



/ PICADERO



Griselda Gambaro, Eduardo "Tato" Pavlovsky y Daniel Veronese

La vanguardia vs. el nuevo teatro: un resistido fratricidio

Fotos: Magdalena Viggiani

Encuentro: Roberto Cossa - Andrés Rivera - Víctor García - Augusto Fernández - Chiqui González
Eduardo Bonafede - Luis Molina - La interculturalidad en el teatro contemporáneo.

A PROPOSITO DE INSTRUIRSE ...

A principio de año, y como consecuencia de los reiterados inconvenientes que se generan cada vez que el INT lanza una convocatoria, comenzó un profundo análisis acerca de los motivos que provocan tales inconvenientes.

La primer consideración de relevancia fue determinar que la mayor fuente de dificultades no radicaba en la confección y/o presentación de los formularios, ni en su evaluación, sino que aparecía en el proceso de gestión o tramitación de los proyectos aprobados.

Esto nos llevó a analizar dicho proceso. Fue notorio observar que la cadena de desconocimiento no solo interesaba a los propios beneficiarios (lógico de entender, ya que es previsible que muchos compañeros que por primera vez tienen acceso a subsidios padezcan el desconocimiento de la mecánica burocrática que acompaña su tramitación), sino que incluía también a los funcionarios que trabajamos en la estructura orgánica del INT en todos los niveles. Las distintas áreas (delegaciones, subdelegaciones, direcciones, etc.) no resistían testeos mínimos: ante una consulta era posible encontrar respuestas diferentes de dos direcciones autorizadas, hecho de lo que cada uno de ustedes pudo haber sido testigo en alguna oportunidad.

El diagnóstico tuvo tal contundencia que la explicación resultó chica: El gran mérito de los primeros conductores del INT -salir a SUBSIDIAR lo antes posible, distribuir el dinero ingresado sin mayores dilaciones, dejando para después la organización mas precisa, resolviendo en primera instancia aquello que facilitaba el desembolso inmediato de ayudas para una comunidad teatral que a su vez reclamaba la solución de sus necesidades tras décadas de postergación- ese enorme y trascendente MERITO, que suscribo aún después de este análisis, constituye a su vez el primer eslabón de la situación orgánica del INT.

Los distintos modos de subsidiar aparecieron de acuerdo a las necesidades y en cada uno se fueron tomando las decisiones y correcciones que mandaba la práctica. Y lo que no estaba decidido se resolvía aplicando el sentido común o la experiencia que mas se le pareciera. Así el grado de complejidad fue aumentando, y a la par fueron apareciendo medidas que solo intentaban corregir aquello que emergía como una dificultad.

Paralelamente, el medio teatral y los organismos encargados (Auditoría, Sindicatura, etc) comenzaron a exigir de manera pertinente que el INT mejorara el control sobre los subsidios que entregaba. De una forma u otra apareció la demanda: ¿quién comprueba que una producción o una gira se lleven a cabo? ¿Cómo se verifica que un espacio teatral realmente exista y no sea una sala de ensayos o un restaurante al que se le improvisó un escenario a los fines de ser incluido como sala de Teatro?

Puede ser visto como ingenuidad, pero los compañeros que pensaron una estrategia para subsidiar rápidamente, no pensaron que estos fondos largamente esperados fueran objeto de cualquier utilización cuestionable. De hecho no se previeron mecanismos de control ni puniciones a priori, sino que aparecieron en el devenir del INT, ante la sorpresiva irrupción de situaciones vergonzosas.

Compilar toda la reglamentación (la del INT y las de otros organismos del Estado que resultan competentes en diversas etapas de su actividad) resultaba imprescindible para resolver la mayor cantidad de contradicciones posibles. Reparar en un único texto los posibles desaciertos cometidos en el afán antes descripto. Resolver aquellos lugares complicados que a lo largo del tiempo aún permanecían sin respuesta. Si bien durante todo el 2000 se trabajó intensamente en la concreción de la paradoja: Institucionalizar el Instituto, todavía era necesario dar el paso mas complicado, REDACTARLO.

Así nació el Instructivo General del INT, ese fue el propósito inicial. Los que estábamos en su redacción, pensamos que se trataba de un trabajo para hacer en unos cuantos días, pero a medida que se avanzaba en su confección y aparecían las dificultades, se fue perfilando un objetivo mas trascendente aún: el compilado de la información se convertía en un importante clarificador de la tarea del INT.

Y pensando en cada potencial beneficiario, tenía la virtud de democratizar la información, eliminando la posibilidad de distintas arbitrariedades que a veces se cometen de buena o de mala fe, pero que solo son posibles cuando uno no conoce con cierta profundidad los mecanismos de funcionamiento. La idea del Manual fue cayendo, para convertirse en un verdadero INSTRUMENTO cuyo objeto es que cada uno conozca de punta a punta como funciona el INT, y que, a su manera, pueda ser protagonista de las reales posibilidades que tiene de ser subsidiado en cada rubro ofrecido.

Quizás, tal como nos lo hicieron notar hace pocos días, la falta de un prólogo que oriente sobre la utilidad del material, dificulte la verdadera comprensión y hasta genere la sensación de que, para llenar los formularios, resulta un exceso. De hecho quién así lo desee puede prestar atención solo a lo que va a solicitar. Sin embargo, más tarde o más temprano, la correcta comprensión del funcionamiento del INT va a permitir a cada teatrista de este país conseguir el apoyo más acorde con su propio proyecto.

Vaya entonces este editorial a manera de prólogo tardío, como introducción al Instructivo, quizás uno de los aportes mas trascendentes que la actual conducción del INT pueda ofrecerle al país teatral. Porque cuando todos sabemos, es más difícil que nos engañen.

Rubens W. Correa

staff

AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación

Dr. Fernando De la Rúa

Ministro de Turismo, Cultura y Deportes

Sr. Hernán Lombardi

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

Consejo de Dirección

Jorge Hacker, Antonio Germano, Rafael Nofal, Gladys Ravallo, Norberto Gonzalo, Miguel Palma, Roberto Traferri, Daniel Luppo, José Kairúz, Ana Martín de Fuenzalida, Daniel Cazzappa.

AÑO IN° 4

JULIO / AGOSTO 2001

PICADERO

Revista bimestral del Instituto Nacional del Teatro

Editor Responsable

Rubens Walter Correa

Director

Javier Margulis

Secretario de Redacción

Carlos Pacheco

Diseño y Diagramación

C. Barnes - A. Robles - J. Barnes

Corrección

Teresa Calero

Fotografías

Magdalena Viggiani, Rodrigo Fierro

Dibujos

Oscar Ortiz

Colaboran en este número

Norma Arana, Pablo Bontá, Gabriela Borgna, Alejandro Cruz, Mylena Delgado, Patricia Espinosa, Juan Carlos Fontana, Susana Freire, Gabriela Halac, Cecilia Hopkins, Federico Irazábal, Jorge Mura, Mariana Roveta, Edith Scher, Roberto Vega, Raquel Weksler.

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.



Los tejidos de la historia

Fotos: Magdalena Viggiani

Picadero reunió a tres de los más importantes dramaturgos que tiene nuestra escena: Griselda Gambaro, Eduardo "Tato" Pavlovsky y Daniel Veronese. El tema del encuentro era fundamentalmente el de la vanguardia, pero planteado como una simple excusa para pensar una posible relación de continuidad, o de ruptura, entre el teatro de los años sesenta y setenta con el actual.

FEDERICO IRAZÁBAL / desde Capital Federal

El tema de la vanguardia se abordó desde los distintos tópicos que la afectan. Pero el motivo que operó a modo de disparador fue la categorización que se ha hecho de estos tres teatristas en diversos momentos. Gambaro y Pavlovsky pertenecieron, según afirman las más diversas corrientes de la crítica teatral, a la Neo-vanguardia o Vanguardia Latinoamericana, principalmente debido a los autores que los influenciaron, entre los que se podrían mencionar a Samuel Beckett y a Harold Pinter, fundamentalmente. Y a Veronese se lo piensa bajo la vaga denominación de Nuevo Teatro.

La pregunta inicial era lógica: ¿cuánto se relaciona este adjetivo "nuevo" con la operación de ruptura o de novedad que implica toda vanguardia, en momentos en los que ésta era pensable y posible? Pero a la vez que una ruptura, también se perciben en los tres, ciertos elementos tradicionales, al menos en el sentido borgeano del término.

La totalidad de la entrevista giró en torno a esta problemática, a la vez que a una negación a ser rotulados bajo un concepto lo suficientemente estrecho que sienten los asfixia, aunque según fue planteado inicialmente, es necesario para capturar esa diversidad vital que es el mundo del arte, del teatro en nuestro caso.

- Pavlovsky y Gambaro han sido considerados integrantes de un teatro de vanguardia, mientras que a Veronese se lo ubica en el Nuevo Teatro. ¿Creen que esas categorías existen, y en todo caso se sienten autores de ruptura?

Gambaro: Yo no creo que se pueda hablar de vanguardia. Porque tengo la sensación de que es algo que está más allá del discurso, y que en el momento mismo en el que uno la nombra se le escapa. Y por otro lado siempre me he distanciado de las catego-

rías, porque creo que no soy yo la que debe buscarlas, ya que simplemente cuando estoy por escribir me preocupo por la obra, y no por las cosas que la rodean. Quiero que el texto sea interesante, y en ese sentido no pretendo hacer vanguardia. Los críticos son quienes dirán después si es vanguardia o no. Por eso siento que no es algo que pueda afirmar o negar, básicamente porque no puedo pensarme categóricamente.

Pavlovsky: A mí me sucede algo similar. Fundamentalmente por el hecho que yo escribo únicamente sobre lo que puedo, sin importar lo que quiera. No me preocupo por teorizar sobre ello, porque creo que la teoría, en todos los aspectos de la vida, viene después. Pero sí no puedo negar el hecho de que tuve como maestros, indudablemente, a escritores que pertenecieron a lo que sí puedo ver con más claridad como la Vanguardia francesa. Siempre recuerdo el título de un libro que era **Teatro de Vanguardia**, donde había obras de Samuel Beckett, de Ionesco y de Adamov. Y fue Beckett mi gran maestro. Reconozco que él supo darme una formación sobre el arte y sobre la condición humana muy singular. Y en ese sentido sí creo que puede decirse que mi teatro tiene elementos de vanguardia. Por esos maestros, pero no por intención explícita de mi parte. Y cuando digo maestro no afirmo que me haya planteado una similitud entre mi obra y la de Beckett. Yo simplemente tomé de él cierta forma de comprender el fenómeno humano, así como también cierta sensibilidad estética.

Gambaro: En ese sentido me identifico con lo que dice Tato, pero me gustaría contar una experiencia. Desde mis primeras obras la crítica me ha identificado con el teatro de Harold Pinter, pero en realidad, cuando comencé a escribir, nunca había leído a Pin-



Fotos: Magdalena Viggiani

ter, y por lo tanto no puedo hablar de una influencia artística. Como me llamó mucho la atención este hecho comencé a leer la obra de Pinter de manera profunda, y me di cuenta que, dentro de mi teatro, había muchos elementos reconocibles de él. Pero como decía antes, no de forma intencional, y esta anécdota creo que da cuenta de ello. Pero también debo reconocer que mi formación ha sido con los clásicos, a los cuales he leído, y mucho. Y con esto estoy queriendo afirmar algo de lo que estoy convencida. Uno como autor o como artista puede producir innovaciones y rupturas en determinado lugar del arte, pero nunca se podrá romper con todo lo hecho. Siempre deberá haber una base que tiene que ver con la tradición. Tradición y novedad son aspectos de una obra que me parecen inevitables. Es imposible renovar sin una tradición presente.

Veronese: Acerca de los maestros debo decir que quienes están a mi lado han sido los fundamentales, en términos de autores nacionales. De hecho, los elegí como padrinos artísticos, sin que siquiera en aquel entonces ellos lo supieran, porque seguramente ni siquiera me conocían. Pero esto no quiere decir, al igual que lo que afirma Tato, que reproduzca las estructuras artísticas de ellos, ya que creo que son obras muy diferentes. Pero aprendí de ellos en otro sentido. Y también creo como Griselda que esa tradición de la que ella habla es necesaria. Y es ahí donde están los maestros, para luego hacer tu propia obra, con los rasgos singulares que cada artista pueda darle. Por ejemplo, acabo de llegar de Francia donde presentamos, con *El periférico de objetos*, **Zooedipus**. Y estando en ese país, un espectador objetó que este espectáculo no era representativo de lo que se denomina Teatro Latinoamericano. Sucede que él tenía seguramente una imagen muy rígida y estereotipada de lo que es este teatro, cuando yo no puedo entenderlo, porque esa obra fue producida por un grupo de artistas argentinos, que no pueden negar su condición de tal y por lo tanto esa obra tiene que ser una obra argentina. No puede ser de ningún otro

lugar, porque fue producida por este contexto cultural. Ahora de ahí a que podamos plantear una correspondencia entre **Zooedipus** y el imaginario que hay sobre el Teatro Latinoamericano no es algo que me competa a mí decirlo.

Gambaro: Daniel, es que nosotros, como latinoamericanos, siempre tuvimos que luchar contra esa imagen de lo latinoamericano que tienen los europeos.

Veronese: Los europeos y nosotros mismos. Porque con **Máquina Hamlet** nos sucedió algo muy extraño. En Alemania dijeron que era una puesta muy argentina, y aquí que era muy alemana.

- Ese imaginario quizás tenga que ver con la tradición teatral latinoamericana. Y se leen los espectáculos desde el seguimiento o no de esa tradición. La pregunta que habría que formular es si existe un teatro latinoamericano.

Veronese: Es inevitable que lo sea, puesto que como decía antes yo soy latinoamericano. Y si bien he producido en muchos lugares del mundo, es desde aquí desde donde creo, porque me resulta inevitable.

