

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

número

03

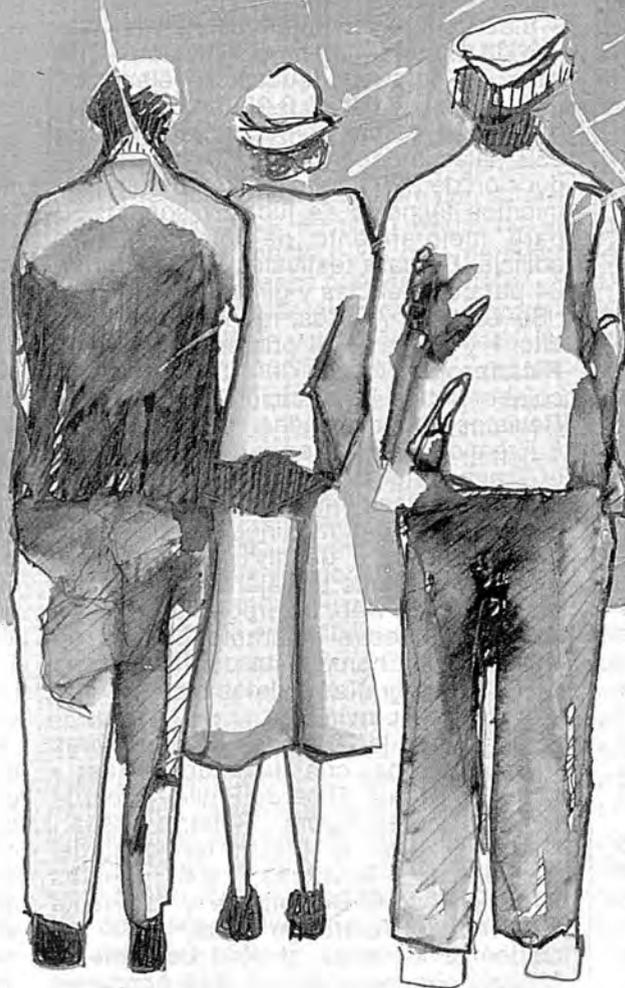


Picadero

Revista del instituto
nacional del teatro

febrero/marzo 2001

Historias de Teatreros



Cristina Banegas - Alberto Ure - Copi - Festivales
Encuentro: Ricardo Piglia y Ricardo Monti
Nuevas Tecnologías.

AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación
Dr. Fernando De la Rúa
Secretario de Cultura y Medios de Comunicación
Sr. Darío Lopérfido
Subsecretario de Cultura
Arq. Hugo Storero
Subsecretario de Coordinación
Dr. Alejandro Capato
Director Ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro
Sr. Rubens Walter Correa

PICADERO

Revista bimestral del Instituto Nacional del Teatro

AÑO I Nº 3
Febrero/Marzo 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 Luppó, José Kairúz, Ana Martín de Fuenzalida, Daniel Cazzappa.

Secretario de Redacción
Carlos Pacheco

Diseño y Diagramación
Sergio Castro

Corrección
Teresa Calero

Colaboran en este número
Mauro Apicella, Fabián Arrouzet, Jorge Barnes, Néida Buscaglia, Ivana Costa, Alejandro Cruz, Paola Duhalde, Patricia Espinosa, Daniel Fernández, Juan Carlos Fontana, Jorge Hacker, Federico Irazábal, José Kairúz, Ana Martín de Fuenzalida, Carlos López Mena, Ruth Mehl, Paola Motto, Darío Palavecino, María del Carmen Sánchez, Oscar Sarhán, Edith Scher.

Fotografías
Magdalena Viggiani, Mauro Rizzi, Juan Carlos Arévalo, Gustavo Gorrini, Ezequiel Scagnetti.

Dibujos
Oscar Ortiz

Redacción
Santa Fe 1235 - piso 7
(1056) Capital Federal
Argentina
Tel: (5411) 4816-2484/ 8868 int. 122

Correo electrónico
prensa@inteatro.gov.ar
infoteatro@inteatro.gov.ar

Impresión
Gráfica San Lorenzo S.A.
Quilmes 282/4
(1437) Capital Federal)
Tel: 4911-4303

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

Caminante, son tus huellas el camino, y nada más.

Hace cuatro años, el 19 de marzo de 1997, se votaba la ley del teatro. Votada, vetada por el Poder Ejecutivo y vuelta a votar por el Legislativo, creaba el Instituto Nacional del Teatro como organismo encargado de la promoción y apoyo de la actividad teatral. Y le asigna unos fondos, que debieron ser \$ 11.000.000 cada año. En 1998, año en que comienza a funcionar el Instituto, el dinero efectivamente recibido, no llegó a \$ 6.000.000, en 1999, no llegó a \$ 7.000.000 y en el año 2000, la defensa de la gente de teatro y la decidida gestión y apoyo de la Secretaría de Cultura y Comunicación de la Nación, hicieron que la cifra preparara hasta los \$ 8.500.000,- convirtiéndose en la más alta de la corta historia del Instituto. Con ellos se pagaron deudas de ejercicios anteriores por casi \$ 3.000.000, se otorgaron apoyos para el funcionamiento de 252 salas independientes, para la producción de 300 espectáculos, 81 equipamientos técnicos de luces y sonido, 53 para mejoramiento de infraestructura edilicia, 58 para festivales y encuentros, 34 para asistencias y giras.

Se editaron 7 libros, reeditaron 9, coeditó 1 y apareció el primer ejemplar de **Picadero**, la Revista del INT, además de colaborar con la aparición de 5 libros y Revistas especializadas. Se entregaron 6 Premios Regionales y uno Nacional a la Trayectoria. Se organizaron el Tercer Concurso Nacional de Obras, en este caso de Teatro para Niños y el de selección del Isologo del INT. Se rediseñó, amplió y se sigue trabajando para mejorar la página web, incorporando Foros y Chat. La muestra itinerante **El Arte de los Podestá**, compuesta por 48 paneles con 230 fotografías y datos históricos se exhibió en 7 provincias.

Se iniciaron los Diálogos de narradores y dramaturgos, con Juan José Saer - Mauricio Kartun, Ricardo Piglia - Ricardo Monti y Andrés Rivera - Roberto Cossa.

Se realizaron la Fiesta Nacional del Títere en Misiones, 24 Fiestas Provinciales, 6 Regionales y la Fiesta Nacional del Teatro, en Salta.

Además se inició el plan de fomento teatral, que consistió en 648 funciones en gira de 120 espectáculos y en 6.500 jornadas de clases para ayudar a la formación de grupos, actores, directores y mejorar la calidad del teatro argentino.

Para este año, con los \$ 7.100.000,- aprobados, se proyectan apoyos para 464 espectáculos y 250 salas, las funciones en gira se han aumentado a 1200 y las jornadas de clases a 9200,- La Fiesta Nacional con su nuevo formato, que en su edición 2000 mostró un gran crecimiento en su calidad y organización, con-

tinuará, al igual que las Fiestas Regionales, iniciadas el año pasado- y las provinciales. Hemos introducido modificaciones en el sistema de subsidios, haciendo un seguimiento de los espectáculos y salas, otorgando estímulos a su calidad y a la actividad realizada para llegar al público. Porque estamos convencidos de defender de este modo el uso más eficiente de los dineros públicos.

El Arte de los Podestá, se sigue exhibiendo, ahora por Centros Culturales de Capital y Provincia de Buenos Aires.

Desde Abril, está emitiéndose por Radio Nacional y 40 filiales del interior el programa de radio del Instituto, en junio comenzará por Canal 7 el programa de TV y están en preparación 7 videos didácticos sobre aspectos sustanciales de la creación teatral.

Continuaremos con la edición de libros, estando aprobados ya y en trámite de impresión los libros correspondientes al Concurso de autores 2000 y los faltantes de 1999, **Manual de Juegos teatrales** de D. Astrosky - Holovattuck, **El Teatro: del Mito a la Industria (La Escena en Argentina)** de Beatriz Seibel, y **Obras Completas** de Alberto Adellach, además de **Medio siglo de farándula** de José J. Podestá (en co-edición con Eudeba, que también distribuirá los materiales publicados por el INT). Por primera vez, se otorgaron en cada provincia dos becas para estudios en el orden nacional, dos en el país para estudios internacionales, además de becas de creación y subsidios para proyectos de investigación.

Se proyecta el envío de los espectáculos destacados de la Fiesta Nacional a Festivales Internacionales y tendrán continuidad en este ejercicio todos los demás rubros concretados en el 2000.

Hay por supuesto quien proclama que el INT no tiene en este momento una política clara. Yo discrepo. Puede ser que a alguien no le guste, o crea que debe ser de otro modo, pero la tiene. Estamos dispuestos a escuchar cualquier propuesta que tienda a mejorar la eficiencia del Instituto dentro de los parámetros de la ley que le dio origen. Pero la actividad teatral no termina en la calle Callao, ni siquiera en la General Paz. En todos los rincones de nuestra vasta geografía, la pasión y el empuje de muchos autores, actores, directores, escenógrafos, músicos, técnicos sostiene desde hace mucho tiempo una actividad teatral independiente que enorgullece al país. El INT trata de devolver en parte, este esfuerzo, apoyando proyectos que este año incluirán a 12.000 hacedores de teatro.

Rubens W. Correa



Entre dos cerros, una biblioteca teatral

Oscar Sarhán
desde Neuquén

Prestidigitador, dramaturgo, director y Juez de Instrucción, Hugo Sacoccia se mueve entre esos mundos. La síntesis tal vez la encuentre en la Biblioteca Teatral Hueney, allí reúne más de 3.500 textos que divulga entre quienes los necesitan.

Desde 1985, Hugo Sacoccia, con la destreza que aún conserva de sus épocas de prestidigitador, y con la predisposición del ilusionista que no abandona, ordena uno por uno los textos teatrales que llegan de todo el país a Zapala, en la provincia del Neuquén.

La que él mismo fundó y llamó, Biblioteca Teatral Hueney, alberga en la actualidad más de tres mil quinientas obras, en su mayoría de autores argentinos, así como una amplia bibliografía sobre todas las disciplinas técnicas del teatro. En ella, además, se puede encontrar un importante banco de datos sobre grupos, dramaturgos, salas y teatristas de toda la Argentina. Las consultas llegan también del extranjero. Sacoccia mantiene correspondencia con gente ligada al teatro, ya sea de manera independiente, o a través de universidades de Uruguay, Brasil, Honduras, España, Holanda y Francia.

Lo que al principio nació como un lugar que tenía Hueney, el grupo de teatro que dirige Hugo, desde hace diecisiete años, para obtener textos a representar; con el tiempo, se transformó en una de las bibliotecas de teatro más importantes del país. A partir de mediados de 1999, este espacio ubicado en Colón 170, es subsidiado por el Instituto Nacional del Teatro, lo que le permite realizar la difusión, y por ende, el intercambio del material existente. Labor que hasta entonces, por sus propios medios, llevó adelante este autor teatral oriundo de Rawson, provincia de Buenos Aires.

Hoy, con más de quince años, la biblioteca

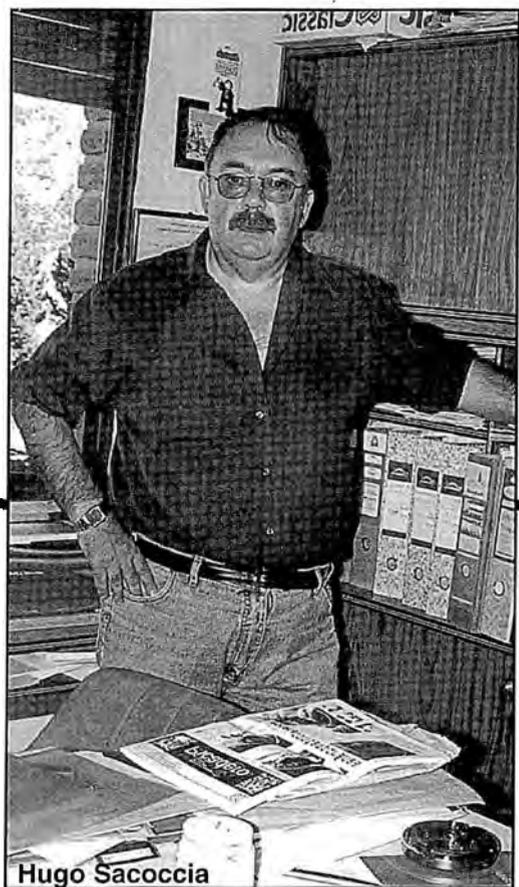
resulta un paso de consulta obligado para numerosos grupos. Dramaturgos noveles, con textos sin editar, encuentran allí un espacio para dar a conocer sus piezas. En algunos casos, desde el taller de lectura y análisis de textos, en otros la divulgación posibilita la puesta en escena. Y también se promueve la comunicación directa entre el autor y el mismo grupo teatral.

"Es fascinante esta tarea de dirigir una biblioteca -dice Sacoccia-. Hay una mágica sugestión en ésto de conocer gentes a través del correo. Me encuentro con sorpresas como los que escriben exigiendo un texto telegráficamente o los que me cuentan su vida o el trance que los angustia".

"Pero hay en todas esas cartas -agrega-, que pacientemente y por años he recopilado, el sustratum de la problemática del teatrista argentino, que un estudioso podrá analizar mejor que yo, esencialmente en la relación autor-actor, y de los temores, dudas e inhibiciones que tiñen y dificultan esa relación. Para mí siguen constituyendo un tesoro inmenso, me generan una expectativa que, personal y moralmente, me compromete a seguir en la lucha".

Y la gente cree en su lucha, porque desde que llegó a Zapala, junto a Emilia, su compañera de siempre, no ha bajado los brazos en defensa de la actividad que le interesa. Su trabajo de abogado (actualmente es Juez de Instrucción) no fue un obstáculo para seguir generando nuevas propuestas ligadas a la difusión de esta tarea. Una prueba de ello es que por estos días arremete contra el calor patagónico con un airecito de ideas y novedades que tienen que ver con su biblioteca: La segunda edición del Concurso de Obras de Humor, dirigido a autores de todas las provincias y que tuvo una exitosa convocatoria. Las piezas seleccionadas serán llevadas a escena por los grupos de la zona.

Aunque siente que el traje de "dramaturgo" no es para él, Hugo Sacoccia no puede ir contra ello cuando así se lo reconoce. Su trabajo persiste en el tiempo a través de obras como **Chau Felisa; Cuando la vida es otoño; Y mi pueblo dónde está; La primera confesión y Modelos de madre para**



Hugo Sacoccia

recortar y armar. Esta última fue puesta por más de 250 grupos del país. Sus textos han participado en numerosos encuentros y festivales, como así también han sido merecedores de premios, en la Argentina y en el exterior.

Hugo recuerda sus años de mago, en Córdoba, como una época maravillosa. "Fui ilusionista en los varieté; trabajé en escuelas, en circos. Mezclaba mis trucos de magia para los chicos, con pequeños textos dramáticos. Era toda una novedad en relación con lo que se veía en ese momento. Yo fui formado en la escuela tradicional de magia, donde el mago era considerado en escena como un ser místico, irreal. Todo el tiempo sentía que estaba trabajando dentro de una esfera, y que no me permitía el contacto directo y espontáneo con la gente. A partir de la inclusión de los textos, terminé con esa brecha. Creo que de alguna manera, así comenzó a desarrollarse esta vocación de la escritura. Como me costaba los estudios con mi trabajo de artista, el que me llevaba muchísimo tiempo, la carrera parecía interminable, por lo que decidí vender mi equipo de magia. Creí que con esto avanzaría en los estudios, y de hecho, así fue. Me recibí, y al año y medio llegué a la conclusión de que me había vuelto un ser triste, que añoraba reencontrarme con el público, por lo que volví a actuar y a seguir escribiendo".

Desde 1980 vive en Zapala, con su mujer Emilia. De ellos, dos hijos. Miembro de jurados y de organismos que difunden la actividad teatral nacional, su labor en pro de la difusión del teatro no se detiene. Entre los cerros Michacheo y Chachil, el viento chifla fuerte. Es allá donde el diablo perdió el poncho, y donde Hugo Sacoccia sigue trabajando •



El Paracultural de la selva misionera

Ivana Costa
desde Puerto Iguazú

Puerto Iguazú conoció épocas mejores. Alguna vez, en sus calles se escuchaba el rumor constante de autos que llegaban vacíos y se iban cargados. En ese tiempo, los micros hacían cola en la ruta para entrar al pueblo. La capacidad hotelera se cubría los fines de semana. Es más, había "capacidad hotelera" que cubrir. El hotel más grande de la ciudad, que se alza en una colina verde y mira hacia la confluencia de los ríos Iguazú y Paraná, fue alguna vez un sitio lujoso y vedado a los lugareños. Desde la pileta, ahora vacía y estropeada de ese hotel, se pueden ver, en forma privilegiada, los atardeceres más hermosos de Puerto Iguazú: de un solo vistazo aparecen el sol anaranjado, los ríos que mezclan sus aguas, y suelo paraguayo, brasileño y argentino.

En la época de la que hablamos, marcada por el comercio salvaje y vertiginoso de productos de toda clase importados de los países vecinos, esos atardeceres eran patrimonio de los comerciantes más prósperos y de sus clientes más ricos, que pasaban en

"Dicen que hasta 1986, aproximadamente, allí se vendían diariamente toneladas de mercadería: desde finísimos cosméticos hasta aceitunas y pickles, artículos electrónicos varios, indumentaria de cuero, ojotas, recipientes térmicos, juguetes de todo tipo".

este hotel el fin de semana mientras -dicen los que vivieron allí ese período- sus empleados les guardaban en bolsas de nylon (tamaño consorcio) los miles de dólares obtenidos diariamente con el negocio de la importación.

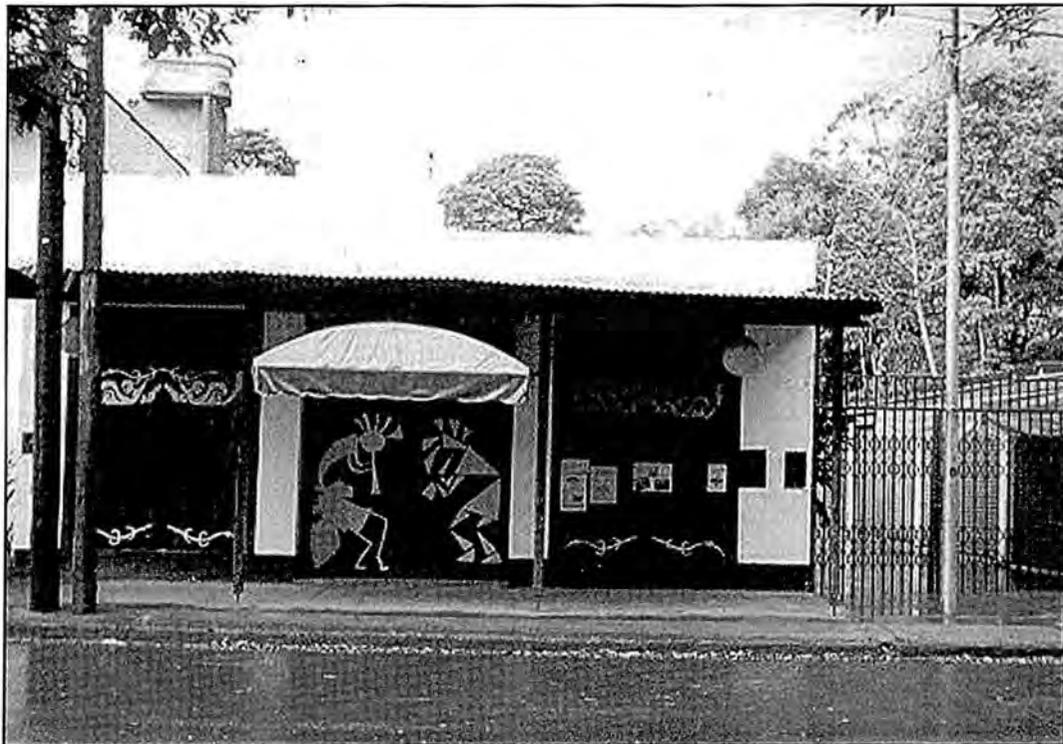
Hoy las calles están casi vacías; la mayoría de sus locales, destruidos; el hotel

de lujo, abandonado. Los chicos del lugar se adueñaron de todos los rincones que no fueron tapiados (como la pileta de natación del hotel). Ahora los que tienen vista privilegiada al atardecer misionero son ellos. Andan en bicicleta en las galerías cubiertas de polvo; se asoman a los grandes ventanales clausurados y descubren, en el desorden del antiguo comedor, la silueta de una reposera de madera, la de una sombrilla desteñida, algún juguete roto que alguien se olvidó antes de la partida apresurada. ¿Qué significará para esos chicos "el pasado"? ¿Y qué lugar ocupa en su imaginación "el futuro"?

A pocos metros de ese emblema del deterioro irreversible están los restos de la que fue la galería comercial más importante de la zona. Dicen que hasta 1986, aproximadamente, allí se vendían diariamente toneladas de mercadería: desde finísimos cosméticos hasta aceitunas y pickles, artículos electrónicos varios, indumentaria de cuero, ojotas, recipientes térmicos, juguetes de todo tipo. La galería tenía un salón que daba a la calle y después se adentraba unos ciento cincuenta metros en la selva, por medio de un pasillo central que tiene sus baldosas calcáreas bien gastadas. A cada lado del pasillo, varias docenas de locales como barracas chiquitas, y al final, ya al borde de la vegetación incontenible, aparece un inmenso esqueleto metálico, capaz de albergar a un circo entero, que en aquellos tiempos era una carpa bajo la cual vendían sus chucherías otras tantas docenas de importadores que habían zafado de los controles aduaneros.

La Paracultura

Cuando los titiriteros Bibiana Feldmann (33) y Yanko Tomas (28) llegaron a Puerto Iguazú, esta galería estaba completamente en ruinas. Las plantas habían tomado el patio de atrás y habían hecho retoños bajo la lona raída de la antigua carpa. Los locales eran tierra de nadie y, como casi todos los sitios que nacieron en medio del efímero furor comercial de los 70 y los 80, habían sido abandonados de la noche a la mañana.



Cubiertos por bolsas plásticas negras, Feldmann y Tomas encontraron los vestigios de esa rara civilización que se esfumó en cuanto la paridad peso - dólar se modificó y dejó de ser favorable para el comercio.

Las primeras noches acamparon allí, entre cajas llenas de tarritos de crema humectante, frascos y latas de comestibles con fecha de vencimiento que remitía a años atrás, algún walkman recuperable, camperas de cuero enmohecidas, pilas sulfatadas. En este lugar se levanta, ahora, uno de los centros culturales más llamativos de la región: El Paracultural de la Selva.

El nombre tiene su propia historia, independiente de las singulares circunstancias en las que se creó ese espacio -con fines que poco tenían que ver originalmente con el teatro-. La referencia a la Selva, que circunda el lugar y que, si uno se distrae, se cuele por las medianeras es bastante evidente y no precisa aclaración. La referencia a lo Paracultural expresa parte de su esencia. Feldmann y Tomas cuentan que la primera evocación de ese nombre surgió de un obstáculo. La funcionaria responsable de la secretaria provincial de cultura, de una administración anterior, rechazaba una y otra vez el carácter "cultural" del trabajo callejero que realizaban los actores y titiriteros en Puerto Iguazú. El recuerdo del local subterráneo de la calle Venezuela, que fue foco de difusión de un teatro originalísimo en la Buenos Aires de los primeros 80, terminó de redondear la idea: "No somos culturales, de acuerdo ¿Y por qué no Paraculturales?"

Primero fue la plaza

Cuando los fundadores del Paracultural de la Selva llegaron, hace algunos años, a Puerto Iguazú, la decadencia del lugar era ya visible: "La mayoría de la gente se había ido. Pero quedaban muchos. Los que nunca se van de su tierra porque no tienen otro lugar donde ir". Los pobladores, gente humilde que en la mayoría de los casos, desconocía o estaba francamente alejada de la costumbre de frecuentar espectáculos teatrales en cualquiera de sus géneros, fueron los primeros espectadores de los trabajos que montaban, en forma separada,

Un refugio para los artistas

El Paracultural de la Selva, que el año pasado fue una de las sedes misioneras de la última Fiesta Nacional del Títere, se convirtió en un espacio frecuentado por chicos y grandes. "Al principio - cuenta Yanko Tomas- íbamos a buscar a los chicos a los barrios, a los alrededores. Los padres, que no entendían mucho de qué se trataba, venían con ellos. Empezamos a convocarlos para organizar murgas, desfiles de carnaval y festejos típicos del lugar. Al principio hacíamos trajes para los chicos con retazos de cortinas o de telones viejos. Con el tiempo, la gente empezó a venir sola".

La tarea de acondicionamiento del lugar fue un trabajo paralelo. Para las reformas que improvisaron contaron con el inestimable apoyo del iluminador más conocido de toda Misiones, Bocha Burgos, que vive desde 1974 en la provincia y que es una eminencia en resolver "de forma sencilla y eficaz" toda clase de dificultades técnicas. Los locales ubicados a la derecha del pasillo central del que fue complejo comercial se convirtieron en un buffet, en

snack bar con mesas coloridas, en pequeña feria de títeres artesanales y en ocasional hogar - refugio para los artistas que vienen a actuar al Paracultural desde otras ciudades de Misiones o desde otras provincias. Los locales ubicados a la izquierda alojan pequeñas salas de ensayo, camarines, baños y lo que en un teatro tradicional podríamos llamar salas de control luminotécnico.

La sala "principal" funciona en el local mayor que la antigua galería tenía lindando con la vereda, donde comienza la fila de locales de la mano izquierda. Tiene capacidad para unas 200 personas, aproximadamente, y todas las butacas (sillas plásticas de color verde, rojo y amarillo) fueron donadas por pequeños empresarios del lugar. "El turismo de Iguazú atrajo a esta zona a algunos empresarios jóvenes que se interesan por lo que hacemos -dice Bibiana Feldmann-. El dueño de la firma que tiene a su cargo los paseos en gomón en las Cataratas nos dijo una vez: Me gustaría que mis hijos vivan en un lugar como el que sueñan ustedes" •

estos dos artistas callejeros.

Feldmann y Tomas habían llegado cada uno por su cuenta: Feldmann había sido alumna de Pedro Asquini en Buenos Aires. Tomas venía de formarse en escuelas de mimo, actuación y títeres del Uruguay. Cada uno por su lado había iniciado, tiempo atrás, un camino solitario por ciudades y poblados del interior del país. El teatro de títeres que llevaban consigo era un fin, una meta y también el medio de supervivencia. Un buen día aterrizaron en la plaza de Puerto Iguazú y se encontraron con sus respectivas valijas pobladas de seres fantásticos. Dice Bibiana Feldmann que las prime-

ras palabras que cruzó con Yanko Tomas fueron: "Va a ser mejor que aprendamos a compartir la plaza". Aprendieron a compartir la plaza, el público, las funciones y, en fin, la vida entera. Su trabajo ininterrumpido, convirtió la experiencia del teatro en una presencia constante, habitual para los lugareños.

El flamante equipo de luces y de

sonido con que cuenta la sala se obtuvieron por medio del apoyo técnico que brinda el Instituto Nacional del Teatro, que, además, desde hace dos años, reconoce esta labor de animación cultural e incipiente formación de nuevas generaciones de teatro con un subsidio para la sala. Según Feldmann, la cifra se acerca, más allá de los eventuales retrasos, "a los 200 pesos mensuales". Ese dinero es sostén para la sala, para las producciones que allí se estrenan y para las giras que se organizan por los alrededores. El presupuesto no ha alcanzado, todavía, para colocar lonas para cubrir el almacén del patio de atrás y convertirlo así en una sala inmensa. "Tienen que ser lonas que puedan removerse -dice Tomas- y que permitan hacer, eventualmente, shows al aire libre. Cuando hay buen tiempo, la luna misionera es un espectáculo que el público no se debe perder".

Cuando se analiza a dónde va a parar el presupuesto del INT, es bueno tener en cuenta que en la muy compleja realidad teatral del país existen muchos espacios como el Paracultural de la Selva. Y que de estos espacios, nacidos a veces de iniciativas individuales, depende el fomento concreto y palpable de la actividad teatral y, en general, cultural.

Dicen que Puerto Iguazú nunca volverá a ser la que fue, comercialmente hablando. Desde la perspectiva de su vida teatral, lo mejor todavía está por hacerse •





Los chiriguanos de Jujuy

Una historia contada a ritmo de Pim Pim

Maria del Carmen Sánchez
desde Capital Federal

Una comunidad indígena, la de los Chiriguanos, en Jujuy, revisó su tradición para dar forma a una experiencia teatral de fuerte contenido ritual.

Recalcar la potencia de la cultura indígena y su valor en cuanto escena de creatividad y autoafirmación étnica; aportar para el reconocimiento del derecho de sus símbolos, esas extrañas formas asediadas por la cultura oficial, son algunas de las motivaciones concientes que me acercan a otras culturas, a ese OTRO, sujeto que me interpela como sujeto que soy y opone sus verdades a las mías, refuta con sus formas mi forma y sostiene y devuelve mi mirada.

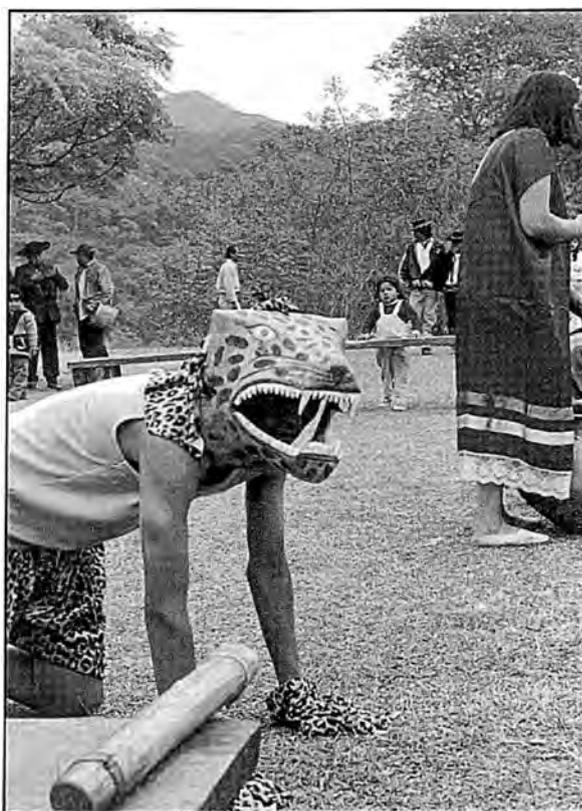
Gracias a la Beca del Fondo Nacional de las Artes, Teatro 2000, pude desarrollar con jóvenes guaraníes de la zona selvática de Jujuy un trabajo de recuperación de sus mitos y rituales antiguos que culminó en la construcción de una representación teatral.

El grupo étnico pertenece a la rama lingüística de los Tupí, son también llamados Chiriguanos, denominación que muchos de ellos rechazan por considerarla despectiva. Comúnmente los blancos de la región los llaman Chaguancos. Ellos se nombran así mismos "Ava", los hombres.

Sus orígenes se remontan al norte de Brasil, Paraguay y Bolivia, después de diferentes intervenciones militares que los obligaron a abandonar sus territorios fueron entregados en los florecientes ingenios azucareros, como mano de obra en condiciones humillantes. Este desarraigo, sumado a la captación que realizaron grupos religiosos misionales diversos, operó sobre la pérdida de sus referentes de identidad y cultura.

La resistencia, entre amnesias y recuerdos

En coincidencia con la época del carnaval occidental los guaraníes celebran el Arete Guasú que remite al "Tiempo verdadero". Se traduce como Fiesta grande, tiempo del reencuentro con los ancestros que llegan de la morada de los muertos. Es también la fiesta de la chicha de maíz. Un rito contaminado, con claros componentes de la cultura andina y chané. Antiguamente coincidía con la aparición de las Pléyades en el cielo,



inaugurando la época de sequía. Actualmente se espera la floración de un árbol llamado Taperigua de flor amarilla, color de iluminación para el guaraní. Este antiguo rito, hoy desacralizado, recibe el nombre de Pim Pim.

Recordemos que el carnaval fue traído e impuesto por los colonizadores para reemplazar las fiestas rituales, prohibidas por considerarse prácticas paganas. Dado el carácter que reviste -expresa un tiempo de absoluta libertad - fue acogido por el aborigen como desahogo para su existencia esclavizada.

En los "lotes" donde los aborígenes de los ingenios eran distribuidos por etnias se bailaba Pim Pim.

El golpe vibrante en la piel animal de los tambores, y el ritmo de la flauta alargada de agudos sonidos, pone "en trance a los bailareros".

Los ancestros llegan al encuentro de sus descendientes vivos y su rostro es visible a través de máscaras talladas en madera de palo borracho, de influencia Chané. En muchos casos los ancestros transmitieron su rostro en el sueño del tallador.

El círculo de la danza reafirma la unidad

colectiva y el avance de cuerpos agarrados, el espíritu guerrero. No hay palabras, pero cuando se eleva la temperatura de la danza se escuchan gritos de júbilo de hombres y mujeres.

Lo simbólico imprime en la representación del último día quizás, una revancha o el deseo de futuro que no se olvida: el guaraní, representado por un jaguar, se enfrenta y vence al conquistador, representado por un toro. El jaguar es a la vez vencido por los Ava, marcando la supremacía de éstos sobre la naturaleza. Al atardecer de éste último día se entierra el carnaval en el río, allí se arrojan las máscaras, el vestuario, y la gran cruz guaraní hecha de flores amarillas que constantemente presidió la fiesta, ya que el agua purifica el tiempo de caos.

Un "aporte civilizador"

Después de realizar algunos viajes por Salta y Jujuy para encontrar la comunidad donde establecerme, elegí Fraile Pintado, aunque en realidad desde el primer contacto con su Mburuvicha Gloria Pérez (cacique comunal), nos ele-

gimos mutuamente. Existen allí dos grupos que por motivos diversos están enfrentados. El conflicto se veía exacerbado por la participación del Pim Pim en el carnaval occidental donde competirían por un premio de \$ 400 para el primero y \$ 200 para el segundo. Esta relación intercomunitaria incidió en el trabajo que realicé posteriormente.

En los días previos participé en la preparación de la fiesta: Realización de los vestidos de las mujeres (Tipoy); en las máscaras que construían los niños; y observé la preparación de la chicha, bebida ritual indispensable para el convite. Frecuenté ambos grupos.

La fiesta comenzó con el desentierro del carnaval en el río, inaugurando la época de caos que durará 30 días y cesará por el comienzo de la cuaresma. Día y noche se escuchaba la música de Pim Pim, la danza era constante, acompañada de un estado de borrachera general. Se convidaba chicha, vino y se consumía alcohol en alto grado.

