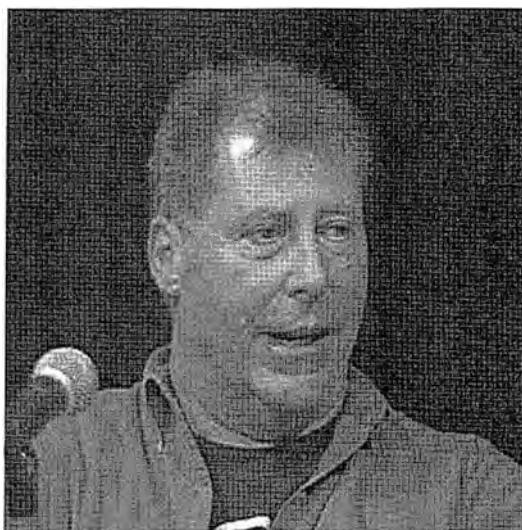
En ese primer encuentro participaron Juan José Saer, autor de **Las nubes**, **La pesqui-sa**, **Cicatrices**, **El río sin orillas**, **El arte de narrar** y otros tantos libros esenciales de nuestra literatura nacional, junto a Mauricio Kartun, creador de valiosas piezas teatrales como **El partener**, **La casita de los viejos**, **Rápido nocturno** y **Pericones**. La coordinación estuvo a cargo del crítico literario Miguel Russo y el dramaturgo Jorge Ricci.

El principal interés de una sala colmada de teatristas era saber cuál era la relación de Juan José Saer con el teatro. El reconocido narrador, radicado desde hace treinta años en París, habló entonces de sus afectos por el mundo de la escena.

Juan José Saer

"Mi relación biográfica con el teatro data de más o menos 1956, cuando entré en el Grupo de Teatro de Arte de Santa Fe que dirigía José María Paolantonio y que estaba integrado por actores como Carlos Pais, Carlos Thiel, Roberto Conte, Chiri Rodríguez Aragón y Sonia Pasio. Y poco a poco me fui interesando en la lectura teatral y llegué a escribir algunas obras. Una de ellas, cuyo nombre no me acuerdo ahora, era una obra breve, muy influida por lo que se llamaba en ese momento el teatro del absurdo. Recuerdo que se la leí a Cocho Paolantonio y a Ernesto Frers que también comenzaban a escribir teatro. Otra era una especie de comedia sobre Guillermo Tell y al mismo tiempo quería ser una especie de comedia existencial o filosófica, un género que me interesaba bastante en el teatro. Después, durante cierto tiempo no escribí más teatro, pero siempre tenía ganas de volver y esas ganas se mantienen hasta hoy, pero yo voy a explicar por qué no lo hice. Ya en la década del sesenta escribí **Triangular**, **El oro de marzo** y las perdí y fue la primera vez que lamenté haberlas

perdido. Al poco tiempo, en 1965, Carlos Pais me propuso escribir para el Teatro de Arte y escribí algo que no era una obra de teatro sino textos para un espectáculo teatral. Pero mis intenciones de escribir teatro perduraron y siempre tuve ganas de volver a hacerlo. Pero me enfrentaba con dos problemas. Uno era encontrar un lenguaje teatral, una forma estilística de escribir teatro, es decir escribir una obra constituida esen-



cialmente con diálogos teatrales. Y el segundo problema, que también me parece sumamente importante, es que entre el teatro y mi narrativa tenía que haber una continuidad. Yo no podía escribir obras de teatro para que se estrenen y que no tuviesen nada que ver con mi narrativa. Tenía que haber una continuidad lógica entre uno y otro género. Yo encuentro muy pocos escritores en el siglo veinte que han logrado eso. Para mí hay dos, uno es Samuel Beckett y la otra es Nathalie Sarraute, que han hecho un teatro que es una fase más de su trabajo narrativo, es otra formulación narrativa. Porque el teatro también es narrativo, es esencialmente narrativo, narra de otra manera los acontecimientos y los presenta. Y con el último de estos problemas, que me parece el más importante, he renunciado a escribir teatro. ... Con el primero de estos problemas me enfrenté hace muy poco, porque traté otra vez de escribir una obra,