- Esta problemática es algo que los ha unido históricamente a los tres, porque si sumamos esta anécdota de fin y principios de siglo que cuenta Daniel, con las distintas polémicas de los años sesenta o setenta que los tenían a Pavlovsky o a Gambaro como centro de la escena para debatir precisamente si eran o no autores extranjerizantes...

Pavlovsky: No recuerdo que sobre Griselda se hubiera dicho eso...

- Si. De hecho cuando Gambaro recibe el premio de la revista Teatro XX, en 1966, por El Desatino dos de los jurados renunciaron por sentirla una autora argentina vinculada estéticamente con nuestra cultura...

Pavlovsky: (se ríe) En décadas pasadas aparentemente era difícil entender nuestro arte como un arte argentino. Se lo miraba desde otro lado y por el sólo hecho de que no reproducíamos la apariencia que

tenía la realidad. A mi siempre me interesó mostrar otra cosa con mi teatro. Yo por ejemplo quise ver la subjetividad en mi obra, y lo hice muy claramente en **Potestad** o en **El Sr. Galíndez**. Y eso trajo muchas críticas por parte de ciertos sectores que no pudieron comprenderlo. Por ejemplo Las madres de Plaza de Mayo, que yo admiro y respeto, no gustan de **Potestad** porque no entienden como puedo hacer un secuestrador de forma humana, y eso fue lo que precisamente yo buscaba.

Gambaro: A mi eso me sucedió con mis primeras obras, donde se armó mucho revuelo porque no se entendía lo que yo quería hacer. Con **Los siameses**, **El desatino**, **Las paredes** pasó algo así.

- No deja de resultar extraño este hecho porque precisamente todas esas obras hablaban de la realidad histórica argentina...

Pavlovsky: Es que no tan sólo existen categorías estéticas reductoras, como decíamos antes de comenzar esta entrevista, sino también ideológicas. Aparentemente habría que transmitir la ideología desde determinado lugar, y cuando uno se sale de esos marcos, parece que se pervierte la idea original.

- Quizás esta acusación de extranjerizante se refiere a que no siguieron con esa línea estética canónica del teatro argentino, el realismo.

Gambaro: No creo que la tradición del teatro argentino haya sido exclusivamente el realismo. A no ser que se piense como realismo al sainete, o al grotesco. Y de hecho si tengo que pensar mi teatro desde ese lugar y en tanto ruptura, yo tampoco me propuse nunca hacer obras anti-realistas. De hecho he escrito algunas obras que considero claramente realistas y que luego un director las ha montado y enriquecido desde otro lugar. Pero que en mi concepción han sido realistas o hasta hiper-realistas.

Pavlovsky: Es que quizás lo que se entienda como realismo sea lo complicado. Porque la realidad es algo muy complejo. Lo que yo siempre he querido hacer, como decía antes, o más bien lo que simplemente he hecho, es pensar la existencia. Y cuando

"...veo que en una parte de eso que se denomina Nuevo Teatro hay un escape de lo profundo del ser humano."

Gambaro



"Siempre con mi arte quise entender, y me parece que el teatro es una instancia de búsqueda en el ser humano muy interesante..."

Pavlosky

"...Nosotros quisimos buscar otras formas de uso y expresión, y estoy convencido de que lo logramos."

Veronese



Fotos: Magdalena Viggiani

trabajé con la tortura lo hice desde ese lugar. Quise entender como funcionaba, y transmitir esa idea. Y la tortura tiene que ver con la realidad argentina, sólo que, lo que cambia, es el enfoque. Creo que habría que entender dos conceptos que yo he formulado y que otros se han apropiado, como es la existencia de un teatro de tipo representacional y otro de estados. El primero es el que se corresponde con la idea que habitualmente tenemos de realismo, en el sentido de que usa todo un artefacto que permite hacernos creer en la verdad del hecho representado, mientras que el segundo hasta niega la coherencia psicológica del personaje.

Veronese: En el trabajo que con Tato hicimos sobre **La muerte de Margueritte Durás** sucede eso. Si uno analiza al personaje es claramente contradictorio, en lo que dice, hace y piensa. Pero este hecho está en clara conformidad con lo que ambos sentimos que nos sucede como individuos. Por ejemplo, recién ahora que soy padre puedo entender desde otro lugar **Potestad**. No niego el aspecto polémico que pueda despertar esta obra, pero entiendo de otro modo el amor paternal, y puedo sentir más claramente la contradicción que se plantea allí. Y con mi obra pasa algo similar. No busco darle la coherencia que requiere un texto para ser considerado realista, pero creo que nuestro aspecto muy real del ser humano, solo que con una estética distinta.

-Otro elemento que encuentro en común entre los tres, es que trabajan con una postura deconstructiva de los modos de ser de las relaciones humanas

Gambaro: Si entendemos por deconstruir el cambiar el enfoque habitual, sí.

Pavlosky: A mí me preocupa entender. Siempre con mi arte quise entender, y me parece que el teatro es una instancia de búsqueda en el ser humano muy interesante, que excede el ámbito de las relaciones humanas.

-Creo que existe hoy un espacio para la Resistencia, que es otra forma de entender la

vanguardia, en el sentido de algo que se opone a lo hegemónico.

Gambaro: Del teatro de Tato y del mío se ha dicho que pertenece a la vanguardia y al absurdo. Y si se entiende que el teatro argentino es realista nos hemos opuesto. Pero en mi caso particular no creo que eso sea el canon del teatro argentino, y creo haber producido obras realistas. Pero sí he resistido ideológicamente, en el sentido de haber tomado un compromiso, que tiene que ver con mis ideas. Y en ese sentido sí hubo una resistencia.

Pavlosky: De ello estuvimos hablando. El hecho de decir algo que no se dice incluso en determinados sectores con los que uno se une ideológicamente, es un hecho de resistencia. Pero esto es el destino del teatro. Cuando uno piensa en el hecho más básico del teatro, un actor y un espectador, se da cuenta del inmenso acto de entrega que eso significa. Y ante tanta entrega podríamos pensar que el teatro siempre se resiste a otras formas de representación más distanciadas.

-Una resistencia a la mediatización...

Pavlosky: Quizás.

Veronese: A mí el término resistencia me resulta demasiado heroico. Si le quitamos esa connotación creo claramente hacer un teatro de resistencia, en el sentido de que me he alejado del cómo debe hacerse el teatro, de lo que ello significa. Me he opuesto a las imposiciones. A lo largo de mi carrera como autor o como director he intentado alejarme del modo habitual de hacer las cosas. Sin ir más lejos, El periférico de objetos nace como un gesto de resistencia a un determinado uso y a una determinada concepción del títere o del objeto escénico. Nosotros quisimos buscar otras formas de uso y expresión, y estoy convencido de que lo logramos.

Pavlosky: Lo que ellos hacen con lo muñecos es algo increíble. Pero el ejemplo que dio Daniel me hizo recordar a ciertos directores, que no me gustaría dejar fuera de esta conversación, porque han sido ellos quienes también abrieron un espacio para

la vanguardia y la resistencia. El caso más importante me parece, y que ha dirigido obras mías y de Griselda, es el de Alberto Ure, una persona que supo hacer un teatro distinto al que se hacía en la época.

Gambaro: Es cierto. Recuerdo que él fue el primero en la Argentina en trabajar de forma disociada la acción del texto, y eso era algo revolucionario en su época.

Pavlosky: Ure es de esos directores que supieron crear un arte de la dirección que no se limitaba a montar el texto, sino que lo atravesaba con su individualidad. Y que tenía lecturas singulares de cada texto. Que permitía alejarse de todo lo que supuestamente el texto decía. Por ejemplo, a mi obra **Telarañas** yo la entendía como una relación familiar donde los padres se oponían al hijo, lo oprimían. Y él me dijo 'trabajalo como si el hijo fuera un carnívoro, pero sin cambiar una palabra del texto'. Eso lo enriqueció, y tiene que ver con la lectura que él pudo hacer, con su sello personal. Y eso también lo ha convertido en un maestro, que lamentablemente los jóvenes de hoy no conocen.

- Entre los muchos otros elementos que designan una vanguardia o una estética de ruptura, está el de crear un nuevo tipo de público, en el sentido de una educación estética diferente. ¿Ustedes creen que han creado, cada uno en su momento, un nuevo tipo de espectador teatral?

Pavlosky: Sería presuntuoso de nuestra parte afirmar eso, pero creo, por ejemplo, que la obra de Gambaro ha marcado un antes y un después en nuestro teatro, y eso se debe a que ha logrado llegar a un público importante, que hoy la sigue.

Veronese: Creo que también he colaborado, junto a otros muchos, a crear un nuevo público, y que eso ha dado éxito. Y precisamente en esto último está el problema. Tuvimos éxito. Ahora sólo espero que lleguen nuevos jóvenes, que vengan a producir de manera diferente a como lo hacemos nosotros, porque creo que en este momento hay demasiado amontonamiento



Fotos: Marghalena Viggiani

"...El intelectual en el que nosotros creemos es aquel que tiene la capacidad de ver y la posibilidad de denunciar, de poner el cuerpo a los acontecimientos sociales y luchar en contra de ellos, si es que esa es su idea..."

Pavlovsky

to, y que es necesario despejar el panorama. Que lo que producimos nosotros ya ha creado un lector y sus respectivos códigos de lectura. Sería bueno que vengan nuevos jóvenes que hagan algo que nadie entienda, y que a pocos les guste. Eso indicaría que estamos ante una nueva vanguardia.

-¿Como ven al Nuevo Teatro?

Gambaro: A mí hay muchos de esos nuevos dramaturgos que me interesan y que los sigo, como a Daniel, por ejemplo. Pero hay algunos en los que encuentro algo que me preocupa, que es precisamente el hacia donde van. Me gustaría encontrar este proceso ya terminado, para saber lo que construyeron. Porque veo que en una parte de eso que se denomina Nuevo Teatro hay un escape de lo profundo del ser humano. Y este escape no puedo verlo más que como una evasión a tratar determinados temas, determinadas problemáticas que para mí son fundamentales.

Veronese: A mí me parece que eso tiene más que ver con una época. Creo que lo que se hace es dar cuenta de lo que nos pasa socialmente. Creo, al igual que Griselda, que hay toda una zona de la nueva dramaturgia que va esquivando cierto discurso, que trabaja más que nada con lo formal, e incluyo algunas obras mías en esto, pero sólo que lo valorizo de manera distinta a ella. Siento que están o estamos respondiendo más que nada a un determinado modo de ser del mundo contemporáneo.

-¿Sería lo que se denomina Teatro del lenguaje, donde el texto pasa por mostrar distintos usos y formas de ser del lenguaje, despojando por ejemplo a los personajes de

una carnalidad reconocible en otras épocas históricas?

Pavlovsky: Esa falta de carnalidad es algo que a mí también me preocupa, porque siento que hay algunos artistas que no le están poniendo el cuerpo al hecho artístico. Que, por ejemplo, no se comprometen con ciertas realidades. No lo hacen desde el escenario ni desde el mundo cotidiano. Por ejemplo, cuando se juntan firmas para protestar sobre algo no aparecen esos nombres. Somos los artistas que hemos vivido en los sesenta o en los setenta los que participamos de distintos movimientos sociales. Y eso me genera sorpresa, porque no lo comprendo muy bien.

Gambaro: Siento, con relación a esto que menciona Tato, que hay como un sometimiento al cómo está todo. No creen en la posibilidad de cambiarlo, y por eso se desentienden. Nosotros sabíamos de las dificultades de nuestro mundo de los años sesenta o setenta, pero igual le poníamos el cuerpo. Luchábamos, cada uno desde su lugar, para que las cosas cambien.

-¿Eso que están planteando no tendrá más que ver con lo que señalaba Daniel, en cuanto se muestra, a partir del hecho estético en sí mismo, la forma como se vive hoy, en el sentido de una metáfora epistemológica, donde lo que se evidencia es que la posibilidad de lucha en la postmodernidad ha desaparecido?

Gambaro: Es que ese pensamiento en sí mismo es algo peligroso. Siempre debe haber un lugar desde el cual protestar y en el cual protestar. Hay que tener ese vuelo humano para oponerse a un problema

social. A mí me gusta pensar que siempre se puede hacer algo, o quizás eso sea algo que aprendí en aquel otro contexto sociohistórico.

Veronese: Creo que tiene que ver con eso. Hoy la generación que tiene entre veinte y treinta años es hija de la democracia, casi no recuerda corporalmente la dictadura y tiene otra forma de ver los acontecimientos sociales.

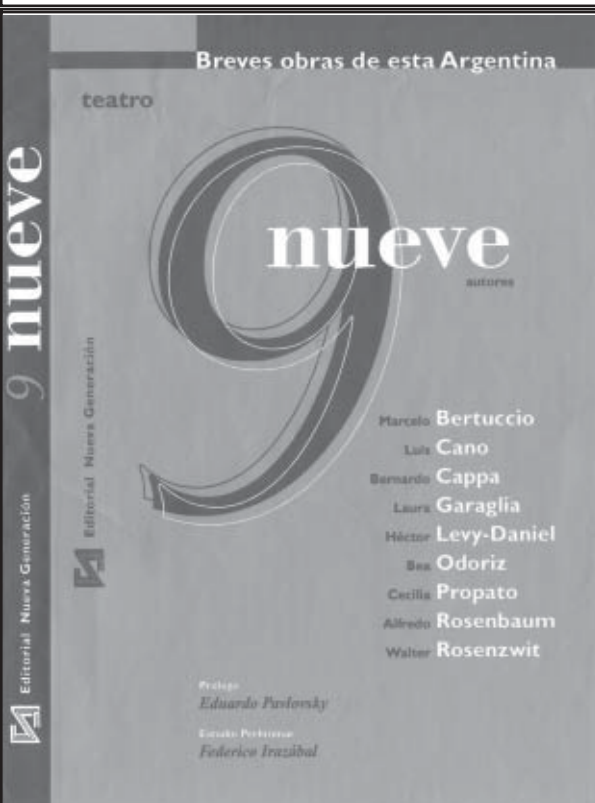
-Y no creen que ese "descompromiso" es a su vez una forma de denuncia, dada la forma en la que aparece planteado en los textos.