La función originaria de determinados elementos, por ejemplo los espejos incorporados a los gorros de ciertos personajes, que al reflejar la luz operan como neutralizantes de las energías negativas existentes en la oscuridad; se banalizaba al ser suplantado

por elementos de cotillón de función decorativa.

Los días avanzaban y las tensiones entre ambas comunidades también, ya que más allá del "premio", se estaban dirimiendo otras cuestiones relacionadas con espacios de poder. La disputa se había trasladado a la fecha del entierro del carnaval, que determinaría la mayor extensión de la fiesta.

La formación del grupo: una tarea complicada

En estas condiciones comencé la formación de un grupo de jóvenes interesados en transitar una experiencia teatral que diera cuenta de sus creencias.

Mi deseo era trabajar con ambas comunidades, a fin de que pudieran encontrar en esta actividad un espacio de relación no competitiva donde crear lazos de solidaridad. Imposible al comienzo. Los mayores estaban enfrentados y los jóvenes, en su mayoría, respondían a sus caciques. Direccioné la convocatoria finalmente a la comunidad que había contactado primeramente, considerando también que conservaba más elementos originarios, memoria.

Así se formó el primer grupo con cuatro varones y dos mujeres, de entre 18 y 35 años.

El entrenamiento despertó interés rápidamente, a pedido de ellos se estableció una frecuencia de cinco días semanales. Los ejercicios desarrollaban la precisión, la atención, la intención y direccionalidad de la acción, la proyección de la voz, y la relación de acción-reacción corporovocal. Algunos de los jóvenes tenían gran precisión en su accionar, por la práctica de pesca con arpón y flecha, y caza en el monte.

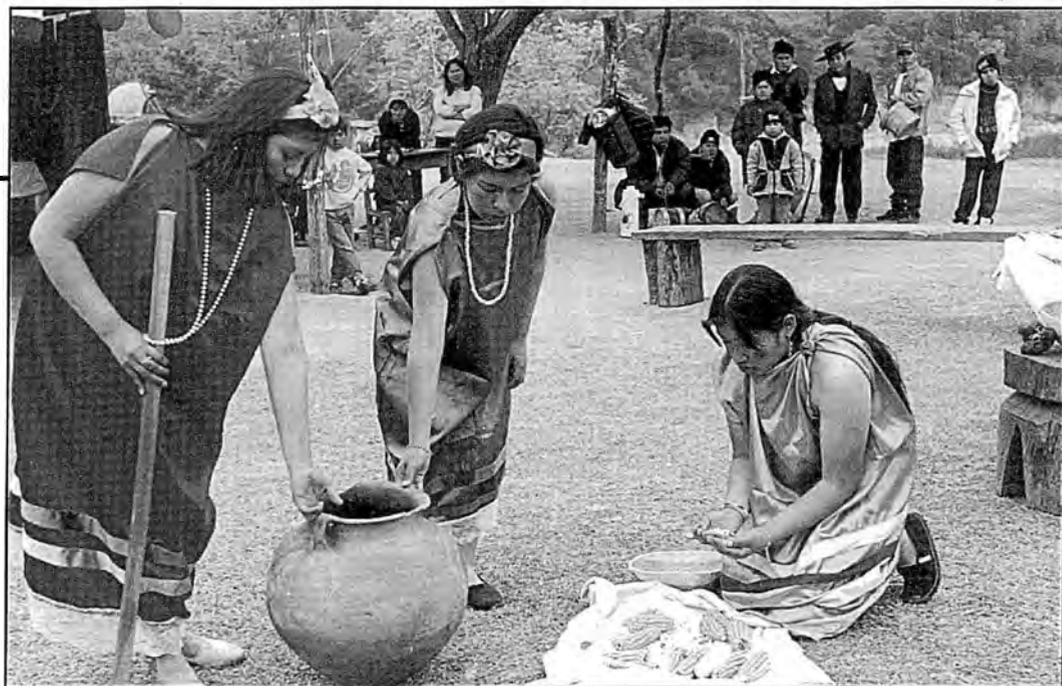
Había un elemento que se manifestaba en todos, funcionando como un verdadero obstáculo: la inhibición. El poner el cuerpo y la voz en situaciones no cotidianas generaba algo especial, a tal punto que durante los primeros encuentros sólo fue posible realizar mínimos movimientos corporales y ninguna proyección vocal, su hablar era cerrado y veloz, lo que lo volvía incomprensible para mí.

La risa que aparecía con mucha frecuencia fue cediendo paulatinamente, abriendo paso a la concentración. Al comienzo un denso silencio era la única respuesta a mis preguntas. Lo que me llevó a buscar por otros medios. También el tono de mi voz se fue volviendo muy suave y pausado. Teníamos que encontrar un ritmo común.

Cuando logramos confiar en el otro nos divertíamos mucho juntos, era un juego placentero.

Fijamos pautas de funcionamiento: cumplir el horario y ...nada de alcohol. Lo primero era muy difícil de respetar.

Pero al cabo de dos semanas la resistencia física fue aminorando y comenzaron las ausencias. Apareció el mayor obstáculo que impedía los objetivos teatrales: la condición social y laboral de estos jóvenes. Casi todos trabajaban 9 o 10 horas diarias en las quintas donde se cultiva el tomate, por un salario de \$ 40 semanales. Es la única fuente de trabajo existente para ellos. El esfuerzo fisi-



co es grande y la alimentación inadecuada.

Ante las ausencias concurría a cada vivienda para conocer los motivos y estimularlos si era necesario, pero veía que el cansancio los superaba.

A partir de allí comenzó otro trabajo: conseguir un cambio en sus condiciones laborales: Planes Trabajar, por ejemplo. Recurrí entonces al Intendente del pueblo, pero aún mostrando buena disposición la solución no sería inmediata. Las condiciones se agravaron y la espera por mejoras era demasiado larga. Las primeras deserciones se produjeron. Uno de ellos, finalizado el contrato en la quinta en la que trabajaba, tuvo que volver a su pueblo. A otros los ayudé económicamente para resolver la alimentación diaria. No era posible continuar así.

Un mes después dos integrantes fueron empleados en la Municipalidad, por pertenecer al grupo de teatro, pero con considerables atrasos en el pago de sus magros salarios.

Estábamos en mayo y el grupo no se consolidaba. Una de las mujeres se había acercado a participar con la esperanza de conseguir trabajo en el municipio, al ver que eso no se concretaba se alejó.

Comencé a recorrer otras comunidades cercanas: Caimancito, Calilegua, Ledesma, entrevistándome con nuevos posibles interesados, encontré muchos. Me reuní con los caciques y con los intendentes municipales a fin de obtener becas de estudio, pero sólo accedieron a cubrir el costo del traslado (\$1,50 diario) para uno o dos jóvenes.

Me establecí en Ledesma, a 15 kms. de Fraile, convoqué gente nueva, manteniendo a un integrante del grupo original, Ramón, con el que viví el proceso hasta su etapa final. Otra vez el inicio del entrenamiento, aunque ahora con la ayuda de Ramón que ya estaba avanzado, lo que operó a favor del aumento de su autoestima y nos unió para enfrentar juntos las futuras dificultades.

Los libros mienten

Otro problema fue el escaso conocimiento de estos jóvenes sobre su cultura. La tarea fue hablar con sus "abuelos" para recabar historias, antiguas costumbres, etc. Pero nos encontrábamos con que los mayores "no querían contar".

Los textos sobre mitos y cantos rituales entonces serían tomados, en su mayoría, de bibliografía que yo tenía. Un día Ramón

comenzó a cuestionar casi todo, me dijo: 'Los libros mienten, nosotros no le contamos la verdad a los blancos'.

Acordamos que los textos fueran confrontados con la Mburuvicha y con la aprobación de ella se aceptarían. Modificamos algunas cosas y continuamos el proceso.

Ninguno de los integrantes hablaba guaraní y nos habíamos propuesto que la obra fuera bilingüe. Tuvimos tres encuentros con la mamá de Rosa que los tradujo al guaraní y nos enseñó a pronunciarlos. La recuperación del idioma no presentó dificultades, como si la lengua de sus mayores sólo estuviera adormecida en la memoria de cada uno.

Incorporamos al grupo de músicos y de danza de la comunidad de Fraile, que también aportó el vestuario y los instrumentos musicales. Eramos quince personas en total.

Un homenaje al maíz

A la obra la llamamos Avaty Kui, maíz pulverizado, alimento base de estas comunidades, en ella representamos un canto de los banquetes solemnes, el camino del rezo, el rito de pasaje de la niña a mujer, el mito de los gemelos, creación del sol y la luna, la lucha entre el tigre y el toro, finalizando con música y danza de Pim Pim.

Y nos fuimos a la zona de yungas a estrenarla, también a la ciudad de Tilcara, en la quebrada de Humahuaca, donde compartimos dos días con los coyas, y donde el grupo enseñó a bailar Pim Pim en la plaza.

Llegó el tiempo de partir

El tiempo empleado, según el proyecto original, se había triplicado, y debía partir. Esto significaba que los dejaría seguir solos. A todos nos invadió la tristeza. Organizamos entonces una manera de darle continuidad, ellos mismos propusieron enseñarle el entrenamiento a nueva gente que invitarían a participar, guardaron fotos y un vídeo de la experiencia.

En ellos quedó la sorprendente vivencia de una propuesta de teatralidad que les había posibilitado presentar ante los Otros su identidad cultural sin temores, revalorizarse y retomar ese puente con sus mayores que nuestra cultura tiende a destruir.

En mí quedó una imagen perturbadora y enriquecedora, y ...éste recuerdo tan lleno de ternura •



Historias

Obreros y artistas

comparten un mismo espacio de trabajo



Magdalena Viggiani

Patricia Espinosa
desde Capital Federal

El año pasado un nuevo espacio alternativo convocó a creadores y público, La fábrica, un centro cultural formado por una cooperativa de obreros. En un enorme edificio de Almagro no sólo se producen elementos de aluminio, también se hace teatro, y del bueno.

La fábrica IMPA está ubicada en Querandíes al 4200, entre las calles Pringles y Rawson, y se dedica a reciclar aluminio para la producción de papel en bobina, bandejitas descartables, pomos y una infinidad de productos que intentan disputarle el mercado nada menos que a la empresa Aluar. Esta lucha desaparece, que recuerda a la de David y Goliath, está en manos de una cooperativa de poco más de 140 socios que logró sobrevivir a una administración fraudulenta, un intento de vaciamiento y a la amenaza de que su fuente de trabajo se convirtiera en un shopping. Todavía queda pendiente una deuda de dos millones de pesos con el Banco Nación pero hay esperanzas de que ésta sea condonada.

Curiosamente, este esforzado emprendimiento de un pequeño grupo de obreros, pasó casi desapercibido entre los infinitos recovecos de este edificio de cuatro plantas, que algunos vecinos creían abandonado. Pero desde hace poco más de un año, la situación cambió y cualquiera que transite por la calle Rawson no podrá dejar de enterarse (como lo indica un colorido mural con apliques de aluminio) que allí funciona una fábrica y su centro cultural.

Entrar en la cartelera teatral

A fines de 1999 un pequeño grupo de actores, integrantes del movimiento 501 (aquel que proponía la abstención al voto en las últimas elecciones presidenciales) llegó al comedor de la fábrica para asistir a una serie de asambleas. De ese encuentro

entre actores y obreros surgió la idea de crear un centro cultural aprovechando los muchos espacios libres del lugar. En diciembre de ese mismo año ya se habían inaugurado varios talleres y estrenado algunos espectáculos. Entre ellos, **3 Ex**, una adorable comedia sobre el amor perdido que Gustavo Tarrío y Mariana Anghileri montaron con proyecciones en blanco y negro en un rincón del tercer piso. El espectáculo formó parte del boom que atrajo a un buen número de curiosos a este poco conocido rincón de Almagro.

Hacer teatro dentro de una fábrica en funcionamiento parece ser una experiencia única en el mundo, pero desarrollar ese proyecto también exige un esfuerzo extraordinario.

Un recorrido dantesco

Son las doce y media de un día viernes y el actor Matías Chebel, coordinador artístico del centro cultural (en el que trabajan cerca de 30 personas), está dispuesto a mostrar el lugar con toda su maquinaria funcionando a pleno.

Lleva poco más de una hora recorrer las innumerables salas y rincones de este edificio, tan parecido a un organismo vivo.

La fábrica fue inaugurada en la primera década del siglo XX y por sus múltiples funciones se la considera "varias fábricas en una". La arquitectura de la época hizo que el edificio tuviera la apariencia de una pequeña y misteriosa ciudad fortificada, llena de rampas y desniveles, pasadizos y puertas trampa. No es un lugar convencional e incluso su techo abovedado y transparente, sostenido por listones de concreto, podría formar parte de una catedral post-moderna. Da escalofríos pensar que esta fantástica construcción estuvo a punto de convertirse en un shopping.

Los distintos olores y temperaturas que recorren el lugar sugieren límites imaginarios, que la extraña superposición de maquinaria industrial y elementos escenográficos se encarga de borrar rápidamente: "Debido al achicamiento económico y a la crisis la fábrica fue quedándose con

espacios absolutamente ociosos que nadie utilizaba -explica Matías Chebel-. Todavía estamos en un proceso de reorganizar y reacomodar los sectores porque todo está muy desperdigado. Lleva tiempo y dinero y nosotros hasta ahora no recibimos ningún tipo de subsidio. Ni siquiera las ONG nos toman en cuenta, porque dicen que la Argentina ya no está considerada país del tercer mundo. Increíble ¿no?"

A medida que uno avanza entre virutas y objetos de aluminio, va descubriendo espacios escénicos insospechados, talleres de plástica, galpones con trapecios, un microcine fabril, una biblioteca y hasta una isla de edición a punto de ser inaugurada. Incluso el comedor, después de la hora de almuerzo, queda convertido en sala de ensayo. Nada escapa a la avidez de este pujante centro cultural que se infiltra en todas partes, ocupando viejas oficinas (ahora destinadas a la edición de revistas literarias) y antiguos depósitos, hoy laboratorios de revelado, salas de música, etcétera.

Por todos los rincones aparecen restos de utilería, muebles y materiales de distinto origen: "Estamos abriendo nuevos espacios y utilizamos elementos que recuperamos de otros sectores y que ya nadie usa. Esas gradas que ven ahí -indica Chebel- fueron hechas con madera de la fábrica. No es fácil hacer teatro acá. Necesitamos lugares luminosos, cálidos, pulcros, que estén más separados del polvo de la fábrica." Luego señala uno de sus rincones preferidos, el depósito de corrugado: "Este es un espacio de aire y luz del que se enamora todo el mundo, pero no deja de ser un depósito. Las pilas de cajas crecen o se achican según la época del año. Es un espacio vivo que muta ¡cómo el glaciar Perito Moreno!", concluye entre risas.

Agua-fuego-tierra-aire

Aunque es un diestro guía, enseguida lo gana un aire soñador: "La fábrica reúne los cuatro elementos -especula-. La parte de laminación es la que yo llamo "tierra", la zona del corrugado junto a la terraza es "el aire", la zona en donde enfrían los tanques

es "el agua" y los hornos de fundición, el fuego."

Casi de inmediato, un pasillo linderos al área de fundición deja ver los enormes lengüetazos de fuego que saltan de los hornos. Las altas temperaturas y el rugido de la fundición envuelven al visitante en una especie de infierno polvoriento que también lo invita a la ensoñación. Todo parece formar parte de un gran montaje escenográfico de la Fura dels Baus, o quizás, de algún set de filmación.

-El recorrido por la fábrica ofrece un espectáculo extrañamente vital ¿No pensaron en explotar esa característica?

-El año pasado, en una de las plantas, hubo una muestra organizada por un artista plástico, que se llamó **Todo lo que reluce es oro** y que incluyó varias performances. Pero hacer una cosa así en todo el edificio es super peligroso porque corrés el riesgo de que la fábrica te coma el espectáculo. Es un espacio muy fuerte y de mucho protagonismo. Hay que estar muy atento, porque uno mismo se fascina y en el momento de la puesta te come crudo.

Cómo sobrevivir a modas y snobismos

A poco más de un año de su inauguración La Fábrica ya ofreció cerca de 70 eventos (incluyendo espectáculos musicales y obras de teatro) y puso en funcionamiento unos 15 talleres.

Hasta el momento, **3 Ex** sigue siendo el espectáculo top en cuanto a afluencia de público. Esto sin tener en cuenta la cantidad de gente que atrajo Manu Chao cuando visitó el lugar: "Manu vino como amigo personal de la gente de La Tribu, que ese día organizaba una feria artesanal alternativa. Nadie anunció su visita, pero enseguida se corrió la bola de que estaba y nos cayó un choolaje horrible de 500 fanáticos gritando tipo Backstreets boys. Entonces los vecinos llamaron a la policía para que se suspendiera el evento, pero finalmente pudimos controlar la situación. ¡Fue un delirio!" se queja Chebel.

En estos momentos La Fábrica tiene en cartel varios espectáculos teatrales, entre

ellos: **La boxe** de Diego Starosta y **Bardo** de Silvana Correa y Mariano Dossena. Luego subirá **La masa neutra** y un ciclo de unipersonales de mujeres.

En todos los casos se cobra un bono contribución de tres pesos y la distribución del bordereau es 70% para el grupo y 30 % para la sala. "Si la producción es costosa o reúne muchos actores se cobra un máximo de 7 pesos" aclara el coordinador artístico de La Fábrica.

-¿Les preocupa que este lugar se haya puesto tan de moda?

-Y... en un punto sabemos que la ciudad es así de fagocitante. Cada novedad se exprime y se deja de lado, por eso no nos creemos ninguna. Ahora necesitamos que este proyecto se difunda porque la cooperativa lucha por sobrevivir y puso mucha generosidad en este proyecto. Sabemos que en algún momento esto va a dejar de ser una novedad, pero no nos importa, seguiremos trabajando.

-¿Se inspiraron en algún modelo para armar este proyecto?

- No, fuimos aprendiendo sobre la marcha. Me han hablado de fábricas abandonadas que se han reciclado y sé de una experiencia, en Bélgica, una fábrica que construyó un galpón, en la que era su playa de estacionamiento, para hacer un centro cultural. Pero nunca me enteré de una fábrica que compartiera sus propias instalaciones con alguna actividad artística, como sucede acá.

Algunos mitos

-Aquí conviven obreros y actores. ¿No es el sueño de Brecht hecho realidad?

- Hace un tiempo se corrió la bola de que acá se hacían espectáculos muy relacionados con el hecho fabril o la actividad industrial. Nada más alejado de la verdad. Es increíble la cantidad de mitos que empieza-



Magdalena Viggiani

ron a circular desde que el lugar empezó a ser conocido. Incluso me llegó una versión de que a nosotros nos banca el Grupo Clarín. ¡Qué ridículo! (se ríe).

-Ustedes conviven armónicamente con el sector fabril pero no son muchos los obreros que se acercan al centro cultural ¿Por qué?

-Eso es algo que se irá dando gradualmente. Casi todos viven en el conurbano y se les hace difícil asistir a los espectáculos, pero los asociados que viven en Capital -son poquitos, unos quince- vienen siempre, porque además entran gratis. Nos encantaría que hubiera más integración, pero la ubicación geográfica no ayuda mucho.

Otra cosa que se les ofrece son clases de gimnasia que les permite cuidar el cuerpo de las malas posturas que les exige el oficio. Otro de los tanto delirios que se dijeron es que dentro del centro cultural había dos líneas, una obrerista y otra no obrerista. ¡Qué querrán decir con eso! Tal vez a muchos les parezca increíble que en la Argentina de hoy pueda existir una cooperativa como ésta, en donde desde el presidente hasta el último obrero ganan lo mismo y encima ofrecen todo su apoyo a esta movida cultural. A los grupos que vienen siempre les aclaramos que esto no va a dejar de ser una fábrica, y que eso que te parece tan hermoso y motivador también te hace trabajar el doble •



Magdalena Viggiani





Alfredo Urquiza, destino de poesía

Nélida Buscaglia
desde La Plata

En otras décadas los intérpretes de poesía o declamadores, como se los llamaba, acompañaban la formación teatral. Esos artistas parecían haberse callado, pero en verdad, un recorrido por este país, demuestra que algunos quedan y continúan por ese sendero que lleva a conmover a un espectador, simplemente con un verso.



Alfredo Urquiza

Quizás su pasión por la poesía se remonta a su niñez cuando con sus siete hermanos, allá por General Villegas, una ciudad del noroeste de la Provincia de Buenos Aires, se reunían para leer o para escuchar poemas gauchescos en fiestas familiares. Alfredo Urquiza- el "indio" Urquiza-, proviene de las tierras del cacique Coliqueo, y la fuerza que pone en la palabra está definida por él "como compromiso".

Llegó a La Plata a estudiar abogacía, templándose en los setenta en peñas y guitarradas, hasta que en una fecha de trágico recuerdo, el 24 de marzo de 1976, "previendo lo que ya se veía venir", se anotó en la Escuela de Teatro para encaminar su energía través del arte del cuerpo y la palabra. No se permitió enmudecer y encontró otra estrategia en la actuación.

Así llega a desmenuzar la palabra en busca de precisos significados. Recuerda- " a la juventud de los setenta nada nos era ajeno, todo se relacionaba, la música, los problemas sociales, la solidaridad". Pasaron 25 años y su arraigada inclinación por el arte se conjuga con su profesión de abogado... trabaja con la palabra, ..."sirve para comunicarse, para expresar la belleza del idioma, puede ser dulce, puede ser un puñal".

Aparentemente parece no haber relación entre leyes y teatro, más la justicia y la libertad creativa se entrelazan fervorosamente en la vida y en la obra de este intérprete. En estos tiempos de olvido donde la memoria pugna por asomarse, la poesía es un instrumento que permite y ojalá sirva a otros para encontrar una fisura, un brillo, un atisbo de otros momentos. Porque en el profundo fichero de nuestra memoria siempre aparecen las palabras o los dichos que nos conmovieron. Transformándose en contundentes apuestas en tiempos en que nos dicen que todo pasa muy rápido, pero ellas quedan ahí, guardadas, quietecitas, esperando el instante en que resulten necesarias.

**Usted preguntará
Porque cantamos...**

Su repertorio es parte de un proceso que se remonta a un material reunido a lo largo

de veinticinco ó treinta años y consta de alrededor de 700 poemas. Su variación responde al transcurrir de días y acontecimientos, con autores y temas diversos. "Porque el tiempo no pasa en vano, cuando era muy joven quería impactar a la platea, causar efecto, hoy quiero ser una llamita que va alumbrando, no quiero deslumbrar, soy un fosforito que quiere alumbrar con la palabra". Recuerda, al vuelo, una estrofa de Don Romildo Risso que interpretaba Atahualpa Yupanqui, "serena y calmamente hago sin sentir las huellas, mis bueyes van bien despacio, a mi me sobra paciencia, muchos pasan al galope, otros van a media rienda, yo no envideo a ninguno, quien sabe como es la vuelta"... El tiempo puede volvernos más lentos en el andar, pero no con el pensamiento.

Por eso los repertorios responden y se arman de acuerdo a las épocas y a los estados de ánimo: hay autores que son eternos, un García Lorca, un Antonio Machado, León Felipe, Atahualpa, un Borges, Walt Whitman...-"A veces cuando quiero estar más actualizado, me voy más atrás"- Manrique, Quevedo, y es ahí cuando acude a su memoria Fray Luis de León, que decía por el 1600: "que descansada vida la del que huye del mundanal ruido y sigue la escondida senda por donde han ido los pocos sabios que en el mundo han sido".

En lo antiguo, encuentra casi siempre la actualidad, son sentencias que no están hechas a los apurones, ni por oportunismo, son el fruto de fecundas experiencias individuales de esos escritores relacionados con su historia.

Por eso, en sus interpretaciones no hay lugar a la improvisación, todo está pensado y expresado con justeza. Muchos no sabiendo hacer lo bueno inventan lo nuevo, ó enturbian las aguas para que parezcan profundas, son dichos conocidos. No es el caso de Urquiza, que en sus recitales diferencia claramente lo artístico de lo novedoso.

El deslumbrar sin el pensamiento hace a un pasatismo sin huellas. La experiencia acunada por el tiempo cala hondo en el decir del "indio" porque el pensamiento galopa al ritmo de la sangre y el corazón, pero serena y tranquilamente en esta etapa de su vida.

Asegura "que se pueden escribir versos, se puede reunir la métrica, determinado ritmo, pero la poesía es algo más que lo que está escrito y no es fácil atribuirse el título de poeta".

La palabra poética tiene su acento, su personalidad, su idiosincrasia, puede ser universal, pero denota un lugar. Un Castilla, las milongas de un Yupanqui en la provincia de Buenos Aires, un santafecino como José Pedroni hablando de lo gringo, de inmigrantes, la poesía de Guillén o José Hernández con su problemática social del gaucho...

Presenciar y deleitarse con un espectáculo de Urquiza supone encontrarse con la palabra y saborear un homenaje a los grandes creadores de la poesía, a esos que marcan huellas, los que a través de su vida

y su obra marcan generaciones. Su definido estilo crece en el escenario con los distintos matices de una clara y potente voz que se acompaña por una presencia corporal que emerge en precisos movimientos, desa-

**"Se pueden escribir versos,
 se puede reunir la
 métrica, determinado ritmo,
 pero la poesía es algo
 más que lo que está escrito
 y no es fácil atribuirse
 el título de poeta"**



rollados en recitales de poco más de una hora. Porque poesía es la palabra en acción, y así lo recibimos.

Me preguntas qué es poesía...

Puede encontrarse poesía en un "ren-gloncito" de la letra de un tango -"restregar-se con la arena el paladar, sin poder gritar"-

en esa sola frase puede un poeta expresar la angustia. Y los ejemplos son fundamentales y se suceden naturalmente en su charla: "solo y triste por la acera va este corazón transido con tristezas de tapera", nada más sórdido para expresar la tristeza que una tapera, significando las ruinas de lo que ayer fue un lugar lleno de vida. Lo afectivo y lo estético entrelazado en una frase se traduce, a veces, en poesía.

Abriendo su discurso reflexiona, "bueno, ésto es para discutir, no hay verdades reveladas, por eso los poetas siempre están en búsquedas de nuevos movimientos, pero para quebrar hay que profundizar"...-

La poesía como acción

Aborda en sus espectáculos distintos géneros, pues el público "no puede estar tensionado por más de 15 minutos", de ahí la importancia de encontrarse con variados estilos en un mismo espectáculo, lo épico, la poesía dramática, la festiva, la lírica o los motivos bíblicos o de negros.

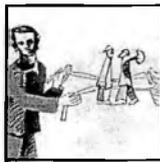
Su labor por más de diez años con Suma Paz- importante intérprete del folclore bonaerense- le permitió profundizar su conocimiento sobre la provincia de Buenos Aires.

Atahualpa, destino del canto, fue un diseño impecable en el trabajo de estos dos intérpretes. Otros títulos recordables de sus recitales son **Al son de América** y **Nunca más Hiroshima**, basado en un libro del poeta rumano Eugene Jebeleanou **La sonrisa de Hiroshima**. **Entre el maíz y el olivo**, título de su último recital acompañado por Mario Acosta en piano, acunó a poetas de América y España.

Se define como "Intérprete de poesía", término más abarcativo que "decidor". Se puede llegar a un auditorio a través de la recitación - que es decir un texto de memoria con algún ademán-. La declamación es otra etapa, donde se va desde el rezo al grito, hasta puede haber pasajes cantados. La interpretación es otra cosa, deben existir recursos actorales, pero aclara "lo que hago yo en poesía no se puede hacer en teatro". Puede haber una buena actuación poética, porque recurre a la voz, al movimiento, pero no es teatro. Ser intérprete de poesía es un género aparte, donde la poesía debe alcanzar el estado de arte. Pocos lo han logrado: Berta Singerman, que trascendió al mundo; Fernando Ochoa, Jorge Lanza, y en La Plata, Doña Cándida Santa María de Otero San Martín.

Urquiza ha llevado sus espectáculos por barrios, teatros, plazas,... y en su apuesta por la palabra llevo su arte al mundo, los públicos de España, Francia y Alemania supieron disfrutar de su decir. Pero acota-. "Quienes escuchan poesía no son grandes públicos son minoritarios, como nosotros que somos minorías, pero como dijo un paisano: -poco público pero mucha gente-."

La sabiduría no se encuentra en los libros... La vida tiene otras letras. Y el "indio" Urquiza, bonaerense, intérprete de poesía, así lo testimonia •



Teatro penitenciario

Una experiencia solidaria

Jorge Hacker
desde Río Gallegos

Desde 1998 funciona en la Unidad Penitenciaria Nº 15, de Río Gallegos, Santa Cruz, un taller de teatro conducido por el actor Andrés Fernández.

Hasta el momento los internos generaron tres espectáculos. El último, ¿Quién yo? de Dalmiro Sáenz, dio origen a esta nota.

En el Instituto Nacional del Teatro hay un lugar para un número grande de aventuras. Si bien la burocracia les roba bastante de su espontaneidad, siguen siendo posibilidades seductoras y cargan pilas aún no exploradas.

Un día del año 2000 se firmó, en la flamante Unidad Carcelaria de Ezeiza, un convenio con la Secretaría de Cultura iniciando un camino de estímulos culturales para los reclusos. En esa oportunidad animó el encuentro el pianista Miguel Angel Estrella y, la experiencia del artista frente a una población carcelaria de centenares, nos reveló un aspecto algo más oculto de nuestra profesión, el llevar alivio y momentos de libertad a los que estaban desprovistos de ella. Se habló de talleres de música, artes plástica y teatro.

Simultáneamente, un teatrista de Río Gallegos, Jorge Andrés Fernández, estaba al frente de un proyecto que ya había dado buenos resultados. Con los internos de la Unidad 15 de su ciudad, luego de innumerables dificultades, había logrado formar el grupo teatral Nuevo Amanecer, y ya iban por la tercera experiencia.

Me postulé para participar de la presentación en tanto representante del Instituto, y me comprometí a realizar una devolución de la experiencia que viví, un frío sábado por la tarde, con reclusos - improvisados actores-, un ruidoso público formado por sus compañeros de prisión, muchos guardias, empleados y un clima



Jorge Andrés Fernández

emocional cargado de significados.

Encuentro con un destino

Andrés me fue a buscar al aeropuerto de Río Gallegos, y casi al toque me confió su historia. Es veterano de Malvinas y eso en parte -su marca determinante- es lo que lo llevó a instalarse en esa ciudad. Recién arribado se integró al movimiento teatral local y desde hace un tiempo desarrolla un compromiso comunitario tan exigente como crear una isla de soberanía creativa en un sitio tan discriminado como es una unidad carcelaria.

Este teatrista nació en Merlo, provincia de Buenos Aires, hace 39 años, tiene una hijita de 9, de un matrimonio que no terminó de funcionar.

"Es la primera vez que actúo. Al principio me enganché para salir del pabellón, y después porque es divertido. También lo hago por los otros internos, para que ellos disfruten".

"Malvinas, el teatro, la institución penitenciaria, son como tres pilares en mi vida -resume el actor-. En ellos está la pasión y

"El trabajo que desarrollo con los reclusos no está ligado directamente con lo actoral, no existe esa expectativa. Lo que se busca es establecer una relación, primero entre ellos y después con el maestro. Y a partir de ahí se intenta montar un espectáculo sin ninguna ambición teatral".

el trabajo. Malvinas apareció en mi vida en los años de la represión (1975/76). Por esa época hice una monografía sobre las Islas Malvinas a la que acompañé con música de la suite Argentina de Eduardo Falú. Sin darme cuenta empecé a amar esa porción de tierra, sin saber qué iba a suceder después. Y el teatro llegó también en ese tiempo. En una oportunidad armamos unos sketch para la escuela y vino a vernos Juan Carlos Thorry. Le gustó lo que hacíamos y nos propuso estudiar teatro. Nos acercamos a su escuela y comenzamos a tomar clases con Alma Vélez, su esposa. En el mismo año, Malvinas y el teatro... Y aquí está Río Gallegos, la ciudad que me vio partir hacia las islas y me vio regresar. Y la Unidad Penitenciaria tiene que ver con todo eso, la sociedad santracruceña ha sido realmente muy buena conmigo y me dio todo lo que tengo. Lo que hago es como una devolución".

Pero también Río Gallegos tiene su historia, y muy profunda. Cuando Andrés regresó al continente, luego de la guerra, volvió a su ciudad natal, pero comenzó a sentir que no era su lugar. Partió nuevamente al sur y descubrió que en esa ciudad austral había algo del paisaje de Malvinas y él necesitaba mantenerlo. Actualmente vive en una casa-loft detrás de la Ría. Un ventanal muy grande muestra una colina desértica. "Ves -dice- así es Malvinas, por eso no me puedo ir más de aquí. En invierno no se ve la ruta, por la nieve. Pero yo la encuentro igual".

La propuesta

Después de que se aprobó su proyecto, en 1998, Andrés Fernández comenzó una experiencia sumamente trascendente. "El trabajo que desarrollo con los reclusos - cuenta - no está ligado directamente con lo actoral, no existe esa expectativa. Lo que se busca es establecer una relación, primero entre ellos y después con el maestro. Y a partir de ahí se intenta montar un espectáculo sin ninguna ambición

teatral. El objetivo está más ligado con la comunicación, con lo social. Viéndolos trabajar siento que la expectativa está cubierta. Hemos tenido una buena recepción de parte de las autoridades del penal y también nos aceptan los internos que vienen a ver las funciones".

Tuve la impresión, mientras dialogábamos, que estábamos creando códigos especiales que no iban a servir para ningún otro tipo de trabajo actoral. Lo privado en una cárcel, no es lo que entendemos por tal. Aquí adentro lo privado es el pasado, es lo que te trajo hasta este lugar,

lo que te llevó a delinquir, o a caer en la trampa, eso se considera aquí "vida privada". La realidad carcelaria es una vida tipificada, que consta sólo de presente, es conocido. Y apenas quedan algunos rituales íntimos que no se muestran, no se comparten.

Y eso obviamente, lleva a usar el instrumento actoral de forma diferente, la profesionalidad no existe aquí, los presos abordan al personaje con un ojo siempre alerta, no saben de entregas sin recelos. El momento de libertad que se procuran no deja de ser vulnerable •

Jugar al teatro, en la cárcel

El grupo Nuevo Amanecer está conformado por ocho intérpretes y dos asistentes técnicos que se encargan del sonido, el vestuario, etc. Conversar con ellos me permitió tomar contacto con otra realidad teatral, muy pura en muchos aspectos. En varias oportunidades ellos mencionan la palabra juego, para expresar lo que hacen. Y que otra cosa es el teatro.

Según cuenta Andrés iniciaron la tarea trabajando algunas técnicas de deshinibición. "Usamos algunos ejercicios de clown -dice- y también juegos en los que simulaban enfrentarse con el público contando un cuentito. Desde el cuerpo entrenamos con ejercicios como El espejo. Después pasamos a pequeñas improvisaciones. Tratamos de armar situaciones chiquitas, situándonos fuera de la cárcel. Les gusta muchos el humor, necesitan reírse, siempre pedimos que nos acerquen comedias o incluso espectáculos revisteriles".