entonces era una obra de teatro digamos clásico, era sobre -Helena de Troya- que hace mucho tiempo quería escribir. Y empecé a escribirla y descubrí que el teatro argentino no tiene idioma para escribir teatro clásico. Y es un problema porque no puedo hacer una parodia de las traducciones españolas. Y escribí una primera escena de unas diez páginas, que es un diálogo entre Eneas y Paris, y lo abandoné. Y hace poco lo volví a leer y me pareció que no estaba tan mal, pero yo ya había resuelto el problema de otra manera y es uno de los textos que integran mi último libro. Lo escribí como un texto narrativo, se llama **En línea**. De modo que esas son mis relaciones con el teatro, hay una gran frustración por no haber podido volver a escribir".

Al develarse en Saer una práctica fugaz de la escritura dramática, restaba saber si Kartun había incursionado por otras formas de la narrativa como el cuento o la novela.

Mauricio Kartun

"En realidad yo diría que es una historia especular a la de Juan Saer, porque yo empecé escribiendo narrativa de una manera algo azarosa. En mi adolescencia, un acto de rebeldía frente a la escuela era no estudiar nunca y llevar libros de literatura para leerlos durante las clases, lo cual me costó nada menos que repetir cuatro años el colegio secundario. Entonces digamos que mi relación con la escuela tenía esa particularidad, era como una especie de bicho raro que no prestaba atención en ninguna materia pero que, a la hora de hablar de literatura, sabía un poco más que mis compañeros de por entonces. Y en cuarto año tuve un profesor de italiano que me hizo una propuesta. Me dijo: "Kartun, si usted no jode yo lo dejo leer." Entonces yo empecé a leer durante la clase con el permiso que él me daba. Y, claro, algunas veces no llevé ningún libro y entonces me parecía una pena desaprovechar la libertad de hacer algo en contra de lo establecido y empecé a escribir en las horas de italiano. Tuve dos años de italiano y los dos años fueron de gran producción literaria. Escribía cuentos y

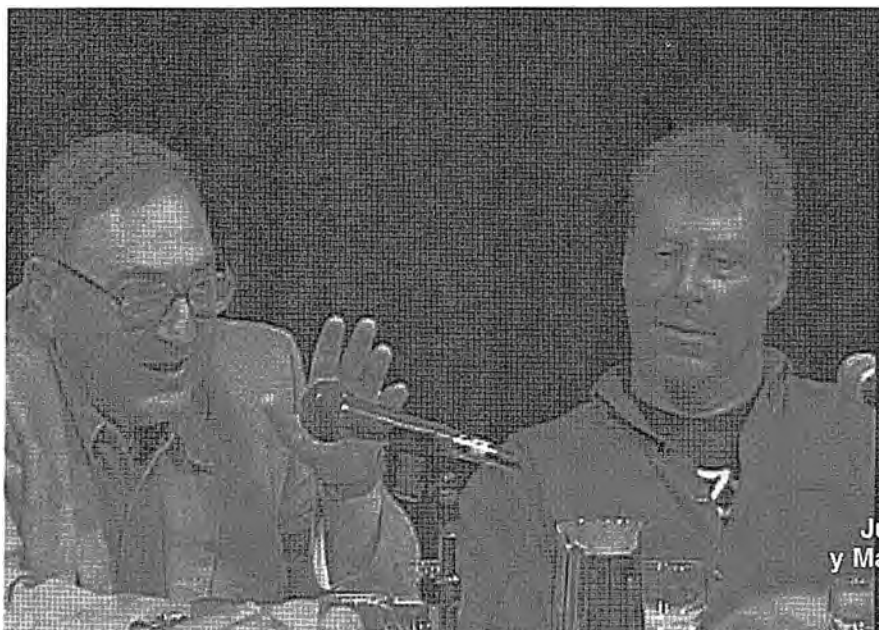
"Creo que la fuerza de un texto es justamente detonadora, tiene esa capacidad para hacer explotar otra forma estética, que es la conciencia plástica del director y el cuerpo emocionado del actor" (Mauricio Kartun)