Gambaro: Seguramente, porque desde esa perspectiva estarían reflejando un modo de ser de la sociedad. Pero como postura me asusta porque me resulta resignada, y entonces me asalta la pregunta: ¿Para qué existimos?

Pavlovsky: Es que tanto Griselda como yo tenemos un concepto del intelectual que seguramente ha cambiado. El intelectual en el que nosotros creemos es aquel que tiene la capacidad de ver y la posibilidad de denunciar, de poner el cuerpo a los acontecimientos sociales y luchar en contra de ellos, si es que esa es su idea. Aparentemente hoy las cosas funcionan de modo diferente. Y por eso quizás muchos de esos nuevos dramaturgos consideran que mi teatro es un teatro caduco, porque ya no representa el mundo que ellos viven, el sistema de valores que ellos tienen. Y está bien que eso suceda, porque eso significa que hemos avanzado, para bien o para mal. Es necesario que envejecamos.

Gambaro: Como siempre se dice es necesario que los hijos maten a los padres, pero eso no significa que los padres nos dejemos matar.

La Nueva Dramaturgia o la fragmentación del sentido



Una de las primeras preguntas que se debe responder al comenzar a pensar en el teatro actual es la de si el término Nuevo Teatro sigue siendo eficaz para referirse a las más nuevas producciones, y para ello habría que observar las semejanzas y diferencias mantenidas entre los nuevos teatristas y aquellos a los cuales se les adjudicó aquella categoría que durante muchos años fue muy eficaz.

¿El teatro de los noventa es idéntico al de los ochenta? ¿Hay alguna línea en común entre estas producciones como para que un mismo concepto las defina? ¿La obra de Daniel Veronese es homologable a la de Cecilia Propato o Luis Cano?

Responder estas cuestiones (problemáticas más bien) es una tarea difícil, pero que inevitablemente debe ser tenida en cuenta. Jorge Dubatti es el referente indudable en cuanto a investigadores de las más nuevas producciones. Y él, acertadamente, utiliza la categoría Teatro argentino actual, como concepto-madre, y agrega el adjetivo Nuevo para todas aquellos nombres surgidos en los últimos quince años (en **El teatro laberinto. Ensayos sobre Teatro Argentino**). Nosotros creemos que es necesario diferenciar a estos artistas, dado que en ese Nuevo Teatro, entendiéndolo como una forma artística renovadora, con ciertas marcas de ruptura con el pasado, hay nombres que obedecen a ello, mientras que hay otros que trabajan desde otras zonas dramáticas. Esas rupturas no pueden ni deben ser analizadas de forma autárquica, sino por el contrario en relación con el objeto de ruptura, ya que en el mismo acto de distanciamiento, el objeto en cuestión está presente en términos negativos, en términos de distancia estético-ideológica.

La propuesta de este libro es fundamentalmente esta, es decir, acceder a esos nuevos dramaturgos, surgidos en los últimos años en algunos casos. Leer y comprender sus preocupaciones estéticas, entender sus procedimientos fundamentales, sus líneas de ruptura y de continuidad, sus modelos para construir los personajes, sus estrategias argumentales y discursivas, así como también su forma de integrarse al proceso creativo teatral específico; esto es, la puesta en escena a cargo de un director, que en algunos casos podrá ser el mismo dramaturgo, tendencia que en los últimos años se ha ido agudizando en lo que es hoy una compleja estructura creativa donde dramaturgo, director y actor muchas veces se limitan a la misma persona. En este estudio preliminar en cambio, intentaremos observar otra

problemática, hasta ahora poco o nada trabajado, que consiste precisamente en observar cuáles son las líneas de lectura que estos textos permiten, entendiéndolo por ello la forma por las cuáles podrán ser leídos no en términos pragmáticos, esto es la lectura que cada espectador podrá hacer, sino más bien cuáles son las lecturas que los textos mismos proveen. Para ello, por supuesto, trabajaremos desde un cruce entre una determinada estética de la recepción, teniendo en cuenta conceptos tales como los de Lector Modelo y horizonte de expectativas, y desde la semiótica propiamente dicha, obteniendo de ella las herramientas teóricas para analizar los modelos semánticos construidos.

LA POSTMODERNIDAD, TÉRMINO GENÉRICO AGLUTINANTE.

El posmodernismo es un concepto que permite dar cuenta de una mentalidad en la que nos hayamos sumergidos los hombres de este fin/nuevo milenio. El historiador Luis Alberto Romero en sus clásicos estudios sobre la mentalidad burguesa, que lo ubican también en un lugar importante dentro del pensamiento acerca de la filosofía argentina, tiene un trabajo interesante con respecto al período de post-guerra, en donde dice que una de las consecuencias más importantes de este término es la sensación de inestabilidad, de aleatoriedad, en tanto ubica a los hombres entre el ayer y el mañana, negando la fundamentabilidad del hoy, generando por ello una sensación de angustia insoportable. En la actualidad, son muchas las causas políticas, sociales, económicas que nos ubican en tal situación, entendiéndolo por ella una instancia de tránsito, un espacio en el tiempo y en el espacio que no se define en positivo, sino que más bien nos ancla a un no-tiempo y a un no-espacio, que no se define en sí mismo sino por contraste. Un capitalismo salvaje que produce mayores descontentos que felicidades, un sistema democrático que no satisface ni siquiera a los mismos votantes, y un mítico fin/inicio de siglo, al que se le suma un fin/inicio de milenio.

Hay, en síntesis, una fuerte raigambre entre el pasado y el futuro, pero se desconoce la función del hoy como valor positivo. Simplemente puede llegar a concebirse como una situación de tránsito, un «ir hacia...». Desde este punto de vista se fortifica el sentido de los estudios teóricos que, por ejemplo, intentan estudiar los modos de apropiación del pasado en el postmodernismo en contraposición de la

El año pasado, durante los meses de septiembre, octubre y noviembre, se desarrolló en el teatro IFT, de Capital Federal, un ciclo en el que nueve dramaturgos (Marcelo Bertuccio, Luis Cano, Bernardo Cappa, Laura Garaglia, Héctor Levi Daniel, Bea Odoris, Cecilia Propato, Alfredo Rosenbaum y Walter Rosenzvit) dieron a conocer su producción. En esta temporada, en coproducción con el INT, esos textos se publican con un estudio crítico de Federico Irazábal, del que se transcriben fragmentos.



modernidad (Pavlicic). Y dentro de todo este sistema de inestabilidades e incertidumbres, los sistemas representacionales se hayan ante una verdadera crisis. Y el teatro no es la excepción.

Nestor García Canclini en sus abundantes estudios sobre la postmodernidad en América Latina, y más precisamente en uno de ellos, **Culturas híbridas, poderes oblicuos**, se refiere a las modificaciones en ciertos aspectos fundamentales de la representación simbólica de los pueblos.

Llega a una conclusión, y es esto uno de los máximos hallazgos de este investigador, que indica la ausencia en la actualidad de los binomios de oposición tan fuertes en la modernidad. Uno de ellos, el que aquí nos importa, es aquel que diferenciaba al arte culto del masivo, no pudiéndose hoy distinguir claros límites entre uno y otro. En uno se privilegia la noción de original, y en el otro de repetitivo, serial, tradicional.

El lema del arte masivo sería precisamente «un arte para todos», que llegue comprensiblemente a todos, que no deje afuera de su nivel estético y significativo a nadie. El culto estaría más relacionado con cierto público, con la necesidad de poseer determinada instrucción que capacite en la aprehensión de tal expresión.

El teatro se haya inmerso en esta encrucijada por diversos motivos. Por un lado fue, y en algunas zonas anacrónicas lo sigue siendo, un sistema con fuertes modelos representacionales, entendiendo por esto la existencia de claras formas de resolver situaciones, de llevarlas a escena, de límites morales y éticos; en sí, de toda una suerte de enciclopedia que dictaminaba cómo se debía hacer teatro con todas sus vertientes y todas sus diferencias. Por otro lado tiene la incidencia de un público (cada vez más limitado por cuestiones estéticas y económicas) que quiere ver ciertas expresiones, y no otras, apoyado en valores tradicionales como los del arte culto, o teatro serio o de arte, que desdeña formas «marginales» de representación. Este es el público tradicional, que se siente desprendido del mundo contemporáneo, sus conductas y sistemas simbólicos entre los que se cuentan el video-clip, los grafitis, etc.

Esta crisis representacional (entendida únicamente como ausencia de modelos claros y legitimados por la mayoría de los agentes del campo) es sorteada por la mayoría de los nuevos dramaturgos a partir del descrédito. No hay una preocupación, clara o explícita al menos, por la llegada al espectador tradicional, aquel que juzga y acusa a ese teatro de hermético.

Esta categoría tan de moda y tan utilizada, incluso por ciertas zonas de la investigación, no se vuelve eficaz cuando se entiende que esos modelos representacionales existentes en diversos períodos de la historia del teatro (y de las artes en general) no es ni más ni menos que una ficción más. Son modelos que operaban no interna sino externamente al texto,

aunque los dramaturgos en el momento mismo de la construcción de su obra los siguieran fielmente. A partir de esos modelos y de la posibilidad dialógica entre ellos y el texto determinaba qué era teatro y qué no, y aún hoy lo sigue haciendo en ciertas zonas de la recepción. La particularidad de aquello que denominamos (con todas las salvedades del caso) «crisis representacional» significa más que una crisis la existencia de infinitos modelos, tantos como textos y dramaturgos existen. Cada texto hoy porta en su interior un modelo propio e individual, no homologable seguramente al que porta otro, y que obliga al espectador a estar lo suficientemente abierto en su capacidad intelectual y en su sensibilidad estética, como para adecuarse al código dramático y escénico propuesto por el texto que no hace más que reafirmar su propia individualidad.

En este sentido esta suerte de crisis debería ser vista más bien, siguiendo la definición de Dubatti, como un «estallido de poéticas», es decir, como una diversidad extrema donde los nombres de Stanislavsky, Strassberg, Grotowsky, Barba ya no son exclusivos ni cerrados. Han caído, en definitiva, esos modelos externos claramente aplicables a los textos de determinada generación.

Pero hay que aclarar que esta caída no obedece única y exclusivamente a las obras pertenecientes a las nuevas generaciones sino que también se aplican a los textos clásicos. En nuestro país esto fue visto a menudo, con directores denominados en algunos casos de vanguardistas, y tal fue el caso de la versión de **Don Juan**, de Moliere, el que llegó a la escena dirigido por Alberto Ure en el Teatro Pte. Alvear sin obedecer a las normativas representacionales clásicas del dramaturgo francés. También sucede con las producciones de El periférico de objetos, grupo nacional que ha trabajado desde el concepto de tensión entre lo clásico y lo postmoderno. Así sucedió con **Variaciones sobre B...** (espectáculo sobre textos de Samuel Beckett) y la última producción, **Monteverdi, método bélico (M.M.B.)** donde yuxtaponen su estética (un claro producto de la contemporaneidad) y la obra del barroco italiano, renovador de los madrigales, Claudio Monteverdi (1567-1643).

Cuando se acepta acriticamente el término crisis, éste se refiere específicamente a la incapacidad que tienen ciertas producciones contemporáneas de conectarse con el público masivo, pero que no debería extenderse más allá de eso. También habría que señalar que esta incapacidad de conexión se ha vuelto relativa, dado que nadie duda acerca de las cinco temporadas que se hicieron de **Hamlet Machine** de Heiner Müller por El periférico de objetos, así como también la sala mayor del Teatro San Martín (la Martín Coronado) en las distintas representaciones de **Monteverdi...**, así como tampoco podemos ignorar el éxito internacional (europeo fundamen-

talmente) que están teniendo nuestros más jóvenes dramaturgos.

En este sentido podríamos señalar felizmente que en el campo teatral se ha ido produciendo gradualmente un cambio importante en el hábito receptivo, ya que el público en gran medida no exige procedimientos clásicos tales como personajes psicológicamente delineados, un argumento claro y aprensible, y una estructura narrativa que incluya las clásicas introducción, nudo y desenlace.

De todo lo dicho podemos sintetizar diciendo que actualmente encontramos en nuestro campo teatral los diferentes elementos:

1) Un sistema de representación muy fuerte que exige formas de escritura dramáticas y escénicas tradicionales, que se conecta con un público cada vez más minoritario, excluido de las formas contemporáneas de expresión, que tiene pautas claras y tradicionales, de lectura.

2) Un sistema de representación, marcado por la diversidad, que no acepta formas externas de interpretación o lectura, sino que más bien le impone al receptor un permanente movimiento sensitivo e intelectual para que no quede excluido del universo propuesto. Este tipo de poéticas se conecta con un público dispuesto a reflexionar y analizar críticamente cuanto signo se les ofrece desde el papel o el escenario.

Para estas eternas y permanentes encrucijadas, nuestros artistas responden a partir de diferentes formas. Algunas de ellas serían las siguientes:

1) El grupo de los tradicionalistas-nacionalistas que sostiene en su mano la definición clásica de teatro

2) Aquellos autores que pertenecen claramente a la Institución Teatral, pero ofreciendo poéticas diferentes y contemporáneas. A muchos de estos artistas se los acusó de hacer un teatro intelectual, cuando por el contrario ellos en infinidad de ocasiones han señalado que a su teatro no hay que entenderlo sino simplemente sentirlo.

3) Las ofertas comerciales: estructuras tradicionales con alguna figura popular (televisivas).

4) Espectáculos que de otras estructuras llegan al teatro: programas de televisión.