Cristian, Roberto, Gustavo, Ariel y Jorge me hablaron de su experiencia dentro del grupo. Ejemplificando un poco lo que venía comentando Andrés, uno de ellos me cuenta: "El año pasado trabajamos con un texto de Fontanarrosa - **El mundo ha vivido equivocado** - y como nos costaba adaptarnos al libreto surgió la idea de hacerlo a partir de una interpretación libre. Una vez por semana nos reuníamos para armar el espectáculo. Terminó llamándose **De San Telmo a canchín, flor de Tour**. Estaba echo a partir de nuestras vivencias. Uno hacía de taxista, otro era un chanta, otro un lustrabotas... Ninguno de esos personajes estaba en el libreto original".

¿Cómo viven esta actividad?, me parecía una pregunta obligada. Las respuestas fueron muy similares: Dice uno: "Personalmente lo tomo como una experiencia nueva, como algo divertido, como una ayuda para mí, para cambiar de forma de pensar. Es la primera vez que hago y veo teatro. Nunca me imaginé estar en una obra y me parece bárbaro".

"Esto de hacer teatro es una linda experiencia en lo personal, es muy buena porque uno está en otro mundo", comenta otro.

El tercero agrega: "Es la primera vez que actúo. Al principio me enganché para salir del pabellón, y después porque es divertido. También lo hago por los otros internos, para que ellos disfruten".

Hablamos luego de la posibilidad de lograr una reinserción en la sociedad con un oficio de actor. Uno de ellos dijo que la actuación le había enseñado a ser auténtico. Me doy cuenta que la mayoría no pasa de los 25 años. Escucho también alguna confidencia y recuerdo algo que me había dicho Andrés - "a veces nos contamos pedacitos de nuestras vidas"-: "Mi familia no sabe que estoy detenido. Creen que estoy trabajando en Río Turbio. Pero estoy terminando el secundario, para darles la sorpresa".

Esa tarde la obra que representaron fue **¿Quién yo?** de Dalmiro Sáenz, pero sentí que el texto era sólo un gran pretexto. No importaba tanto el "qué" como los vínculos que el ejercicio del teatro había ayudado a crear •



"Mikilo"

ya no asusta a los niños

Ana Martín de Fuenzalida
desde La Rioja



A mediados de la década del 80, un grupo de niñas, dirigidas por Olga Santocche de Paredes, se destacaba en el Festival de Necochea con un espectáculo, Chonay. Veinte años después vuelven a reunirse para homenajear a la maestra

En la mitología folclórica riojana, el "Mikilo" es un duende enano y sombrerudo, de espíritu burlón, que aparece para asustar a los niños desobedientes que se escapan, de la sombra acogedora de sus hogares, para jugar y hacer travesuras bajo el sol de la siesta. Para quien conoce La Rioja, es fácil advertir el aspecto utilitario del mito, que pretende ayudar a los padres en el control de los niños a la hora en que el calor se hace insostenible durante el verano. Pero también es fácil deducir que, desafiando preceptos y recomendaciones, los chicos salen igual, a descubrir el maravilloso mundo de la infancia y decididos, si el Mikilo aparece, a jugar con él a las escondidas o desafiarlo a una carrerita. Es, por lo tanto, una figura que ha mutado, de maléfica a simpática, y estrechamente ligada a la niñez desde tiempos inmemoriales.

Y fue este nombre, el del duende, el que Olga Santocche de Paredes eligió un día para su grupo de alumnas y allá por 1985 viajó con ellas al Festival de Necochea, a presentar su obra Chonay. Fueron un verdadero suceso, no solamente por la calidad del trabajo, sino también por que eran el único grupo infantil, cuyas integrantes oscilaban entre los siete y los doce años. A 15 años de aquella maravillosa experiencia, y luego de haber desandado distintos caminos, las niñas- hoy mujeres- se reagruparon por amor a la inolvidable maestra, fallecida en los últimos días de 1999. Rescataron del fondo de sus corazones el fervor por el teatro que ella les había inculcado, y con idéntico entusiasmo al de la infancia, repusieron la obra inolvidable en un homenaje que La Casa de La Rioja le hizo a Olga en Buenos Aires. A partir de allí, resolvieron seguir juntas, cultivando el teatro para niños y sintiendo que la maestra las acompaña en la empresa.

El Arbol

¿Quién fue esta mujer que logró despertar tanto cariño por su persona y tanto amor por las tablas? Olga Santocche de Paredes trasciende la simple metáfora. Fue un árbol que floreció en La Rioja en tiempos en que el teatro para adultos era escaso y el teatro para niños apenas una noticia que nos llegaba en algún libro o revista infantil. Fundó una academia de arte dramático y allí formó a sus alumnas, quienes la siguieron en algunos casos hasta la adolescencia. Puso en escena obras infantiles tales como **Pluff, el fantasmita**, de

María Clara Machado (una de sus autoras preferidas); **Mi amigo, el duende, Chirimboles y cositas**, **La escuela de las hadas** y muchas más. También era escritora, y su obra cumbre, **Chonay**, la adaptó a partir de un cuento de su autoría con el que ganó, en 1973, un premio en el concurso Un cuento para niños del año 2000. Destacada docente, incursionó también en la política y en múltiples actividades socio-comunitarias.

Los Frutos

María Carla y Gabriela Navarro, Ulda y Hebe Estrabou, Florencia, Mariana, Alicia y Paulina Carreño, María Emilia Galván, Ana Laura Tutino y Camila Domingo son las actuales integrantes de El Mikilo. Abogadas, arquitectas, analistas de sistemas, musicólogas y cineastas, tienen hoy entre 22 y 30 años. La mayoría

"El público se interesaba en estas niñas que a todos lados iban vestidas de 'Mikilo', con sus grandes sombreros y sus ponchitos riojanos, haciendo las delicias de grandes y pequeños".

son madres de familia con niños pequeños y tres de ellas están embarazadas, pero encuentran, con mucho sacrificio, un lugar entre sus actividades para dedicarlo al teatro. Las encontré una siesta de este febrero riojano de 45º, refugiadas en una amplia y umbrosa galería de la casa de Florencia, analizando la obra que tienen en preparación. Inmediatamente surgen los recuerdos:

"Nos dedicamos al teatro infantil porque consideramos que los niños son el público que mejor expresa la recepción de la obra. Ellos son sinceros y espontáneos, y transmiten sin hipocresía su beneplácito o su rechazo", apunta Florencia.

"Tenemos público propio: nuestros hijos, por lo que podemos advertir las posibles reacciones de los futuros espectadores", acota María Emilia.

"Además, es el teatro que nos enseñó Olga", agrega Ana Laura. Inevitablemente, la conver-

sación deriva hacia la maestra.

"Aquella experiencia de Necochea fue inolvidable", rememora Carla. "Fuimos galardonadas como el mejor elenco del interior y también el que concitaba las simpatías del público, ya que éramos el único formado por nenas pequeñas. Dimos una función especial para todos los grupos que habían concurrido al Festival. Al finalizar, la gente nos aplaudía de pie".

Nunca hubo varones en el elenco. Quizás por que en esa época y en esta ciudad pequeña, el teatro no estaba difundido como actividad alternativa o quizás, como las mismas chicas recuerdan divertidas- porque el que quería acercarse se asustaba ante tantas mujeres, la verdad es que las niñas debían cubrir los roles masculinos. "Durante quince años estuvimos, la mayoría de nosotras, alejadas del teatro - comenta María Emilia-. Manteníamos contacto, ya que somos hermanas, primas o amigas, pero esta relación no se traducía en algún proyecto en común relacionado con esta actividad."

Cuando la gente de la Casa de La Rioja en Buenos Aires se conectó con Carla, que era la única que continuaba haciendo y dirigiendo teatro, y le propuso actuar con algo pequeño en el homenaje que la entidad realizaría a Olga Santocche de Paredes, ella convocó a sus antiguas compañeras y, entusiasmadas, decidieron reponer **Chonay**. Se volcaron a los ensayos y estrenaron la obra en la sala de los Distribuidores de Diarios y Revistas de la ciudad de Buenos Aires.

Les fue tan bien y se sintieron tan a gusto durante los ensayos y la emocionante experiencia, que decidieron consolidar el grupo y continuar produciendo y representando obras infantiles, aunque también tienen proyectado hacer obras destinadas a adolescentes, tal el caso de una adaptación del clásico **Mujercitas**. Por el momento, el proyecto de reponer **Pluff, el fantasmita** una de las obras predilectas de Olga, quedó entre paréntesis por el embarazo de dos de las protagonistas. Mientras tanto, ensayan.

Las dejé enfrascadas en el ensayo, rodeadas de sus niños, el público propio, y embargadas de los recuerdos de la inolvidable maestra. Cuando salí a la cegadora luz de las cinco de la tarde, me pareció ver, en el fondo del jardín, a Olga y al Mikilo, que me hacían señas complacidas, mientras jugaban a la ronda bajo el sol de la siesta •



Region Centro

Marginalidad y transgresión: el mundo de Copi

Introducirse en el mundo de Copi es como penetrar en un espacio en el que la locura, la guarangada, el desenfado y una poesía muy particular -sin dudas muy marginal- se van a combinar para hacernos participar de un acto ritual tan provocativo como desgarrador.

Ese lúcido creador, llamado Copi, de quien los argentinos escuchamos hablar mucho pero conocemos muy poco, desarrolló en París una actividad muy intensa. Dibujante, autor de comics, narrador, dramaturgo y actor, siempre generó proyectos, a primera vista avasallantes. Su mundo estaba plagado de intensidades y sus personajes, sus historias, conducen a un frenesí que termina descolocando, aún al más trasgresor.

El crítico francés Alain Satge escribió: "Este universo poblado de travestis mitológicos, abarrotado por la marginalidad y la transgresión en todas sus formas, no es como el de Genet, sublimado, sacralizado o trágico por la trascendencia de una forma lírica o barroca. Organizador de hechos diversos, Copi se apoya deliberadamente en los estereotipos de los géneros considerados menores (folletines, novelas policiales, ciencia ficción de clase B) para mezclarlos con una fingida ingenuidad y obtener así de su yuxtaposición y de su acumulación un efecto gracioso: su humor nace de la desenvoltura con la que maneja una lengua minimal, familiar, pero ligeramente transformada, que trata a la manera de un idioma extranjero, como si no fuera, como afirma en el prólogo de **La ciudad de las ratas**, sino el aproximado traductor del 'lenguaje de las ratas'".

Llegado a París en 1962, casi inmediatamente comenzó a publicar sus dibujos en la **Revue Bizarre** y luego en **Le Nouvel Observateur**. Es aquí donde dio a conocer su famosa tira, **La mujer sentada**, que

muchos años después teatralizaron Alfredo Rodríguez Arias junto a Marilú Marini.

En el 66 comenzó a estrenar sus textos dramáticos y se relacionó, fundamentalmente, con Jorge Lavelli y Jérôme Savary. A partir de allí su producción fue muy fuerte. Entre otros títulos se pueden destacar: **Santa Genoveva en la bañadera** (1966), **El cocodrilo, el té** (1966), **El día de una soñadora** (1968), **Eva Perón** (1970), **El homosexual o la dificultad de expresarse** (1971), **Las cuatro gemelas** (1973), **Loretta Strong** (1974), **La pirámide** (1975), **La sombra de**



Wenceslao (1978), **Cachafaz** (1980) **La torre de la defensa** (1981), **La noche de madame Lucienne** y **Una visita inoportuna** (1985).

"Yo cuando escribo lo hago muy formalmente - dijo el autor -, con todas las marcaciones, tratando de no dejar nada librado al azar. Quiero que el público vea una obra mía y no reconozca nada de lo que ha visto anteriormente en cine o en teatro. Es mi manera. Cada pieza debe ser de naturaleza

totalmente distinta a la anterior. Porque yo no tengo estilo, no cultivo un estilo. La gente que tiene estilo es la que sólo puede desempeñarse bien en una sola cosa, en cosas siempre del mismo tipo".

El 11 de diciembre de 1987 Copi obtuvo el Premio de la Ville de París al mejor autor dramático y murió de sida el 14 de ese mismo mes.

El periodista José Tcherkaski escribió: "Con Copi no hay error. La obra es su prolongación; es como un brazo que se sigue estirando. No hay un corte abrupto entre los personajes desmesurados de sus obras y él, y lo importante es marcar este desgarramiento sin teorizarlo, sin entrar a especular sobre qué pensaba o no pensaba, qué decía o dejaba de decir, si había o no discurso, cuál era su intención final.

Para tomar un ejemplo: Alberto Olmedo fue, a mi criterio, el actor más importante que ha tenido el teatro, el cine y la televisión argentinos de los últimos 35 años. Todo lo que hizo no lo pensó, lo hizo.

Creo que estos artistas, que no se conocieron entre sí, tienen un hilo conductor (...) fueron la desmesura, el desprejuicio y la libertad.

La obra de Copi está ahí. El que quiera tomarla que la tome, y el que quiera abandonarla que la abandone. El que quiera orinar sobre su obra que la orine y el que quiera montarla sobre un altar que la monte. A Copi, desde su vida o desde su muerte, la crítica siempre le importó poco. Fue un provocador que sólo se tranquilizaba unos instantes bajo los efectos del aplauso" •

Los entrecomillados y la foto fueron tomados del libro Habla Copi - Homosexualidad y Creación de José Tcherkaski. Editorial Galerna.



El regreso travestido de un mito: **Eva Perón**

Federico Irazábal
desde Capital Federal

En Tandil, un grupo de la carrera de teatro de la Universidad del Centro estrenó *Eva Perón*, uno de los primeros textos dramáticos de Copi, hasta ahora nunca representado en la Argentina. El espectáculo acaba de participar de un ciclo de teatro universitario que se desarrolló en la ciudad de Santa Fe.

Raúl Natalio Roque Damonte, conocido internacionalmente por el sobrenombre dado por su abuela, Copi, es uno de los autores argentinos más singulares que ha producido nuestro país, aunque la mayor parte de su producción se ha desarrollado en Francia, y bajo otra lengua, la francesa. Pero por motivos aún no del todo estudiados, sus obras han sido muy poco representadas en nuestro país, y la mayoría de ellas se hicieron de forma independiente. El arribo oficial de este gran dramaturgo se produjo en el Teatro San Martín, con un espectáculo llamado *Una visita inoportuna* -dirección del Maricarmen Arnó- en 1994. Dos años más tarde Alfredo Arias y Marilú Marini presentaron *La mujer sentada*, basada en una historieta del autor, publicada en *Le Nouvel Observator*.

La información teórica y crítica que circula sobre Copi en nuestro país es lamentablemente escasa. Aparentemente aún no hemos abierto las fronteras culturales para recibir a este director, dibujante, novelista, cuentista y dramaturgo, que supo revolucionar la escena francesa en su momento, gracias al estímulo de directores argentinos, radicados en Francia, como Arias y Jorge Lavelli.

Eva Perón fue estrenada el 2 de marzo de 1970 en el teatro de L'Épée de Bois, bajo la dirección de Alfredo Arias y con el grupo TSE (fundado en el año 1968, e integrado por el propio Arias, Marini y Facundo Bo, entre otros). Y por supuesto acompañaron a las representaciones los habituales escándalos y



Escena de *Eva Perón*

polémicas que los textos de Copi solían producir. Se la acusó de "pesadilla carnavalesca" y de "mascarada macabra", sufriendo además un atentado que destruyó el teatro de forma importante y las futuras funciones debieron ser realizadas con custodia policial.

Hasta el pasado año, esta obra no había tenido la posibilidad de ser representada en la Argentina, y el motivo, aunque lamentable, parece obvio. Vista desde la perspectiva del Nuevo Teatro Político, *Eva Perón* persigue de forma exitosa la deconstrucción de uno de los mitos más populares que posee la Argentina. Y Copi, precisamente, no trabaja desde el lugar del museo, desde la Eva idealizada en los monumentos. Por el contrario, se trata de una caricatura anti-realista de Eva Duarte de Perón, pero que permite reflexionar mucho más allá de este sujeto de la historia política y cultural argentina, porque en realidad la obra habla del poder, de las redes que se entretajan en él, de la soledad, del

autoritarismo, y fundamentalmente del uso político del cuerpo. Por todo ello podemos deducir que se habla de Evita, pero a la vez no se habla de ella.

El estreno en la Argentina de este texto se produjo el 15 de diciembre de 2000, y no en la Capital Federal, como suele suceder, sino en una ciudad de la Provincia de Buenos Aires, Tandil. La directora, Gabriela González, pudo contactarse con este material gracias a la reciente edición de Adriana Hidalgo Editora, que data del mes de Abril de 2000. "En un viaje cultural que hice a Buenos Aires -cuenta González- me encontré con este librito de Copi, y me interesó. Lo leímos con Sergio Sansosti, quien hizo conmigo la dirección general y puesta en escena, en junio del año pasado, y nos resultó atrapante por su calidad. Nosotros veníamos de un año de mucha decepción en materia dramática, ya que nada nos interesaba porque sentíamos que los textos que leíamos carecían de

vitalidad. Por ese motivo nuestra producción anterior había consistido en una experiencia sin texto dramático de base, porque no encontrábamos la obra que estábamos buscando".

-¿Qué les atrajo de la poética de Copi y de este texto en particular?

-Para ser sinceros, a Copi lo conocíamos tan sólo de nombre, ya que no hay publicaciones de su obra en español. Y por eso debería decir que comenzamos a conocer toda la obra de Copi a partir de **Eva Perón**. Pero visto desde hoy, ya finalizado el proceso, puedo afirmar que lo que más me interesa de este autor es su fuerza vital, la energía que transmite. Y con relación a lo que hace a su estética gay me interesa más que nada la posibilidad que hay, a partir de ello, de abrir nuevas puertas para la creatividad. Y con relación a este texto en particular me parecieron muy bien logradas las situaciones dramáticas planteadas, y los personajes. Creo que es un texto para disfrutar plenamente desde la actuación, ya que los actores pueden bucear libremente en todo su caudal expresivo. Claramente no es un texto solamente de ideas. Es una obra que plantea intensidades, y para todos aquellos que hacemos teatro no profesional, o teatro pobre, esto se nos vuelve, sintomáticamente, muy positivo.

-¿Por qué respetaron la estética del travestismo con la que Copi trabajó mucho pero no en este texto, aunque en la versión original, dirigida por Alfredo Arias, Facundo Bo interpretaba a Eva?

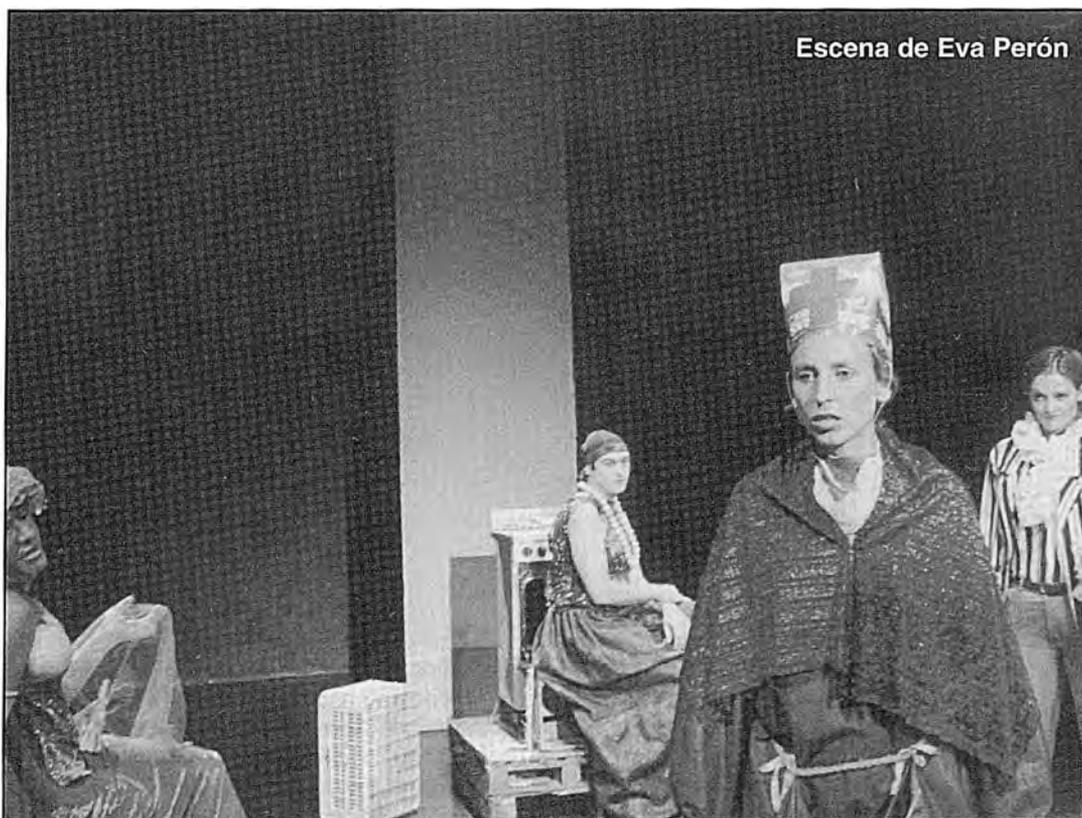
-Cuando empezamos a leer y a trabajar ésta pieza no teníamos idea de su estética gay o del travestismo. Pero sí teníamos la percepción de que era casi imposible poner a una actriz en el rol de Eva. Pensamos en muchos nombres de intérpretes tandilenses, pero sentíamos que ninguna podía llegar a esos niveles de intensidad, y fue por ello que decidimos trabajar desde el travestismo. Por otro lado nos parecía apropiado abordar el personaje de este modo porque esto iba a plantear un distanciamiento con el personaje histórico, que es necesario para poder ver este texto. A partir de esta primera sensación comenzamos a buscar actores que pudieran trabajar sin ubicarse en un lugar genérico.

-¿Y cómo fue el trabajo con los actores travestidos?

-Trabajamos permanentemente a partir de improvisaciones, de diverso tipo. Algunas estaban dirigidas hacia el absurdo, otras eran netamente corporales, sin texto, para poder plantear de forma más abstracta las redes de poder dibujadas en el texto. Así, gradualmente, fuimos incorporando el material lingüístico a las improvisaciones. Pero en ningún momento se marcó a los actores sin que ellos hayan hecho una propuesta primero. Para lograr el travestismo puntualmente hicimos trabajos con objetos que estimulaban sensorialmente para entrar en la sensibilidad y energía del otro género, pero sin pretender para nada una reconstrucción fiel del género femenino o masculino.

-La puesta en escena que hicieron está basada en la simplicidad más austera...

-Yo diría más bien en la pobreza. Y lo hicimos desde este lugar porque esa es nuestra



Escena de Eva Perón

característica de producción en Tandil. Para eso utilizamos elementos que teníamos a mano y otros que fuimos recolectando en el proceso de ensayos. Tanto el vestuario como la escenografía fueron trabajados desde este lugar, porque es algo nuestro, que constituye nuestra característica de producción, y sentimos que el texto, de por sí, no rechazaba, sino que se volvía coherente con la propuesta dramática. Para nosotros fue un proceso muy enriquecedor porque nos permitió trabajar con cosas muy conocidas para ir lentamente despojándolas de todo sentido y adjudicándoles otros que el texto les otorgaba.

“Es un texto para disfrutar plenamente desde la actuación...

Es una obra que plantea intensidades”

Esto sucede de forma más que evidente con la música, tomamos la marcha peronista pero reinterpretándola al convertirla en una dulce balada.

-¿Por qué hicieron una versión del texto y no lo montaron tal como está, fundamentalmente el final, cuando Perón aparece haciendo un extenso monólogo en el que propone santificar a Eva?

-La decisión de cambiar el final apareció desde la primera lectura de la obra. Nos parecía que se proponían dos finales diferentes, uno con la muerte de la enfermera y la partida de Evita, y otro con el discurso de Perón. Y sentíamos que esto debilitaba la potencia dramática del texto y optamos por quedarnos con el primer final, que parecía más acorde con toda la obra. Pero además fue algo que sucedió con el devenir mismo de los ensayos, porque también eliminamos al personaje de Perón, pese a que comenzamos ensayando con un actor que lo interpre-

taba. Pero luego él tuvo problemas personales y debió alejarse del proyecto, cosa que nos ayudó a nosotros para sacar a un personaje que no sentíamos acorde a nuestra propuesta. Perón no interactúa con los demás personajes, no es modificado por ellos ni por las situaciones, es su mera existencia la que influye sobre las situaciones y los personajes. Dejamos que actúe, no la presencia carnal sino la omnipresencia de este sujeto.

-¿Cómo recibió la gente de Tandil este texto que puede ser tan polémico?

-Si bien no hicimos un análisis de la recepción, puedo afirmar que la gente que se acercó, en general, la aceptó bien, pese a que la propuesta es muy novedosa para Tandil. Y la opinión del boca a boca fue muy favorable, especialmente por parte de los más jóvenes. Igualmente debo decir que no fue mucho el público que se acercó a La Fábrica -la sala que está dentro de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, pero que funciona autónomamente-, ya que había muchos prejuicios planteados desde el mismo título. Incluso a lo largo de todo el proceso de ensayos, que duró cuatro meses, hubo controversias entre gente muy cercana a nosotros.

La generación de nuestros padres manifestaba temor por la respuesta que pudiera generar en sectores peronistas conservadores. Nadie fue indiferente al nombre de la obra y aparecieron por ello viejas historias de temores, delaciones, divisiones familiares que habían estado ocultas por años. Pero, por ejemplo, los peronistas o experonistas intelectuales teatreros, que fueron a verla con cierto recelo la aceptaron bien, porque no la interpretaron como una falta de respeto a Evita, sino como una propuesta que la excede. Pero algunos sectores peronistas gremiales sí manifestaron que ni siquiera podían pensar en ver un espectáculo con ese título y con esas características •



La morocha

o Los secretos de la tradición teatral

Juan Carlos Fontana
desde Capital Federal

Una nueva mirada sobre el tango y sus personajes es la que propone Cristina Banegas, acompañada por Edgardo Cardozo, en La Morocha, el espectáculo que viene presentando desde el año pasado en su sala, El excéntrico de la 18.

En su casa chorizo del barrio de Villa Crespo, Cristina Banegas rebobina parte de "esas lealtades con mi historia. Con los artistas del pasado", como ella prefiere decir, al tratar de explicar los por qué de **La Morocha**, un espectáculo de tango que presenta, acompañada por el actor, cantante y guitarrista Edgardo Cardozo, en su propio teatro, El Excéntrico de la 18, ubicado en Lerma 420. Esa misma sala que guarda el recuerdo de puestas inolvidables como la versión de **El padre** de August Strindberg, o **Antígona**, en las que Banegas fue dirigida por Alberto Ure y que espera el estreno de **La familia argentina**, también con Ure, y que será interpretada por la actriz, Norman Brisky y Belén Blanco.

El encuentro con Cristina Banegas se hizo en esa casa con enredaderas, plantas y dos patios que hasta fines del 99 compartía con su marido, el fundador del Club del Vino, Cacho Vázquez, que falleció el 2 de enero de 2000, en un accidente en el Delta. Precisamente fue Vázquez el que incentivó a la actriz para que grabara su primer CD, **Tangos** con el guitarrista Ubaldo de Lío y su cuarteto. Los temas de ese disco también fueron presentados en un show, que precedió a **La Morocha**, un trabajo que conoció el aplauso de los españoles cuando se estrenó en el Festival de Madrid, en junio del año pasado y luego en San Pablo, antes de arribar a Buenos Aires.

En su living, y rodeada de recuerdos, Cristina Banegas, que se ubica en uno de los costados de una amplia mesa de madera que sirve de escritorio, se dispone a evocar el espíritu de una época. De a ratos sonríe levemente, tose, hace breves silencios, dibuja sutiles movimientos con sus manos sobre la mesa y deja perder su mirada en un punto lejano del espacio. Luego de lo que va a contar a continuación, dirá que no volverá a repetir la experiencia de dirigirse ella misma.

Antes se ríe y con cierto humor y ternura evoca los reparativos para presentar en sociedad a **La Morocha**. "Mientras ensayábamos con Edgardo nos decíamos que los tangueros nos iban a matar. Es más, a él le parecía que la obra era una especie de Frankenstein, una criatura extraña. Después apareció una crítica de Jorge Dubatti en la que opinaba que era como un "Aleph". Así **La Morocha** pasó a ser una especie de condensación de géneros, de estilos, y resulta que eso que yo llamaba mamarracho era buenísimo. En general uno no se da cuenta de muchas cosas...".

La Morocha está basado en una idea de la bailarina y maestra de danza Iris Scaccheri y en la obra Banegas incluyó desde poemas de Juan Gelman (**Mi Buenos Aires querido**), Néstor Perlongher (**Por qué seremos tan hermosas**), Alberto Vaccarezza (**Cornetín del cuarteador**) hasta **Apología tanguera**, de Quiroga y Cadícamo, por supuesto **La Morocha**, de Villoldo; **Fumando espero**, de Garzó-Villadomat Masanas; **Atenti pebeta**, de Flores-Ortiz.

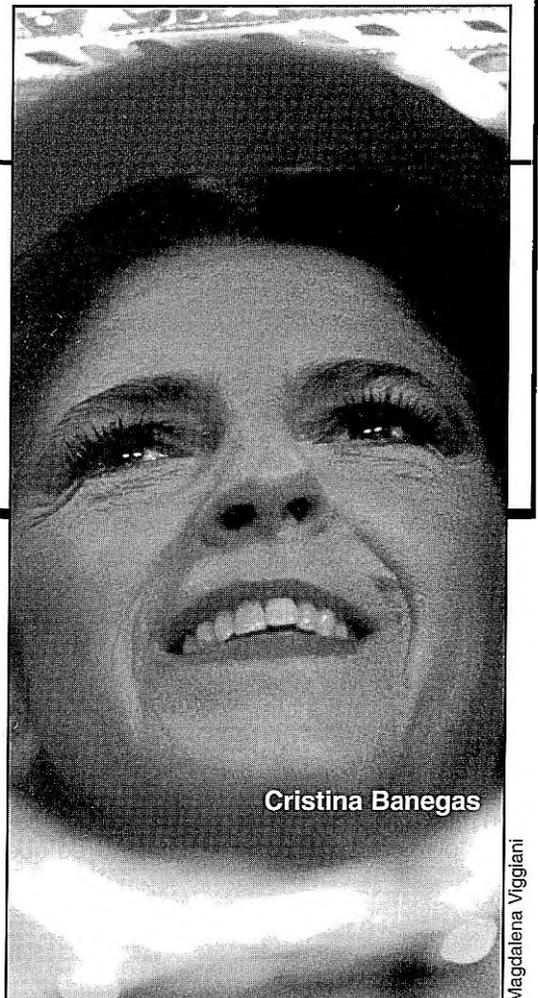
"Es la primera vez que me dirijo sola -cuenta Cristina Banegas- Trabajé con los videos que había grabado de ensayos que hicimos con Iris, hace bastante tiempo atrás. Cuando recién había empezado a investigar sobre el mundo de las mujeres del tango. Luego armé el guión con cada secuencia. Se incorporó Edgardo y entonces empecé a grabar los ensayos y luego los veía. Fue muy difícil actuar y dirigir al mismo tiempo".

-¿De qué manera influyó Iris Scaccheri en su obra?

-Es el tercer trabajo que compartimos con Iris. Los anteriores fueron **Salarios del impío** de Juan Gelman, luego vino **Eva Perón en la hoguera**, de Leonidas Lanborghini, y ahora **La Morocha**. Los tres son diferentes. Para **Eva...** trabajamos a partir de un libro de fotos de Eva Perón. **Salarios...** fue rarísimo, muy corporal y despojado. Tenía un ritmo, un pulso que sonaba casi obsesivamente. Aparecía rapada, parecía una mujer de Bosnia. La base de **La Morocha**, su estética, es lo que hicimos juntas. Después yo agregué mi parte a partir de lo que investigué en los ensayos y posteriormente, cuando se incorporó Edgardo Cardozo, que es actor y músico, la estructura se modificó.

-Apareció más nítida la imagen de esa mujer sola que se ve en escena...

-...la cuestión de "la mina" sola en esa especie de piecita, en la que está con una palangana, se afeita las piernas, se pone esa



Cristina Banegas

Magdalena Virgiani

ropita, el sombrero, la carterita. Esa poética doméstica y el jugar a hacer diferentes personajes, se fue armando a partir de ideas que rescatamos viendo viejas películas argentinas.

- ¿De Tita Merello?

- Hicimos un trabajo muy exhaustivo con las películas de Tita Merello. Tomamos nota de esas imágenes corporales, que se relacionaban con el pecho, el plexo solar, el cuello, la cabeza. Había algo en la postura, los gestos y el movimiento de esas mujeres que es muy diferente a nuestra relación actual con el cuerpo.

- ¿Le interesaron otras cancionistas de los años 20 y 30?

- Conseguí videos de la "Negra" Bozán, dos o tres películas que hizo Azucena Maizani, Ada Falcón. Me detuve a observar **Tango**, el primer filme sonoro del cine argentino en el que aparecen Libertad Lamarque, Tita Merello, Mercedes Simone, la Maizani. Escuché grabaciones de ellas. Me metí a investigar en los repertorios de esas mujeres, que eran muchas y en las tres primeras décadas del siglo estuvieron muy activas a través de la radio, el teatro, el sainete, la revista porteña. En aquellas pioneras había una constante articulación entre la actuación y el tango. Trabajar sobre las tradiciones de la cultura del arte criollo me resulta muy atractivo. Lo siento como una necesidad. Porque nosotros fuimos formados despreciando las tradiciones de la actuación criolla. Al revés, nos enamoramos de la actuación norteamericana, de los modelos importados de representación. La gente como yo, que empezamos a trabajar y a formarnos en los 60, tenía un gran prejuicio sobre lo que era aquella actuación. Porque considerábamos que era paródica, exterior. Eso nos impedía ver los verdaderos valores de esos trabajos. A uno le lleva tiempo darse cuenta de dónde provienen los verdaderos yacimientos en los que está fundada la identidad de la actuación criolla. **La Morocha**, es un lindísimo home-

naje a las mujeres, a esas pioneras que fueron dueñas de ese estilo de actuación. **El cornetín del cuarteador**, de Vaccarezza, por ejemplo, que aparece en un sainete, lo recitaba mi padre cuando yo era chica. El me lo enseñó y a los tres años yo lo recitaba subida a un banquito. Era raro y bastante ridículo para una nena tan chiquita estar diciendo esos versos medio gauchescos. Luego, al ver las películas en las que Fernando Ochoa declamaba y en las que aparecían recitadores y payadores, me pareció muy interesante incorporar parte de eso al espectáculo.