no se los mostraba a nadie. Ya tenía dieciocho años. Estaba en un estado de frustración muy grande. Claro, uno se rebela y pelea contra la escuela, pero en el fondo si vos repetís cuatro años te sentís el peor del barrio. Y allí fue que se me ocurrió presentar uno de los cuentos en un concurso literario y, para mi sorpresa, gané el primer premio. Era el Concurso de la Editorial Diálogo, una editorial que había por los años sesenta. Esto fue una especie de rara revelación, bajó algo que me dijo: "Nene, vos para esto servís, para lo demás no, dedícate a esto". Y lo tomé como una especie de designio y de ahí en más comencé a escribir. Escribía cuentos con suerte dispar. Y un mentor literario que tenía por entonces, Hugo Loíacono, escritor de San Martín, de mi barrio, me dijo: "Vos lo más flojo que tenés son los diálogos, pibe. Vos tenés que escribir teatro para mejorar los diálogos. Tus diálogos son artificiales, tenés que trabajarlos." Y me puse a escribir teatro porque me parecía bueno ser obediente con alguien que sabía más. y entré en un curso de dramaturgia de Nuevo Teatro. Y descubrí algo que, claro, a los veinte años tiene una importancia fundamental, y es que en el teatro se conseguían novias con más facilidad que con la literatura. Y, en ese sentido, era de un poder de seducción extraordinario, salir de un barrio y llegar al centro para conocer gente de la cultura y muy lindas chicas. Yo creo que allí empecé a escribir teatro y me fue bien y jamás volví a la narrativa. A esto último lo tengo como una deuda interna. Sigo acumulando materiales en los cajones que los empiezo como teatro y llega un momento en que digo, esto no es teatro, esto no lo puedo resolver como teatro, esto alguna vez trataré de resolverlo como propuesta narrativa y lo guardo. Pero con el tiempo uno se instala en una profesión y desarrolla un lenguaje y encuentra un medio productivo muy fértil. Pero, repito, yo creo que mi relación con el teatro fue azarosa; entré por azar y encontré algo y me quedé".

En algunos pasajes de Idiálogo, tanto Saer como Kartun, dejaron caer algunas reflexiones interesantes sobre la escritura teatral y el hecho teatral en su conjunto.

Juan José Saer

"Prácticamente en la historia del teatro (Shakespeare, Molière, Brecht) los dramaturgos estaban en el grupo, es decir que estaban en el medio de ese trabajo, de modo que prácticamente estaban produciendo su teatro en el contexto de esas mediaciones que ellos conocían y dominaban en la medida en que formaba parte del material con el cual trabajaban. Sabemos que Shakespeare era actor, sabemos que Molière tenía su Compañía, sabemos que Beckett dirigía teatro y algunas de sus obras para la televisión, conocemos todos la carrera de Brecht y sabemos que otros dramaturgos, que no eran directores, trabajaban en estrecha colaboración con una Compañía, con un Grupo o con un director. Y yo creo que eso también le falta un poco



a ciertos narradores, en todo caso me falta a mí esa experiencia. Porque en definitiva sería mucho más fácil quizás trabajando con un grupo teatral, aunque yo tenga un rol secundario en ese grupo. Me parece que sería mucho más fácil, no venir a someterles el texto, no, sino simplemente entrar en la maquinaria teatral desde adentro."