5) Y finalmente una tendencia más crítica, que opera desde la mezcla de las anteriores, que no desestima la figura televisiva, o el personaje clásico, o el carácter comercial del espectáculo, pero para decir con él algo más, buscar un más allá en la producción.

LA «NUEVA DRAMATURGIA». ¿UNA GENERACIÓN DISPERSA?

Como hemos estado sosteniendo hasta este párrafo, el único criterio posible para unificar la diversidad textual que porta poéticamente todos y cada uno de estos textos, es el del «estallido de poéticas».



Sostuvimos que cada autor construye su propio discurso a partir de premisas textuales, narrativas y representacionales propias, sin adherir a un concepto de escuela. Debemos aclarar, antes de continuar, que con esta idea no desmentimos la realidad argentina en la que hay un número limitado de «maestros consagrados», y que dejaron huella en sus discípulos, pero sin que esa huella adquiera un carácter poético en sí mismo ni que sea dogmática.

Pero en esta sección debemos pasar a un segundo nivel de reflexión, para plantear exactamente lo contrario de todo lo que hemos dicho, no para desmentirlo, sino más bien para ratificarlo. Estos autores, pertenecen a un contexto de producción determinado y para un contexto de recepción también determinado, más allá de que con el paso del tiempo este último pueda cambiar. Pero en el tiempo presente, la cultura, las marcas de la cultura, tienen una huella perceptible dentro de cada uno de los textos y es lo que permite entender en qué sentido pertenecen a una misma generación.

LA HUELLA, ESE SIGNO INEVITABLE

¿Qué queremos decir cuando utilizamos el concepto huella? Y más aún ¿Qué queremos decir al hablar de la huella como un signo inevitable? Hace falta recurrir a uno de los más grandes filósofos del siglo veinte, francés por adopción, como es Emmanuel Levinas, quien en su libro **Humanismo del otro hombre** utiliza de forma clara y simple este concepto de por sí complejo en sus implicancias semánticas y filosóficas.

Cuando Levinas se plantea este concepto uno de los primeros elementos que va a mencionar es que «la huella no es un signo como cualquier otro», pero que por el contrario «desempeña también el papel de signo». Y continúa diciendo que la huella «significa fuera de toda intención de hacer signo y fuera de todo proyecto del cual sería la proyección» (77).

Es decir, toda huella funciona semánticamente dentro de un texto, pero sin la intención explícita de hacerlo por parte del autor. Pensemos en el ejemplo de una carta. La huella será inevitablemente el acto de la escritura, siempre ausente, siempre perdida, pero inscripto en ese espacio que constituye el papel en el cual esa intención discursiva fue plasmada. Los signos propiamente dichos serán las palabras y cuantos signos de diverso tipo y origen se hallen inscriptos en ella.

Aplicar este concepto de huella a este grupo de autores, a los que podríamos agregar infinidad de otros dramaturgos, es una forma de entender aquello que dicen sin decirlo. Y aquello que dicen en silencio, en un silencio inscripto en sus obras como gritos, es lo que la cultura ha marcado como huellas en su concepción de mundo.

El semiótico italiano Humberto Eco nos ofrece un concepto más para terminar de entender esto que aquí sostenemos. En la obra que lo consagró inter-

nacionalmente, **Obra abierta**, Eco sostiene que toda obra funciona como metáfora epistemológica del mundo, sin que esto sea algo que tenga que ver con las intenciones de su autor. Pero sucede que éste habita, construye y es construido dentro un universo cultural determinado, y en la obra que produzca dejará huellas de ese elemento constitutivo de su propia identidad cultural, por más vaga y difusa que esta sea, lo que de por sí ya es un significado claro de un modo de ser de la cultura. Cuando Eco publica este texto, sus preocupaciones tenían que ver con un tipo de arte diferente al de siglos anteriores, en el sentido de que, según él sostenía, y al respecto no dejó de recibir críticas, las artes del siglo XX, y de la segunda mitad de ese siglo fundamentalmente, eran Obras Abiertas, reconocidas como abiertas, en el sentido de que habían dejado de lado la intención totalitaria de portar en su interior un sentido único y exclusivo que era al que tenía que acceder el lector para ser considerado bueno. «La poética de la obra abierta tiende (...) a promover en el intérprete actos de libertad consciente» (66), ya sea este un lector o un artista que tiene que montar un texto dramático, o ejecutar una partitura musical. Y él va a sostener que esta premisa visible en el arte funciona u opera como metáfora epistemológica del modo en el que se concibe el mundo en estas últimas décadas. Sucede que, sostiene, «la circulación cultural de determinadas nociones ha influido particularmente al artista (...) de modo que su arte quiere ser y debe verse como la reacción imaginativa, la metaforización estructural de cierta visión de las cosas» (177).

Y en los artistas que aquí se publican también se ven ciertas matrices de mundo que tienen que ver con una forma particular y específica de ver y entenderlo, así como también ciertas premisas filosóficas que, aunque más no sea de forma inconsciente, aparecen en ellas. Con forma inconsciente queremos señalar que aunque los artistas en cuestión no se hayan conectado con la producción de los principales filósofos contemporáneos, sus obras son una forma de interpretar el mundo. Sería imposible sostener que la filosofía de Platón se encuentra dentro de estas obras, a no ser que sea en forma de cuestionamiento o en un segundo grado, pero sí decir que Gianni Vattimo, Jacques Derridá, Emmanuel Levinas, Michel Foucault, y hasta filósofos anteriores como Nietzsche o Heidegger están problematizados en estas obras, pero por supuesto no bajo la forma de presupuesto filosófico sino simplemente estético. Y un lector que pueda acceder dentro de ese marco teórico podrá hacer una lectura diferente a aquel que deba hacerlos desde un desconocimiento radical de la filosofía del siglo XX. Y podemos hacer extensiva esta interpretación hacia el campo de la lingüística, y señalar que será distinta la lectura si el lector ha accedido previamente a los conceptos de Charles S. Peirce, de Paul Ricoeur, o del propio Humberto Eco.

Este es sin lugar a dudas uno de los motivos por los cuales estas obras pueden volverse herméticas, en el sentido fundamental de que juegan implícitamente con conceptos complejos que se los puede conocer en su teoría o al menos en la práctica. Aquel lector/espectador joven, que viva el mundo según las premisas postmodernas podrá entender y vivenciar estos fenómenos estéticos desde un lugar diferente, ya que tiene una sensibilidad estética distinta a la de aquellos que se formaron en otra generación y que no hicieron un culto de su educación sensible, o que al menos no intentaron acceder a los patrones que rigen la producción cultural contemporánea.

Podemos continuar desarrollando las implicancias o connotaciones que porta en su interior el término hermético, con el que, como dijimos anteriormente, fueron acusados y discriminados estos artistas por parte de cierto sector de la cultura.

¿Cómo funciona esta filosofía en los textos? Desde ya debemos sostener que no se trata de una tematización o una reflexión al respecto, sino más bien que esos conceptos filosóficos o lingüísticos (generalmente estos últimos puestos al servicio de los primeros) no operan activamente en el texto. Es decir, no se habla del carácter signico de la cultura y el mundo, de la imposibilidad de capturar ontológicamente la referencia, sino que estas ideas, a las que podríamos incorporar muchas otras, funcionan como lo que podemos denominar «signos-base»

Con signos-base queremos señalar todos aquellos elementos que si bien forman parte del nivel semántico de los textos, no están inmersos en él más que como una mera forma estructural, como una suerte de ordenador del material significativo.

APROXIMACIONES ESPECÍFICAS

Ahora deberíamos comenzar a pensar los parámetros estético-ideológicos a partir de los cuales la dramaturgia contemporánea trabaja sus textos, construye sus personajes y moldea la historia. Para ello trabajaremos con algunos conceptos, que si bien no son ni exclusivos ni excluyentes de este tipo de producción, sí creo que permiten realizar una mirada profunda sobre este grupo de obras tan diversas que realizan lo que Dubatti denominó, como dijimos anteriormente, «estallido de poéticas».

EL OCASO DE LOS HÉROES (PERSONAJES)

El ocaso de los mitos (discursos sociales anacrónicos como la familia, el trabajo, el hogar, el amor, etc.)

El ocaso del sentido (ya no se puede interpretar, sino más bien realizar interpretaciones abiertas que incluyen en su misma definición el proceso cognitivo realizado por el espectador/lector para cerrar el texto)

Finalmente: pensar la idea de «ocaso» como una negación, no hay por ahora forma de definir por vía positiva este tipo de producción, post-modernidad. Cuando la haya, la misma estará cerrada.

ENTRE

La Novela & El Teatro

Del Tercer Encuentro de Novelistas y Dramaturgos, que se llevó a cabo en el Teatro Nacional Cervantes, participaron Andrés Rivera y Roberto Cossa. Coordinada por el periodista Miguel Russo y el autor y actor Jorge Ricci, la reunión volvió a proponer una reflexión sobre los valores que hacen a la narración y a la escritura teatral. Se transcribe un fragmento de ese Encuentro.

Miguel Russo: Para empezar, una pregunta que se repitió durante las dos jornadas anteriores, ¿qué relaciones encuentran ustedes entre la escritura de una obra de teatro y una novela?

Roberto Cossa: Quizás el que más puede responder a eso es el que escribe teatro porque es el que se cuestiona si escribe narrativa, el narrador no se lo cuestiona. Y ya que Piglia le puso a este ciclo 'novelistas y dramaturgos', yo voy a ponerle 'novelistas y autores'. Primero que la palabra dramaturgo es horrible, y yo no escribo dramas. Yo tendría que ser un "grotescoturgo". De manera que preferiría 'novelistas y autores'.

Pero creo que la pregunta que nos planteamos la gente de teatro, es si realmente somos escritores en el sentido total de la palabra, o somos autores de partituras que otros convertirán en un hecho nuevo, que es el definitivo. Cuando uno dice teatro no piensa en un libro, piensa en un escenario y un actor arriba del escenario con gente que lo está observando. El narrador moviliza, pero también es poeta, lo que escribe le llega individualmente a un señor que lo lee. Nosotros somos vicarios, escribimos para que otros lo tomen y sabemos que va a ser así. Porque yo dudo que haya un autor de teatro, no alguien que cada tanto escribe, un autor de teatro, que piense que lo van a leer. Lo que está esperando es ver a los actores que lo hagan. De manera que somos autores de partituras y esto me parece que es una diferencia en principio, notable.

Hablé yo primero porque me parece que los que tenemos ese problema somos nosotros, porque un narrador sabe que es un escritor. Y de última alguna vez tiene la tentación del teatro, pero no para sentirse escritor. En cambio, dudo que haya un autor de teatro que no tenga la tentación de una novela y que diga ¿por qué tengo que pasar por los actores?. Yo quiero que me lean; ésto le envidiamos a los narradores, que no les traicionan la letra, como hacen todos los actores del mundo.

Andrés Rivera: Yo voy a confesarles algo. No me gusta el inicio de esta conversación, parece demasiado semántica. Cuando yo escribo veo si creo que estoy encaminado. Veo perfiles, seres humanos que se mueven. Recién estábamos con Jorge Ricci, con Tito, con Miguel Russo en un café y se me acercaron

dos jóvenes que aludieron a **El Amigo de Baudelaire**, y cuando escribí esa nouvelle creí que había tocado ciertas fronteras. Esto es, qué le ocurre a un narrador. Y creo que ésto es válido también para un autor de teatro.

Yo era Saúl Vedoya, ese burgués de los años 80, del siglo XIX, inteligente, cínico, culto, que viajaba por el mundo, y que tenía una mirada ácida, a solas eso sí, respecto de este país que recién nacía, que recién se constituía.

¿Por qué yo no escribo teatro? Creo que es la inversa de lo que aquí ha preguntado mi amigo Cossa. ¿Por qué yo no escribo teatro? Me lo planteo muchas veces.

Esto, ¿por qué no lo pongo en escena?

Tito aludió recién al desliz de un actor. Tito es un actor. Y ¿puedo permitirme una digresión? Les voy a contar algo.

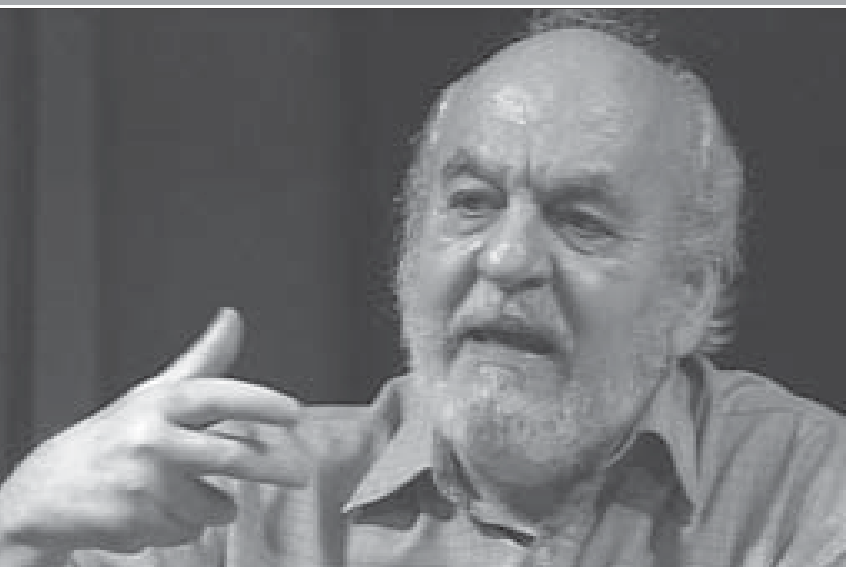
Mi esposa y yo vivíamos en Córdoba en el año 70, y nos tuvimos que venir a Buenos Aires, por esas razones que se llaman muy particulares, pero que rozan la fatalidad. Roberto Cossa y su esposa Marta nos dieron cobijo a los dos, y luego Tito, que era uno de los secretarios de redacción de **El Cronista**, facilitó mi ingreso como redactor a ese diario. Y ayudó a que nuestra situación económica, que era mucho más que difícil, se empezase a encarrilar.