-¿En el poema de Néstor Perlongher, Por qué seremos tan hermosas, todo ese juego que hace con los guantes tiene que ver con ese estilo que comenta?

-Sí. Me liberé de lo que significa el prejuicio de los actores sobre lo paródico. Muchos de nosotros tuvimos que aprender a apreciar las enormes cualidades que tiene la actuación paródica. Lo interesante es permitirse cruzar eso con otras situaciones. Porque si en una actuación paródica aparece la emoción, ya no es tan paródico lo que se ve. En un principio no me animaba a hacer esto.

-¿Descubre lo paródico cuándo se decide a cantar tangos en el Club del Vino?

-Con esto no digo nada que no haya sido dicho. Ocurre que el tango plantea una narrativa que siempre es teatral. Siempre aparece un personaje con un discurso en el que le dice al otro, o a los otros, que la mina lo amuró, o la mina que le dice al tipo que se rajó de la pieza. Esos personajes tienen un estado de ánimo y están en un lugar determinado. Eso ya es teatro. No tuve que forzar nada para actuar y cantar. Era una relación indisoluble. Algunas críticas decían que yo actuaba los tangos, no los cantaba. Meterse en ese dilema entre el cantar y el decir es una buena tarea para alguien que está investigando. Que está buscando una poética en la que podamos reconocernos. Por eso creo que **La Morocha** es un espectáculo muy criollo.

-¿Cree que cada momento, cada década,



Escena de La Morocha

Magdalena Viggiani

está marcada por un estilo de actuación?

-Algo de eso debe haber.

-Usted estudió con Augusto Fernández, con Carlos Gandolfo, trabajó con Alberto Ure, con Iris Scaccheri, ¿Cuál es el modelo, qué define su época?

-Hace treinta y tres años que hago teatro. Trabajé una línea que tiene ver con la escuela norteamericana, el método de la memoria sensorial, la memoria emotiva, el naturalismo, el método de las acciones físicas. Ensayar, entrenarme con Alberto Ure me permitió acceder a una relación más moderna con la actuación. Más referida a lo que sería el psicoanálisis, la libre asociación en las improvisaciones, la búsqueda de lo que es la construcción de un imaginario dentro del campo de ensayo. Y lo hicimos desde un lugar más contemporáneo que aquello planteado por Stanislavsky. Posteriormente a su método apareció el psicoanálisis, la antropología, la semiótica. Por eso creo que poder cruzar eso con el estilo que hacía la "Negra" Bozán es fantástico. Cuando en un momento de **La Morocha**, en un estado de absoluto y despojado naturalismo, hago el poema

de Juan Gelman que habla sobre Buenos Aires y lo digo mientras bebo una copita de una supuesta ginebra, que en realidad es agua, lo que se muestra es que han transcurrido cincuenta años de escuelas de teatro. De tradiciones, de cruces de géneros y estilos. La intención no fue hacer un trabajo antropológico o museístico, porque eso nunca me interesó. Sí, en cambio, volver a ver aquello que de alguna manera forma parte de mi historia.

-¿Cómo cuándo dice El cornetín del cuarteador?

-Me recuerda escenas de las fiestas familiares. Cuando era chica y en los patios de mi casa escuchaba cantar tangos a mi papá, a mi mamá y a mis tías. Tenía una tía que era profesora de piano y otra de guitarra. Cuando en el Club del Vino, cantaba Nelly Omar, mi tía, la profesora de guitarra, venía a escucharla y las dos pertenecían a la misma generación. Provenían de una familia criolla del noroeste de la provincia de Buenos Aires. Tenían esos acentos, ese estilo, eso tan profundamente criollo, que a mí me produjo mucha emoción poder reivindicar •

Ure y Scaccheri, dos maestros, dos sistemas de trabajo

Cristina Banegas hizo cuatro espectáculos con Alberto Ure: **Puesta en claro** (de Griselda Gambaro), **Antígona** (de Sófocles), **El Padre** (de Strindberg) y **Los invertidos** (de José González Castillo) y ahora está preparando **La familia argentina** (del mismo Ure). De su experiencia de trabajo con él dice que "conocerlo fue perforar los límites de aquello que había aprendido.

-¿En qué consiste su técnica?

-Ure trabaja al lado del actor en las improvisaciones, hablándole al oído, conduciéndolo, acompañándolo. Su técnica es similar a un yo auxiliar del actor. Él te ayuda a asociar situaciones que pueden pertenecer a la obra, o ser análogas. Construye un imaginario grupal capaz de poder dialogar con ese otro imaginario que es la obra escrita.

-¿Cuál es el método con el que trabaja Iris Scaccheri?

-Iris trabaja sobre imágenes proyectadas en el espacio, una gran precisión rítmica y visual. Es muy rigurosa, sutil y perceptiva. Ella sabe cuando una imagen no aparece y qué está trabajando esa posibilidad. Lo que hace es ajustar, corregir. Es una persona muy humilde en el trabajo. Tiene una gran capacidad y un

bagaje de ideas rarísimas. Iris Scaccheri es un ser exótico. Es una artista de una calidad estética asombrosa. Su concepción de ver el mundo y cómo lo planta en el escenario la hacen una intérprete inigualable.

-¿Cómo fueron los ensayos de Eva Perón en la hoguera?

-El universo teatral que ella fue creando con ese escritorio y las dos sillas que había en escena fue infinito. En ese escritorio yo pasaba por arriba, por abajo, me sentaba, me acostaba, saltaba. Construyó un desarrollo riquísimo de acciones y de imágenes posibles alrededor de ese enorme mueble. Ese imaginario teatral que fuimos armando juntas surgió de las actitudes y las imágenes que pudimos extraer de un libro que contenía cien fotos de Eva Perón.

-¿Tiene pensado volver a trabajar con ella?

-Tenemos una cuenta pendiente con Iris y creo que vamos a hacer el díptico que estoy preparando sobre el monólogo de Molly Bloom del **Ulises**, de James Joyce, y las cartas que se escribieron él y su mujer Nora, que tienen un cierto contenido erótico. Es muy tentador hacer un único espectáculo con esos textos •



Alberto Ure

vuelve a dibujar la historia del teatro argentino

J.C.F

La dupla Cristina Banegas-Alberto Ure dio muchísimas satisfacciones al teatro nacional. Arriesgados y siempre dispuestos al desafío de investigar y tratar de encontrar nuevas vertientes estéticas, el dúo, a los que suman Belén Blanco y Norman Brisky, estrenará próximamente, **La familia argentina**, de la que también Ure es su autor.

En su casa de Belgrano R. Alberto Ure se encuentra en la etapa de recuperación del accidente cerebrovascular que sufrió casi a fines de diciembre del 97, poco tiempo después de estrenar su propia versión de **Don Juan**, de Moliere, en el Presidente Alvear, con Humberto Tortonese, Belén Blanco e Iván González. Entusiasmado y de hablar pausado, Ure señala que en los últimos años y apenas su enfermedad se lo permitió se dedicó a leer mucho. El director, un gran innovador del lenguaje actoral y quien le imprimiera intensos tonos de ficción-realidad a programas televisivos como **Zona de riesgo**, opina hoy que casi no ve la pantalla chica porque le aburre. Pero señala que sí tiene ganas de volver a reponer obras que ya ha hecho. "La mayoría de los directores lo hacen y por qué no volver a reestrenar **Don Juan** -se pregunta Alberto Ure-. Jorge Telerman, el Secretario de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, dijo que me quiere ayudar y lo que le voy a pedir es reponer esa obra. La volvería a hacer con Iván González, un amigo del alma para mí y con Humberto Tortonese, uno de los mejores actores que tenemos", señala Ure, dejándose impregnar de múltiples recuerdos.

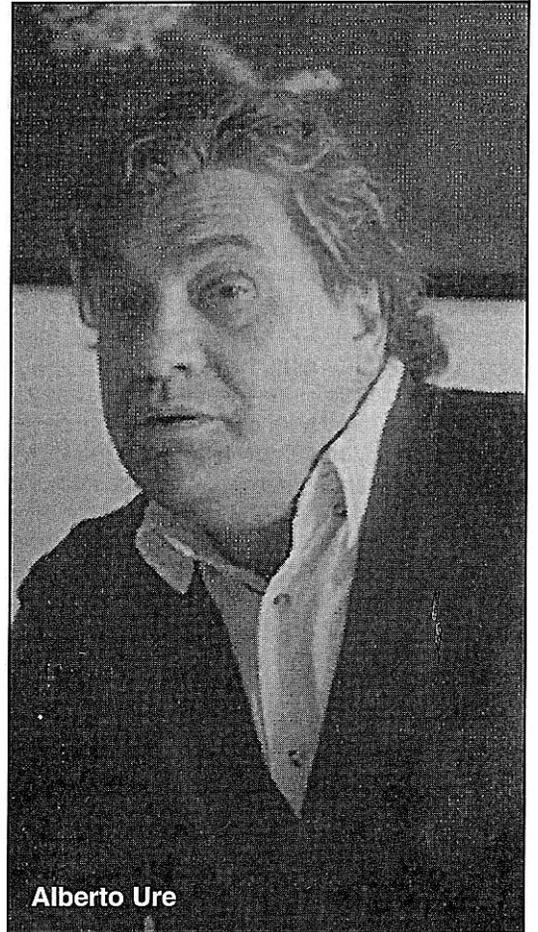
"¿**La familia argentina**? Es una pieza mía que yo ni sabía adónde estaba. La escribí hace cuatro años. Un día vino Cristina Banegas y me la trajo. La tenía ella y pienso que la guardó por el amor que tiene hacia todo el trabajo que hemos hecho juntos. Y ahora estamos a punto de concretar un nuevo sueño de volver a hacer teatro argentino y en el Excéntrico de la 18, la sala de Cristina, en la que estrenamos **El padre** y **Antígona**. ¿Querés que te cuente algo? -pregunta Ure con cierto tono de picardía-. Una noche, cuando ya se habían hecho

varias representaciones de **El padre**, entré a la sala y ví a la Banegas haciendo el papel protagónico de Strindberg y me dije 'ese director está loco al hacer una puesta así'. Y el director era yo", Alberto Ure se ríe con ganas. Lo cierto es que esa es su sensación, en cambio al público sus puestas siempre le permitieron disfrutar y hasta polemizar. Porque ha sido muy difícil abstraerse de la reflexión a la que invitan los trabajos dirigidos por él.

Cuando en el 91 recuperó para el teatro argentino **Los invertidos**, de José González Castillo, con Antonio Grimau, Cristina Banegas y elenco, que estrenó en la sala Casacuberta del Teatro San Martín, la definió como "la obra de un maestro, de alguien atacado por el puro furor de la representación. González Castillo es la clase de mala compañía que necesita el teatro para ser bueno", señaló Ure. Al mismo tiempo sostenía que "aunque muchas veces no se note, el teatro argentino siempre está manteniendo una discusión interna sobre temas que no son sólo teatrales. En la imitación de una acción, en el campo de lo ilusorio, los actores ofrecen su cuerpo para que las ideas luchan sin piedad ni respeto por las modas evidentes. El teatro va dibujando así su historia y sus tradiciones, haciendo señales que no se pueden encontrar en ningún manual".

La familia argentina es la segunda pieza escrita por el director. La primera, él mismo lo dice " fue **Palos y piedras**, la estrené hace más de treinta años en la hoy inexistente sala Planeta, cuando la arrendábamos (Carlos) Gandolfo y yo. La historia de **La familia...** es la de un psicoanalista, que hace Norman Briski, quién tiene una hija de otro matrimonio, mantiene relaciones sexuales con ella y la deja embarazada. Dentro de este conflicto también está involucrada su actual mujer, una arquitecta, papel que hace Cristina Banegas. Lo que me interesa es que aparezcan en escena actuaciones que muestren un intenso proceso interior, que permitan emocionar al espectador", aclara Ure y hace un profundo silencio.

Tal vez en este nuevo trabajo del creador

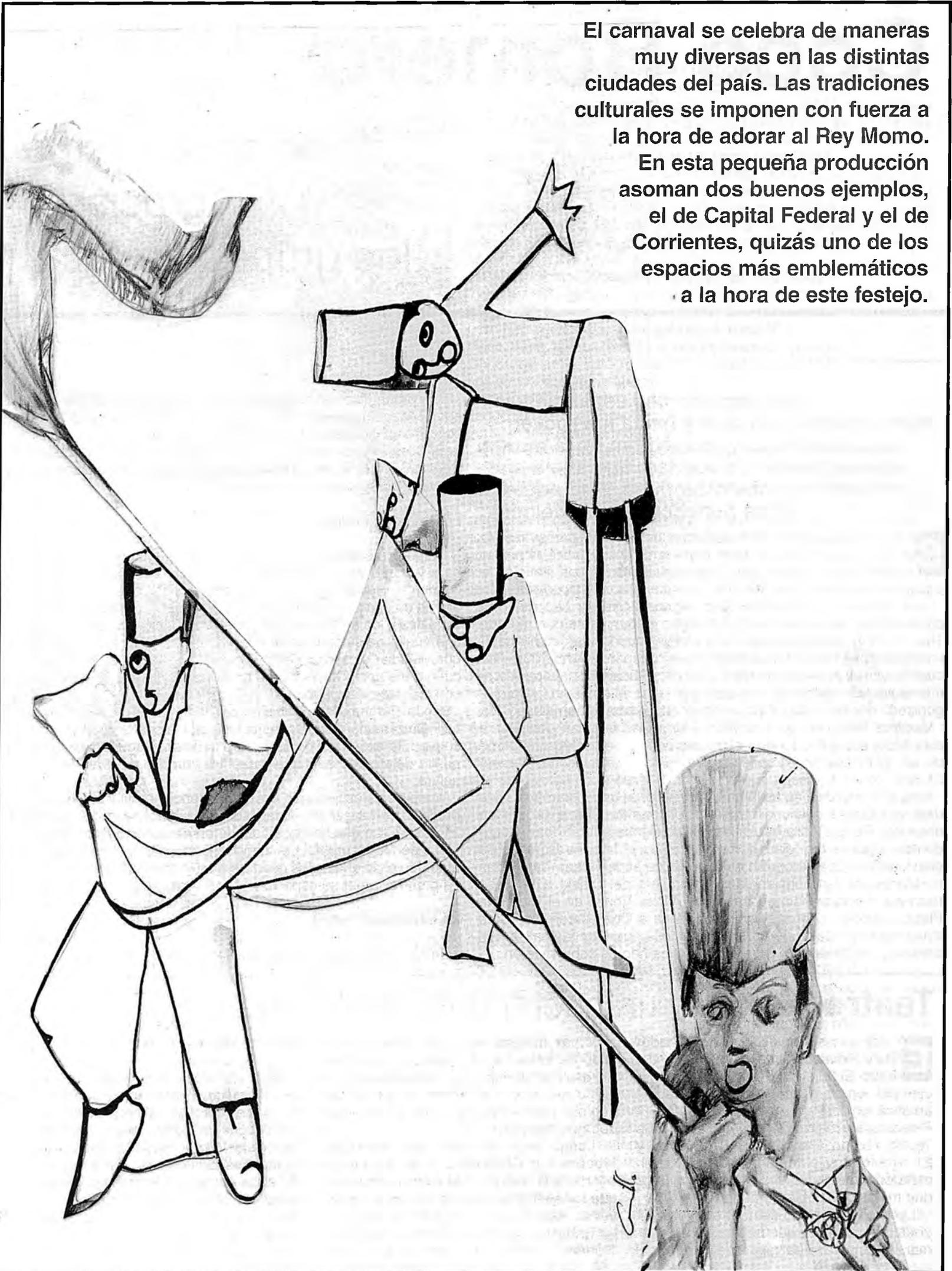


Alberto Ure

vuelva a aparecer el grotesco como género estilístico y cierta violencia, dos elementos que impregnaron su versión de **En familia**, de Florencio Sánchez, estrenada en agosto del 96, en el Cervantes, para la que convocó a actores de diferentes estilos y escuelas, entre ellos César Bertrand, Estella Molly, Vera Fogwill y Humberto Tortonese. "El teatro es un hábito que se pierde con facilidad y se recupera con libertad", dijo Ure, quien vuelve a dirigir y está lleno de nuevos proyectos. Entre ellos también le gustaría hacer una versión teatral de **El sirviente** de Robin Maugham -que dirigiera en cine Joseph Losey- para la que está dispuesto a convocar a una de las parejas de comediantes más transgresoras que tiene el teatro local, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese •

Carnaval

El carnaval se celebra de maneras muy diversas en las distintas ciudades del país. Las tradiciones culturales se imponen con fuerza a la hora de adorar al Rey Momo. En esta pequeña producción asoman dos buenos ejemplos, el de Capital Federal y el de Corrientes, quizás uno de los espacios más emblemáticos a la hora de este festejo.





Coco Romero

"La estética murguera se desparramó gracias a los grupos de rock"

Mauro Apicella
desde Capital Federal

Los inmigrantes españoles, las comunidades barriales y hasta los rockeros, han encontrado y encuentran en la murga una expresión de libertad, que año a año, no sólo va profundizándose, sino además busca perfeccionar su técnica.

Si algunos libros de historia destacan los bailes de carnaval en la época del virreinato, y dicen que en 1869 se realizó el primer corso oficial, ¿Por qué en el siglo XXI llama tanto la atención la presencia de la festividad del Rey Momo en las calles porteñas?

Para empezar, se pueden reunir algunas cifras y hechos: Una década atrás la ciudad tenía 10 murgas y hoy cuenta con más de 100; en 1997 estas agrupaciones fueron reconocidas como patrimonio cultural de la ciudad mediante la ordenanza N° 52.039 y se creó la Comisión de Murga del Gobierno de Buenos Aires para promover las actividades de carnaval. Este año, el carnaval fue protagonizado por cerca de 10 mil adeptos en 50 corsos barriales.

Mientras tanto, las asociaciones murgueras intentan devolver a esta fiesta popular el lunes y el martes de feriado nacional, suprimido en 1976 por la última dictadura militar, a través del decreto 21.329.

Pero la prohibición no es la única culpable de que el carnaval quedara reducido a una mínima expresión barrial durante un par de décadas. Porque para hablar de prohibiciones sobran los antecedentes, algunos tan lejanos como cuando el Imperio Romano se convierte al cristianismo. En aquella época se intentaron abolir las máscaras por ser consideradas inspiración del Diablo. Otro caso (sólo por mencionar un par) es el del Virrey Vértiz, en el Río de la Plata, quien en 1771 restringió los bailes a lugares cerrados para evitar los escándalos que provocaban los negros en las calles. Sin embargo, las máscaras y los bailes de los negros sobrevivieron.

Para profundizar un poco más en el alcance de la censura y en el aparente resurgimiento del carnaval porteño vale la pena conversar con un especialista como Coco Romero, músico, director de la revista **El Corsito** y coordinador de los talleres de Culturas Populares del Centro Cultural Ricardo Rojas, un espacio que hace quince años se convirtió en semillero de agrupaciones locales.

La gota que faltaba

"Primero me detendría en los distintos segmentos de lo cultural para ver qué visión han tenido de la cultura del pueblo -comienza Romero-. Hay un ejemplo que siempre menciono: Caetano Veloso desfila en una Scola de carnaval. Entonces: ¿Qué pasó con los intelectuales y los artistas, o con la gente que tenía el teatro del pueblo a la vuelta de su casa y fue a tomar clases al centro? También hay que estudiar el pensamiento. Porque a partir de la década del cincuenta los sectores llamados progresistas fueron bastante crueles con el festejo del pueblo".

Según Romero, la prohibición del carnaval era "la gota que faltaba". Quizás una de sus principales efectos sea el vacío que generó sobre esta expresión popular. Pero también asegura que las murgas nunca dejaron de salir a la calle: "Hay mucho de leyenda en esto", aclara.

A dos décadas y media de la intervención militar, el investigador prefiere no cargar las tintas sobre "la estocada" del decreto N° 21.329. "Creo que hay que ponerlo en el contexto histórico. Porque el Golpe Militar prohibió muchos feriados. Y más tarde cada sector afectado pidió que se los devolvieran. Pero el carnaval no tenía fuerza para reclamar su espacio".

La expresión teatral

En los cursos y talleres del Rojas se presenta a la murga como una

Teatro Abierto, un buen punto de partida

El murguero, músico e investigador Coco Romero recuerda la quema del teatro El Picadero, en 1981, como un ejemplo "emblemático" de la movilización artística en los años del proceso -en El Picadero se realizó la primera edición de Teatro Abierto. Participaron 21 autores y 21 directores y el tema que desarrollaron metafóricamente fue el de la opresión, algo que molestó al gobierno de facto--.

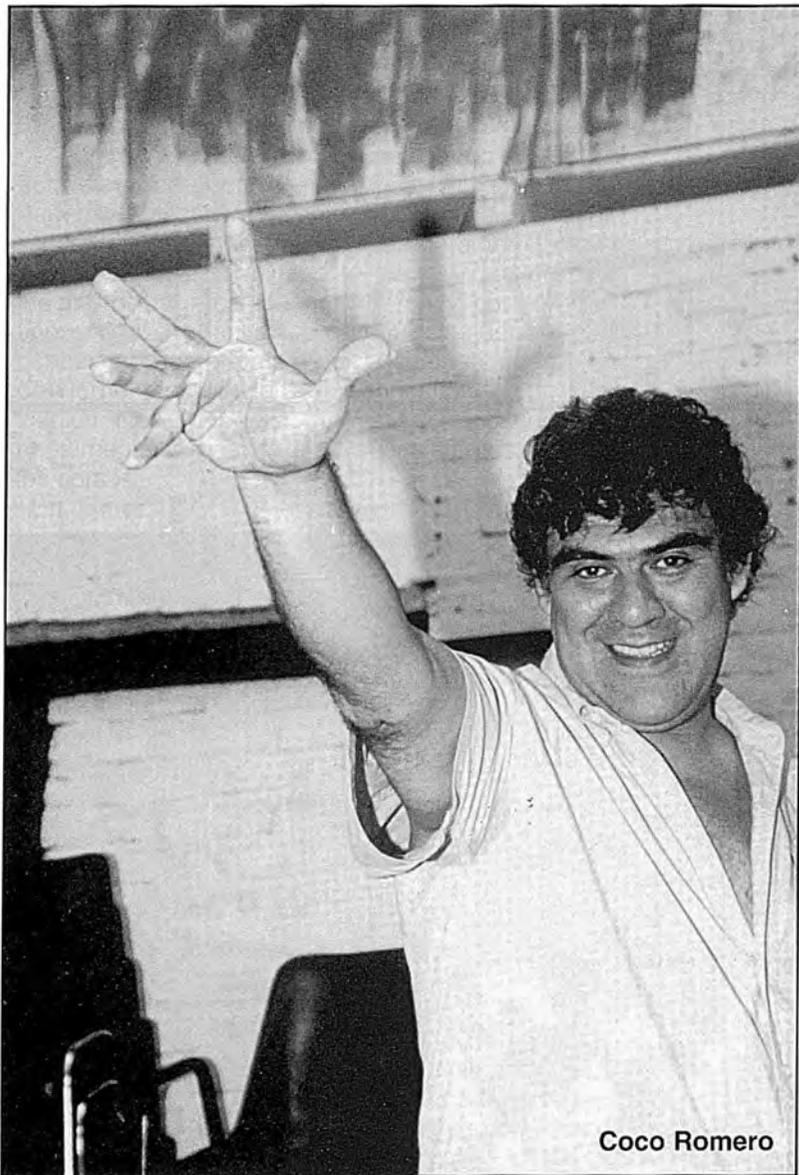
"Luego del incendio del teatro se hizo un cortejo hacia el Parque Lezama para quemar la censura. Fue gente del teatro, del

circo, las murgas. Ahí hubo algo que terminó de cerrar en mi cabeza", recuerda. En esos años Romero participaba en un grupo musical: "Hacíamos murga. O sea que eso estaba latente, como un elemento que nos seguía".

Luego llegó el video de Mignogna, **Mocosos y Chiflados**, y su admiración por murgas como Los Mocosos de Liniers, que resistieron a los años en que el carnaval se mantuvo en un estado de letargo.

En 1988, junto a Ricardo Santillán Güemes realizó un seminario de dos

meses, **Murga, fiesta y cultura**, con varias agrupaciones porteñas en el Centro Cultural Rojas. Desde entonces, allí instaló su centro de investigación y producción murguera. De sus talleres salió más de una docena de murgas que hoy animan los carnavales de la ciudad. "Fueron varias, quizás Los Quitapenas es la más importante. La gente vio ese trabajo, pero ahora nuestro objetivo es dar información y ser lo más amplios posibles. La murga tiene una energía muy fuerte en su espacio espiritual y mítico", asegura •



Coco Romero

"teatralidad popular emergente de la cultura urbana, en sus códigos verbales, no verbales y símbolos". Una definición que puede resultar llamativa para aquellos que reniegan de algunos vínculos evidentes.

"El origen de la murga se le adjudica a los gaditanos. Pero a Buenos Aires entró con los grupos de zarzuela. Cuando vino el aluvión inmigratorio los teatreros sabían que llegaban al Río de la Plata con un público que los esperaba, porque todos sus paisanos estaban acá. La información más clara está en el Uruguay porque la primera murga se llama **La gaditana que se va**. Aunque la estructura llega de manos de los teatreros, en la Argentina es un fenómeno del que no se tiene mucha información. Pero, esencialmente, el disfraz, el canto y la puesta en la calle genera un espacio escénico. Allí confluyen todos los ingredientes relacionados con el arte teatral".

-Romero, ¿No le parece que se la considera una expresión disociada del teatro? Quizás por eso llamó la atención cuando aparecieron elementos de la murga en el teatro callejero.

-Lo que sucede es que hasta la década del sesenta la murga fue colocada en un margen. Son contados los músicos y los teatreros que se metieron con la murga. La película **Mocosos y chiflados** es un buen ejemplo. Allí el realizador Eduardo Mignona da en la tecla porque escenifica la idea que se tenía hasta el momento. Con la democracia se genera un movimiento incipiente. Aunque todavía hay grupos tradicionales de murga que reniegan del teatro. Y los que no son tradicionales se presentan como teatro-murga, coral-murga, porque todavía no encuentran esa unión que mucho depen-

de del tiempo.

-¿Del tiempo o de investigar un poco?

-De las dos cosas. Creo que hubo una pared que fue tapada y siento que este momento es interesante porque la juventud participa, y porque no hay una difusión dirigida. La murga crece sin ningún tipo de aparato. Está hecha por los pibes, no por la municipalidad.

-¿El apoyo del estado no es un buen incentivo?

-Si, pero ésto depende de los momentos políticos. Cuando los oficialista de ahora eran opositores apoyaban mucho más. Este año la programación de los cursos fue difundida dos días antes. Y muchos no tenían sonido. Por eso la organización de los grupos otorga un espacio de respeto. El crecimiento artístico es la etapa que tiene que venir.

-Para muchos jóvenes ¿la murga, es una moda?

-La estética murguera se desparramó en todo el país gracias a los grupos de rock de gran convocatoria. Fueron pequeños matices, pero han servido para mostrar gestualidad, baile, desparpajo. Hace cinco años fuimos con **Los Quitapenas** a abrir los recitales de **Divididos** en el Estadio Obras, y cuando cruzamos entre la gente nos dimos cuenta de que se venía el tole tole. Porque esos miles de pibes bailaban murga. El "estado murga" corporal ha tenido una seducción muy grande. Y por supuesto, en semejante movimiento también hay algo de moda.

-¿Qué otros elementos se suman o vuelven a la murga?

-Se suma la incorporación de la mujer. Porque las murgas fueron estructuras machistas y ahora la mujer tiene gran participación y le da un gran aporte. Por otro lado, la recuperación del parche como sentimiento de grupo hacia algo propio, fuera de otros ámbitos, como la manifestación política, por ejemplo. Y, por último, la murga propone una asociación libre, en el barrio, con teatralidad y canto, con ese desparpajo del movimiento y la expresión constante en el decir. Esto es lo que han tomado los grupos del rock. Creo que la frutilla en ese postre la ponen Los Redondos con su **Momo Sampler**, con la recurrencia a esa murga que viene, con ese carnaval de las almas y un terreno espiritual. Porque cuando hablás con los pibes, la idea del Momo, esta deidad de la crítica, va generando discursos poéticos interesantes. Hoy todas las murgas cantan: hay por lo menos trescientas canciones que no se reproducen porque no están dentro de los mecanismos de la producción cultural. Y hay cien murgas y la gente tiene cien posibilidades. Yo le diría a la gente que, si tiene una murga a la vuelta de la casa, se acerque. Lo digo porque el folklore barrial es divino. La estética del carnaval se aprende y se divulga en la calle. Y el trabajo que hacemos en el Centro Cultural va mucho más allá del taller. Nosotros ahora ofrecemos información y buscamos amplitud. Así se pueden lograr cosas como la obra **Los indios estaban cabrerros**, de Agustín Cuzzani, que se montó en el Teatro Nacional Cervantes. La pieza incluía una cuarteta de murga de la década del cuarenta. Rubén Pires, el director,

decidió armar una murga de actores, y los resultados fueron impresionantes. Bienvenidos todos los trabajos en el campo del teatro porque son cajas de resonancia para los murguistas.

-¿Por qué se acercan los actores a la murga?

-Creo que es porque se va recuperando el género. En la murga está el cuerpo, el baile y el canto. Cuando hicimos el casting para esta obra nos encontramos con gente que no podía bailar. Y eso que la murga tiene una danza muy libre. Lo importante es que la información baje porque es una expresión que no tiene un aparato de difusión. Eso me gusta. Hoy te encontrás con los grupos que buscan la tendencia del canto, los tradicionales que mantienen el color, algo importante y necesario, y también se ve una renovación natural.

-Recuperar el feriado de carnaval es importante sólo si existe una base sólida para aprovecharlo.

-Claro. El movimiento es grande, por eso el municipio tiene que poner mucha energía. Para ésto hay que comenzar a trabajar mañana. Porque el carnaval es una puesta en escena que no se puede armar en un día •

"La murga propone una asociación libre, en el barrio, con teatralidad y canto, con ese desparpajo del movimiento y la expresión constante en el decir"



Las comparsas Correntinas Puro arte en movimiento

Marcelo Daniel Fernández
desde Corrientes

Desde la década del 60 la celebración del Carnaval se impuso en Corrientes con gran fuerza. Ara Berá y Copacabana fueron las comparsas que impulsaron una fiesta que hoy tiene carácter nacional. Cada una de ellas congrega alrededor de 500 artistas, que en su trabajo combinan teatro, danza, música y plástica.

Al igual que sus grandiosas inspiradoras brasileñas -y toda agrupación carnavalesca en cualquier parte del mundo, salvando sus diferentes modalidades tradicionales- las comparsas participantes del Carnaval Correntino (que se desarrolla desde 1961) bien pueden ser calificadas de verdaderas obras de arte en movimiento, basadas en el poder comunicativo de la danza. Como todas, también, representan diversas modalidades del teatro popular y callejero, cumpliendo los requisitos básicos de una manifestación escénica, admitiéndose como única condición identificable la calidad del espectáculo que brindan.

Para comprender la presencia, la dimensión colectiva y la jerarquía artística de estas auténticas expresiones de arte popular en Corrientes, como así también su protagonismo pionero de un modelo que luego se difundió, fundamentalmente, por diversas comunidades del litoral argentino, es menester considerar las circunstancias que determinaron su aparición, tanto exógenas como endógenas a la provincia.

Entre las primeras habría que computar la influencia del poderoso carnaval carioca que se introdujo a través de las ciudades del país hermano ubicadas a lo largo de la extensa frontera que la separa de Corrientes, Río Uruguay mediante (la importancia y el progreso de estas ciudades no tienen la menor correspondencia con sus vecinas argentinas). También habría que mencionar entre las circunstancias externas la influencia provocada, durante muchos años, por la desigual participación de los medios masivos de comunicación entre ambas orillas del citado río, con absoluto predominio de las emisoras extranjeras. Por último es de reconocer que el arrollador ritmo brasileño, que ha logrado conmover a todas las expresiones musicales populares del mundo, no encontró una contrapartida en las conservadoras y lacónicas manifestaciones de nuestro país en general y en Corrientes en particular. Debe reconocerse, en este aspecto, que la persistente carencia de una política argentina de frontera facilitó, durante bastante tiempo, un proceso de transculturización en un único sentido y en detrimento de las costumbres nacionales.

Entre las principales circunstancias endógenas podrían mencionarse: a) La afición natural del pueblo correntino por la música y la danza, en cualquiera de sus manifestaciones; b) La presencia en la capital correntina de una escuela de danzas clásicas (que fundara y dirigiera durante más de treinta años una ex bailarina del ballet de la Scala de Milán, Nity Ciggersa), la que no solamente sensibilizó particularmente a la población hacia las expresiones balletómanas, sino que tuvo la virtud de formar técnicamente a varias generaciones de bailarines, quienes espontáneamente se fueron incorporan-



do a las grandes agrupaciones carnavalescas como integrantes y coreógrafos; c) La influencia que desde mediados del siglo XIX ejerció el Teatro Juan de Vera en la sociedad correntina, con el aporte sostenido de los espectáculos que ofrecía, especialmente los que brindaban las compañías de óperas y zarzuelas; d) La imperiosa necesidad de manifestarse con mayor participación y libertad de la juventud local, que hasta 1960 no tenía otras opciones en la época de carnaval que los bailes y reuniones sociales, juegos con agua o la presencia estática en los tradicionales desfiles de carrozas vecinales en los corsos; e) La aparición, aproximadamente en 1945, de las primeras manifestaciones del carnaval brasileño en el territorio correntino, precisamente en la ciudad fronteriza de Paso de los Libres, como consecuencia de lo cual se fundan allí las primeras agrupaciones musicales (exclusivamente de percusión) en la década de los años 50.

Como resultado de las anteriores consideraciones, un grupo de jóvenes de la sociedad de la capital correntina resuelven incursionar en los corsos oficiales (que, con distintas variantes, se realizaban desde el siglo XIX) bajo la forma de una comparsa precariamente constituida, al impulso de la ya planteada invasión carioca en el territorio provincial. Este hecho determinó que en 1961 irrumpieran las dos agrupaciones que, poco tiempo después, no solamente transformarían las características tradicionales del carnaval que se realizaba en Corrientes, sino dividirían las aguas y enfervorizaría a una comunidad hasta entonces demasiado localizada y contenida en sus exteriorizaciones. La presentación en sociedad de **Ara Berá** y **Copacabana** inició la trayectoria del Carnaval Correntino. Luego se sumaría **Sapucay**, desprendimiento de la segunda, completando la trilogía de las grandes protagonistas de un estilo que iría ganando

espacio no solamente en el interior de Corrientes (Goya, Monte Caseros, Mercedes, Esquina, Santo Tomé, Ituzaingó, Bellas Vista, las más sobresalientes) sino en ciudades del litoral, como las promocionadas Gualeguaychú y Gualeguay.