Mauricio Kartun

"Yo pienso más bien en el teatro como un detonador. Yo creo que la fuerza de un texto es justamente esa fuerza detonadora, esa capacidad que tiene para hacer explotar otra forma estética, que es la conciencia plástica del director y el cuerpo emocionado del actor. Y, en todo caso, de lo que se trata es sencillamente de eso, de producir una explosión. Yo jamás pienso en la cadena teatral cuando escribo, porque si pienso en



la cadena me pongo en escenógrafo, en iluminador, en músico, en director y pierdo especificidad como dramaturgo."

Juan José Saer

"Ahora se me ocurre también otra cosa que es importante tal vez para hacer notar y es la siguiente: Nosotros estamos hablando de teatro en tanto escritores, aún cuando Kartun escriba teatro y yo narrativa, estamos hablando en términos de lectores de

teatro. Porque yo he visto algunas puestas de Bob Wilson por ejemplo, yo admiro la técnica de Wilson pero su teatro no me interesa. Hay un extraordinario despliegue técnico, a mí me parece muy bien y de pronto hay más imágenes superficiales que son muy limpias, obsesiones casi diría, muy justas. A partir de ese momento no hay más que esas imágenes... Pero para mí eso no es el teatro, eso es un despliegue técnico maravilloso que crea algunas imágenes. Para mí el teatro es la ilusión teatral. Es decir, que dos personas se pongan a hablar en el escenario o dos títeres, dos muñecos, se pongan a recitar una escena o una anécdota sin ningún decorado ni nada, de pronto el espectador cree y vive todo lo que estos personajes dicen. Yo he hecho la experiencia. Basta con ver un espectáculo de títeres cuando están los niños. Ese es el origen del teatro."

Mauricio Kartun

"La crisis teatral es inevitable a partir de un hecho absolutamente visible, y es que el teatro mantuvo durante 23 siglos el monopolio de contar una historia que se veía. No tuvo contra. Y, de pronto, la aparición del cine y la televisión lo que plantearon es que en el campo de mostrar y ver una historia había lenguajes superadores. Esto le produjo una crisis seria. Apareció un lenguaje alternativo que no existía. Frente a esto lo que el teatro empezó a hacer es generar búsquedas dentro de su propio lenguaje. Comenzó a separarse del camino narrativo y a aceptar el camino poético. Empezó a entenderse como un medio de producción de lo poético, no exclusivamente de lo narrativo. Y después de muchas idas y vueltas durante este siglo, yo creo que empezó a encontrar su especificidad en algo que decía Saer hace unos minutos, y es en el despojamiento. Yo creo que es donde el teatro encontró el secreto, que acaso sea el único que le dé garantías de perdurar como arte. El teatro descubrió que de lo que se trata es de ser un arte alusivo. Que el secreto de su poder está en esa potencia que tiene la alusión de poco que alude a mucho." •



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

El Arte de los Podestá

Un siglo de Teatro Argentino



Un rescate de la memoria del teatro nacional a través del recorrido por una familia paradigmática, los Podestá, cuya trayectoria escénica se extiende entre 1875 y 1976, es el leit motiv de la muestra fotográfica "El arte de los Podestá -Un siglo de Teatro Argentino-", que el Instituto Nacional del Teatro viene presentando en distintas provincias del país. Dicha muestra -cuya investigación histórica fue realizada por Beatriz Seibel y Teodoro Klein-, expone la historia de esa familia y a la vez muestra parte del desarrollo del teatro nacional, haciendo especial hincapié en el circo criollo, el drama gauchesco, el clown de Pepino el 88. Entre otros, se exponen retratos personales de Antonio, Pablo, Blanca y María Esther Podestá. Aquellas instituciones que deseen presentarla en su provincia pueden solicitarla al área de Relaciones Institucionales del I.N.T., Av. Santa Fe 1243 -7° piso (1059) Capital Federal, e-mail: infoteatro@inteatro.gov.ar - www.inteatro.gov.ar