Les dije que Tito y Marta nos dieron cobijo, yo creo que Tito vivía por Almagro. Una noche -Tito conocía cuál era el momento que mi esposa y yo estábamos viviendo, eso lo pensé mucho después- Tito nos contó, no lo puso en escena, nos contó **La Nona** ¿qué tal?. Hizo todos los papeles, todos, con su esposa incluida que debe haber escuchado a Tito muchas más veces que nosotros esa noche, contar fragmentos de la obra o leerla por entero. Como se suele decir, estábamos tirados por el suelo de risa.

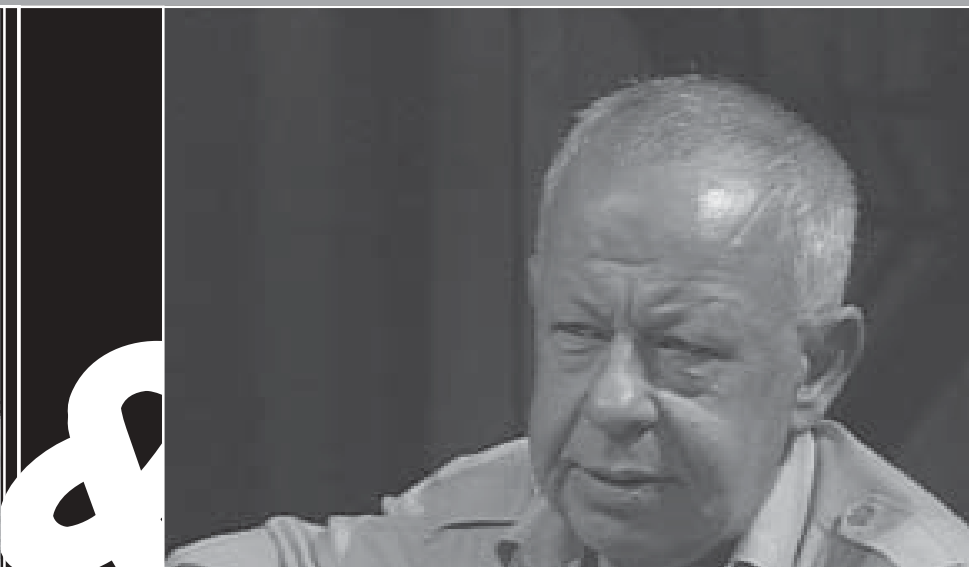
Esa noche yo me fui a dormir envidiándolo. ¿Cómo escribir eso? ¿Cómo llevar al papel, como dice Tito, eso y que ustedes se hagan cargo de ese regocijo? Eso solo se puede hacer en escena.

Los deslizos de los actores. Tito es un actor, sabe cómo un buen actor salva un desliz. Y la obra cambia todas las noches.

Yo quisiera ser un autor de teatro, y ver cómo el actor que entra al teatro con sus problemas domésticos, quizás con una situación difícil o quizás se



Roberto Cossa



Andrés Rivera

sacó el Prode, cambia y sin embargo vuelve a decir de otra manera lo que yo escribí.

Un narrador, un escritor, un novelista como dice también mi amigo Ricardo Piglia, ¿qué hace? Escribe un libro. Hoy sólo por azar puede publicar. Hay cuatro o cinco editoriales poderosas en Buenos Aires y nada más. Los jóvenes están haciendo una cola ya de dos años, los inéditos. Esa no es la situación, pese a todo, de la gente de teatro.

Y entonces Miguel Russo, que no conozco, lee mi libro. Y alguna vez -como se suele decir 'cada muerte de obispo', porque los obispos tardan en morirse me invitan a alguna biblioteca. Y me ha pasado, también más de una vez, que alguien me interroga, yo contesto y por cierto al final se me ocurre preguntarle ¿usted qué libros míos leyó?. Algunos citan el más conocido, como si dijeran **Glosa** de Saer, o **Respiración Artificial** de Ricardo Piglia.

Y, leí **La revolución es un sueño eterno**, contesta uno. Y el otro dice, 'Yo no leí nada'. ¿Qué tal?, 'Yo no leí nada'. Cuánto vende un libro. En el mejor de los casos **La revolución...** tiene numerosas ediciones. Yo he hecho el cálculo. Las ediciones no son tan generosas como las del **Centro Editor**.

Un escritor sabe que el libro va a manos de una elite, pero tiene la pretensión de que lo lean muchos.

A todas las ediciones de **La revolución...** yo las multiplico por cuatro y calculo que lo deben haber leído unas 30.000 personas.

Roberto Cossa: ¿Cuánto vendiste? Cuando vos decís 30.000 ejemplares o calculando 30.000 lectores a dos por persona.

Andrés Rivera: No, se calculan cuatro por ejemplar ¿verdad?. Y yo creo que tiraron como nueve ediciones. pero van tirando de a 2.000. Bajaron el número de ejemplares por tirada. Con mil pagan el costo y con el otro mil repartimos la ganancia.

Roberto Cossa: A mí me pasa que escucho en la boletería, 'Vengo a ver la obra de Brandoni'. Es que la obra es de Brandoni, esta es la diferencia. Por eso yo insistía en esto del autor. Y cuando vos decís que sos Vedoya, el personaje, yo también era el profesor de **Yepeto**, pero lo hizo Ulises Dumont. Y el profesor de **Yepeto** ¿es Ulises Dumont!. Yo no soy lo que escribí. En la memoria ese profesor es Ulises Dumont. Después se irá olvidando Ulises Dumont porque

el teatro es contingente, se muere inevitablemente cuando termina la temporada. Y a lo mejor, ojalá, aparecerá otro actor. Como Stéfano es Arata, o es más recordado Osvaldo Terranova haciendo Mateo. Porque somos vicarios, es decir que lo nuestro se traslada, se transforma y genera un hecho teatral que es lo que realmente le queda al consumidor, con perdón de la palabra, en éste tiempo.

En cambio tu libro sigue siendo tu libro.

Miguel Russo: Pero la gente, ¿qué recuerda de Teatro Abierto?. Recuerda a los autores. Los nombres de Teatro Abierto.

Roberto Cossa: Sí, pero cuando recuerda **El acompañamiento**, recuerda a Carlos Carella. Pero aparte a mi no me importa de qué se acuerda la gente. Yo lo que quiero decir es ¿cuál es nuestro oficio?. Por eso cuando me dicen escritor, o nos comparan con el novelista o con el narrador... Si yo volviera atrás y me dijeran ¿qué querés ser narrador o autor de teatro?. Quiero ser autor de teatro, porque yo soy feliz siendo autor y compartiendo con el actor amores y traiciones. Porque así como te traicionan de pronto te agrandan. Porque hay actores que son capaces de decir, 'por qué esto no se me ocurrió y se le ocurrió a éste'. Porque insisto: el poeta es el actor arriba del escenario, que con su gesto complementa cosas que uno estuvo escribiendo. Y esto no pasa con el libro, porque uno el libro lo toma, lo traslada y es exactamente igual.

Jorge Ricci: Saer en algún momento dijo algo que me parece interesante rescatar. Él puso como ejemplo a Samuel Beckett y acotó que su literatura lo completaba. Sus piezas teatrales, sus pequeños relatos, sus novelas breves. No se lo podía disociar.

Roberto Cossa: Pero cuando escribía teatro generaba un hecho teatral potente.

Jorge Ricci: Está bien. Pero puede ser una excepción dentro de lo que vos decías.

Roberto Cossa: Hay excepciones, si alguno se acuerda que me desmienta. Yo conozco autores de teatro que también llegan a la literatura con textos breves. Beckett es uno. Chejov es otro. Pero no conozco autores narradores muy teatrales, esos tipos que generan algo que cuando los actores lo hacen se vuelven locos, que producen algo a través de los personajes.

Andrés Rivera: Shakespeare fue un poeta, incluso poesía erótica y de gran calidad.

Roberto Cossa: Pero la de Shakespeare es una poesía puramente dramática. Pero a ese personaje preferiría sacarlo porque me tira todo abajo.

Miguel Russo: ¿Alguna vez intentaron escribir, uno teatro y el otro narrativa?

Roberto Cossa: Yo narrativa no. Lo intenté, sí, pero a los diez minutos dije esto no es para mí. Yo no sé narrar.

Hasta el oficio es diferente. Yo no puedo poner, 'José estaba triste...', porque yo tengo que verlo triste. Y tener que verlo triste es ponerlo en acción con un contrincante que me va a demostrar, por cosas que se dicen entre ellos, y que nadie narra, que están tristes. De todas maneras en el teatro se inventa todo. El teatro tiene esa ventaja, se inventa el narrador, se inventa el monólogo. Pero de última siempre es acción y de última siempre es el actor, es el gran seductor. Yo, por ejemplo, pienso en un actor determinado. Pienso que es algo que lo va a decir otro. No me pienso leyéndome.

Andrés Rivera: Y, no somos franceses nosotros. Yo no escribo poesía porque la respeto mucho. Y me inhibo frente al teatro. Creo que voy a poner monigotes allí.

Cesare Pavese dijo que la literatura moderna se escribe en primera persona. Y eso es lo que tiene el teatro, todo es primera persona. Y esto es lo que me ocurrió al escribir **El Farmer**, que es Juan Manuel de Rosas en el exilio, ya anciano.

Jorge Ricci: **El Farmer** es un libro que se puede leer como un monólogo dramático.

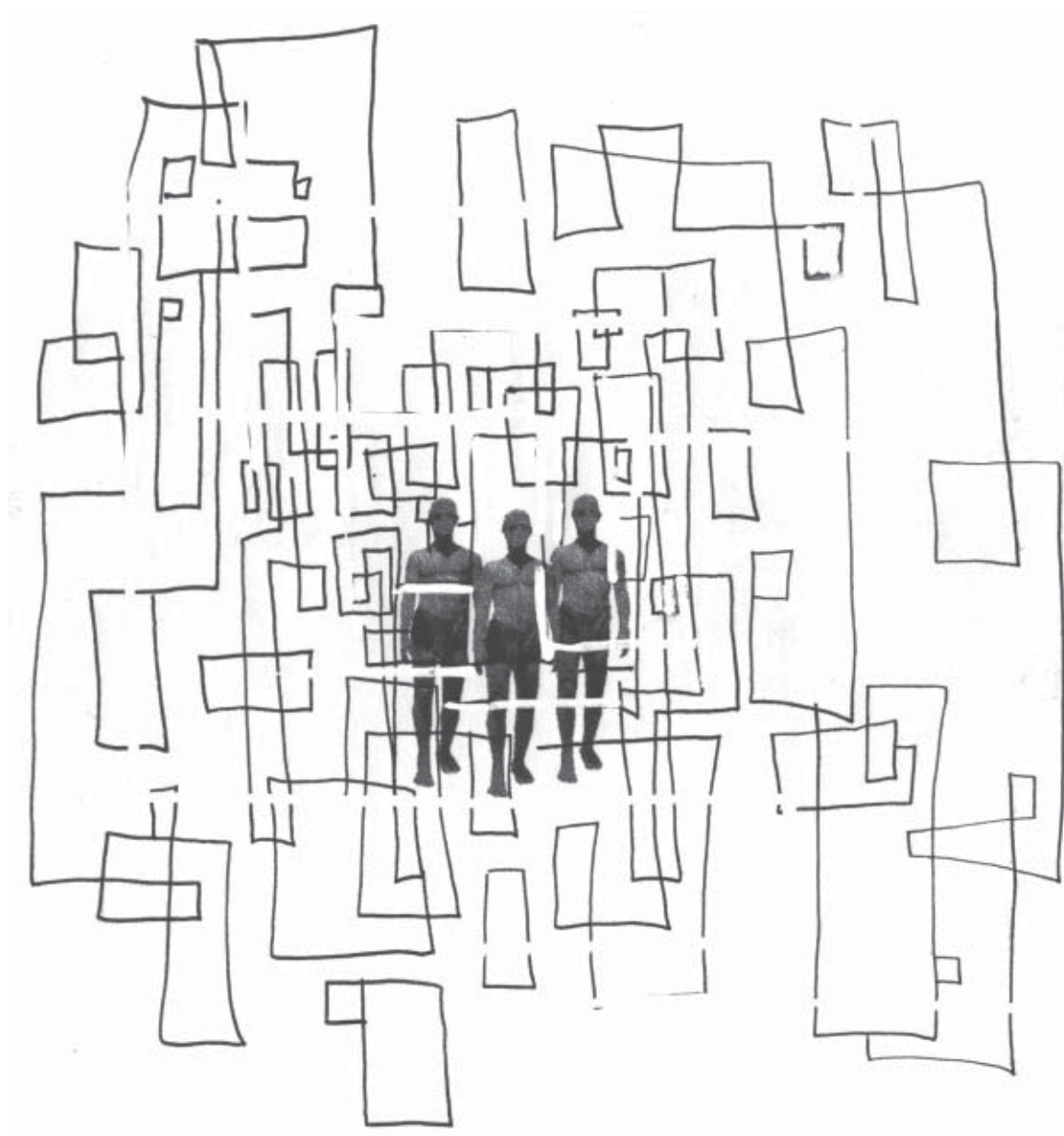
Roberto Cossa: En una palabra, hay algo de actor cuando vos te metés adentro de Rosas y te escribís haciendo de Rosas. Y es un poco lo que hacemos nosotros, nada más que nosotros lo pensamos pero dentro del escenario. No tenemos esa libertad de decir acá me largo y escribo y escribo, porque no podemos. Sabemos que eso después tiene que tener un espacio de acción.