Actualmente acompañan a las nombradas, con creciente convocatoria, **Kamandukaia**, **Samba Total** y **Samba Show**, sin dejar de desconocer la participación que les cupo desde casi el comienzo de esta etapa a las comparsas humorísticas, cuya representante fundamental constituyó la multitudinaria **Los Dandys**.

Valdría, finalmente, analizar las características que han determinado la peculiaridad de las grandes agrupaciones del carnaval correntino, únicas responsables de la trascendencia conquistada en el país y por la cual la ciudad de Corrientes obtuviera el reconocimiento de Capital Nacional del Carnaval, convocando anualmente a más de cien mil asistentes en los corsos.

En primer lugar, dichas comparsas mayores - que concentran entre 400 y 500 integrantes cada una, incluyendo sus bandas musicales - han alcanzado con los años un muy alto nivel artístico, manifestado a través de la calidad de su vestuario, el desarrollo de sus temas, la originalidad de sus composiciones musicales y la interpretación de sus coreografías. No en vano intervienen en su conformación los más destacados artistas y especialistas del medio: directores de teatro, coreógrafos, actores, bailarines de todas las disciplinas, plásticos, escenógrafos, vestuaristas, gimnastas, etc. (quienes, al haber sido convocados por otras ciudades, transmitieron el nuevo estilo y consolidaron una verdadera escuela carnavalesca argentina, aún cuando con resabios de la influencia brasileña).

En segundo lugar debe destacarse como alternativa inédita del carnaval correntino -que lo diferencia incluso de la celebración brasileña y de todas sus similares de nuestro país- la realización de los "shows de comparsas", a cargo de las agrupaciones de categoría especial. El espectáculo que ofrecen no deja de sorprender a propios y extraños, quienes unánimemente los comparan con los mejores musicales que pueden brindar los escenarios

nacionales y aún internacionales. En estas monumentales puestas, que se realizan en el anfiteatro capitalino (con capacidad para cerca de diez mil espectadores sentados), es donde mejor puede apreciarse la excelencia artística alcanzada por un acontecimiento de profundas raíces populares. Centenares de intérpretes vocacionales, convenientemente adiestrados sólo unos meses antes, desarrollan en el inmenso escenario una verdadera representación dramática, en su acepción más amplia, en la que se conjugan la música, la danza y la interpretación actoral en la coreografía de un tema determinado.

Paradójicamente, la mayor convocatoria masiva que celebra Corrientes anualmente, que concentra sin excepción a todos los sectores de la vida ciudadana aún en sus épocas más difíciles, constituye un acontecimiento eminentemente cultural, habida cuenta la escasa importancia que este valor ha merecido siempre entre los responsables de los negocios públicos.

Como puede colegirse de este ajustado resumen, el antiguo festejo carnavalesco de la ciudad de Corrientes, devenido en pionero del carnaval de las grandes comparsas argentinas, ha mantenido la suficiente fuerza popular para sostenerse en el tiempo, no obstante las difíciles circunstancias socioeconómicas sufridas por su pueblo en diversos períodos de su historia y las propias contingencias adversas -incluso trágicas- que salpicaron su trayectoria. Fuerza que Dante Cena, uno de los mayores directores de teatro del nordeste argentino y responsable, desde 1978, de la dirección general de la comparsa más premiada de los carnavales correntinos, atribuye a una condición natural del habitante de esta tierra: "El correntino -dice- es lúdico, incansablemente juguetón. El trabajo, el oficio, el coti-

diano devenir ciudadano y las relaciones generalmente están bordadas sobre el cañamazo del humor, de la chanza, de un juego que tiene mucho de duelo y desafío. En la danza se denota claramente esta condición y su regusto por lo musical cierra el espectro de cualidades que dispone naturalmente para su protagonismo en el carnaval" •



Artesanía carnavalesca

Para ilustrar sobre la dimensión comunitaria de este acontecimiento bastaría detallar el proceso de confección de los trajes que lucen los integrantes de las agrupaciones participantes del carnaval correntino.

¿Cuáles son los componentes normales del vestuario de una agrupación carnavalesca, cualquiera sea el diseño al que deba someterse? Son los siguientes: traje (malla enteriza o bikini, capas), tocado, espaldar (que puede llegar a representar varios kilos según su tamaño, no obstante la utilización actual de materiales cada vez más livianos), colero (estructura cubierta de plumas que cubre la parte posterior, a partir de la cintura, requerida con mayor frecuencia en la actualidad porque otorga a la pasista más movimiento, en reemplazo del espaldar), peto, cuello y hombreras (estructuras éstas que cubren el pecho, el cuello y los hombros, respectivamente).

Los tocados, coleros, hombreras, petos y espaldares (a veces de inmensas proporciones, llevados sobre todo por mujeres, pero también por algunos hombres) están

sostenidos por estructuras armadas con alambres (en la actualidad se ha generalizado el uso del aluminio o alambre galvanizado). Estos elementos son recubiertos con telas bordadas en su totalidad a mano con lentejuelas, canutillos, mostacillas, strass, piedras, etc., al igual que los trajes, sean éstos diminutos o grandiosos.

Otro de los componentes imprescindibles del vestuario comparsero son las plumas que, al menos en el carnaval correntino, son en su totalidad naturales (de garza, avestruz, gallo, pavo real, pato, faisán, etc. de origen local, nacional o importadas y que no implican sacrificio del ave), convenientemente teñidas a los más diversos colores. También las plumas deben ser incorporadas mediante una minuciosa artesanía manual, una por una. Valga como ejemplo: un espaldar normal estaría compuesto, aproximadamente, por unas diez mil "egrets" (plumas de garza), amén de otras de diferentes aves; uno grandioso, por diez mil plumas de gallo.

El testimonio de la madre de una participante destacada de la comparsa **Sapucay**, ganadora del carnaval correnti-

no 2001 puede ilustrar con claridad todo lo apuntado. "Mi hija representó al Sol -en el marco de un tema consagrado a los signos zodiacales- y para ello vistió una malla enteriza íntegramente bordada con estrass de colores y canutillos checoslovacos (150 metros del primero y 3 kilos del segundo). Tanto el cuello-hombreira, el tocado y el colero (no llevó espaldar) fueron recubiertos con el mismo bordado, a los que se agregaron 3.000 plumas de garza, 400 plumas de faisanes comunes, 100 plumas de faisanes reales y 35 plumas largas de esta misma especie. El costo aproximado de este traje, uno de los más caros de la agrupación, podría calcularse entre los siete y ocho mil pesos. El bordado demandó a mi familia una dedicación casi absoluta de treinta días".

En definitiva vale afirmar que el costo de los trajes de una comparsa de categoría especial, como también las que compiten como agrupaciones musicales, puede estimarse entre 300 y 8.000 pesos cada uno, según la importancia que revista en su organización y el papel que desempeñe en el mismo •



El espacio de la imagen

Carlos López Mena
desde Capital Federal

La utilización del video dentro de la puesta en escena ha significado, en los últimos años, un elemento enriquecedor del lenguaje, tanto en el teatro como en la danza. Algunos creadores lo están usando con frecuencia. Dentro del ámbito del teatro danza la coreógrafa Margarita Bali resulta uno de los exponentes más calificados; mientras que entre los directores teatrales, Mariano Pensotti se impone provocando el interés de sus espectadores.

En los últimos años los espectáculos concebidos por Margarita Bali muestran una fuerte incorporación del video en sus estructuras. La creadora es también una activa integrante de las experiencias de Video-danza que anualmente se llevan a cabo en el Centro Cultural Ricardo Rojas.

-¿De qué manera participa el video en su creación?

-La participación del video en la danza se manifiesta de tres formas distintas; una es la proyección del video dentro de la puesta teatral, junto con bailarines en escena. Así se produce la yuxtaposición de la imagen con lo real. Una segunda puede llamarse la obra de creación y está hecha específicamente para la cámara, nosotros llamamos a esta experiencia video-danza. Se trata de una obra pensada para ser filmada, no para ser representada en un escenario. Por último está la imagen proyectada en tiempo real, o sea reelaborada en vivo.

-¿El video proyectado funciona como un personaje más dentro de la escena?

-**Asalto al patio** fue mi primera obra de creación y se filmó en las terrazas de la Biblioteca Nacional, fue hecha para ese lugar. Dos años después estrené una obra escénica donde puse algunas cosas de

Asalto... en el escenario y las combiné con la proyección de las mismas escenas. Ahí había una yuxtaposición. Las bailarinas en vivo hacían exactamente lo mismo que ocurría en el video o cosas que no tenían nada que ver o acciones contrapuestas; a veces se detenía la imagen del video y la escena seguía funcionando. Es como si hubiera un intérprete en escena y otro en la pantalla. Es un juego peligroso y por eso es necesario hacer un buen balance.

En la primera obra, que se llamó **Luna de Fuga**, había demasiada equiparación de lo que yo llamaba "arriba" y "abajo", entonces al espectador le atraía más lo que ocurría en el video que lo que estaba pasando en el escenario, porque el video tenía muchísimo color, era muy ágil, resultaba novedoso como imagen. Había gente que no podía concentrarse en lo que pasaba en escena viendo lo que ocurría en la imagen, entonces tenía que elegir, y elegía la imagen. Había un público muy joven que decía "yo veía todo", pero alguna gente de más edad comentaba, "esto es muy confuso para mí". En el último espectáculo, que se llama **Naufragio In Vitro**, hay proyección de imágenes más neutras, imágenes de mar, referencias que tienen que ver con el agua pero no con personajes. Esto, aunque está en movimiento porque es video, funciona como una escenografía y no intranquiliza tanto. En esta obra hay dos proyecciones, una en el fondo y otra en el piso, con lo cual el bailarín se siente más contenido.

-¿Cómo es la relación del bailarín con la proyección?

-No es siempre igual. En **Naufragio in vitro**, hay un dúo que desarrolla la acción en una playa y otro trabaja en escena, en función de lo que el dúo de la playa hace. Los que están en escena no realizan los mismos movimientos que los de la playa pero están temáticamente relacionados y desarrollan algunas acciones que lo ejemplifican: quitarse la arena, pelearse; o cuando hay algo rápido se quedan quietos; hay como un complemento pero nunca la misma acción. Son como dos coreografías que se relacionan. Otra forma de trabajar el video es haciendo lo mismo en escena que en la pro-

yección, como sucede en **Dos en la cornisa**, una obra que se filmó en las terrazas del Centro Recoleta y en la Biblioteca Nacional. Esa pieza tiene secuencias muy coreográficas que repito en el escenario y al mismo tiempo. Lo que pasa es que nunca los movimiento de los bailarines coinciden exactamente con el video, siempre se produce un desfasaje. Eso en la danza no molesta porque es como un pequeño canon, a veces el video está adelantado y a veces son los bailarines quienes lo están, y eso lo hace más interesante porque también se puede jugar con este desfasaje. El canon en la coreografía se usa muchísimo, marca como una

"Una de las cosas que más me interesa es poder trabajar con los bailarines en espacios exteriores, sacarlos de esa caja negra que es el escenario, donde el bailarín tiene sobre su cabeza un espacio de cuatro metros, que está vacío, es como cuando componés un cuadro, ese espacio descompensa la visión del espectador".

secuencia donde se organizan varias personas y mientras una ya hizo algo, la otra lo hace un rato después y el espectador sabe que alguien también lo va a hacer.

Una de las cosas que más me interesa es poder trabajar con los bailarines en espacios exteriores, sacarlos de esa caja negra que es el escenario, donde el bailarín tiene sobre su cabeza un espacio de cuatro metros, que está vacío, es como cuando compones un cuadro, ese espacio descompensa la visión del espectador. Muchos teatros europeos usan más la perspectiva de arriba, sin llegar a ser el pullman que achata mucho, sólo una ligera pendiente que



Magdalena Viggiani

Margarita Bali

permite abarcar más el espacio total y atenúa esa descompensación del espacio vacío.

-¿Pensaste en llenar ese espacio con los personajes transportados a otro lugar, por ejemplo?

-Como en el video vos elegís la toma y los bailarines te ocupan todo el cuadro, usas detalles del bailarín, a veces juega también la proximidad, se compone sobre una imagen plana, de una forma distinta a la del escenario. Para el coreógrafo es muy interesante trabajar la imagen en pantalla, esto te permite ver a un bailarín desde otra óptica, de cerca, por ejemplo; observas qué pasa con el cuerpo en otras perspectivas que a veces el espectador no tiene. De esta manera aparecen detalles del cuerpo que sin el vídeo no sería posible considerar.

-¿Qué le pasa al bailarín cuando toma contacto con estos procesos?

-El bailarín pasa por una etapa de fascinación al verse a sí mismo filmado en distintas situaciones, lo que no le interesa demasiado es estar en escena y que haya un video proyectado atrás. Ahí asoma una cierta resistencia, por ejemplo: si estoy montando una obra y digo "bueno, acá el vídeo va atrás", me miran como diciendo "¿cómo, vas a poner algo que va a competir con todo ésto que yo estoy haciendo en vivo?". Es como una amenaza hacia el artista principal de la escena, porque el video capta mucho la atención, atrapa. La cuestión es saber cual es el equilibrio y como se logra. Para esto es necesario ensayar con la proyección en un teatro, volver a editar; es decir, hacer un ida y vuelta para que ese juego sea perfecto, y esto no es fácil por cuestiones de costo y tiempo.

-¿Qué es Proyección en tiempo real?

- Es trabajar la filmación en vivo y proyectarla al mismo tiempo, tal cual o modificada a través de un *switcher* o una computadora. Esto es a lo que apunto ahora, a la retroalimentación en tiempo real de lo que está pasando en escena. Hay muchos trucos

que uno puede agregar; por ejemplo, tener una cámara que toma a una persona desde un ángulo distinto al del público, desde una distancia diferente y luego ver a esa persona proyectada. Está la posibilidad de cambiar el fondo, es decir que a la persona que está en vivo, ahí, la ubicas en otro lugar; otra posibilidad es hacer una cámara lenta y jugar con las distorsiones del tiempo. También podés jugar con el color, la transparencia, con la ley de la gravedad dando vuelta la cámara, vincular de manera distinta a dos personas que están en el escenario muy alejadas y juntarlas en la pantalla, se pueden hacer muchísimas cosas. Para eso es necesario trabajar en los ensayos con el video, y requiere mucho esfuerzo y medios. Lo experimenté en **Naufragio in vitro**, donde había dos proyecciones simultáneas, una sobre el fondo y otra en el piso, para lo cual había que armar y desarmar todas las semanas la pantalla, el piso blanco, los proyectores, algo bastante costoso.

-¿Cómo es tu relación con el bailarín en el momento de la grabación?

- La etapa de grabación les encanta a los bailarines, especialmente si es gente a la que le gusta improvisar. Generalmente implica ir a un lugar arquitectónicamente insólito, subir a un techo, subir escaleras, bailar contra una pared. Todo lo que implique usar el cuerpo en una situación diferente o desarrollar la imaginación, a los bailarines les gusta mucho, no olvidemos que la parte más interesante de la danza es poder crear un movimiento, una situación, y eso se puede generar de esta manera, allí el bailarín tiene libertad de creación. Tuvimos una experiencia interesante en La Pedrera, Uruguay, fuimos con seis bailarines y filmamos, durante diez días seguidos, en unas dunas inmensas, en el agua, sobre grandes rocas, en un barco abandonado que estaba al borde del mar. Resultó una situación muy insólita para ellos, tan diferente a lo que están acostumbrados a hacer. Estar en la

naturaleza, y no en un estudio, te produce un estímulo distinto, y además te obliga a resolver, por ejemplo, qué hacer con una roca, cómo subirse. En aquel momento le asigné una roca a cada bailarín, y en dos o tres horas ellos tenían que desarrollar una secuencia, luego filmé a cada uno, y después les pedí que hicieran dúos, y luego tríos. Como consecuencia de eso se dieron situaciones teatrales irreproducibles, hasta crearon arriba de un barco, un día de tormenta.

-¿En qué se transformó el material filmado?

- Terminó en obras de video-danza, pero también lo uso proyectándolo en escena, en otras obras. Esta etapa de la creación les encanta a los bailarines. La otra, cuando ellos están en escena y la imagen aparece proyectada, les resulta muy incierta porque nunca la ven, saben que está ahí pero no pueden verla. En realidad nunca ven la obra completa, es inquietante porque están compitiendo con esa imagen y no saben cuanto se los ve. Luego, cuando perciben la reacción de la gente, se tranquilizan, se dan cuenta que la cosa funciona.

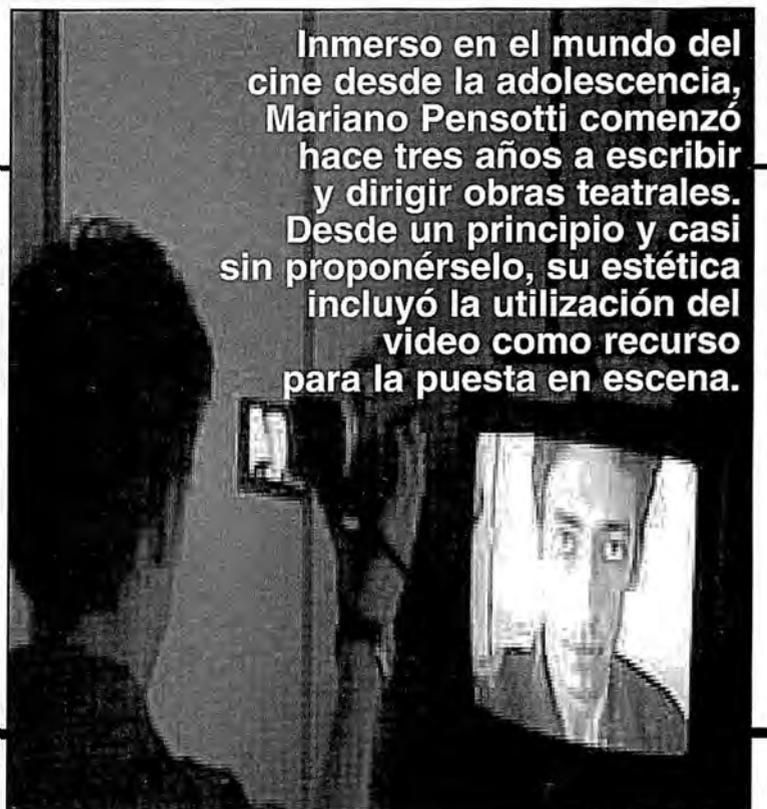
- ¿Existen otras posibilidades técnicas que permitan ampliar estos procesos creativos?

- En otros países se trabaja la interactividad a través de sensores. Las cámaras registran la actividad del bailarín y emiten señales a computadoras que a su vez, disparan sonidos e imágenes que se proyectan en una pantalla. Aquí el bailarín se siente con el control de la escena, pues no se proyecta su imagen sino que sus movimientos desembocan en otra cosa totalmente distinta. Hay otro sistema que se llama *Motion Capture*. El bailarín se coloca sensores en todo el cuerpo que emiten señales a una computadora que reprocesa su imagen, convirtiéndola en una animación 3D. Finalmente se proyecta con los movimientos exactos del bailarín, pero en realidad puede ser otro personaje •



El video, un actor más

Paola Motto
desde Capital Federal



Magdalena Viggiani

Inmerso en el mundo del cine desde la adolescencia, Mariano Pensotti comenzó hace tres años a escribir y dirigir obras teatrales. Desde un principio y casi sin proponérselo, su estética incluyó la utilización del video como recurso para la puesta en escena.

Tras un largo camino recorrido, que incluye su anterior trabajo **Ojos ajenos** y diversos aprendizajes de puesta en escena, dramaturgia, actuación, cine y video, Mariano Pensotti ultima los detalles para reponer su obra **Trieste** -coproducida por el Festival del Rojas- en el Centro Cultural Recoleta, mientras se toma con tranquilidad la idea de elaborar un nuevo espectáculo.

Parte 1: Los comienzos. Toma 1: el cine y el video. Acción.

"Empecé estudiando cine y video en el Cievyc. Era una carrera integral, centrada en la dirección. Hasta el año 94 estuve vinculado con esas dos disciplinas: hice algunos cortos en 16 mm. y en video, que se proyectaron en festivales de cortos o los mostré por mi cuenta en diferentes lugares; y también escribí y dirigí un largo en 16, pero prácticamente no se mostró porque si bien fue muy interesante como experiencia artística y vital, el resultado no me conformó artísticamente. Por eso lo vieron únicamente las personas que trabajaron en el proyecto y las instituciones que me habían ayudado para que lo hiciera (la Fundación Antorchas y un Festival de Holanda). Pero, tal como me sucede ahora con el teatro, en ese momento me convocaba más el hecho de producir algo que el de ver después qué tipo de proyección podía tener."

Parte 1: Los comienzos. Toma 2: la actuación. Acción.

"Paralelamente a esto, siempre estuve vinculado al teatro. Estudié actuación en la adolescencia y después tomé clases durante varios años con Ita Scaramuzza. Por eso me llamaron para trabajar en algunas obras como actor -también lo había hecho en los trabajos de mis compañeros cuando estudiaba cine-. Aunque cada tanto alguien me llama para actuar, no es algo que yo busque ni que esté tratando de desarrollar sino que lo hago cuando me interesa la propuesta."

Parte 1: Los comienzos. Toma 3: la dramaturgia. Acción.

"Hace aproximadamente tres años, yo esta-

ba en crisis con el cine y con el video por la cantidad de dificultades, tanto económicas como de tiempos y de esfuerzo, que existían para llevar adelante un proyecto: un año y medio de trabajo, una suma grande de dinero, un equipo de 25 personas y tecnología, y finalmente el resultado no siempre era el que esperaba, o sea que había cierta dinámica que no me terminaba de convencer. Necesitaba un espacio para poder probar más cosas sin estar atado a tantas cuestiones técnicas. De repente, sin proponérmelo, empecé a escribir textos para teatro, y me gustó mucho. Hice un taller de dramaturgia con Daniel Veronese y Alejandro Tantanian que me permitió introducirme en historias, lenguajes e imaginarios mucho más amplios que los que se me ocurrían para cine. No porque alguna vez haya pensado que el cine fuese más limitado que el teatro, aunque sí creo que en el teatro hay una mayor libertad en relación con las ataduras formales y de logística para poner en práctica las ideas."

Escena 1: Los comienzos. Toma 4: la dirección teatral. Acción.

"Durante 1999 y 2000, hice un taller de puesta en escena con Rubén Szuchmacher. Fue muy bueno porque comencé a sentir la necesidad de trabajar con actores, de ver qué sucedía en el escenario con los textos que escribía. Por otra parte, en ese curso fue donde trabajé por primera vez con el video en el teatro, de una forma similar a la que luego utilizaría en mis obras: había una situación en el escenario y una proyección de video detrás a la que no se le daba una prioridad sino que se trataba que interactuara con los actores."

Parte 2: La ópera prima en el teatro: Ojos ajenos. Toma 1: el texto. Acción.

"Un ejercicio del taller de Veronese y Tantanian consistía en tomar la estructura de una ópera barroca y sobre esa base utilizar procedimientos dramáticos para construir una obra. De ese trabajo surgió el boceto de **Ojos ajenos**. Después lo seguí desarrollando por mi cuenta, hasta que decidí llamar a actores para probar algunas

cosas. Si bien todo el tiempo, cuando escribía, tenía presente que eso estaba pensado para teatro e incluso lo imaginaba para actores concretos, nunca había querido hacerlo. Empezamos a ensayar y lo hicimos durante bastante tiempo sin saber claramente si eso se iba a mostrar o no."

Parte 2: La ópera prima en el teatro: Ojos ajenos. Toma 2: la elección de los actores. Acción.

"Esa elección (Alfredo Martín, Eugenia Alonso, Martín Policastro y Silvia Hilarío) contenía una propuesta en sí misma. Aunque no sabía exactamente qué tipo de actuación podía proponer cada uno, sí conocía la forma que tenían de encarar el trabajo, en el sentido de que todos eran lo suficientemente inteligentes, buenos y desprejuiciados como para no interpretar un texto desde un lugar predeterminado sino sumar la actuación a algo más global, en lo que el texto también está incluido y no es lo que prima. En otras palabras, sabía que iban a sondear ese texto y las propuestas

CINE Y TEATRO

"Cuando empecé a escribir textos para teatro, me resultaba muy difícil dejar de lado algunas estructuras y recursos propios del cine. Estaba acostumbrado a escribir escenas cortas, con mucho desarrollo visual, bastante acción y diálogos breves, que inmediatamente pasaban a otra situación con recursos típicos del cine como flashback, elipsis y demás. Sin proponérmelo, seguí utilizando muchos de esos formatos, y también me di cuenta de que si bien en teatro existen más limitaciones en relación con la posibilidad de cambiar de escenario, hay una flexibilidad mucho mayor de parte de lo que uno exige para construir un verosímil que permite decir "ahora estamos en Venecia" aunque no estén las góndolas atrás. Eso me permitió crear situaciones mucho más amplias que las que se me ocurrían para cine o video."

que él tiraba para armar un sistema que tuviera que ver temáticamente con lo mismo. Y a la vez, son actores que transitan zonas de una intensidad muy grande y pueden pasar velozmente de un registro a otro. Esa idea está muy presente en los dos textos que escribí."

Parte 2: La ópera prima en el teatro: Ojos ajenos. Toma 3: la forma de trabajo. Acción.

"La idea fue partir de ese texto que ya estaba armado. Por eso no trabajamos con improvisaciones excepto en un principio, cuando buscamos el código e indagamos en los personajes. Otra cuestión que dificultaba la posibilidad de improvisar era el tipo de lenguaje, que desde un inicio estuvo inscripto en un terreno "literario", entonces era complejo que a partir de ese código se pudiese actuar sobre la marcha. Pero si bien el texto estaba escrito por mí y yo dirigí la obra, tuve una sensación de creación colectiva en relación con la puesta, porque no propuse una estructura armada sino que fuimos probando determinadas ideas que creíamos que tenían que ver con el texto, y buscando conjuntamente los elementos que nos permitieran traducirlo a la puesta en escena."

Parte 2: La ópera prima en el teatro: Ojos ajenos. Toma 4: la inclusión del video. Acción.

"Esa fue una idea que surgió mucho después de haber empezado a trabajar. Recordé aquel ejercicio del taller de Rubén y pensé que quedaría perfecto en esta obra, porque justamente tiene que ver con el tema de la mirada. Y además, me gustaba generar con un recurso puramente visual una escenografía hiperrealista que al mismo tiempo fuera el colmo de lo falso; por eso no quería que funcionara como fondo fijo sino que tuviera un movimiento mínimo que denunciara que era video. Lo que hice fue filmar escenarios vacíos que sirvieran como fondo escenográfico a las situaciones -por una ventana abierta se ve un árbol al que se le mueven las hojas; se ve un río y

pasa un barco de un lado a otro; en una imagen del cielo la luna sale de cuadro-, pero que al mismo tiempo no quitaran atención a lo que hacían los actores, que seguía siendo lo principal. Con el tiempo dejamos de diferenciar tanto al video de los actores para verlo como una totalidad."

Parte 2: La ópera prima en el teatro: Ojos ajenos. Toma 5: las modificaciones producidas por el video. Acción.

"En principio modificó mi concepto de puesta. Originalmente yo había pensado en un ámbito muy reducido, donde los personajes trabajaran sobre gestos muy pequeños y el espectador estuviera muy cerca. Esto cambió totalmente y el espacio pasó a ser pensado para utilizar ese recurso. También entre los actores empezaron a surgir cosas que funcionaban como nexo entre ellos y el video, como por ejemplo un diálogo en el que un personaje le decía a otro "por qué no te ponés cómodo", señalándole un asiento que estaba filmado. Pero la idea no era en absoluto hacer alarde del video, porque ni a mí ni a los actores nos interesaba su utilización como algo "moderno". Por suerte a esta altura ya pasó de moda y no es como en esos espectáculos que veía en los 80, cuando era considerado un recurso novedoso y por lo tanto tenía que tener algún tipo de funcionamiento *avant-garde* porque si no su uso no tenía justificación. Creo que por suerte, al habernos desprendido de eso podemos pensar al video como un recurso narrativo más."

Parte 2: La ópera prima en el teatro: Ojos ajenos. Toma 6: la realización técnica. Acción.

"En las funciones era bastante complicado, porque pese a haber realizado una edición con los escenarios filmados, resulta absolutamente imposible sincronizar una proyección de video con una situación actuada adelante. Afortunadamente descubrí que con las camaritas digitales de video se puede poner pausa y queda como un congelado, a diferencia de las videocassetas tradicionales que ponen una raya o alteran

la imagen. Entonces cronometré todas las escenas en varios ensayos, hice un promedio, edité cada uno de los fondos con unos segundos menos de duración de la que tenía cada escena, conseguí que me prestaran una de esas cámaras y en las funciones ponía la pausa cuando estaba por terminar una escena y la largaba cuando comenzaba la siguiente. No era el colmo de la prolijidad, pero dado el presupuesto era la única forma posible de hacerlo. El principal inconveniente fue que nunca pude ver con tranquilidad la obra porque tenía que estar operando."

Parte 3: La segunda obra: Trieste. Toma 1: la creación. Acción.

"El proceso fue muy distinto al de *Ojos ajenos*, porque escribí el texto en un mes y enseguida empezamos a ensayar. Por otra parte, ya sabíamos desde un principio cómo iba a ser la puesta, porque con los actores (Silvia Hilarío, Uriel Milstein, Violeta Naón y el pianista Sebastián Volta) se dio una empatía absoluta para jugarlos por determinadas decisiones que fueron las que mantuvimos hasta el final. En este caso esa idea central sí tenía que ver con el recurso de la pantalla, y surgió a partir de una frase de Stephan Zweig que también utilicé en la obra anterior: "el romántico no ve, tiene visiones". En *Trieste* hay un imaginario que tiene que ver con cierto lugar del romanticismo alemán vinculado con la visión, con el entresueño. Es una historia que tiene dos partes muy diferenciadas entre sí. La segunda es un relato, el relato de un sueño, que tiene la característica de ser muy "naturalista": un hombre quiere reproducir una serie de fotos sacada por su padre quince años atrás; no hay ningún tipo de elemento extraño o fantástico, como sí lo hay en la primera parte, que no es un sueño. Nos parecía interesante trabajar con ese imaginario, que siempre le ha asignado al sueño un lugar de verdad muy grande en oposición a la realidad, porque en *Trieste* el sueño funciona como lo que resuelve el conflicto de los personajes."

Parte 3: La segunda obra: Trieste. Toma 2: el video como recurso narrativo. Acción.

"Hay tres momentos de video. En un principio sólo se proyectan textos, luego una serie de fotografías y hacia el final se realiza un retrato cronológico de la vida de uno de los personajes. Las partes de las imágenes se fueron agregando en el proceso de ensayos; en un primer momento lo que me interesaba era utilizar, en una historia que para mí básicamente gira sobre la escritura y el paso del tiempo, algún recurso que tuviera que ver directamente con el tema de la palabra y que a la vez portara una narración, para que no se volviera decorativo. Después, por cómo fuimos trabajando la estética de la obra, también empezó a funcionar a la manera de los carteles de las películas del cine mudo, ya que estábamos trabajando con el romanticismo, con el expresionismo y con el cine alemán de las primeras décadas del siglo XX" •



Mariano Pensotti



La Fura dels Baus

Una apuesta al teatro digital

Alejandro Cruz
desde Capital Federal

Una nueva visita a Buenos Aires del grupo catalán La Fura dels Baus dejó en claro su preocupación por ampliar el campo de las nuevas tecnologías en sus representaciones. Video e Internet fueron las estrellas de OBS, el nuevo trabajo.

En pleno jaleo post franquismo de los ochenta, La Fura dels Baus ocupó el centro de esa movida que se dio en llamar, "nuevas tendencias escénicas". Eran tiempos en los que estos niños malos del teatro le rompieron la cabeza y las ideas a muchos otros teatristas tradicionales y a un público que buscaba ansiosamente nuevas experiencias. Tiempos en los que estos jóvenes, con pinta de rockeros neo punks, realizaban acciones callejeras a contramano de las formas de difusión y producción conocidas.

Escudados bajo lo que dieron en llamar "Manifiesto Canalla", montaron su primer espectáculo, **Accions**, que llegó a Córdoba en la primera y mítica edición del Festival Latinoamericano de Teatro, que tuvo lugar en plena euforia democrática. Aquello fue un verdadero mazazo teatral que dejó enormes huellas en la escena local. Entre el numeroso público había alumnos de las Escuela Nacional de Arte Dramático que, cansados de hacer ejercicios de improvisación basados en **La Gaviota**, de Chéjov, cuando dieron con esa experiencia transgresora, violenta, fragmentaria y total, confirmaron que había otros caminos posibles.

Entre ese grupo de alumnos estaban Pichón Baldinu y Manuel Hermelo que, al poco tiempo de llegar a Buenos Aires, comenzaron a dar forma a unos de los grupos más importantes de la movida cultural porteña de los ochenta: La Organización Negra. Y como fruto de la reelaboración de esas imágenes, de ese mundo alucinado, nació **U.O.R.C. Teatro de Operaciones**, "una violenta metáfora (¿posnuclear?), con



cierta dosis de comic y una pizca de sonido McLaren", como lo describió el diario **Página 12**.

Semejante herencia da cuenta del impacto que tuvo este grupo catalán que incluía música industrial, uso de materiales naturales y luchas tribales en constante fricción con el público; la clave de lo que se denominó "lenguaje furero" y que al poco tiempo convirtió a La Fura dels Baus en uno de los grupos más importantes de la escena europea, una especie de niña bonita de todo gran festival internacional.