Esto es bueno porque es un punto de encuentro. El hecho de que también el novelista se mete dentro de los personajes, que es lo que en el autor de teatro aparentemente está claro.

EL TEXTO:

Los múltiples caminos

Durante la edición 2000 del Festival Internacional de Teatro Experimental de El Cairo, Egipto, el docente e investigador italiano Darío Evola pronunció una conferencia titulada "Las diversas formas en la estructura del texto-teatro del Novecientos", que se transcribe a continuación.



de la Interpretación



En la cultura occidental el primer cambio radical del modo de "ver" se produce en el siglo XV con la perspectiva. Aparece en aquel período una nueva concepción: el hombre y la realidad que expresa son inseparables, el hombre se conoce y se comprende sólo en relación a una representación, que él mismo recrea, de la realidad que lo circunda. Ver es "saber ver", reconocerse. Representar así el espacio implica hacer un análisis sobre la posición del hombre en el mundo, como sugiere Francastel, "en pie sobre la tierra y en una atmósfera fluida". Esta revolución coloca al hombre en una nueva posición respecto de lo divino, que hace ver al mundo como una realidad en sí y una naturaleza perceptible autónoma e individual. Por ejemplo, es el caso de los estudiosos del Cuatrocientos que encuentran en el humanismo antiguo, griego y latino, el estudio de la inteligencia en relación con las sensaciones (ver a propósito Marsilio Ficino, **Sobre el Amor**).

El espacio de la representación inventado en el Cuatrocientos es un espacio ficticio, artificial en su esencia y en su imaginario. Al final de la época primitiva el hombre cazador, se coloca entre las cosas del mundo y se apodera de ellas. Su cuerpo y su percepción son el centro del universo. Representando la cosa la nombra y la crea. La perspectiva, como "forma simbólica", y sobretodo como medio de conocimiento y de comunicación es una invención, en el sentido literal del término (invento). La conquista de la visión personal y subjetiva elimina la cosmología y el sentir "colectivo". La racionalidad se extiende con la apertura de la experimentación. La representación perspectiva no presupone realidad, pero sí abre la posibilidad de experimentar en un espacio plástico, en el interior del cual transcurre el objeto y el cuerpo pensante como una visión, o sea como representación de una visión. Se trata de una conquista inédita de la libertad que hace de la obra artística una vía de conocimiento individual y subjetiva: es la representación del hombre actor que actúa en el gran teatro del mundo.

La lectura de un cuadro implica un ejercicio siempre activo: ninguna figuración es la visión total del mundo. Un cuadro, enseña Francastel, no es el doble de la realidad pero sí su signo. Lo que se representa sobre una pantalla (pared, tela, televisor) no es la realidad, pero sí un sistema de relación complejo que consiste en la "puesta en foco", por parte del artista, de cualquier cosa que, en el mundo, está en eterno movimiento. Por lo tanto, la obra de arte no es el registro de aquello que es el mundo; pero es, según otra posibilidad de interpretación, aquello que los estudiosos franceses, en los años cuarenta, definen como "la imagen virtual que consiste en la transmisión del pensamiento del autor al espectador".

Dentro de esta lógica, es interesante comprender las funciones de la fotografía, del cine y de la imagen electrónica que han producido la segunda revolución perceptiva, como así también la producción digital que ha ido modificando el comportamiento moderno.

La perspectiva renacentista organiza una visión subdividida por planos, en un espacio cúbico tridimensional. La escenografía teatral en poco tiempo llevará a complementar esta tecnología de la representación, en el perfeccionamiento y en la radicalización de la dimensión cúbica del espacio, con la característica que dominará por cinco siglos el "modo de ver" de Occidente.

La intención del artista, nota Francastel "no es descifrar la propiedad interna de la cosa, pero sí aquello de crear un sistema mental de representación", el valor profundo de la revolución perspectiva está dado entonces por afirmar el principio, la posibilidad del ordenamiento en profundidad de un espacio convencional virtual. Cézanne sostiene que un pintor busca en la naturaleza una "forma", que se transformará en su propia expresión en relación con algo que le interesa del mundo, como individuo.

La ciencia, nota el filósofo francés Merleau Ponty, manipula la cosa pero renuncia a habitarla". Habitar la cosa, atravesar el objeto, la "cosa" del mundo, es el juego profundo de la búsqueda artística. El arte,

afirma Paul Klee, no repite lo visible, pero lo vuelve visible. Con la fotografía y con la crisis de la visión, que en el Ochocientos, expresa el impresionismo, se configura una nueva noción del espacio, se abre el camino hacia un nuevo "lenguaje" de la visión.

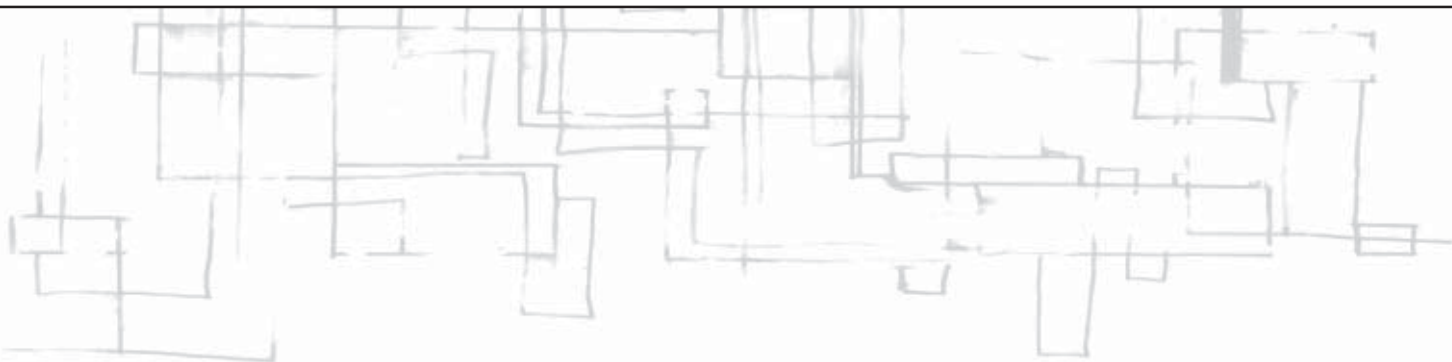
Brevemente podríamos afirmar que con la búsqueda pictórica, inaugurada con el impresionismo, la impostación de la perspectiva deja un lugar a la nueva noción de representación, no más cerrada que en el espacio cúbico, pero "abierta" hacia un espacio esférico, más cercano a la nueva noción del espacio curvo, como ha sido delineado en la nueva física.

Es interesante notar la presencia simultánea, en ese mismo período histórico, del cine, del psicoanálisis, de la luz eléctrica, la conquista de la velocidad con la aparición del primer automóvil y con el primer experimento de vuelo.

La categoría de "montaje", nacida con el cine, se encuentra en la técnica artística del collage, en la reorganización de la simultaneidad de la visión (cubismo, futurismo) y, todavía, en la literatura, relativizando la categoría tradicional del espacio-tiempo, que con la línea Joyce-Proust-Pirandello, de cuantitativo se convertirá en cualitativo, relativo al sujeto singular.

La pérdida del centro de la visión y de la "visibilidad" misma del mundo plantea la gran crisis de conciencia del hombre en el Novecientos: el cosmos ha perdido su centro, la centralidad del hombre es finita, el centro se encuentra abierto a todo. Paradójicamente, la libertad conquistada por el hombre del Renacimiento con el espacio perspectivo y con la figura de características móviles, se pierde con la pérdida de la certeza de su centralidad en el mundo; dejando la conciencia fenomenológica reconoce un nuevo pasaje que no es objetivo dentro del alma y la forma.

A finales del Ochocientos se ve nuevamente el teatro-forma, la escena, como una gran metáfora de la ilusión humana: de la "catedral del futuro" profetizada por Wagner, se pasa a un teatro sin público, a





una escena pensada como forma en un espacio plástico rítmico - el de Appia-, a la desaparición del actor como forma suprema de Marioneta pensada por Gordon Craig como consecuencia de la supermarioneta de Kleist, como el ángel de Rilke; hacia el cuerpo que no tiene para nada conciencia, o la tiene infinita, es decir "o la marioneta o dios". La forma no se corresponde con el sentido común. La vida, el arte, el teatro, se desarrollan en el caos de una metrópoli sin alma, o más bien con las tantas almas singulares que componen la gran muchedumbre de hombres y objetos, todos "humanos, demasiado humanos". Esos serán los habitantes de la ciudad que llenarán las salas teatrales y cinematográficas para "ver la vida", como diría Bela Balaz, esa misma vida de otro modo negada en el espectáculo de lo cotidiano. Ellos estarán allí para verse representados, para reconocerse en una visión.

El espacio escénico simbolista inaugura una nueva conciencia del arte: llevando a los pintores al teatro se delinea una escena no ilusionista - la forma sublime del Ballet Ruso-. Con la poesía simbolista y con la afirmación del "teatro de arte", el espacio escénico se transforma directamente en obra de arte. El espacio escénico será el lenguaje de la dramaturgia en una nueva relación frente al actor, la escena y el público. La escena será el pasaje del Naturalismo en dirección al Simbolismo, un conjunto de elementos lingüísticos, de "textos o subtextos" concebidos como elementos organizados de la construcción del personaje y de la relación con el público: objetos, iluminación, espacios, volúmenes, contribuirán a la realización de un espacio especial, de un lugar generador de relaciones inéditas donde se produce la verdad poética.

El cuerpo del actor o del bailarín es un jeroglífico, el gesto que no representa, pero pone la verdad poética en la obra: de Loie Fuller a la Duncan, de la búsqueda de un nuevo ritmo como en el caso de Dalcroze y de la euritmia, hasta la extrema convención-artificio del actor biomecánico de Meyerhold o de la marioneta de Schlemmer, el actor está pensa-

do como tránsito de la poesía, hasta la nueva figura del director como organizador intelectual de los diversos componentes orgánicos de la escena.

Raymond Roussel se inspira en el Gran Vidrio de Duchamp, experimenta una escritura muy original a través de la forma de composición de la "casualidad de la escritura", que avanza por la asonancia interna concadenante, la única capaz de traducir poéticamente lo "verdadero", no lo verosímil. El personaje de Pirandello, en busca de autor, postula atravesar una serie de máscaras, hasta alcanzar la última más-



cara, aquella del público. En este alucinante viaje del personaje no es la representación de un Dios, pero sí de un ser a través de la conciencia de la máscara (desnuda). La máscara, como preanunciaba Nietzsche es, como la marioneta, la última dimensión posible de la verdad del arte, el último supuesto de la verdad. El lugar teatral no preexiste como en la ópera, pero como ha observado Fabrizio Cruciani, "ni es creado, el espacio escénico es movimiento dramático, no la ilustración del drama", es un lugar generador de nuevos valores que posibilitan ver al hombre en su totalidad. La escena es el lugar de la pre-aparición, del *vor-schein* (Ernst Bloch), el lugar donde se Epifanía el Espíritu de la Utopía.

La vanguardia y los investigadores de la segunda postguerra experimentaron una nueva relación entre la escena y la búsqueda artística, que tenía como base común la conciencia de una fractura epistemológica de capital importancia: el conocimiento de una naturaleza artificial del lenguaje artístico, de la posibilidad autoreflexiva de la obra de arte, y sobre todo el hecho de que la obra no se caracteriza además por la correspondencia entre el lenguaje y la realidad. A partir de las reflexiones de Freud y de Saussure, la posibilidad de un proceso de formalización, de una teoría, hace que la obra tienda a perder el significado expresivo tradicional atribuido por la estética clásica, para asumir el valor "convencional", formal de investigación sobre el lenguaje a partir del lenguaje mismo: según el estudioso Filiberto Menna, a partir de los años setenta se define aquello de "Línea analítica del arte moderno" que relacionándolo con la vanguardia histórica (Futurismo, Dada, Bauhaus, Constructivismo) llega finalmente al arte conceptual, el que de algún modo, cierra definitivamente con la representación, con la concepción mimética, para dar apertura a una nueva fase de "presentación", de acuerdo con un nuevo fundamento de "verdad del arte".

Desde el punto de vista de la investigación artística, al final de los años cincuenta se asiste a un proceso de "apertura" de la obra hacia el territorio lingüístico y especialmente hacia la experiencia del comportamiento frente al público que pone a la obra misma en proceso de descontextualización, de volver a verificar, de extrañamiento, de análisis de la condición de productividad del sentido: del *action painting*, al *happening*, de la interpretación al *body art*, de lo conceptual al nuevo realismo, hasta la aplicación de la tecnología electrónica. El lenguaje tradicionalmente separa escena, música, danza, encontrando un campo inédito de intersección en la conciencia de la naturaleza artificial del lenguaje y del artificio de la obra como apertura semántica, pero también ideológica, hacia el público reafirmando la naturaleza gratuita y no servil de la operación



artística como único espacio de construcción de una libertad posible.

El lugar teatral, como el espacio de la obra, no es el simple contenedor de un gesto o de un evento, pero ese es el lugar mismo para verificar la relación entre el evento y su público. Así Heidegger en **El Arte y el espacio** invita a identificar el lugar con la cosa que lo ocupa. "Deberíamos aprender a reconocer que la misma cosa es del lugar y no sólo pertenece al lugar", el lugar se convertirá en cosa, el cuerpo experimentará en el espacio. La operación quizás más radical en el sentido de la desmaterialización del objeto de arte termina con Yves Klein, en los años cincuenta, con su azul monocromo que no es el fondo del evento, pero sí el espacio absoluto de un evento que genera otros eventos. Su obra se sitúa en el centro de aquella red del sistema lingüístico que se basa en el "bautismo artístico del objeto", acentuando la función del trabajo artístico, como lo ha notado Pierre Restany; el símbolo está, la "realidad de lo inmaterial" (Klein) se basa en su aceptación de la consecuencia extrema de la doble relación de identidad arte-vida y humanismo-técnica". Qué cosa es la obra abierta- se pregunta Restany- si no la desviación funcional del ready-made fin exclusivo de la presentación del concepto? De la vertiente teatral la experiencia de investigación más radical, el signo definido en Italia en 1968 de Giuseppe Barolucci con la "Escritura escénica", una fórmula que recoge la experiencia de la generación teatral de los años sesenta y setenta y que agrega un escalón a la generación de los años ochenta hacia una línea analítica existencial (según la definición de Achille y Lorenzo Mango).

El término "Escritura escénica" hace referencia a una búsqueda teatral que no es menor que el texto tradicional, pero no es el texto propiamente dicho. La obra es la escena en su sistema de relaciones. Una escena que comprende el gesto, el cuerpo y la presencia del autor en relación con el evento, y por lo tanto con el público presente. Giancarlo Nanni representa uno de los ejemplos más significativos a

partir de una investigación que recorre tres decenios de militancia en la vanguardia, con una coherencia y con un estilo que unen el rigor con el aspecto lúdico de la dificultad estética: ensambla materiales pictóricos, plásticos, rítmicos, trabajados sobre el actor y los confronta con el texto literario (no sólo dramático) y esto significa ir en dirección a una obra abierta, a la interpretación y al juego del montaje, al trabajo con la compañía en la fase de la construcción del espectáculo, pero también del público, que compone y descompone el recorrido autónomo de lectura.

Como lo ha notado Luigi M. Musati "no existe texto dramático que sea ante todo un espacio, como metáfora fundamental de la escritura (el espacio mental o fantástico del evento) y más aún como lógico y creativo, un espacio real. Esto no pertenece al hic y nunc (aquí y ahora) de la puesta. La escritura dramática, es en su naturaleza profunda un proyecto arquitectónico, en el que se unen, a través de la mímica, el espacio real y el espacio mental".

Este espacio "abierto" a la operatividad del laboratorio experimental es luego, por excelencia, el de la escritura escénica. A la noción dadísta de "superación del arte" que tiene en Duchamp al máximo profeta, se agrega, en 1969, Joseph Beyus quien responde con una fuerte instancia de extensión, de alargamiento de la obra de arte, con el fin de implicar directamente el territorio político y postular el concepto de "escultura social". En esa poética fascinante del artista alemán, el ámbito entero de la naturaleza en relación con el individuo social se abre como un inmenso texto poético sobre el cual Beyus representa la radicalización contemporánea del romanticismo, de la voluntad del espíritu romántico aplicado a la operación de apertura de la obra.

El Novecientos se cierra con la palabra final de Tadeusz Kantor que responde con el teatro de la muerte, declarando las muertes variadas, y que en ellas encuentra el principio de la vida. Debemos a la experiencia del maestro polaco el postulado de la segunda condición de la obra del Novecientos. Si

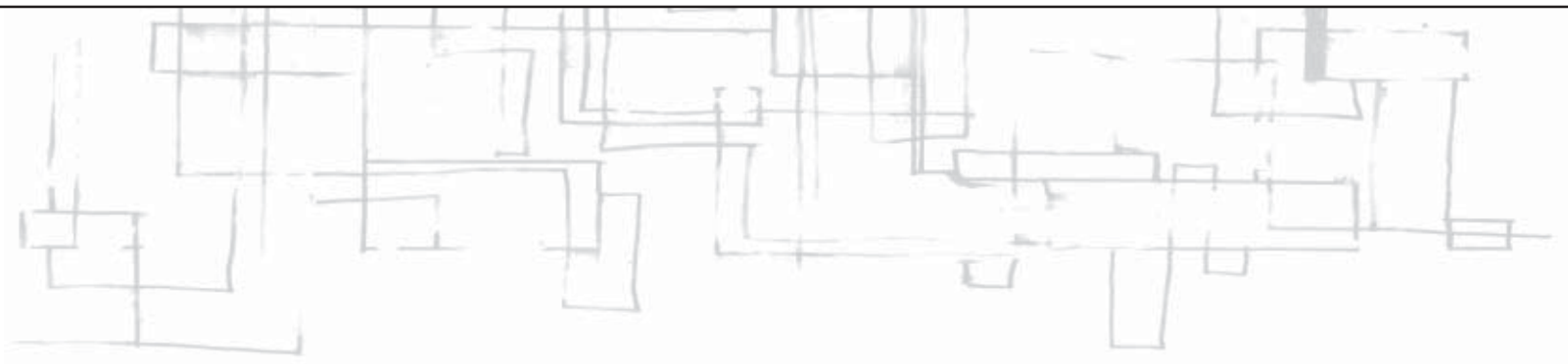
por una parte habíamos asistido al esfuerzo de apertura de la obra, en el radical corte entre el alma y la forma, cuyo ápice está en Beyus; por el otro, el trabajo de Kantor avanza contra la corriente hacia un progresivo cierre de la vanguardia.

Para el maestro polaco, no es el caso de ser primero hombre de teatro, de tener una formación profundamente radicada en la experiencia artística, la obra de arte se pone en confrontación con el público como hecho terminado y ajeno. De allí el ejemplo de la marioneta de Craig como imagen del doble y de la muerte. El concepto de vida viene reintroducido en el arte occidental con "la ausencia de vida en el sentido convencional". El poder primordial del actor sobre el público consiste en su apariencia de máscara, de ser absolutamente semejante y sin embargo lejano, extraño como "habitando la muerte", como "el hombre visto por primera vez", recuperando en la escena el impacto a través de la vida y la muerte.

A las experiencias vanguardistas de Richiamandosi, Schlemmer, y Duchamp en particular, Kantor atraviesa el happening, lo informal, con el objeto de afirmar el valor ilegítimo de la obra, reivindicando la gratuidad y la imposibilidad de apropiaciones por parte de alguien, y mucho menos de la política y del poder. En la idea de un "teatro autónomo" Kantor parece colocarse al lado de Artaud: "La idea de un teatro autónomo: un teatro que tiende a justificarse dejando su propia existencia, en oposición al teatro que se ajusta a la literatura, que reproduce la vida, perdiendo inequívocamente el instinto teatral, el sentido de libertad y la fuerza de su expresión".

El texto teatral para Kantor debe funcionar como un ready made, abierto al collage y a otros participantes extra teatrales, "pero el teatro para evolucionar y ser vivo debe salir de sí mismo, dejar de ser teatro", meterse por lo tanto "en un camino hacia el lenguaje" donde ya hay una 'vanguardia en una cómoda autopista, en contraste con los maniños sobre la calzada secundaria".

Traducción: Raquel Weksler / **Dibujos:** Oscar Ortiz



2

FESTIVAL DE TEATRO

Experimental

» Victor García



Evangelina Chavez (Rosario)



Grupo Esse Est Percipi (Rosario)



Gustavo Di Pinto (Rosario)

CECILIA HOPKINS / desde Tucumán

Inaugurado como espacio teatral hace 7 años, el antiguo edificio fue pintado y restaurado pero sin la intención de maquillar sus paredes deterioradas por la humedad y el descuido al que fuera expuesto durante años de abandono. Ubicado en la barriada conocida como Villa 9 de Julio (en la esquina de las calles Juan Posse y 1º de Mayo) su frente en ochava fue pintado por el artista plástico Walter Viltre. Desde los primeros trabajos de acondicionamiento, el grupo respetó los boquetes que se encontraban en su interior tanto como el reboque desportillado de las paredes, con la deliberada intención de mantener un discurso en el que la precariedad de medios llevara la voz cantante. Así, la elección estética del grupo fundador brindó el marco apropiado para expresar a propios y ajenos la dura realidad que comparten los grupos tucumanos de teatro independiente, que producen sus obras a partir de la necesidad de transformar en discurso artístico todos los medios que tienen a su alcance.

Con la idea de generar una nueva corriente de público, Teresita Guardia, directora de Marfil Verde y a la vez directora artística de este encuentro no competitivo, subrayó que el Festival -que seguirá realizándose año a año- tiene también el objeto "de convertirse en el marco de reunión de los grupos de teatro experimental, para que se muestren entre sí sus trabajos". Según afirmó, "la vocación teatral en Tucumán se remonta a muchos años atrás: siempre hubo un caldo de cultivo importante en teatro y otras disciplinas que estuvo mucho tiempo soterrado por motivos políticos. Sin embargo, hoy existe un mosaico muy variado de expresiones que integran al teatro con la plástica y la danza".

La apertura del Festival estuvo a cargo de la murga del grupo convocante, que batió sus parches hasta que el público ingresó al interior de la sala donde se estrenó **El país de las lágrimas o lamento de Ariadna**, del grupo tucumano Manojó de Calles, que lidera Verónica Pérez Luna. El espectáculo consistió en una extensa serie de escenas interpretadas casi todas ellas por un solo actor por vez, con el motivo

Grupo Los 3 (Tucumán)



Grupo Mangueku (Córdoba)

Bajo la advocación de Víctor García, el ilustre tucumano que concibió al teatro como una ceremonia profundamente anticonvencional, se realizó entre el 18 y el 28 de mayo, en Tucumán, la segunda edición del Festival de Teatro Experimental Víctor García, con la participación de grupos de Córdoba, Mendoza, Rosario y Santa Fe, además de 11 elencos de la provincia anfitriona. Los organizadores fueron los integrantes del grupo de teatro independiente Marfil Verde, cuya sala -La Sodería- funciona como centro cultural.

recurrente del mito griego de la mujer que ayuda a Teseo a dar muerte al Minotauro y que es más tarde abandonada por el héroe. Si bien fueron utilizados textos de Marguerite Duras, Walt Whitman y Arthur Rimbaud, entre otros, el espectáculo viró constantemente hacia el registro humorístico, con la idea de descomprimir los climas de las escenas en las que primó el contenido simbólico, ya sea por su inspiración literaria o por su impacto visual. La aparición en escena de objetos elaborados por artistas plásticos, entre ellos, Griselda Nassif, fue una constante.

Al igual que este montaje de fragmentos heterogéneos, la mayor parte de las obras exhibidas en el festival fueron fruto de creaciones colectivas, inspiradas en los textos más diversos. La intención general de todos esos trabajos -que fueron definidos como experimentales tanto por algunos de sus creadores como por parte del público asistente- fue la desacralización de toda noción instituida o convencional en relación con la concepción de personajes, dicción interpretativa, trama, escenografía o vestuario. De esta manera, el carácter fragmentario de las obras expuestas fue una constante. En esa misma tónica, el grupo tucumano Proyecto Ocha-va estrenó **La huerta los tomates ¿Están?**, un cuadro breve trazado a ritmo veloz y dominado por el absurdo, en el que la música de **Crónica TV** aparecía como inquietante **leit motiv** de las acciones de unos piqueteros que irrumpían en el dormitorio de un hombre permanentemente adormilado, el mismo lugar que inspeccionaba un policía que salía de adentro de un ropero. La Vorágine, otro de los grupos tucumanos presentes, alternó actuación y danza, aparte de plantear un juego de luz y sombras con paneles transportables en su puesta de **Cuando por fin levantemos la pared de nuestra casa**. Generó, además, un clima provocador a partir del **rap** que cantó uno de los intérpretes, Pablo Gigena. "Nosotros trabajamos directamente con el resentimiento social", afirmó el actor al momento de definir las motivaciones de su grupo. Otros espectáculos también se destacaron por sus objetos escenográficos, como las

delgadas esculturas de inspiración africana (obra de Julio Villafañe) que formaron el bosque de **En la otra orilla de la noche**, del grupo De la Tacuara (residente en Aguilares, al sur de la capital tucumana) armado sobre textos de Alejandra Pizarnik. También muy atento a jalonar de objetos el recorrido marcado para cada intérprete, Marco Cesarone, el director de **Liarbac o en busca de Frida Kahlo**, del Teatro de la Peluquería, de Mina Clavero, Córdoba, creó un montaje basado en la vida de la pintora mexicana. Con la idea de tomar algunos textos extraídos de su diario íntimo, elaboró a partir de un dúo femenino (interpretaron Liliana Atala y Juliana Villanueva) algunas de las situaciones dolorosas que rodearon la vida de la artista y su preocupación por lograr una pintura capaz de alentar un pensamiento revolucionario. Por su parte, los cordobeses del grupo Mangueku, dirigidos por Cielo Rizo, presentaron **¡Muchas felicidades a nuestros idiotas!**, espectáculo basado libremente en **La isla desierta**, de Roberto Arlt, destinada a subrayar el estado de sometimiento y cosificación del individuo contemporáneo a través de tres personajes símbolo.

La danza-teatro estuvo representada por los grupos tucumanos Bailatrices y Los tres. El primero, dirigido por Vanesa Badino, presentó **Miniaturas Coreográficas**, tres piezas montadas sobre músicas diversas: Arnaldo Atunéz, Violeta Parra y una selección de tangos. Las motivaciones de los trabajos fueron variadas, desde las meridianas referencias políticas a las que alude **30.000 razones** a las ironías visuales que suele cultivar el género, presentes tanto en **Enhiesta** (interpretada por la misma directora) como en **El par**. Por su parte, la tensión entre lo humorístico y lo patético fue una de las notas que caracterizó a **El difunto**, obra aún en proceso de elaboración presentado por el grupo Los tres, dirigido por Patricia García, un trabajo coreografiado sobre el comportamiento físico-gestual de sus dos intérpretes, inspirado en el texto del francés René de Obaldía. A medio camino entre la performance y el número de cabaret, la tucumana Eugenia Méndez usó fragmentos

del último capítulo del **Ulises** de James Joyce para dar forma a **El viaje de Molly Bloom**. En cambio, el teatro de calle sólo tuvo un exponente en **Ankazo Volumen 1**, presentado por el grupo tucumano Ankazo, en la plaza Urquiza de la ciudad. Acostumbrados a integrar la práctica del teatro al trabajo social en barrios, entre los juegos verbales y físicos de los payasos, los actores expresaron su opinión sobre la necesidad de contar con un sistema educativo sin privilegios.