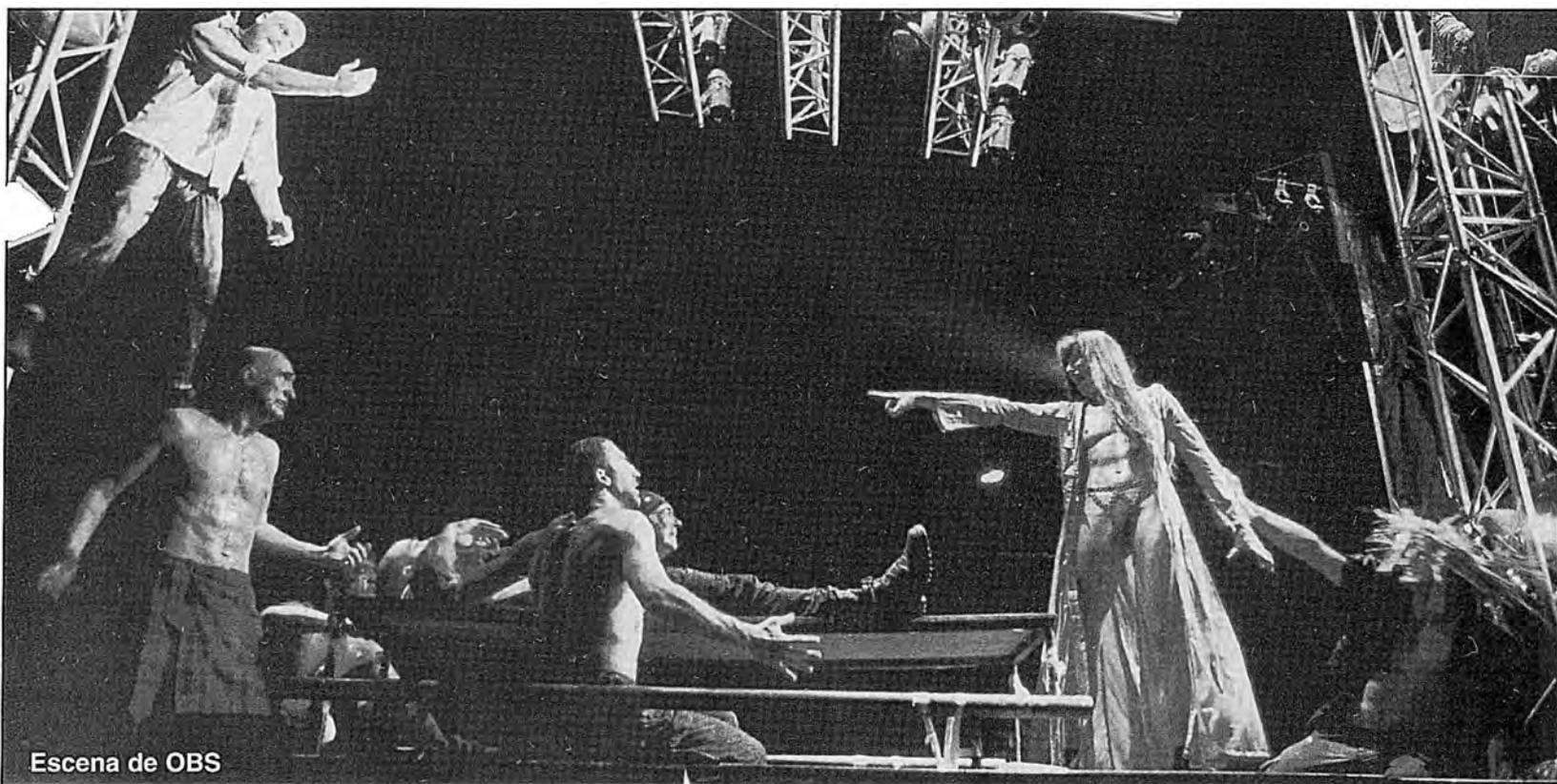
Como pocos colectivos, La Fura comenzó a hacer uso de nuevas tecnologías, otras herramientas de difusión que incorporaron a su lenguaje. En **Accions** al recurso el arnés (casi el ícono furero más significativo) sumaron un criterio de iluminación móvil poco frecuente hasta entonces. En ese espectáculo, como en la mayoría, los furos copaban un espacio escénico desplegando todo su hambre, todas sus fuerzas dramáticas.

"En todo espectáculo habrá un elemento físico y objetivo, para todos perceptible. Gritos, quejas, apariciones, sorpresas, efectos teatrales de toda especie, belleza mágica de los ropajes tomados de ciertos mode-

los rituales, esplendor de la luz, hermosura fascinante de las voces, encanto de la armonía, raras notas musicales, colores de los objetos, ritmo físico de los movimientos cuyo crescendo o decrescendo armonizarán exactamente con la pulsión de movimientos a todos familiares (...) Suprimimos la escena y la sala y las reemplazamos por un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que será el teatro mismo de la acción. Se restablecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella. Ese involucramiento tiene un origen en la configuración misma de la sala". Quien decía esto no es una crónica periodística de **Accions** sino Antonin Artaud en su **Teatro de la Crueldad**, la base que tomaron aquellos jóvenes para crear los lineamientos estéticos de La Fura dels Baus.

De Artaud a Internet

Pero si la impronta de aquellos muchachos tenía el impulso anarquista, el ritmo de la música industrial y la violencia - como



Escena de OBS

reacción a la opresión en la que habían crecido -, aquellas marcas, con el paso del tiempo, se fueron transformando.

En **M.T.M.**, espectáculo que presentaron en el estadio Obras, los catalanes dieron una cabal muestra de cómo el video podía servir para contar una historia basada en la manipulación que hacen los grandes medios masivos de comunicación. En ese montaje, para muchos el más acabado de sus últimos tiempos, el mundo de lo real y lo virtual logró un punto de coexistencia. En una de las escenas más impactantes del show, una cámara subjetiva tomaba imágenes de los pies de aquellos que circulaban por el espacio escénico. Esas imágenes eran proyectadas en directo sobre grandes pantallas ubicadas en la cabecera del lugar. De golpe, en medio de los pasos de la multitud, aparecía una gran cantidad de ratas provocando el griterío y el delirio de la gente, que corría de un lado al otro. Claro está que esas imágenes pertenecían a una cinta pregrabada, algo que el espectador reconocía luego de varios minutos de estar al borde del ataque de nervios.

La Fura se salía otra vez con la suya: la necesidad de sorprender, de provocar, de transgredir y trastocar el mundo de lo real y lo virtual. El campo de la fricción directa que aparecía en **Accions** se trasladaba a algo todavía más perturbador y, paradójicamente, lograban que los espectadores levantaran temperatura gracias a un medio frío -tal la expresión de Mac Lughan- como es una enorme pantalla de televisión.

Cuando montaron Fausto, **versión 3.0** (el único espectáculo a la italiana que ofrecieron en la Argentina) la escenografía principal fueron grandes pantallas de video en las que el personaje de Goethe aparecía como en medio de un gran video clip. Una sensación similar a lo que ocurrió con **Obs**, el últi-

mo montaje del grupo que presentaron en abril en Buenos Aires, donde dos grandes pantallas móviles ayudaban a contar una historia basada en **Macbeth**, de William Shakespeare. Es más, los minutos iniciales de ese show (dicho sea de paso, el momento más logrado del espectáculo) creaba en el público la sensación de estar navegando por la red. Una verdadera bomba sensorial.

Así fue como los chicos malos de los ochenta, que se paseaban por Córdoba citando a Artaud, con el paso del tiempo se adueñaron, como pocos, del medio por excelencia de estos tiempos: Internet. En **Work in progress 97**, se conectaban escenas que ocurrían simultáneamente en diversas ciudades del mundo, dentro de un ámbito de teatro digital.

La compañía que comenzó haciendo del arnés su marca, con el paso de los noventa dio su salto colgándose a la Red de Redes. Y hasta muchas de sus obras se pueden ver entrando a su página web.

Teatro digital

Y sin en los ochenta ese contacto energético entre los fureros y el público era vital (y lo sigue siendo en muchas de sus puestas) en este nuevo siglo La Fura posee una especie de nuevo manifiesto sobre el Teatro Digital.

"En el siglo XXI, la concepción genetista del teatro (del engendramiento hasta el parto de la puesta en escena), dejará paso a una organización de experiencias interactivas e interculturales (...) La cultura digital ya no pertenece a una tecnología de la reproducción, sino de la producción inmediata. Mientras la fotografía hablaba en pasado: "esto fue así, al congelar un instante ya vivido", la imagen digital lo hace en el presente: "esto es así". Hermanándose con

"La compañía que comenzó haciendo del arnés su marca, con el paso de los noventa dio su salto colgándose a la Red de Redes. Y hasta muchas de sus obras se pueden ver entrando a su página web."

el acto en vivo, con el teatro, con el aquí y el ahora", sostiene el colectivo en un artículo publicado en su página de Internet (www.lafura.com).

Para Mercé Saumell, profesora del Instituto del Teatro de Barcelona, el séptimo espectáculo de La Fura, **Obs**, es "un nuevo ejemplo de teatro digital, basado en un lenguaje escénico-tecnológico en el que conviven elementos reales y virtuales".

Los Furos hoy navegan por la Red hasta proponiendo un juego que se convierte en una buena herramienta de venta. La cosa es así: invitan a sus seguidores a entrar en la página y dar con un juego en el que el concursante tendrá que matar unos abrigos (parte de la trama que desarrollan en **Obs**); en el caso de acribillar a más de 20, deberán responder un cuestionario. Dos ganadores, después de un sorteo, tendrán la posibilidad de participar en una función del show. O sea, de actores virtuales de un juego a intérpretes en acción en medio del jaleo del público ¿Del teatro digital al Marketing furero? Vaya uno a saber...



Festival Estival de San Martín de los Andes

Una apuesta que se fortalece

Fabián Arrouzet
desde San Martín de los Andes

Entre el 15 y el 18 de febrero se realizó en San Martín de los Andes el 2do. Festival Estival de Teatro. La organización estuvo a cargo del grupo local Humo Negro. Participaron compañías de la región, Capital Federal y San Juan.

Con gran éxito finalizó el segundo Festival Estival de Teatro, que atrajo a más de 1500 personas. Para el grupo local Humo Negro, organizador de este encuentro, el balance fue tan positivo que ya aseguraron la continuidad para el año próximo.

Así lo hizo saber una de las integrantes del grupo organizador, Sandra Monteagudo, quien entre otras cosas destacó el apoyo recibido por el Instituto Nacional del Teatro y los organismos culturales y de turismo de la provincia de Neuquén y San Martín de los Andes.

Durante cuatro días el público pudo disfrutar de una variedad y calidad de obras que muy pocas veces se observa en esta zona.

Las trece propuestas presentadas por elencos de Capital Federal, San Juan, Río Negro y Neuquén conformaron una programación variada en estética y técnicas, destinadas a los adultos y niños.

"Lo bueno fue que en esta oportunidad, asumimos la organización de manera más profesional que afectiva. La primera edición fue más intuitiva y en esta ocasión fuimos más críticos, por lo que evidentemente crecimos", sintetizó Sandra Monteagudo.

Desde el año pasado, Humo Negro se lanzó a montar este Festival con el objetivo de afianzar a San Martín como una localidad turístico-cultural, y estimular en los habitantes y visitantes el interés por ver teatro.

"La primera vez fue una locura, la segunda buscamos reafirmar esa locura y a partir de ahora la idea es proyectarse locamente y asegurar la continuidad del encuentro", dijo la intérprete, en referencia al esfuerzo que significa para sólo cuatro personas armar un



Integrantes del grupo Humo Negro

festival con estas características.

El criterio de selección de las obras fue privilegiar el buen nivel de investigación, la actuación y la dirección de cada uno de los trabajos que se presentaron al público en distintas salas de la ciudad.

Teniendo en cuenta la calidad de las obras puestas en escena, el público que movilizan y la promoción nacional que recibe San Martín de los Andes con estos espectáculos,

el Festival Estival ya quedó incorporado en la programación estable de turismo cultural que ofrece esta ciudad.

Luego de la buena experiencia de este año, los organizadores se proponen tener lista la próxima cartelera con varios meses de anticipación, "para darles una nueva alternativa a los turistas antes de que armen sus vacaciones, para que además de disfrutar de los lagos puedan ver muy buen teatro", comentó



Escena de *La furia del silencio*, Neuquén.

Monteagudo.

Este ciclo fue declarado de interés municipal por el Concejo Deliberante, apoyado por la Dirección de Cultura de la provincia, la Secretaría de Turismo de esta ciudad y el Banco Provincia de Neuquén.

Un grupo en plena actividad

El grupo Humo Negro nació a mediados de 1998 y está integrado por María Luisa Peña, Daniel Miglioli, Sandra Monteagudo y Diego Pitterman.

Los dos primeros venían trabajando juntos en la zona y ya habían estrenado *La Valija*, de Julio Mauricio (1993), *Tupac Amaru*, de David Viñas (1994) y *Las Criadas*, de Jean Genet (1995); mientras que Monteagudo y Pitterman, desde su llegada a San Martín, en 1997 (vivían en Buenos Aires), llevaron adelante un proyecto radial (Estación Kaos), y pusieron en escena la obra de su creación *Made in China* (1998). Además comenzaron a dictar talleres de teatro para niños, adolescentes y adultos en la sala Amancay.

El primer proyecto del grupo fue la puesta en escena de la obra de Bernardo Cappa *Pradera en Flor*, con la que ganaron el Primer Premio de la Fiesta Provincial de Teatro de Zapala, en 1999, representando a Neuquén en la Fiesta Nacional del Teatro de Córdoba, ese mismo año.

Luego, con ese espectáculo, recorrieron varias ciudades de la región y del Valle del Río Negro y Neuquén. Finalmente fueron seleccionados entre 50 elencos de todo el país para formar parte de la programación anual del Teatro Nacional Cervantes, donde harán doce presentaciones en noviembre de 2001.

Entre los objetivos que se fijaron como grupo pueden destacarse: Generar un espacio de acción teatral; crear un atractivo nuevo perfilando a San Martín de los Andes como localidad Turístico-Cultural; estimular al público para que vea Teatro; crecer convocando producciones de buen nivel teatral; y compartir e intercambiar experiencias de dinámica de trabajo y producción.

Sobre esta base, decidieron organizar el

Primer Festival Estival de Teatro en San Martín de los Andes, que se llevó a cabo en febrero de 2000.

La convocatoria lograda en esa oportunidad los animó a organizar con éxito el Invierno Teatral, en julio del mismo año, y finalmente esta segunda edición del Festival Estival, que contó con la presencia de reconocidos elencos de otras regiones del país.

"Puedo decir que concretamos un hecho cultural sin precedentes, y esta experiencia nos anima a seguir haciendo cosas", sintetizó Sandra Monteagudo.

"Creemos que la propuesta fue demasiado ambiciosa y por allí la gente de la localidad no pudo disfrutarla como hubiera deseado, ya que fueron muchas obras y a algunos no les coincidieron los horarios. De hecho, para la próxima edición -continuó- comenzaremos a convocar a los grupos desde ahora para que manden sus obras, y así podamos analizar con tiempo cuáles serán las que finalmente integrarán la programación".

Para la próxima edición Sandra

Monteagudo adelantó que se ofrecerá más teatro callejero, con la consigna de "llevar el teatro a los barrios".

"Habrá menos programación en salas, y más espectáculos al aire libre para que todos puedan ver teatro", concluyó.

Programación para todos los públicos

La presencia de elencos de Capital Federal, San Juan, Neuquén Capital, General Roca, Bariloche y Viedma, permitió que se vieran 13 obras muy diferentes, destinadas a los niños, adolescentes y adultos.

En cuatro días se realizaron 18 funciones programadas y una función extra de la obra *El Experimento Damanthal*, por localidades agotadas.

Los grupos que participaron fueron: Capital Federal: *Damanthal* Klinicke, con *Ritual de comediantes* y *El experimento Damanthal*, dirección de Javier Margulis; Vanesa Weinberg y Damián Dreizik ofrecieron *Negra Matineé* y *Árnica Danza Teatro, Katakombe*, con dirección de Mabel Dai Chee Chang.

San Juan, Círculo de Tiza con *El murmullo*, dirección de Juan Carlos Carta.

General Roca, Río Negro: Teatro Alpargata, *El beso equivocado* y *Tras cartón*, ambas de Rafaela Teixido.

San Carlos de Bariloche: Presupuesto Zero con *3 x 2* de Pato Moos y Alicia Tealdi; Kasalamanka, *Circopata agónico* y *Los Pensionistas de la Memoria, El corazón delator* de Edgard Allan Poe.

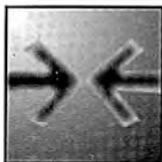
Viedma, Río Negro: Purogrupo con *Un ángel de nariz roja*.

Neuquén Capital: Las Elvis Pelvis ofrecieron *En.con.traste* y *Locas Margaritas, La furia del silencio*, dirección de Mariana Sirote.

San Martín de los Andes estuvo representado por el grupo de música *Los Relojes de Dalí* •



Escena de *El Murmullo*, San Juan.



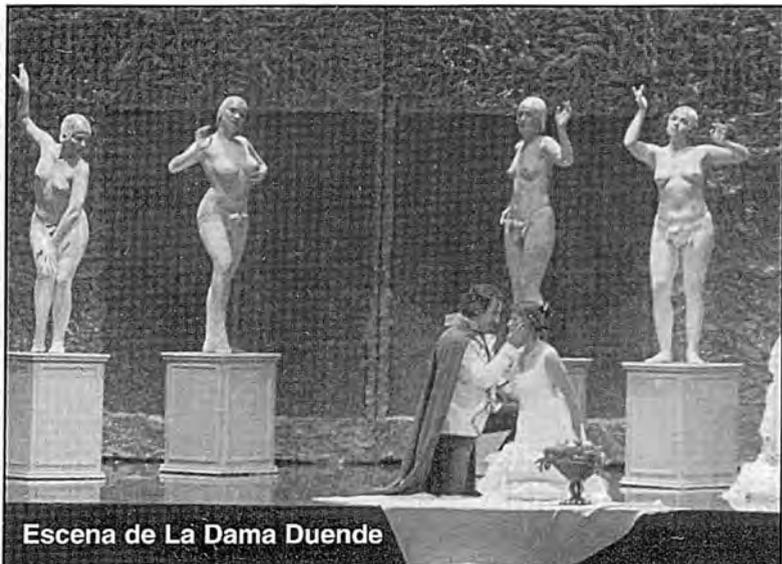
Espectáculos de Iberoamérica abrieron la temporada del Cervantes

Edith Scher
desde Capital Federal

Entre el 15 de febrero y el 11 de marzo se llevó a cabo el Programa Iberoamericano, en el Teatro Nacional Cervantes, que de esta manera abrió su temporada 2001, en el año de su 80 aniversario. La programación del Festival incluyó espectáculos provenientes de España, Chile, Bolivia, Brasil y México.

La dama duende, de Pedro Calderón de la Barca, en versión de José Luis Alonso de Santos, a su vez responsable de la puesta en escena, fue el espectáculo que, interpretado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, abrió la muestra en representación de España.

Estrenada en abril de 2000 en Madrid, en el marco de la conmemoración del 400 aniversario del nacimiento del autor, la versión de **La dama duende** de Alonso de Santos, quien es, además, director de la compañía, privilegia en su enfoque, la crítica al sometimiento que las familias ejercían sobre las mujeres y expone una tensión que es también propia de nuestro tiempo: la voluntad de quebrar un orden (Angela, la dama duende, se libera de su encierro y logra



Escena de La Dama Duende



Escena de Ejecutor 14

satisfacer su deseo), y al mismo tiempo, la necesidad de perpetuarlo (la obra termina con una boda).

Con respecto al planteo espacial de la puesta en escena, el director resolvió el paso de un ámbito a otro usando una plataforma que, al girar sobre su eje, muestra los diferentes mundos en los que se desarrolla la obra. Algunas servidoras de escena son las encargadas de cambiar el decorado mediante una coreografía.

Se trata de una adaptación que mantiene los parlamentos en verso y de una propuesta, en líneas generales, bastante clásica, con algunas rupturas, tales como la inclusión de procedimientos cómicos de siglos posteriores, que acentúan el humor.

Por su parte Chile inauguró la muestra en la sala Orestes Caviglia con **Ejecutor 14**, un

texto de Adel Hakim, autor egipcio residente en Francia, con actuación y dirección de Héctor Noguera, del grupo Teatro Camino. El espectáculo, que fue estrenado en 1998, pone en escena a un único personaje, cuya vida, torturada por los recuerdos de la guerra, parece no tener sentido alguno, ni futuro posible.

En un ámbito de muy pequeñas dimensiones, que casi parece una celda, y con un predominio de colores oscuros, **Ejecutor 14** tiene como escasos elementos una mesa, una manta y una pequeña lámpara de escritorio, manejada por el actor a la vista del público, la cual destaca diferentes ángulos de su cara, enfatiza la dureza de sus expresiones y constituye la única fuente de luz. Su presencia se carga de múltiples significaciones, ya que por momentos es linterna acosadora, en otros, resplandor de un bombardeo, imágenes todas generadas a partir del relato de este único personaje, que evoca con su palabra ese terrible universo, en una propuesta sostenida fundamentalmente en la actuación.

Un trabajo que puede ser visto como la exhibición del atormentado pensamiento de un sobreviviente. Una reflexión sobre la violencia, que hace foco en el sin sentido de la guerra, en la pérdida de la condición humana.

El tercer espectáculo de la muestra, en el que el escenario de la sala María Guerrero constituyó también el espacio de los espectadores, que de manera bifrontal rodearon la escena, fue **Ubu en Bolivia**, basado en **Ubu Rey** de Alfred Jarry. Sus responsables: los integrantes del Teatro de los Andes, dirigidos por el argentino Cesar Brie, también adaptador del texto, y uno de los fundadores del grupo que desde hace diez años tiene su sede en Yotala, cerca de Sucre, y que entre otras características se destaca por tener un riguroso entrenamiento corporal y vocal. Suele ligarse al Teatro de los Andes con una propuesta antropológica, dado que Brie ha construido parte de su formación con Eugenio Barba y fundamentalmente con Iben Nagel Rasmussen. Sin embargo el grupo ha desarrollado su propia metodología de trabajo, fundamentalmente en lo que involucra la preparación del actor. Una de las características principales de su línea de investigación es la de hacer un teatro que se nutra de la cultura

indígena, que es de una gran riqueza en ese país. Asimismo la agrupación busca sacar al teatro de las salas y llevarlo a plazas, universidades, etc., crear un nuevo teatro para ese público. La puesta de **Ubu en Bolivia**, un espectáculo estrenado en 1994, se erige en una parodia del autoritarismo en Latinoamérica, parodia sustentada en una actuación payasesca, con una presencia fuerte de la acrobacia, un humor que es producto, entre otros recursos, de las permanentes rupturas que genera el contraste entre el uso de música autóctona y rock and roll, así como también de la original inclusión de objetos tales como escupidoras, papel higiénico, que por momentos toman tal protagonismo que adquieren entidad de personajes.

También proveniente de España, pero en las antípodas del espectáculo que abrió el Festival, la compañía Producciones Imperdibles, heredera de La Pupa de Sevilla, aquella que nació en 1980, presentó en la sala María Guerrero una versión multimedia de **Un poeta en Nueva York**, de Federico García Lorca, creada y dirigida por Gema López y José María Roca. Es éste un espectáculo estrenado en 1998, año del centenario del nacimiento del poeta.

La palabra de Lorca aparece aquí como punto de partida, en un intento de disparar las imágenes que condensa su poesía, hacia una lectura abierta que se salga del canon. Para ello se ha concebido un entramado de lenguajes, tejido entre el texto, en este caso una selección de poemas, algunos fragmentados, una pantalla gigante al fondo del escenario, que interactúa con la palabra, en la que se proyectan imágenes que buscan romper los lugares habituales de lectura, otra tela en el proscenio, en la que a la vista del público se dibujan imágenes en el momento en que se desarrolla el espectáculo, la música, y la presencia de los actores-bailarines. El intento de esta superposición de lenguajes alrededor de la palabra de García Lorca, es tomar, con una mirada contemporánea, la denuncia lorquina expresada en su perplejidad ante el mundo que se le presentaba.

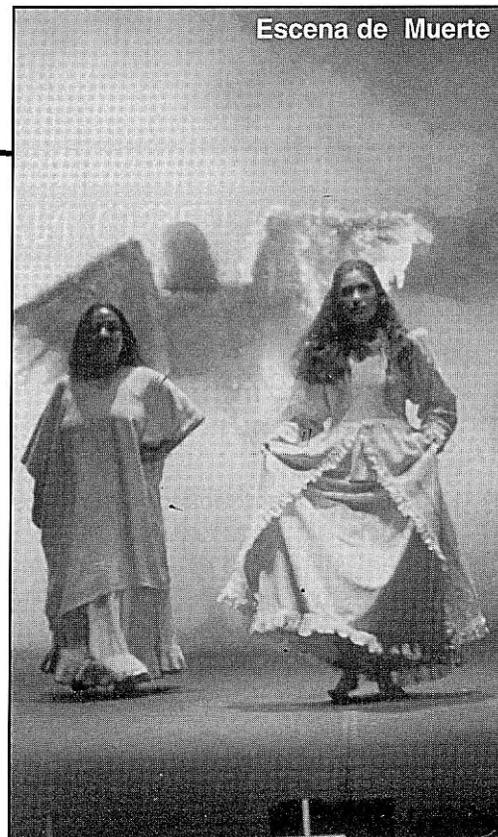
El Teatro do grupo Sobrevento, de Brasil, presentó **Beckett** en la sala Orestes

Caviglia, con dirección de Luis André Cherubini. Estrenada en 1992, esta propuesta pone en escena tres textos del autor irlandés: **Acto sin palabras I**, **Acto sin palabras II** e **Improvisación en Ohio**. Se trata de un trabajo en el que este grupo, formado en 1986, combina actores y muñecos, con los cuales utiliza la técnica japonesa Bunraku, la manipulación de un muñeco entre varios titiriteros.

Además del agobiante clima beckettiano, que muestra al ser humano ante sus imposibilidades, esta versión, y particularmente los dos primeros tercios del espectáculo, acentúan determinados detalles que se vinculan con una reflexión sobre el poder. Es el hombre (en este caso encarnado en muñecos cuyos rostros están completamente desdibujados), que manipulado sin siquiera advertirlo, actúa, creyendo tener voluntad propia, los caprichos de un poder para él invisible, pero no para el espectador, que distanciado puede advertir la manipulación. Esa manipulación que, si en general cuando es exhibida en cualquier propuesta de teatro de objetos constituye de por sí un llamado de atención sobre las estrategias del poder, en el caso de estos textos de Beckett adquiere un lugar central.

Un violinista en escena hace coincidir determinados sonidos producidos desde su instrumento, ya sea percutiendo las cuerdas o frotándolas, con ciertos movimientos de los muñecos, y dirige, de este modo, la conducta de éstos. Se convierte así en un manipulador más y al producir en reiteradas ocasiones las mismas frases musicales, enfatiza el carácter repetitivo de la conducta, destacando más aún las limitaciones de los seres humanos, condenados a obstinarse y a permanecer ciegos.

Para cerrar, el grupo Me xihc co Teatro, presentó en la sala María Guerrero, **Muerte**, de María Morett, con poemas y canciones de Jaime Sabines, Juan Rulfo, María Morett, Violeta Parra y Carlo Bernal y dirección general de Alvaro Hegewisch y María Morett, espectáculo que es, de todos los del Festival, el que de manera más directa se pregunta por la identidad latinoamericana, dado que en él aparece muy fuertemente la idea de una cultura en la que se funden



tradiciones indígenas y cristianismo, en este caso vinculadas a la idea de la muerte.

Una sucesión de cuadros sobre el fin de la vida, entendido desde esta perspectiva cultural, que alberga tensiones tales como llorar a los difuntos o despedirlos con alegría, enterrarlos o dejarlos secar al sol, constituye el esqueleto de este espectáculo estrenado en 1996, que parte de un episodio, el asesinato de tres mexicanos en su intento de cruzar la frontera hacia Estados Unidos, episodio que aparece desmembrado y es tan sólo un eje de organización del mundo que se muestra, pero de ningún modo implica la narración lineal de una historia. La muerte es, a partir de este acontecimiento, algo que hay detrás de una frontera.

Muerte se apoya en la construcción de un espacio de grandes dimensiones, usa diferentes alturas, y crea un universo visual con velas, humo y un predominio de luz azul, elementos que apuntan a la creación de un universo onírico y ritual.

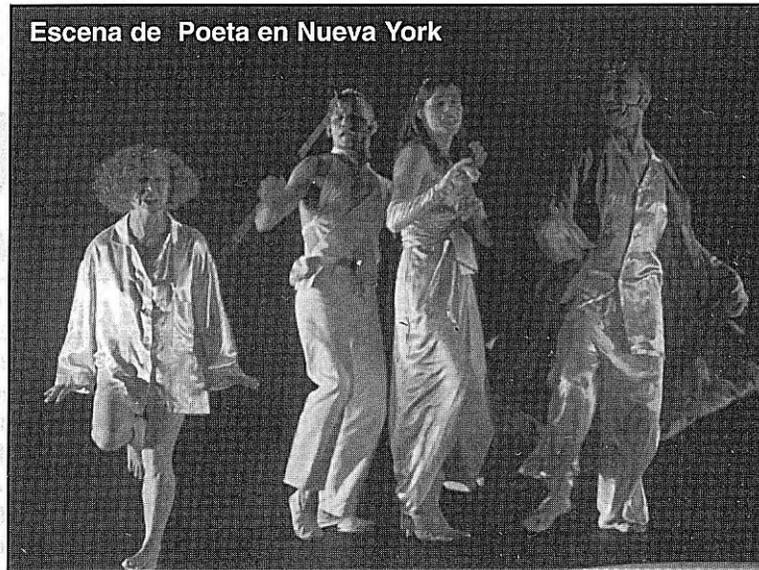
De este modo se desarrolló el Programa Iberoamericano. Como observación general, cabe destacar que la heterogeneidad de las propuestas ratifica la idea de que si existe una identidad iberoamericana, ésta no es otra cosa que la suma de diversidades •

Fotos de Gustavo Gorrini

Escena de **Ubu** en Bolivia



Escena de **Poeta en Nueva York**





INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

4º CONCURSO NACIONAL DE OBRAS DE TEATRO

OBRAS BREVES

El Instituto Nacional del Teatro, convoca al 4º Concurso Nacional de Obras de Teatro 2001, que en esta ocasión se realizará en homenaje al vigésimo aniversario de Teatro Abierto.

BASES

- 1) Podrán participar todos los argentinos nativos o extranjeros con más de cinco (5) años de residencia comprobable en el país, sin límite de edad.
- 2) Los participantes no podrán enviar más de una obra. Cada obra podrá ser escrita por más de un autor.
- 3) Los textos presentados no tendrán limitaciones temáticas o de propuesta estética, pero no podrán exceder los treinta (30) minutos de duración aproximada y sus requerimientos escenográficos y lumínicos deberán ser mínimos, para permitir un rápido montaje / desmontaje.
- 4) Se admitirán monólogos y se tendrán especialmente en cuenta las piezas con pocos personajes. Quedan expresamente excluidos los textos dedicados al público infantil.
- 5) La obras presentadas deberán ser inéditas y no estrenadas.
- 6) Las obras deberán presentarse por quintuplicado, impresas o mecanografiadas en una sola cara del papel, tamaño A4, encuadradas o anilladas. En la primera hoja deberá constar: nombre de la obra, seudónimo elegido y región a la que pertenece.
- 7) El o los autores adjuntarán un sobre cerrado en cuyo exterior figurará el título de la obra, el seudónimo elegido y región a la que pertenece. En el interior deberá constar, con carácter de declaración jurada, bajo firma: datos completos reales del autor o autores, domicilio y un breve currículum. También podrá incluir si lo tuviere, el comprobante de inscripción de la obra en el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual.
- 8) Cada participante se responsabiliza tanto por la veracidad de los datos como por la autoría de la obra presentada. Ante cualquier impugnación que surgiera al respecto, el INT queda excluido de cualquier responsabilidad legal, correspondiendo a cada participante afrontar la misma a título personal.
- 9) La convocatoria se abre el día 02/05/01, y cierra indefectiblemente el día 31/07/01. El Instituto dará a conocer el resultado de la selección el día 31 de agosto de 2001.
- 10) Los textos se enviarán por correo, consignándose en el envío: "Instituto Nacional del Teatro- Santa Fe 1243- 7º Piso- C.P. 1059- Ciudad Autónoma de Buenos Aires- 4º Concurso de Nacional de Obras de Teatro".
- 11) El Instituto Nacional del Teatro no se responsabiliza por pérdidas o extravíos de obras eventualmente remitidas.
- 12) Se considerará como válida la fecha de matasellos de correo que se atenga al plazo estipulado, aún cuando la obra hubiese sido recibida con posterioridad a la fecha de cierre de recepción.
- 13) El jurado estará integrado por tres (3) personalidades relevantes de nuestro país, elegidas por el Consejo de Dirección del INT.
- 14) Atendiendo a la calidad artística, se seleccionarán hasta doce (12) textos en total, correspondiendo uno (1) como mínimo por Región Cultural del País.
- 15) A efectos de este concurso y en un todo de acuerdo con las reglamentaciones vigentes en el INT, se considerarán "Regiones Culturales Argentinas" a:
 - CENTRO** (Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Provincia de Buenos Aires)
 - CENTRO - LITORAL** (Córdoba, Santa Fe, Entre Ríos)
 - NUEVO CUYO** (La Rioja, San Juan, San Luis, Mendoza)
 - NOA** (Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, Santiago del Estero)
 - NEA** (Formosa, Chaco, Corrientes, Misiones)
 - PATAGONIA** (La Pampa, Río Negro, Neuquén, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur)
- 16) El INT distinguirá a los autores ganadores con PESOS UN MIL (\$ 1.000.-) de premio, y adjudicará PESOS DOS MIL (\$ 2.000.-) para la producción de la obra.
- 17) Todas las obras seleccionadas serán publicadas por el INT.
- 18) El fallo del jurado es inapelable. Cualquier situación no prevista en el presente reglamento será dirimida por el Consejo de Dirección del INT.



Picadero el programa de radio

Toda la Actividad Teatral del país, por Radio Nacional, en todo el país.

LRA 1 Buenos Aires (Domingos 13 hs.)	LRA 10 Ushuaia (Viernes 21 hs.)	LRA 26 Resistencia (Viernes 19 hs.)
LRA 3 Santa Rosa (Miércoles 21 hs.)	LRA 12 Santo Tomé (Domingos 13 hs.)	LRA 27 Catamarca (Domingos 21 hs.)
LRA 4 Salta (Miércoles 16 hs.)	LRA 13 Bahía Blanca (Miércoles 16 hs.)	LRA 28 La Rioja (Sábados 17 hs.)
LRA 5 Rosario (Domingos 21 hs.)	LRA 14 Santa Fe (Martes 22 hs.)	LRA 29 San Luis (Domingos 13 hs.)
LRA 6 Mendoza (Sábados 13.30 hs)	LRA 15 Tucumán (Jueves 21 hs.)	LRA 42 Gualeguaychú (Domingos 13 hs.)
LRA 8 Formosa (Domingos 21 hs.)	LRA 19 Puerto Iguazú (Sábados 21 hs.)	LRA 53 San Martín de los Andes (Domingos 13hs.)
LRA 9 Esquel (Domingos 12 hs.)	LRA 24 Río Grande (Domingos 21 hs.)	LRA 57 El Bolsón (Domingos 22 hs.)



Teatro infantil

Necochea una fiesta que cumplió 40 años

José Kairúz
desde Necochea

Entre el 5 y el 14 de enero, organizado por la Secretaría de Turismo, Cultura y Deportes y la Dirección de Cultura y Educación de la comuna de Necochea, se desarrolló el IV Certamen Competitivo de Teatro Infantil - XL Fiesta Nacional de Espectáculos para Niños. Participaron 37 grupos, tanto de teatro como de títeres, clown y mimo. Dentro del marco del Certamen, se contó con una "batería" de cursos y seminarios a cargo de destacados docentes de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires y con invitados especiales como Adela Bachs y Sara Bianchi.

El jurado estuvo integrado por la actriz María Cristina Lastra Belgrano, designada por la Secretaría de Cultura y Comunicación de la Presidencia de la Nación, el dramaturgo Alberto Drago, en representación de Argentores, el actor Daniel Viola por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, y el actor José Kairúz por el Instituto Nacional del Teatro.

Los espectáculos incluyeron una diversidad de propuestas para el deleite de los

pequeños espectadores, que colmaron el anfiteatro y las tres "carpas - teatro" montadas en el Festivalodromo del parque Lillo, espacio que en varias jornadas se vio desbordado no sólo por los niños sino también por sus padres que, además de disfrutar de unas vacaciones junto al mar, gozaron de las obras que presentaron los grupos participantes.

Desde la comedia musical pasando por los títeres, el clown y la pantomima, todas las disciplinas del teatro infantil estuvieron representadas.

Muchos de los trabajos presentados fueron de una calidad y excelencia profesional dignas de rescatar, por lo que el jurado decidió, al igual que el año anterior, nominar en los diversos rubros a varios candidatos. Esas nominaciones se dieron a conocer en la penúltima jornada. Estuvieron reunidos en la "carpa - teatro", todos los elencos, luego de las pre-



Escena de Pido gancho, Capital Federal

sentaciones de rigor, los aplausos y las distintas expresiones de alegría por haber llegado al final de esta verdadera fiesta teatral, se otorgaron los premios •

Premios

El día 14 de enero, en el Anfiteatro del Parque, en cuyo escenario estaba ya armada la escenografía de la obra **Gulliver**, del grupo Libertablas, que cerró el encuentro, con público y elencos que desbordaron la capacidad del lugar, los miembros del jurado hicieron conocer el nombre de los premiados:

CLOWN DE ORO:

1) Pido gancho, la historia de Carlitos y Violeta, de Héctor Presas

MEJOR ESPECTACULO

1) El soldadito de plomo

2) Pido gancho, la historia de Carlitos y Violeta.

MEJOR DIRECCION

Raúl Saggini, por la obra **Perurimá, como Pedro en su casa**

MEJOR LABOR ACTORAL FEMENINA

Yamila Ulanovsky, por **Oceánica, un cuento de sirenas**

MEJOR LABOR ACTORAL MASCULINA

Héctor Presas por **Romance de trovadores y Pido gancho, la historia de Carlitos y Violeta**

MEJOR ACTOR TITIRITERO

Roberto Sancho por **El blues de los dinosaurios tristes**

MEJOR RESOLUCION ESCENICA

Rafael Curci, Claudio Alvarez, Omar Alvarez, Gladys Garnica, Néstor Segade por **El soldadito de plomo**

MEJOR VESTUARIO

Ramiro Sorrequieta, María Laura Salazar por **Perurimá, como Pedro por su casa**

MEJOR MUSICA ORIGINAL

Roberto Assalini por **Amor de payasos**

MENCIONES

Dado el nivel de las presentaciones, el jurado resolvió otorgar las siguientes menciones:

1º- Alfredo Alcón, por relato y voces en **El soldadito de plomo** como reconocimiento al valor de la palabra en el hecho teatral.-

2º.- Oscar Barotto, autor de **Vamos a ver quién gana**, por destacar los valores de solidaridad y el respeto por la democracia.-

3º.- El tesoro de zambuanga, por su aporte al espectáculo para niños a través de su trabajo vocal.-

4º.- Al trabajo de clown en **Narices de colores** del grupo Blanco y negro dirigido por Celia Marino.-

5º.- Al trabajo de clown en **Amor de payasos** del grupo Código Clown dirigido por Ricky Behrens.-

6º.- A la producción del grupo Pecas y Barbas, por su espectáculo **Casi un cuento**, dirigido por Daniel Chocaro.-

7º.- Cristina Prates, por la coreografía de la obra **Perurimá, como Pedro por su casa**



Un soldadito de plomo que emociona al país

Ruth Mehl
desde Capital Federal

Una de las expresiones más potentes que se vieron en la última Fiesta Nacional del Teatro, dentro del área infantil, fue El soldadito de plomo, trabajo de Rafael Curci y Omar Alvarez, que además obtuvo el premio al Mejor Espectáculo en la edición número 40 del Festival de Necochea, en esta temporada.

Cuando llegó el estreno, sabíamos que no era una propuesta convencional, y que al relatar el cuento tal cual era, corríamos un riesgo, pero no era un capricho."

Rafael Curci y Omar Alvarez, los creadores de **El Soldadito de plomo**, espectáculo de títeres que viene cosechando bastante éxito, comentan los entretelones de su trabajo.

Se están refiriendo al desafío de poner en escena, para el público infantil, el cuento de Hans Christian Andersen que narra las peripecias de un juguete, un soldadito, al que le falta media pierna porque el metal no le alcanzó al artesano. La historia transcurre principalmente en el cuarto del niño, donde el soldadito (que nunca tiene un nombre) se enamora de una bailarina de papel, una especie de princesa que vive en el castillo de un libro troquelado.

Un accidente hará que el juguete caiga a la calle. Posteriormente, unos muchachos lo encuentran y lo ponen a navegar en un barquito de papel. El viaje lo lleva por alcantarillas y cloacas, donde enfrentará a ratas y otros peligros, hasta llegar al mar. Finalmente lo traga un pez.

Dentro de sus entrañas regresa a la cocina de su hogar, con gran alegría del niño que no puede creer que ha recuperado su juguete. Esta vez el soldadito de plomo tendrá pruebas de que su amor es correspondido por la pequeña y frágil bailarina. Pero el viento los hará caer al hogar encendido y se consumirán con el fuego. El corazón del soldadito se funde finalmente con un prendedor de la bailarina.

Como el original

En su afán por entregar a los chicos la lite-

ratura sin retoques sobreprotectores, Curci y Alvarez decidieron trabajar con el texto más ajustado posible al original del dinamarqués Hans Christian Andersen. Dieron con una versión en inglés que los satisfizo. Rafael Curci la tradujo al castellano. "Creemos - dicen - que no hay temas prohibidos para los niños. Sólo se necesita cuidado en su tratamiento."

El paso siguiente fue decidir la estética. Por un lado, la elección era presentar la narración completa: había que buscar la voz. Por el otro, dadas las características del cuento, habían pensado en títeres de mesa.

Otro nórdico, Enrique Ibsen, los había vinculado con Alfredo Alcón. Recordaban los tiempos de **Peer Gynt** en el Teatro San Martín, cuando el elenco de titiriteros, lide-

rado por Ariel Bufano, intervino con una fascinante creación de los seres que poblaban el mundo mágico de la montaña por donde el protagonista debe transitar.

En puntas de pie

Alcón consideraba aquella experiencia de contacto con los títeres como inolvidable, y aceptó encantado el desafío. Compartía, además, la admiración por el cuento, que había escuchado por radio y que, dice, "es tan bello, tan leve, como si se deslizara con cuidado sobre algo mucho más profundo, que está allí si se lo quiere ver".

Su aporte le dio a la obra una base muy especial de intimidad y a la vez extrañamiento, un delicado recorrido por un mundo donde pasan cosas y otras muchas pueden



Escena de El soldadito de plomo

pasar, como ocurre en el mundo de la fantasía infantil, y que el adulto debe recorrer en puntas de pie.

El resultado es un fluir de la voz que lleva a las imágenes, un movimiento sin pausa pero sin prisa que va colocando, en la mente, cada pieza en su lugar; mientras el titiritero lo hace en el escenario, una música rítmica cargada de poesía, de sugerencias, que los realizadores han respetado y destacado con gran elegancia, con un refinamiento muy preciso.

Técnica variada

"El texto nos fue diciendo la técnica a elegir", dice Omar Alvarez, quien a la vez actúa como titiritero.

"Pensamos - apunta Curci- que no podían ser los títeres juguetones más tradicionales. El final sería mucho más dramático. La sensación de distancia la buscamos también en los juguetes, y en una ambientación que aludiera a otros tiempos, otros lugares, cercanos a los del escritor"

El niño está vestido de marinerito, a la usanza de principios del siglo XIX, y los juguetes de su cuarto no son por cierto ni robots ni autos a control remoto. Como suele suceder en la realidad, el favorito del niño es tal vez el juguete menos anticipado por los adultos; en este caso, precisamente, de toda la caja de soldaditos aquel que está incompleto.

Este hecho caracteriza la narrativa de H.C. Andersen, en la que los héroes son generalmente seres marginados o en inferioridad de condiciones frente a su entorno, y que pasan por situaciones de prueba gracias a su temple, buenos sentimientos y silencioso heroísmo. Es como si de alguna manera señalara otra forma de ver las cosas, otras historias detrás de la historia.

Para ello, como buena literatura, es capaz de convocar imágenes que el texto no dice pero despierta.

Títeres de mesa

La obra arranca con la figura, entre sombras, del artesano que trabaja con el plomo. Este personaje, que nunca pasará a un primer plano sigue siendo el manipulador cuando hace falta su intervención. En esas escenas, se trata de un trabajo de títeres de



Escena de El soldadito de plomo

mesa. Aunque trabaja entre sombras, para no ser demasiado visto pero a la vez interactuando como una presencia conocida, - al igual que el niño cuando juega solo-, el manipulador está vestido con mameluco y gorra, al estilo de un artesano de la época.

El viaje del soldadito se muestra en teatro de transparencias. Y cuando el soldado retorna reaparece la técnica de los títeres de mesa.

La bailarina de papel es articulada y es un títere de varilla en la escena en la que danza, pese a salir de un libro troquelado. Se le ha dado toda la ilusión de una textura y levedad como si fuera de papel.

La delicadeza, el cuidado de los movimientos, la forma medida de trasladar los muñecos o cambiar sus posiciones está dada por el ritmo parejo de la narración.

Narración

La voz de Alfredo Alcón es la de un padre leyéndole la historia al niño.

Al respecto, comenta Rafael Curci: "Antes de la grabación yo me había hecho un plan de escenas, lugares para las pausas, momentos a destacar. Cuando Alfredo empezó a leer, me di cuenta que todo iba a cambiar, que me estaba dando vuelta los planes. Le dio tanto contenido sugerido, que regresamos con Omar a trabajar empezando de nuevo."

En el espectáculo las luces y las sombras, así como la música son muy importantes. Todo el aspecto visual sugiere un mágico libro de cuentos que cobra vida. Pero es un refinado libro bellamente ilustrado, como una joyita de colección.

Concientes de la necesidad de que los recursos técnicos estuvieran a la mano, Rafael Curci y Omar Alvarez decidieron que ellos tenían que trasladarse con todo: no sólo su propio retablo y sus títeres, sino luces, cables, equipo de sonido. "Queremos que la gente, esté donde esté, vea el espectáculo tal cual es. Especialmente el público del interior", dicen.

Esta resolución les permitió inaugurar el Festival de Necochea cuando aún faltaban completar detalles de infraestructura. "Tuvimos electricidad sólo media hora antes de empezar -dice Alvarez- pero en la oscuridad armamos todo lo nuestro. Luego sólo faltó la última conexión. Es lo más seguro."

Tal vez un aspecto importante, digno de destacar en este trabajo que arrancó con tan buena recepción de parte del público, pese al temor de algunos adultos, principalmente docentes, sobre la capacidad de los niños para recibirlo, estriba en el prolijo cuidado de sus realizadores por los detalles.

"Tenemos nuestra propia producción -dice Curci- y esto nos ha costado mucho. Pero nos aseguramos tener todo lo necesario. Viajamos con toda la escenografía, las luces, el equipo de sonido: hay cajas con kilos y kilos de cables. No queremos que por falta de un prolongador, por ejemplo, la función no se pueda hacer, o no pueda hacerse en las condiciones necesarias. El profesionalismo une el arte con la técnica y el oficio, no se puede desatender nada" •

Dos perfiles

El soldadito de plomo, espectáculo en títeres basado en el cuento de H.C. Andersen, en versión y realización de Omar Alvarez y Rafael Curci ha recibido ya varios premios y distinciones:

Primer Premio Mejor Espectáculo de Títeres en el Certamen Metropolitano de Teatro: Buenos Aires teatro 2000. Espectáculo ganador de la Fiesta Regional de Teatro en Capital Federal y provincia de Buenos Aires. Representó a la Zona Centro en la Fiesta Nacional del Teatro- Salta 2000. Primer Premio Mejor Espectáculo 40ª. Fiesta Nacional de Espectáculos para niños- Necochea 2001. Premio Mejor Resolución Escénica 40ª. Fiesta Nacional de Espectáculos para niños- Necochea 2001.

Nominaciones: Mejor actor titiritero. Mejor director. 40ª. Fiesta Nacional de Espectáculos para niños- Necochea 2001.

Sus creadores, Rafael Curci y Omar Alvarez, reconocen una amplia y sólida formación en el camino del teatro y del títere.

Ambos egresados de la Escuela de Titiriteros del Teatro San Martín, integraron el Elenco de Titiriteros del Teatro. Curci sigue perteneciendo al Grupo, mientras Alvarez ha tomado un camino independiente.

Rafael Curci recibió el premio Ariel Bufano en dramaturgia para teatro de títeres, instituido por el Marionetteatern de Estocolmo, Suecia. Es creador de diversas obras de títeres para adultos y niños, y además de su participación en el elenco del San Martín, trabajó con el Periférico de Objetos, y con las propuestas del Centro Cultural Espacios, creado por Omar Alvarez, Claudio Alvarez y Silvia Biscione.

Omar Alvarez se dedica a los títeres desde 1978. Después de su paso por el San Martín, participó de algunos espectáculos del Teatro Negro de Salta, empezó con su propia compañía junto a su hermano Claudio, (quien en El soldadito de plomo ejerce la asistencia técnica). Se interesó en trabajos sobre ecología y talleres para discapacitados. En 1994 realizó una gira internacional, visitando distintos conjuntos extranjeros que sin duda pusieron una impronta en sus posteriores creaciones.

Maestros como Ariel Bufano, Javier Villafañe, Roberto Docampo, Adelaida Mangani, y los modelos extranjeros como Phillipe Genty, Jim Henson, y el propio Michael Meschke son reconocidos por estos jóvenes como quienes les señalan un camino, difícil, esforzado, pero gratificante •



Teatro infantil

Galileo, un personaje que se acomoda a un nuevo público

Darío Palavecino
desde Mar del Plata

La fórmula volvió a dar resultado. Reuniones reiteradas, debates permanentes y la imaginación con todas sus maquinarias en marcha para volcar ideas en forma constante. Así surgió el personaje elegido, Galileo Galilei y así Leo Rizzi, Mónica Arrech y Cecilia Martín, los integrantes del grupo Teatrantés, se transformaron en los ganadores del primer premio del Tercer Concurso Nacional de Dramaturgia, que organizó el Instituto Nacional del Teatro.

Todavía hoy, estos jóvenes artistas marplatenses, se preguntan qué habrá pasado por la cabeza del director Andrés Bazallo, el crítico Juan Garff y la dramaturga Adela Basch, miembros del Jurado, cuando abrieron el sobre correspondiente al texto elegido como el mejor y se encontraron con que no tenía uno sino tres autores.

Es que Teatrantés se acostumbró a trabajar así: escribe, produce y pone en escena sus obras. La extensa trayectoria del grupo, a pesar de la juventud de sus integrantes, les tiende la derecha, vaya paradoja del destino, justo cuando celebran trece años de funcionar en conjunto. Si para ellos quedaba alguna duda, este reconocimiento confirma que hay en ellos calidad y talento. Lo demuestra el hecho de haber participado, con el mayor de los éxitos, en un concurso en el que se presentaron nada menos que 70 obras inéditas, correspondientes a autores de todo el país. Teatrantés, más allá del orgullo personal que implica esta distinción, prefiere no acunar todos los méritos. "Es un galardón más que importante -dicen- pero por sobre todo nos hace sentir embajadores del movimiento cultural que tiene nuestra ciudad".

Así rescatan a Mar del Plata y a los miles de artistas que pueblan escenarios y deambulan por salas teatrales cargando con emprendimientos propios, muchas veces sin todo el respaldo que la calidad de esos trabajos se merece. Es que aquí nacieron y crecieron, primero como actores y después como productores, directores y escritores de sus propias obras. Una historia que arranca en 1988 con una conformación original de seis integrantes. La apuesta inicial fue teatro para adultos. La obra se llamó, **El país de la cebolla**. "Todos creían que era para niños", recuerdan con una sonrisa sobre el trabajo que les deparó el primer reconocimiento. Ganaron el concurso del Centro Cultural General Pueyrredón, de esta ciudad, y allí la presentaron. "Fue la primera vez -señalan- que pudimos hacer temporada completa y probarnos como grupo de trabajo". La experiencia, cuentan, fue muy positiva. Luego vendrían otros "hijos" de Teatrantés, como ellos gustan llamar a sus propias obras: **El fabuloso robo de la sombrerera**, **Patás cortas**, **Viento en popa**, **Leyendas de fuego** y **Réquiem en solfa**. Salvo esta última, las restantes estaban orientadas al público infantil.

De ellas rescatan el éxito de **Patás cortas**, una de las que más satisfacciones dio al grupo. Recientemente fue estrenada en Brasil. Teatrantés la presentó en un encuentro de teatro del Mercosur y artistas cariocas quedaron fascinados. "Les cedimos los derechos por un año por una cuestión de confraternidad", cuentan los artistas, y aseguran que "mueren" por verla en manos de otros actores. "Queremos ver cómo otro hace algo que hicimos nosotros. Es una lectura diferente y estamos ansiosos por ver el espectáculo inter-



Grupo Teatrantés

Mauro Rizzi

pretado por actores del Brasil", dicen con la seguridad de que no habrá disgustos. El grupo que la interpreta ya ganó premios con este espectáculo en su país.

Y mientras escribían **El ña**, otra apuesta al teatro para adultos -se basa en un hecho real, la matanza de vascos en Tandil durante 1860- recibieron la novedad del Instituto Nacional del Teatro. De la mano de **Galileo** se preparan para desembarcar en el Teatro Nacional Cervantes.

El trabajo colectivo

Teatrantés cultiva un estilo con sello propio. "Nuestra característica es que trabajamos creando colectivamente. Todo lo hacemos nosotros tres, la dramaturgia, la puesta en escena, ejercemos la dirección, actuamos y en las últimas obras también nos hemos hecho cargo de la escenografía y el vestuario", cuenta Mónica Arrech. Leo Rizzi admite que esta forma de trabajo muchas veces es vista como "algo raro" en el ambiente, pero la mantiene en pie y la defiende contra viento y marea. "Los tres estamos convencidos de haber elegido este camino -remarca- y los resultados nos van dando la razón y muchas satisfacciones". Cecilia Martín resalta este aspecto porque tiene la seguridad de que hay un crecimiento de todos los integrantes. "Cada uno tiene experiencia por fuera de Teatrantés -explica- pero lo que va recolectando en distintas actividades lo vuelca en el grupo". "Somos muy heterogéneos, con formaciones y criterios diferentes y creo que ahí está la clave. Es la llave para la apertura del grupo", afirma con total seguridad.

Coinciden en que el grupo es un formador de imágenes. Por eso es que no hay una división de roles: "quizás por eso nuestras puestas son más ricas", acota Leo. Claro que no es fácil esto de decidir todo de a tres. Lleva tiempo.... mucho tiempo. La lluvia de ideas abre paso a la catarata de discusiones y propuestas alternativas. "Probamos, nos escuchamos -revela Mónica- y todo es como

mucho más dialéctico".

Teatrantés además trabaja con actores invitados a quienes les da un espacio a la hora de discutir. En eso también hay mucha claridad en el grupo: el que es parte de la obra, más allá de los tres miembros originales, también participa, opina, discute y propone. "Tiene voz y voto como cualquiera de nosotros", advierte Mónica. En lo único que no entra es en la producción, algo que Teatrantés se reserva como grupo.

Cuando Leo, Mónica y Cecilia se sientan a escribir hay una decisión de imponer a cada obra un perfil diferente para no repetirse. Así, por ejemplo, **Patás cortas** fue un policial con personajes muy estereotipados y **Viento en popa** tenía la fuerza radicalizada en una historia en alta mar. Entonces, por fin, apareció **Galileo**, su mundo y el camino hasta el primer premio en el concurso del INT.

El teatro para niños

El funcionamiento de Teatrantés como compañía hace que puedan reponer cualquiera de sus obras -ó "hijos"- en cuestión de días. Como pasó en las últimas vacaciones, cuando presentaron, casi simultáneamente, cinco de sus espectáculos en distintas ciudades de la Costa Atlántica.

Los tres echan una mirada crítica sobre aquellos que no le dan crédito al teatro infantil. "Casi peyorativamente es común escuchar que se refieren a este tipo de trabajos como 'obritas para niños' ", acusan. A la par se encuentran con que en la Capital Federal comienza a haber un reconocimiento a todos los que apuestan a un cambio que implica, por sobre todas las cosas, trabajar con seriedad. "Se ve que le empiezan a ceder un lugar a artistas surgidos del interior que se han ganado un espacio con esfuerzo", resalta Leo Rizzi, refiriéndose a aquellos que "se escaparon de la pista fácil del musical infantil y prefirieron la búsqueda de recorridos a veces más complicados y difíciles, pero que lograron el apoyo y el aplauso del público.

También tienen sus cuestionamientos para quienes no aceptan las creaciones colectivas. "Parece que si una obra no es escrita por un solo autor no se está haciendo la misma dramaturgia", advierten y se defienden. A la vista de los trece años recorridos codo a



Mauro Rizzi

codo se afianzan más que nunca en el mecanismo de trabajo elegido, mas allá de que resulte difícil consensuar. "Estamos seguros que para el Jurado del INT fue una sorpresa que la obra haya sido escrita entre tres", admiten sobre una variantes que "es rara y no se da demasiado".

Teatrantés promete seguir por el camino elegido. Dicen que así es como les gusta trabajar y que lo disfrutan más. Cada letra en el texto es un paso o un gesto que ya saben como deberá darse en el escenario. "Cuando las vamos a subir a escena -dicen de sus obras- tenemos muy en claro qué es lo que vamos a hacer". Esto también lo han aprendido. Por eso ahora están intentando que a la hora de escribir todos puedan entender con total claridad lo que quieren contar. "Queremos que el que no está dentro de nuestras cabezas también entienda cada detalle. Que al leer el papel haya precisiones que no lleven a la duda", señalan sobre un punto en el que ponen énfasis en esta etapa de su carrera.

En ese sendero se ha cruzado ahora nada menos que Shakespeare y **Sueño de una noche de verano**. El grupo trabaja en la adaptación para poder llevarla de 17 a 4 personajes. Es obvio que para Teatrantés se viene otra etapa de discusiones, propuestas y manos al arcón de la imaginación. Y lo celebran. Así es como les gusta trabajar •

El mundo del señor Galilei

Si escribir una obra es de por sí difícil para el trío, seleccionar al protagonista de la historia lleva días en los que las ideas se volcarán al papel entre mate y mucho debate. Siempre habían escrito desde la fantasía y esta vez querían rescatar a un personaje conocido y de absoluto valor para la historia de la humanidad. Vieron videos, leyeron libros, recurrieron a más de una enciclopedia. Hasta que llegaron a Galileo Galilei. Tenían una ventaja, no había apuro en definir el texto.

Galileo se robó toda la atención apenas llegó con su fuerza de la razón y sus históricas peleas con la Iglesia. En la búsqueda de material biográfico tuvieron una obligada escala en el Galileo de Bertold Brecht. "Nos costó despegarnos de ese perfil y bajar algo tan ideológico", destacan de esta instancia. También se encontraron con un problema adicional, más aún si se tiene en cuenta que querían una obra adaptada para los tres integrantes del grupo. La época de Galileo fue casi exclusivamente de hombres, y bajo esas condiciones Cecilia y Mónica tenían que buscarse un lugar en la historia y el escenario. Advertían al borde del desconsuelo que en las altas esferas donde se movía Galileo había

curas y mucho poder, pero no mujeres.

Cuenta Cecilia que en una de las reuniones las mujeres encontraron un atajo para sus necesidades: "Un día -dice- llegamos y dijimos que había que ponerlo a Galileo en otro lado. Había que encontrarle otro ambiente. Y propusimos ubicarlo en un barco". Probaron la variante y entonces si empezó a aparecer la historia. Así encontramos como una grieta en la vida de este hombre, cuando abjura y queda preso. En ese momento se publica uno de sus libros en Holanda. Y cómo llega ese libro a Holanda es el hueco en el que se metió Teatrantés para armar la obra: Galileo y dos mujeres que, según dicen los autores con sonrisas cómplices, "lo ayudan y no lo ayudan".

De este proceso rescatan que investigar al físico les permitió encontrar en él a un hombre "ceremonioso, estudioso..... pero nos topamos con que además era un docente maravilloso, con mucho feeling con los alumnos que asistían a sus clases. El quería que todo el mundo entendiera que la física no era nada malo, ni mágico. Además les enseñaba en italiano y no en latín, el idioma de la Iglesia", insiste Cecilia, que reconoce haberse sentido atraída por

el personaje. Buceando en esa historia también rescatan para el espectáculo que a Galileo le encantaba comer. "Era un gran burgués y le gustaba la buena vida y la buena mesa" dicen, además de confirmarlo como "una persona muy religiosa y muy creyente". Así se les cruza en el camino la contradicción entre la fe y la razón.

Galileo llegó gracias a que Teatrantés obtuvo un subsidio del INT. Mandaron un proyecto para trabajarlo y logramos el okay del organismo. Con ese visto bueno comenzaron a elaborar el texto que, vaya casualidad, quedó concluido casi simultáneamente con la convocatoria a obras inéditas para el Concurso Nacional de Dramaturgia, que en el 2000 estuvo orientado al Teatro infantil. No hubo dudas: "nos presentamos".

Después llegó la alegría del primer premio, aunque lo más importante, coinciden, todavía está por venir. Los integrantes de Teatrantés sueñan con poder estrenar **Galileo** en el Teatro Nacional Cervantes, posibilidad que recién se definiría en octubre próximo, cuando las autoridades de la sala programen las actividades para 2002. "Sería el mayor reconocimiento", admite Mónica •



Lalo Chade

"En San Luis se está dando una gran involución cultural"

Paola Duhalde
desde San Luis

En esta ciudad, en la que pese a sus 130 mil habitantes la gente reconoce todavía a sus habitantes, el mimo se llama "Lalo". Su nombre real es Santiago Chade, es mendocino, pero como muchos por estos días, se dice "puntano por adopción y convencimiento".

El estilo particular, sus pasos cortos y saludos disparados por doquier, hacen de Lalo un artista inconfundible en una provincia que necesita de las expresiones de la cultura. Es uno de esos puntanos cuyo trabajo se remite al arte y no a un sueldo fijo. Profesión arriesgada si las hay.

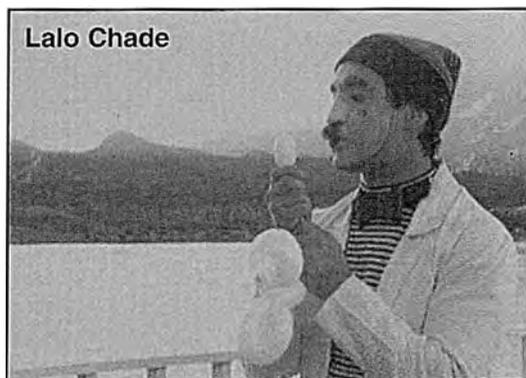
"Estoy en una etapa de tristeza profesional -dice-, que por supuesto influye en lo personal. Después de 20 años remando para que esto sea una forma de vida me doy cuenta que esto es la vida y no una forma. Toda

persona ansía trabajar en lo que le gusta o hacer lo que le gusta, sin especular o estafar, y generalmente esto no sucede, porque apremia el hambre o lo que es peor, el consumismo. Puedo decir que me siento tranquilo, pero me preocupan ciertas cosas".

Así piensa y así dispara el actor que nació como tal en 1979 integrando el TAS, Taller Actoral San Luis, con Gerardo Penini como director e inspirador de su vocación.

Es el creador del Instituto Privado de Arte y fue durante muchos años integrante del Dúo Silencio, con Eduardo Arias, donde cultivó su oficio de mimo. Es fundador y director del Centro Cultural Lalo & Cía y presidente de la Asociación CREARTE.

Hoy, como uno de los referentes de la cultura local, reconoce: "En San Luis se está dando una gran involución cultural, pero lo



Lalo Chade

positivo de esto es que siendo tan viejos aún somos vírgenes".

El año pasado, subido a un sueño ambicioso, se encerró y trabajó duro para crear su Centro Cultural, un espacio en medio de la Capital en el que se puede disfrutar de expresiones varias. Haciendo caso de un lema popular explica su inversión: "Hay un lema muy bonito que dice más o menos así: si en tu pueblo no hay nada, tu eres el responsable, o lo que es peor eres el culpable, de ahí que nace un Centro Cultural en la ciudad, el único independiente en la provincia que brinda un lugar para exponer, un bar literario para intercambiar ideas y proyectos y una sala con más de 250 localidades. En fin, un proyecto que nos dejó tiritando, por el que estamos tan enganchados como endeudados, enganchados porque va a salir adelante, cueste lo que cueste.... Y endeudados porque ninguna institución nos ayudó y eso nos demuestra que la gente no sólo no invierte en estas cosas, sino que no apuesta a estas cosas. Cuando uno no apuesta es porque no cree y si no cree es porque no ama, ¡cómo para no estar triste!".

-¿Y de quién es la culpa de esta situación?

-La gente está tan aferrada a su futuro económico o a su economía simplemente, que se le escapan la inversión afectiva y cultural. Por lo tanto a nosotros, los comunicadores, nos cuesta mucho entrar en esos espacios.

-¿Cómo es la relación de ustedes con el Instituto Nacional del Teatro?

-A pesar de que hoy en día tenemos un gran apoyo desde la Nación, a través del

Un espacio propio

-¿Cómo te va hoy con el Centro Cultural?

-Uno de los inconvenientes que nos acrecentó la apertura del Centro fue que a pesar de estar trabajando cinco meses sin descanso y con 2.400 pesos que nos aportó el INT nosotros invertimos 18.500 pesos logrando así tener un espacio de esta magnitud que muchos conocieron durante el Encuentro Regional de Teatro. Aquí también programamos espectáculos nacionales e internacionales. Buscamos mantener una continuidad poco común en San Luis.

Durante febrero y marzo el grupo subió a escena con **Historias con pañales** y tienen en preparación **Salven al cómic**, de Marcelo Ramos.

-¿Cómo está conformado hoy el grupo?

-El Centro, ex IPA, cuenta con tres grupos de artistas: Lalo & Cía que hace teatro; TdeT, títeres, y MimoSOS. Nuestro objetivo es atraer cada vez a más público, por eso apuntamos a todas las edades al igual que con los talleres que se dictan en diferentes disciplinas. Cada vez que pre-

paramos algo el lema es entretener, sorprender, y si educamos mucho mejor. Es por eso que generalmente las obras las creamos nosotros o adaptamos textos de otros. Estamos tratando de cambiar las ideas del público que viene a ver a 'alguien' para que venga a ver 'algo'.

-¿Cuáles son los principales objetivos para este año?

-Como en el anterior queremos seguir con obras auspiciadas por el INT, espectáculos concertados de grupos locales, el encuentro regional de títeres, el de teatro de escuelas secundarias, producciones unipersonales en el pub y muestras de distintos artistas locales en la sala de exposiciones.

Hablar con Lalo, el mimo, no es fácil. Se va por las ramas y cada frase culmina con una expresión de humor. Humor que muchas veces es demasiado ácido y hasta incomoda.

Pero, allá él. Sigue trabajando y entregando muchas veces reflexión. Como hace años, cuando el silencio era su premisa. Pero en verdad, mejor, déjenlo hablar •

Los teatrístas quieren saber

A partir de este número Picadero propone a los artistas del país hacer llegar sus inquietudes en relación con el funcionamiento del INT. Las mismas serán respondidas en esta sección.

-¿Cómo evalúa el INT el retorno social y cultural que provocan los espectáculos y todas las iniciativas por él subvencionadas o apoyadas?

Carlos María Alsina (Provincia de Tucumán)

-Ha sido permanente preocupación del INT, poder evaluar las consecuencias de su política en estos primeros años de existencia.

Se tuvieron en cuenta al momento de las categorizaciones.

Las exigencias para otorgar beneficios del INT, que tantas veces resultan exageradas para una cantidad de teatrístas, tienden a que podamos conformar no sólo un buen registro de datos estadísticos, sino que, a partir de ellos, podamos reflexionar acerca de la función y el sentido de estos beneficios.

Por citar un ejemplo: En las convocatorias anteriores (y simplemente por que no existien-

do antecedentes de actividad teatral subsidiada por el Estado, sus consecuencias sólo podían evaluarse a la luz de la experiencia) no se tuvo en cuenta la repercusión de los proyectos subsidiados. Observamos entonces que muchos grupos al presentar más de un proyecto, no tenían en cuenta esta repercusión y no trabajaban para conseguirla. Como consecuencia, el Consejo determinó un nuevo régimen de subsidios que se ha puesto en marcha desde la convocatoria anterior (4ª convocatoria), alcanzando a grupos y salas, que contempla estímulos a la calidad y luego a la cantidad de funciones realizadas y promedio de público •

-Con cierto espíritu fastidioso y sólo para provocar alguna discusión interesante (divertida) te anoto varias preguntas que en realidad aumentan una sola.

Luis Cano (Ciudad Autónoma de Buenos Aires)

-Estamos acostumbrados a que las instituciones no sirvan a los fines para los cuales fueron creadas, pero no estaríamos trabajando en el INT de no creer que podemos vencer a la costumbre y que este organismo (más allá de sus limitaciones y de muchas cosas que tratamos de mejorar) cumple con su objetivo.

También creemos que El INT no somos sólo los que aquí trabajamos. El INT sos vos y cada uno de los teatrístas que de una u otra forma están vinculados a él, "más" nosotros, también teatrístas, quienes desde el trabajo institucional estamos en permanente contacto con la comunidad teatral del País.

Estamos abiertos y deseosos de discusiones interesantes con esa comunidad, intentando permanentemente abrir el juego para que la participación sea amplia, para pensar en conjunto "el país teatral" y sabiendo que el teatro argentino no sucede sólo en Buenos Aires.

-¿Hay una apuesta artística-determinada desde el INT?

-Si, en el más amplio sentido de lo artístico. Por el contrario, si artística-determinada se refiere a favorecer determinadas teatralidades o poéticas, tratamos de no hacerlo.

Es voluntad de quienes dirigimos el I.N.T colaborar en las distintas instancias y formas del desarrollo artístico del teatro y los teatrístas. La apuesta abarcaría a todas y cada una de ellas intentando favorecer su más alta calidad. Y a esto apunta el nuevo régimen de subsidios.

-El INT ¿tiene gustos? ¿considera algunas formas más válidas que otras?

-Los que trabajamos en el INT tenemos gustos personales.

Pero sucede que somos muchos los teatrístas que participamos en las distintas instancias de decisión en la institución y además de orígenes teatrales, historias, regiones y miradas diversas.

Por eso, en toda y cualquier selección que realiza el INT, interviene un Jurado que determina quienes están en condiciones de recibir los beneficios.

No consideramos estéticas ni formas escéni-

cas más válidas unas que otras.

-Desde su perspectiva (institucional) ¿acaso favorece las actividades mayoritarias?

¿Asume riesgos, estimulando la experimentación, colaborando con la formación de nuevos grupos, o solo asiste a los ya establecidos, apoyando criterios de "estabilidad y permanencia"?

-Los riesgos no son asumidos por la Institución, sino por los que la conducen, y nunca son pocos cuando se trata de establecer un criterio común que abarque tantas disciplinas (Teatro, Títeres, Teatro Danza, Mimo) y dentro de cada una de éstas, tantas modalidades.

Una vez al mes, durante tres o cuatro días se reúne en Buenos Aires el Consejo de Dirección integrado entre otros, por representantes de las seis regiones, quienes discuten el criterio con el que se determina cada acción del INT. La discusión de este criterio y la decisión es siempre riesgosa, siempre una aventura teatral, siempre algo cuyos resultados se verán con el tiempo. Nunca una certeza.

Por otra parte, ¿cómo no estimular la experimentación si en cada espacio de nuestro trabajo no estamos haciendo otra cosa?

Desde la creación del Instituto se han formado muchos "nuevos grupos" que han podido permanecer como tales, entre otras cosas, gracias a los subsidios que otorga el INT.

Pero también tenemos en cuenta a los ya establecidos. Son los que allanaron el camino, cuando no existían apoyos y prestigiaron desde hace muchos años al teatro argentino en el mundo entero.

Y apoyamos criterios de estabilidad y permanencia, porque creemos que conocerse, compartir la formación y el desarrollo personal de cada integrante, incide directamente en la calidad de los espectáculos de un grupo.

Desde lo Institucional, es imposible no "considerar" (El termino "considerar" parece más ajustado que "favorecer") de manera especial la actividades mayoritarias, ya sea por la cantidad de integrantes del grupo o por la repercusión en el medio, evaluada en cantidad de espectadores o funciones •

Rubens W. Correa

Instituto, la gente sigue sin creer y mucho más sin saber que es de ellos y gracias a ellos. Ojalá que esto "avive a muchos giles", porque vivir de ésto yo sé que cuesta mucho pero comer de ésto no es tan difícil. Alguien nos reconoce, aprendamos a laburar.

A lo largo de los años las crónicas periodísticas y comentarios radiales, venidos de diferentes ámbitos, han evidenciado que en San Luis la relación de los teatreros locales siempre está a punto de colapsar. Acusaciones que van y vienen y conflictos varios son una constantes.

-¿Cómo es tu relación con la gente de otros grupos?

-Hay tantos grupos como estilos de trabajo. Están los que trabajan y los que no pueden. Están los que tienen todo. Y los que desaparecieron porque no recibieron algo. Están los que viven de ésto y estamos nosotros, los que a pesar de que se achican los presupuestos, las categorías, los auspicios y las producciones, no se nos achica nuestra vocación. Tenemos ese privilegio. En nuestra provincia notamos que quien tuvo mejor información, tuvo mejores beneficios. Al que madruga Dios lo ayuda. Y para eso había que estar organizado, palabra desconocida entre los teatreros. No entendíamos que siendo un grupo que vive de ésto, si no hacemos nada no comemos, se nos considerara Grupo C. No entendíamos como teniendo la sala más grande de la provincia teníamos un mantenimiento más bajo que otras. Con el tiempo aprendimos que había que organizarse. Ahí comienza una nueva etapa: el teatro empresarial o teatro administrado, ¡éramos pocos y la abuela tenía que administrarlo!. Teníamos que hacer como el avestruz: apurarnos, seguir con la mente volando, poner los pies sobre la tierra y esconder la cabeza en casos de apuro, pero no mantener la cola parada por sí las moscas. Y aquí andamos, comiendo hojas, formularios y facturas.

-¿Toda esta burocracia les incomoda?

-Nosotros sabemos que nadie es profeta en su tierra y si a ésto le sumamos hacer lo que a nosotros se nos ocurre, los resultados están a la vista. Cada vez tenemos menos. Hemos dejado de impresionar, hemos dejado de sorprender, cada obra de teatro deja de ser un espectáculo que crea necesidades para convertirse en un evento producido, filmado y rendido al Instituto. Si el subsidio convenido llega fuera de término, lo que parecía un espectáculo de lujo termina siendo una obra más.

Una de las características de Lalo y su gente, como algunos pocos artistas en San Luis, es que lograron una relación muy directa con el público. Quizá por la forma de ser de Chade. No necesita una gran prensa para demostrar lo que hace. Los adultos y los chicos lo identifican. Su actividad como mimo en espectáculos populares ha provocado que los niños, por ejemplo, sepan bien quién es y lo saluden, hasta cuando se saca su máscara blanca •

El Instituto del Teatro en las Provincias

REGION NUEVO CUYO

Mendoza

Giras - Nos encontramos abocados a la planificación de la gira 2001 que al igual que el año anterior cuenta con aportes del presupuesto de la Subsecretaría de Cultura de la provincia. Esto posibilitará que el número de funciones que se programen sean alrededor de 100, durante todo el año, mejorando también el cachet que cobrará cada elenco. Por su parte el grupo La Pericana realizará una gira por la Provincia de Córdoba, con una versión infantil del **Martín Fierro**.

Asistencias Técnicas - En el mes de mayo comenzarán las clases del Plan de Asistencias Técnicas, del nivel Fomento, en los departamentos de Luján, San Rafael, General Alvear, Malargüe, San Martín, Rivadavia, Junín, Santa Rosa, Godoy Cruz, Tunuyán, a las que se agregará Lavalle. Estos talleres continúan la labor iniciada el año anterior. En los rubros de Desarrollo y Perfeccionamiento se tiene previsto concretar cursos dictados por Ademar Bianchi, Susana Tambutti, Sara Torres (menciona que se ha perfeccionado en Europa) y otros destacados docentes que aún resta confirmar.

Salas - Se encuentra en elaboración un plan de equipamiento y desarrollo para las salas independientes, a realizar en conjunto con el gobierno de la provincia que para 2001 prevé la compra de equipos de calefacción, aire acondicionado y butacas confortables. Este plan continuará el año próximo con la capacitación en gerenciamiento e inversión en difusión y publicidad para las salas. Muy pronto se volverá a abrir la sala Viceversa, que dirige Walter Neira.

Producciones - Se encuentran a punto de estrenar varios espectáculos que cuentan con el apoyo del INT: **Abismo generacional** (grupo La Libélula), **Circo de Ángeles** (grupo La Pericana), **Jazmín y Aladino** (grupo Tancredi), **Los mosqueteros y el joven Dartagnan** (grupo Tiritirulay), **Vanzini y Familia** (grupo Mentitas), **Ni fu, ni fa** (con Ernesto Suárez y Marcelo Lacerna), **La edad de la ciruela** (grupo Sobretabla), **Buena presencia** (grupo El Enko), **Valde Bona** (grupo Tancredi), **Mares de Luna** (grupo Viceversa) y **Soñar no ocupa lugar** (grupo Posada-Querubini).

Por primera vez se estrenará una obra con apoyo del INT en la ciudad de San Rafael, donde el grupo Los Quijotes presentará **Un**



Escena de *La Casa de Bernarda Alba*, Chaco

ambiente mejor, creación colectiva.

Festivales y Gira Regional - Entre el 10 y el 20 de mayo se realizará el Festival Zona Este. Todos al Teatro, donde estarán presentes los elencos de San Juan y La Rioja, que ganaron la Fiesta Regional del año 2000, concretando así las primeras funciones de la gira regional proyectada para los elencos de la región que viajaron a Salta 2000.

(Marcelo Lacerna, Delegado)

REGION PATAGONIA

Chubut

En la Cuarta Convocatoria de Proyectos se presentaron nueve propuestas de producción que, después de ser evaluadas por el Jurado, recibieron un subsidio inicial. De ellas se estrenó, el 18 de marzo, el espectáculo **Woyzeck**, a cargo del grupo La Contrapartida. El resto de los trabajos tienen previstos sus estrenos entre agosto y septiembre.

Resulta destacable el hecho de que en su gran mayoría las producciones teatrales en esta provincia son de autor nacional, tendencia que va en aumento año a año.

En lo referente al Plan de Giras para 2001, se realizó una selección provincial a partir de la cual se designaron tres elencos de teatro (Azulmueca, de Puerto Madryn), La Contrapartida, de Comodoro Rivadavia y Buenacara, de Trevelín) y cinco de títeres (5 sesiones, de Puerto Madryn; Teatro Libre del Sur, de Trevelín; El Guante, de Esquel; La Tranquera, de Trevelín y Pócima, de

Trelew), que completarán un total de cuarenta y ocho funciones, cubriendo gran parte de la geografía provincial.

Las asistencias técnicas continúan el proceso del año 2000 en lo que respecta a los Planes de Fomento, siendo las localidades beneficiadas Río Mayo, Rada Tilly, 28 de Julio y El Maitén. A su vez se están diseñando los Planes de Desarrollo que tendrán lugar en las ciudades de Trelew, Comodoro Rivadavia y Esquel, en cada localidad los teatreros de la región elaborarán una propuesta de trabajo en función de la cual se designarán los docentes.

(Ariel Molina, Delegado)

Santa Cruz

En esta provincia, que actualmente cuenta con tres salas subsidiadas por el INT (Sala Estable de Títeres, de Caleta Olivia; Cine-Teatro Select, de Comandante Luis Piedra Buena y Cooperativa Teatral Sur, de Río Gallegos), comenzaron a dictarse diez Asistencias Técnicas de Fomento en Río Gallegos, Río Turbio, El Calafate, Puerto Santa Cruz, Cañadón Seco, Gobernador Gregores, Puerto San Julián, Pico Truncado y Las Heras. También se están realizando cuatro Asistencias de Desarrollo en Río Gallegos, Comandante Luis Piedra Buena y Pico Truncado.

Con respecto a las Asistencias Técnicas de Perfeccionamiento se dictarán cinco en Río Gallegos, Comandante Luis Piedra Buena y Caleta Olivia.

Se prevén veintiún espectáculos en gira dentro de la provincia.

Comenzaron a producirse -con subsidios

del INT- los siguientes espectáculos: Disparen sobre el zorzal (Río Gallegos), Encantate (Río Gallegos), Convivencia Femenina (Río Gallegos), Dos hermanas en orsaí (Río Gallegos), Nuevo mundo (Río Gallegos), Conclusión (Caleta Olivia), Dark (Caleta Olivia) y El ruiseñor (Caleta Olivia).

(Daniel Cazzappa, Delegado)

Tierra del Fuego

Asistencias Técnicas De Perfeccionamiento- Se programaron para el presente año las siguientes: Maquillaje y caracterización (Hugo Grandí), La dramaturgia del actor en el espacio (Hugo Aristimuño), Creación en equipo (Hugo Aristimuño), Escenografía (Carlos Di Pasquo), Vestuario (Marcela Morales), Dramaturgia (Néstor Sabatini), Taller sobre Kantor (Marcos Rosenzvaig), Técnica de la voz (Nicolás Amato), Taller de comicidad (Héctor Malamud) y Circo y malabares (Grupo Kasalamanka).

De Fomento - Se comenzaron a realizar las propuestas de Fomento en Usuhia, Río Grande, Tolhuin y Aserradero Lago Escondido (pequeño poblado entre montañas, cuya actividad es el aserradero y posee escuela primaria). Todos los talleres están dirigidos principalmente a niños y adolescentes (títeres, zancos, mimo, música por percusión, etc.) y para adultos (teatro, mimo, canto, danza, etc.).

Salas - Próximamente se comenzará a construir la primera sala teatral independiente de la provincia con el aporte de subsidios del INT. Esta sala pertenece a la Asociación ACTUAR y se levantará en un área importante de la ciudad de Usuhia, cercano al caso céntrico.

Equipamiento - Se solicitaron aproximadamente seis subsidios para equipamientos de iluminación y sonido (para Asociación ACTUAR, Grupo TEF, Grupo Mecenas y Grupo 200Veinte).

Producciones - Con subsidios del INT están en preparación **Silencios de familia**, de Román Sarmentero (Grupo 200Veinte de Río Grande, dirigido por Corina Amílcar);

Historias con desperdicios (Grupo Concertado de Ushuaia, dirigido por Fabián Bordoy), **Los ángeles del espejo gris** (nueva versión), de Eduardo Bonafede (Grupo TEF de Ushuaia, dirigido por Mónica Sandali), **Nostalgias** (Grupo Concertado de Ushuaia, dirigido por Alicia Bakirdjian), **Haruwen Ma-hai**, de Eduardo Bonafede - con textos de **Tierra de Espíritus** de Bonafede, **La tempestad** de William Shakespeare, **Inglaterra** de Leopoldo Brizuela, **El corazón a contraluz** de Patricio Manns, **Los Selk'nam** de Anne Chapman- por Grupo TEF de Ushuaia, dirigido por Hugo Aristimuño.

(Eduardo Bonafede, Delegado)

Neuquén

Plan de Fomento- Como parte de las Asistencias Técnicas se desarrollaron talleres de perfeccionamiento actoral dictados por Carlos Ianni y Francisco Cocuzza.

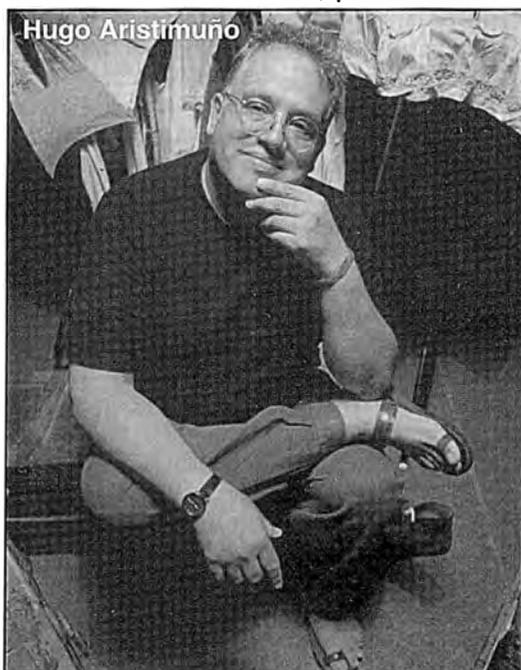
Giras - El grupo Atacados por el arte presentó su trabajo **¿Podés silbar?**, en 10 fun-

ciones, en Madrid y Málaga (España), en tanto que la compañía de teatro-danza Locas margaritas realizará un circuito de gira en Tucumán los primeros días de junio.

Encuentros y Festivales- Con la organización de la Biblioteca Teatral Hueney se puso en marcha, en Zapala y San Martín de los Andes, el Encuentro Nacional de Teatro de Humor, donde se representaron las obras ganadoras del certamen en el que participaron 66 autores de todo el país.

En la ciudad de Neuquén se llevará a cabo entre el 18 y el 20 de mayo una nueva edición del Festival de Danza Teatro organizado por el grupo Locas margaritas, que dirige la coreógrafa Mariana Sirote. Participarán compañías locales, de Capital Federal, Córdoba, Santa Fé, Río Negro y además dos provenientes de Chile y Perú.

Salas - Una nueva sala, perteneciente al



grupo Lope de Vega, acaba de abrirse en la ciudad de Neuquén. Cuenta con capacidad para 70 espectadores y en ella se estrenó el espectáculo **El té se enfría** de Roberto Espina.

(Norman Portanko, Delegado)

REGION NEA

Chaco

Plan de Fomento - Se llevan a cabo 12 Asistencias Técnicas de Fomento, en las que se incluyen una de títeres y una de teatro danza, en 12 localidades del interior de la provincia. Este trabajo es parte del proyecto de desarrollo de promotores teatrales que coordina el maestro Carlos Schwaderer y que se integra al plan regional. Los asistentes técnicos reciben el control y asesoramiento pedagógico y conforman un grupo operativo de trabajo, donde cuatro días por mes, durante nueve meses, comparten entrenamiento y experiencia para conducir con eficacia sus respectivos grupos de fomento. Una vez finalizado el trabajo anual, los asistentes serán evaluados a fin de determinar los alcances y objetivos obtenidos y planificar la tarea del año siguiente.

Desarrollo y perfeccionamiento - A partir

del mes de mayo se realizarán cursos con Nicolás Amato (técnica de la voz), Roberto Traferri (iluminación), Víctor Varela (dirección teatral) y Mauricio Kartun (dramaturgia).

Producciones, giras y festivales - Todos los grupos han recibido el apoyo del INT para la producción de obras, giras y festivales. Están en preparación los trabajos de los grupos Juglarías, Apuntes, Actoral septiembre, Cable Atierra, Azul, Siglo 21, Sala 88, La máscara, Actores unidos, EFA, La academia de la nada, Nueva era, Los idiotas, Pesos, La Plaza, Sacrum, Nashilat, La estigia (Teatro), Equis teatro de títeres, La másacra, Tibi, La valija (Títeres), Grupo Eve Reyerer Danza-Teatro, Up-PA y Nova (Teatro Danza).

(Gladis Gómez, Delegado)

Corrientes

Plan de Fomento - Actualmente se están desarrollando 17 Asistencias técnicas de Fomento y a partir de junio se incorporarán 4 de Desarrollo.

Se están ensayando las producciones que recibieron subsidios del INT. Estas son: **El guiso caliente** de Oscar Quiroga, por el taller de Teatro del Guarán, con la dirección de María Esther Aguirre; **Boca sucia**, comedia musical para niños de Ariel Courtis, por el Taller de Teatro del Guarán, dirección del autor; **El partenaire** de Mauricio Kartun, por Los Poquelines (de Paso de los Libres), dirección de Roberto Stábile y **Pasados por agua** de Vicente Zito Lema, por el Grupo Raíces, dirección de Susana Bernardi. El grupo Los Poquelines, además, acaba de estrenar **Escorial** de Michel de Ghelderode.

(Angel Quintela, Delegado)

REGION NOA

Salta

Plan de Fomento - A fines de marzo se realizó en forma conjunta con la Secretaría de Cultura provincial y la Dirección de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de Salta, una Asistencia Técnica de Dirección a cargo del cordobés Paco Giménez, de la que participaron 20 directores salteños.

En abril se reiniciaron las Asistencias Técnicas de Fomento en el interior de la provincia. Se desarrollarán semanalmente, durante 8 meses. El detalle es el siguiente: Orán, Teatro (Graciela Miranda); Cayafate, Teatro (Daniel Chacón); Cerrillos, Teatro (Cristina Idiarte); General Güemes, Teatro (Carlos Delgado); Rosario de la Frontera, Teatro (Rodolfo Fenoglio) y Campos Quijano, Títeres (Osvaldo Parodi).

Giras - Los siguientes son los espectáculos que están recorriendo la provincia: **La llave mágica** (Comedia salteña), **Vida de perros** (Tnazas Teatro), **Advertencias para contar historias de amor** (Grupo Plenitud), **Pájaros de papel** (Grupo de Investigación Teatral), **La noche de los asesinos** (Teatro Universitario) y **Ladran, Che** (El pequeño Teatro)

(Claudia Bonini, Delegado)



Directores

que desplazan a los autores

El segundo Encuentro entre Dramaturgos y Narradores, organizado por el INT, ésta vez en el Teatro Nacional Cervantes, reunió a Ricardo Monti y Ricardo Piglia, sin dudas dos de las voces más fuertes que dio la literatura y el teatro argentino en la década del 70. La coordinación de la reunión estuvo a cargo del periodista Miguel Russo y del autor y actor Jorge Ricci

MIGUEL RUSSO: Después de la charla con Juan José Saer y Mauricio Kartun, más allá de que se aclararon un montón de cosas, me quedó una duda, ¿Los narradores argentinos leen teatro argentino? y ¿los dramaturgos argentinos leen narrativa argentina?

RICARDO PIGLIA: Yo leo. Estoy muy atento a lo que se está escribiendo, también, en la dramaturgia. He seguido las obras de ciertos autores argentinos. Por ejemplo, conozco la producción de Tito Cossa desde la primera pieza. Me acuerdo que fui al estreno de **Nuestro fin de semana**. Sacábamos una revista, en ese tiempo, y recuerdo que arreglamos con Tito usar lo que producía uno de los ensayos generales para la publicación. O sea que siempre hubo relaciones. Quizá en una época esas relaciones eran más productivas o más intensas. Había intercambios más continuos.

De la misma manera he seguido la obra de Griselda Gambaro, la de Ricardo Monti. Y hoy tengo la sensación de que se siguen más las obras de los directores. En un momento pensé que uno al mismo tiempo estaba muy atento a la producción de los dramaturgos y ahora me sorprende siguiendo las experiencias de Bartis, o durante muchos años las de Ure, de Lorenzo Quinteros, que podría decir que para mí

eran como estaciones en mi relación con el teatro. Me acuerdo de la primera puesta de Lorenzo Quinteros que se llamaba **Porca Miseria**. Recuerdo por supuesto, entre las puestas de Alberto Ure, la de una obra de Griselda Gambaro **Puesta en claro**.

Siento que lo que se ha modificado es la relación entre dramaturgos y novelistas, que en un momento fue muy fluida, aún en los años 30 y 40. Eso sería lo que hay que conversar, si esa relación se mantiene.

Mi experiencia personal dice que sí, he estado muy atento a ese tipo de cuestiones. Y atento a algo que me parece que surgió en el encuentro anterior y que yo he hablado muchas veces con Juan José Saer y con otros escritores, con relación a si es posible hablar de un lenguaje literario argentino, que es una cuestión que nos preocupaba mucho. En los años 60 y 70, cuando empezábamos era un tema, y me parece que el teatro era una respuesta, a menudo, a esa cuestión. A las cuestiones de una lengua literaria nacional, si es que tiene sentido hablar de eso, y qué tradición es esa. Ese es el modo que tendría yo de acercarme a la cuestión.

RICARDO MONTI: Yo también vengo de una época en la que esa integración con otros autores de teatro, otros narradores, era cotidiana. Me refiero a los momentos incipientes en los que uno comenzaba a escribir y a descubrir la literatura. Pero visto retrospectivamente eso se fue diluyendo. Como experiencia personal, en la adolescencia y en la juventud literaria, estuvo presente ese encuentro e intercambio entre narradores, cuentistas, poetas, dramaturgos. En mi caso es compartido, porque yo escribía tanto narrativa como teatro, inclusive diría que escribía más narrativa y poesía que teatro. El teatro era más una aspiración, era algo a lo que yo intentaba llegar, y llegué, en realidad, tardíamente.

Y ni hablar de esa integración que había en los años 30 y 40. Lo que pasa es que el teatro, la dramaturgia específicamente, fue

perdiendo presencia literaria. Esto que dice Piglia de que se encuentra siguiendo las experiencias de directores no es casual. Yo he luchado bastante con esa devaluación literaria del texto teatral, que es algo muy complejo de describir, porque ha ocurrido a través de estos últimos tiempos. Pero lo cierto es que el texto dramático quedó devaluado frente a la experiencia teatral, frente al fenómeno teatral de la puesta en escena.

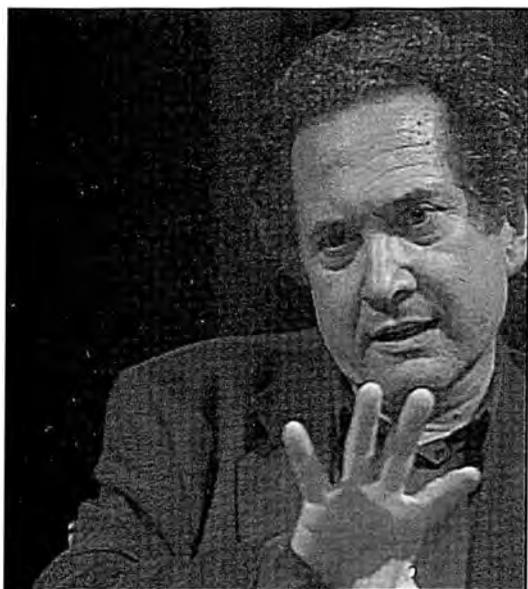
Mi reacción, frente a esa lenta y progresiva devaluación - vengo de una formación literaria bastante intensa y siempre concebí al teatro dentro del marco de la literatura - fue acentuar el aspecto literario del texto teatral, sin perder los marcos y las reglas propias de la dramaturgia. Antes era común encontrar que para los narradores incursio-



Ricardo Monti y Ricardo Piglia

nar en el teatro era una experiencia interesante, y se veía mucho además la integración de ambas experiencias en una sola persona. Pensemos en Samuel Becket, en Jean Paul Sartre, en gran cantidad de autores que compartían ambas actividades. Y sin embargo se fue perdiendo. Sería interesante pensar porque ocurrió y cuál es el estado de situación actual al respecto.

MIGUEL RUSSO: ¿Cuándo y por qué se rompe? Vos decías que en esa época - años 60 y 70-, también había una búsqueda de un lenguaje nacional. Si existía ese lenguaje nacional ¿Qué pasó?



RICARDO PIGLIA: En relación con esa cuestión me parece que ese sería un poco el marco común de discusión de los dramaturgos con los narradores, si podemos hacer una separación tan tajante. Si podemos pensar en esa relación me parece que un tema siempre es cómo suena esa voz, cómo es que se transmite en el lenguaje, y me parece que un narrador y un dramaturgo tienen en ese sentido el mismo dilema. ¿Cuál es el registro en el que se instalan y en qué tradición se instalan?

Me parece que si uno habla de cualquiera de estas cuestiones está hablando de tradiciones, y uno se remite a ellas si las tiene en cuenta, ya sea para enfrentarlas o abrir tradiciones que están olvidadas o puestas al margen.

En un sentido podríamos decir, para retomar lo que decía Monti, que la tradición de los textos teatrales está en cuestión en un punto. No me parece que esté en cuestión para nosotros, me parece que ese es un poco el debate que el teatro está planteando. Yo no tendría una respuesta para decir cuál es la razón por la cual eso se produjo. Por qué en determinado momento el texto teatral empezó a no estar en el centro del debate de las compañías. Más bien fueron experimentos que empezaron como a sustituir la tradición.

En principio, uno piensa que quizá la estructura dramática se desplazó a otro lado y el teatro se quedó en una zona ligado más bien a experiencias de los actores.

Si pensamos en lo que yo llamaba tradiciones, me parece que las relaciones entre la literatura narrativa y el teatro han sido siempre muy intensas. Quiero decir que el teatro siempre influyó y creó tradiciones a partir de las cuales se desarrollaron tendencias narrativas, y también sucedió a la inversa.

Me parece que es muy difícil imaginar el teatro de Harold Pinter sin los primeros relatos de Hemingway. El tipo de uso de lo implícito, de cierta construcción de una situación de amenaza con un lenguaje que no parece referirse directamente a la situación, como se da en el caso de **Los Asesinos**, el relato de Hemingway que en cierto sentido condensa esa poética. Cierta tradición que se condensa en el teatro de Pinter no se podría



entender si la literatura antes no hubiera construido determinado tipo de poética alrededor de esta cuestión. Lo mismo podríamos decir en la relación Beckett/ Joyce o Beckett/ Kafka. Uno podría establecer que Beckett escribió las obras de teatro que Kafka podría haber escrito. Sobre todo porque Kafka mismo se ocupó siempre de

**"Yo he luchado bastante con esa devaluación literaria del texto teatral, que es algo muy complejo de describir, porque ha ocurrido a través de estos últimos tiempos. El texto dramático quedó devaluado frente a la experiencia teatral, frente al fenómeno teatral de la puesta en escena".
(Ricardo Monti)**

hacer ver el carácter irónico y sarcástico de muchas de esas alegorías con las que trabajaba. Me parece que ese es un tema, también, que sería interesante, a veces trabajar e investigar; de qué manera la literatura ha creado ciertos espacios en el interior de los cuales el teatro se desarrolló y a la inversa. Ahora, las razones de esa crisis no las sé.

JORGE RICCI: Entiendo lo que dice Ricardo Monti, lo comparto en cierta medida. Yo tengo una experiencia bastante singular, en ese sentido, porque estoy en un equipo justamente donde somos más dramaturgos que otra cosa. Hay tres que escriben. En este momento hay una fuerte tendencia a lo que son los talleres de dramaturgia y vos Ricardo sos, un poco, uno de los fundadores de esa corriente en la Argentina. Y en este momento circulan textos de mucha gente joven, circulan como tal vez no circulaban desde los tiempos de oro de los "independiente", allá por los 40, 50. Entiendo que a la vez se genera dentro de los equipos de trabajo un espíritu de dramaturgia que a veces está dentro del equipo mismo y no está por fuera el autor solitario.

Yo sé que tu caso no es exactamente el del autor solitario, siempre trabajaste en función de un equipo muy ligado a Jaime Kogan, en muchas puestas.

RICARDO MONTI: Sí, inclusive si hablamos de las experiencias, por ejemplo, de Ricardo Bartis, Daniel Veronese o Rafael Spregelburd, son experiencias donde confluyen el director y el dramaturgo. En el caso específico de Bartis por ejemplo, la dramaturgia que él ha hecho en la última obra, **El pecado que no se puede nombrar**, es excepcional. A partir de obras de Roberto Arlt y de un trabajo sobre el texto. Digamos que la cosa ha ido evolucionando de una manera muy complicada y muy dialéctica. Los actores abandonaron a los autores para ejercer su potestad teatral y transformar la experiencia escénica inmediata en un texto que ellos mismos creaban. Esto después fue retomado por el director de esos actores y el director, poco a poco, se convirtió en el dramaturgo. O tal vez el dramaturgo al ver que sus textos no tenían eco, se postuló a sí mismo como director. Unió las dos funciones para no quedar afuera de la oferta teatral.

Yo tuve la suerte de encontrar un director que fue muy sensible a mis propuestas. Pero eso no ha sido la experiencia más común con los dramaturgos.

Yo siento personalmente que hay una falta de directores interesantes. A mí también me interesa ver más una experiencia de Bartis ahora. ¿Porqué?. Porque hay un director que es inteligente y que es sensible y a veces no encuentro muchos. Y lo que pasa, también, es que ese director, inteligente y sensible, ha elegido ya sus propios textos para dirigir.

RICARDO PIGLIA: Volvemos a un tema que aparecía en el encuentro anterior. En una época hablábamos de Tennessee Williams, Arthur Miller o Sartre, y estábamos atentos a lo que se hacía en esa dirección. Y de pronto se empezó a hablar de Grotowsky, de Barba, de Kantor, que no podíamos decir que estaban ligados a lo que sería dramaturgia, en el sentido de los textos que uno leía, por otro lado, con mucha pasión. Se publicaban además. Había colecciones muy fuertes. Aquí se dijo que el teatro no está hecho directamente para leer, pero en una época se leía el teatro y había incluso cierta experiencia como la de Bernard Shaw, o como la de O'Neill mismo que por momentos hacen pensar en un teatro para ser leído, como una alternativa casi paralela a la puesta.

Esto hace que la escritura teatral esté muy cercana a la historia de la literatura. Mientras que la historia del teatro es otra historia. No es la historia de la literatura dentro de la cual uno puede incorporar el debate, que de hecho se hace con mucha fluidez sobre Armando Discépolo, Arlt y Borges.

Esta serie de Encuentros será publicada íntegramente por el INT en esta temporada.



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

**Presidencia de la Nación
Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación
Instituto Nacional del Teatro**

CONVOCATORIA 2001-2002

a) Grupos de Teatro Independientes

Para la presentación de Proyectos para producción de obra, circuitos de giras, asistencias técnicas, equipamiento y/o otros requerimientos;

b) Espectáculos Concertados

Para la presentación de Proyectos para producción de obra

c) Salas de Teatro Independientes

Para solicitudes de funcionamiento de sala, equipamiento y/o otros requerimientos, e infraestructura edilicia.

d) Para las solicitudes de festivales y/o eventos.

e) Para la publicación y/o edición.

Para acceder a estos beneficios es necesario estar inscriptos en el Registro Nacional del Teatro Independiente, según lo establece la Ley N° 24.800.d) Para las solicitudes de becas de estudio y/o perfeccionamiento a nivel nacional e internacional.

f) Para las solicitudes de becas de creación.

g) Para las solicitudes de proyectos de investigación.

Informes y retiro de nuevos formularios en Av. Santa Fe 1243 - 7° piso - Capital Federal Tel: 4811-6257/4292
Email: fomento@inteatro.gov.ar; (Instituto Nacional del Teatro), de lunes a viernes de 11: 00 a 17: 00 hs. y en Delegaciones Provinciales del INT. Asimismo se pueden obtener a través de la página Web del INT: www.inteatro.gov.ar.

Los formularios correspondientes a Capital Federal y Gran Buenos Aires, deberán ser remitidos debidamente conformados al Instituto Nacional del Teatro.

Asimismo los formularios correspondientes a las demás Provincias del País, deberán ser remitidos a las respectivos Delegaciones Provinciales del INT.



Suscripción a la Revista

A partir de éste número Ud. puede suscribirse gratuitamente a la Revista Picadero, recibirla en su casa, abonando los gastos del correo. Para esto deberá completar los datos del presente cupón y enviarlos al

**Instituto Nacional del Teatro,
Avda. Santa Fe 1243, piso 7 (1056)
Capital Federal.**

Apellido y Nombre: _____

D.N.I. _____

Domicilio _____

Localidad: _____ Provincia: _____

Teléfono: _____ C.P. _____

Correo electrónico: _____

Además podés conseguir la revista en los siguientes puntos de distribución

SALTA

Librería Rayuela - Alvarado 570 (4400) - SALTA
Librería Plural Libros - Buenos Aires 220 (4400) SALTA
Casa de la Cultura Secretaría de Cultura de la Provincia - Caseros 460 (4400) SALTA
Dirección de Arte y Cultura de la U.N.Sa. - Buenos Aires 177 (4400) SALTA
Delegación Salta del Instituto Nacional del Teatro - Alvarado 535 - Of. 1 (4400) SALTA

CATAMARCA

M.K. LIBROS - Zurita 428 (4700) Catamarca. Te: 03833-452494

Catálogos Librería de Imagen SRL. - República 516 (4700) Catamarca. Te: 03833-421982, Te / Fax: 03833-433621

SANTA CRUZ

Río Gallegos: Biblioteca Teatral ETISAC - Av. Sureda 128 (9400) Tel(02966)426276 - Email: fjorgean@infovia.com.ar
Caleta Olivia: José María La Rosa - Representante de los Teatristas de Santa Cruz - Avda. del Trabajo 1470 -(9011) - Tel (0297)4851650 Email: maco_lr@uol.com.ar

TUCUMAN

Facultad de Artes / Rafaél Nofal
Bolivar 700 (CP.4000) San Miguel de Tucumán