Entre los pocos espectáculos que se basaron en un texto dramático previo figuró la puesta de **Del maravilloso mundo de los animales: los corderos**, de Daniel Veronese, con dirección de la mencionada Patricia García y actuación del Grupo Universitario de Tucumán y **Vittorino Pacheco** de David Anica y Gustavo Di Pinto, por el grupo rosarino Esse est Percipi. Interpretada en sólido contrapunto rítmico por Evangelina Chavez y el propio Di Pinto, la obra muestra al protagonista en trance de reirse amargamente de sí mismo mientras examina sus dificultades para instalarse en la vida, secundado por el personaje de la novia, quien reproduce junto a él la seguidilla de situaciones fortuitas y cotidianas que, signadas por el ridículo o la crueldad, lo fuerzan a comprender una realidad que cada vez le resulta más ajena. Desde Mendoza, la Compañía de Teatro Experimental Italo-Argentina Los toritos presentó **Renfield, vasallo del Conde Drácula**. Dirigido y escrito por Daniel Fermani, el denso monólogo del personaje protagonista -interpretado por Luca Di Carlo- mantuvo de principio a fin un tono revulsivo y tan poco complaciente que lo convirtió en el trabajo más polémico del festival. Por su parte, dirigida por Marcelo Díaz, la rosarina Claudia Cantero compuso en **La luna? El único lugar quizás...** a una mujercita tan entradora como sufriente, jaquedada sin tregua por sus fantasmas masculinos. A modo de demostración de trabajo, la actriz presentó también **Río Subterráneo**, en el que explicitó los principios compositivos que rigen su entrenamiento físico, tomando al malambo como base expresiva.

El hombrecito de la insolencia atroz



GABRIELA BORGNA / desde Capital Federal

La creación tucumana de un festival de teatro alternativo, convocado bajo el nombre de Víctor García, hace suponer que el teatro local amplió su órbita de resonancias al recuperar la memoria de un director cuya capacidad y osadía en la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos le valió la unánime admiración europea y -quizás, lo más importante- hacer de la experimentación un espacio dónde el éxito del mercado no se convierta en la única manera posible de medir el teatro. Un festival de estas características debiera ser, por encima de todo, un acicate para la creación y ese es, sin duda, el mejor de los homenajes.

La participación del arquitecto Juan Carlos Malcún en las jornadas académicas del festival, no exime a quien escribe de recordar que junto con los investigadores brasileños Jefferson del Río y Beatriz Albuquerque, del Memorial de América Latina de San Pablo, además de los videastas Arturo Marinho

y Eduardo Safigueroa, durante un par de años compartimos la apasionante aventura de investigar la obra latinoamericana de Víctor García, ya que su producción europea ha sido sistematizada desde hace varios años.

Con anterioridad a nuestra investigación, Malcún y un equipo de gente de la Universidad habían realizado una primera muestra en la que luego se llamaría Sala Víctor García, de la Escuela de Teatro de la UNT. La nuestra, en su primera etapa, estuvo conformada por una muestra de fotografías y las dos únicas obras filmadas que se han logrado recuperar: **O Balcao** (1979, 32 minutos), un documental en 16 mm. realizado por José Agripino de Paula y Jorge Bodanzky y **Jouez Encore, Payez Encore** (1975, 65 minutos) de Andrea Tonacci, único documento que sobrevivió al dilatación y frustración que significó la puesta en escena de los **Autos Sacramentales** de Calderón. Con este forma-

to, la muestra se inauguró en el espacio del Memorial de América Latina en el marco del VI Festival Internacional de Teatro de San Pablo y luego itineró por Córdoba, Tucumán y Buenos Aires.

En la segunda etapa, la muestra creció en fotografías inéditas y a ella agregamos **Víctor García - Para pulir un cristal**, un video sobre la vida del director realizado por mí y los videastas antes mencionados, con la que itineramos por el Festival Iberoamericano de Cádiz (España) y las ciudades portuguesas de Cascais y Porto.

Tres años atrás, en 1998 y como parte de las actividades del Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) en Argentina, Eduardo Safigueroa y yo realizamos un segundo video, **Sangre, semen y lágrimas**, en el que nos abocamos con exclusividad a los varios y reiterados montajes hechos por Víctor García en torno de la obra de Federico García Lorca.

"Ennoblecen las cosas, hasta el excremento" (*)



Camilla ginecológica usada para la obra.

Después de analizar largamente con (Jean) Genet el montaje de **El Balcón**, él me dice: "Si fuera necesario Víctor, traicioname". Yo tenía autorización para cortar, introducir diálogos de otras piezas y de novelas en el espectáculo. Pero, en el momento de realizarlo, sentí que bastaba el texto original de Genet. En definitiva, me interesaba su esencia, porque su forma permanece antigua, presa de las convenciones del escenario a la italiana. **El Balcón**, en cierto aspecto, recuerda a Pirandello. Hoy Genet sabe que se asiste al fin de la literatura teatral y que la expresión dramática pasa por una metamorfosis, no por una crisis.

Concebí **El Balcón** con valores cósmicos y sería ideal que la pieza sucediese enteramente en el vacío: como alguien que no pudiese vivir más en la tierra y no consiguiera todavía desprenderse de los atributos terrestres. Pero no hay nada de vago o impreciso en esto. La libertad de expresión que aliento exige mucha más disciplina que el acto de crear en la certeza y en la seguridad de las cosas. Detesto destruir, detesto la agresión. Adoraría que mi espectáculo quedase como un testimonio del instante. Me agrada aprehender el vacío. El ruido de lo carcomido que existe en el montaje es para que crean en la construcción.

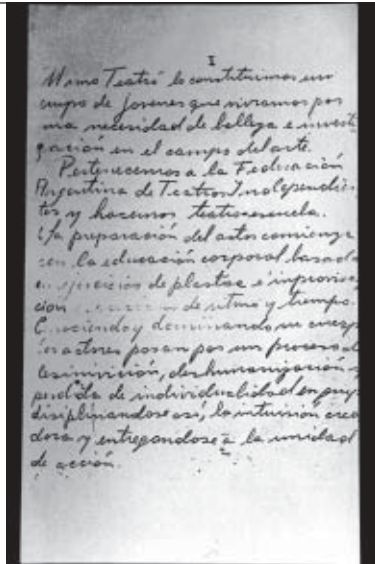
Cuando siento, estallo y exploto. Nuestra contemporaneidad es la ruptura de estilos, pero no aceptaría que eso se tornase en un manierismo. Hoy no puede haber preconceptos. Es preciso ennoblecen las cosas, hasta el excremento. Eso es lo que quise mostrar en **El Balcón**.

Necesito de un mínimo de espacio escénico, condicionado a mi magnetismo, a mi ceremonia. Todavía no estamos preparados para actuar en el desierto, sin nada. Utilizo los elementos más primarios de la civilización, como la máquina, la rueda. Lo importante es el estímulo que esos elementos provocan en la gente - si son generosos, cargados de amor. No me interesa el arte, como representación de lo cotidiano. Era necesario inyectar en el espectáculo sangre, semen y lágrimas. Uso instrumentos de una alta cirugía espiritual, que nada tiene de anecdótico. El artista de hoy no crea el objeto, sólo lo señala. La camilla ginecológica es un excelente practicable para los actores. Tengo horror del escenario de telón pintado. Trabajo con un instrumental del siglo XX:

En este ambiente, los actores deben perder la individualidad, para recuperar después su identidad. Ellos actúan como si vendiesen su alma al diablo. De lo contrario, serían tragados por la máquina. Con este procedimiento, ellos humanizan la máquina, afecta al hombre. Mi tarea, como director, no es más que un hilo de corriente. Organizo los flúidos, la energía anímica. Así es posible realizar un ritual. En la ceremonia que es **El Balcón**, atrapo el corazón del público".

(*) Nota de Víctor García para el programa de mano de **El Balcón**, estrenado en 1970 en San Pablo con la Compañía de Ruth Escobar. Al estreno, asistió Jean Genet. Considerada su cumbre expresiva, **El Balcón**, obtuvo siete de los ocho premios de la Asociación de Críticos Brasileños y se mantuvo un año y medio en cartel.

El primer manifiesto manuscrito (*)



"Mimo Teatro" lo constituímos un grupo de jóvenes que vivíamos por una necesidad de belleza e investigación en el campo del arte.

Pertenecemos a la Federación Argentina de Teatros Independientes y hacemos teatro-escuela.

La preparación del actor comienza con la educación corporal basada en ejercicios de plástica e improvisación espaciales de ritmo y tiempo.

Conociendo y dominando su cuerpo, los actores pasan por un proceso de deinivición, deshumanización y pérdida de individualidad en grupo, disciplinándose así. La intuición creadora y entregándose a la unidad de acción.

Intentar una nueva visión estética teatral, requiere nuevos procedimientos de estudios.

Vuestra forma teatral se manifiesta al fundir la mímica con el texto (por lo general poemático) consiguiendo un equilibrio armónico en el centro de la

escencia dramática. Un ritmo unificante modela la interpretación, logrando que el gesto marcado no postergue al dramaturgo.

Romper el espacio, con una sucesión de imágenes, resultantes de las fuerzas posibles de un drama y trabajando con un módulo esencial; es la base que me propongo al iniciar la elaboración de una puesta en escena.

Las piezas que presentó "Mimo Teatro", con la actuación de sus integrantes y bajo mi dirección fueron "EL Maleficio de la Mariposa", primera obra teatral de Federico García Lorca, deliciosa fábula que se desarrolla en una cueva de insectos. Su puro corte poético y la irrealidad aparente de sus personajes, presto grandes posibilidades para experimentar la deshumanización de los actores y provocar una lenta metamorfosis hasta conseguir una nueva morfología (de insectos) en la expresión mímica e interpretativa.

El "Retablillo de don Cristóbal", farza de guiñol, también de García Lorca, daba posibilidades (mucho más directas, por el corte popular de la pieza) para un juego mímico. Los actores lograron dar la sensación y sentirse marionetas.

Otras representaciones: "Pasos del Deleitoso" de Lope de Rueda, farsas medioevales francesas de autores anónimos, "La pantomima de Píramo y Tisbe" perteneciente a "El sueño de una noche de verano" de Shakespeare; "Drama en Tic-Tac" tiempo escénico de Elio Eramy; el drama "El Público" de García Lorca y estuvo en preparación sin poder ser estrenado el drama de Alfred Jarry: Ubu Rey. Víctor García. Direc. de "Mimo Teatro".

(*) La transcripción respeta los errores ortográficos y gramaticales observables en el facsímil. Material facilitado por la familia García, sin cuya generosidad la investigación no hubiera sido posible.

"¡Y yo qué sé!" (*)

Creo que era marzo de 1974, estaba yo trabajando en el Teatro Blanca Podestá con Soledad Silveyra haciendo **Sabor a Miel**, mientras que Nuria Espert en el Astral presentaba **Yerma**. La coincidencia en el horario no me permitió ver la función, si cruzarnos un par de veces con ella, nada más. A Víctor no lo conocía ni tampoco lo ví esa vez. Poco después, Nuria se marchaba con su compañía a México y yo a España, donde me quedo definitivamente por los hechos conocidos.

Habían transcurrido poco más de dos meses de estar en Madrid, cuando recibo desde México una carta de Nuria ofreciéndome todo su apoyo y también la oferta de compartir protagonismo en **Divinas Palabras**, o sea el Pedro Gailo, cosa que efectivamente se concreta en setiembre/octubre del 75. Quiero destacar todo lo que antecede para resaltar la generosidad y la solidaridad de esa estupenda persona y actriz que es Nuria Espert.

(...) Mi relación con Víctor fue óptima desde todo punto de vista y, si bien es verdad que sus métodos de trabajo no eran ni mucho menos ortodoxos, su personalidad y su talento nos entusiasmaban a todos. Fue un verdadero renovador en sus puestas en escena. Y un provocador irreverente también, cosa que irritaba a los inmovilistas, celosos de sus clásicos, que no soportaban -como decían- esa falta de respeto que Víctor imprimía en sus trabajos de Lorca o Valle Inclán. Para mí, Víctor con sus propuestas despertó y molestó a ese elefante dormido del no innovar que muchas veces la socie-

dad tiene que sufrir. Yo, siendo como soy un actor tradicional, digamos, aprendí mucho de ese genial hombrecito con sus propuestas tan imprevisibles como militantes.

Tanto en Venecia como en París, la obra gustó ,muchísimo más que en España (...) Estuvimos un mes en el Palais de Chaillot en París representando **Divinas Palabras** con una enorme concurrencia, de público francés mayoritariamente. Entre los reencuentros con compatriotas hubo uno que para mí fue imborrable: Julio Cortázar.

Víctor es uno de esos genios que se da de tanto en tanto y que las sociedades pacatas no los soportan mientras estén vivos y, por ende, molestan.

Tengo ante mí su imagen desvalida, su pequeña estatura, que intentaba disimular con unos zapatos de tacos altos que le provocaban un baivén muy particular al caminar, su cabellera larga y lacia y su rostro aindiado.

Me acuerdo que una vez, en Mallorca, un periodista insistía en desentrañar el por qué de sus propuestas y Víctor lo miró desde el fondo de su cansancio y le dijo: "¡Y yo qué sé!".

(*) Entrevista hecha por fax con Héctor Alterio en 18 de setiembre de 1996. El actor argentino estaba entonces rodando en San Martín de los Andes la telenovela **Alen Luz de Luna**, protagonizada y dirigida por Gustavo Bermúdez.



"El teatro tiene una alternativa, los grandes asuntos de la humanidad"

El director Augusto Fernández participó del ciclo Encuentro con los Maestros del teatro argentino que organiza el Teatro Nacional Cervantes, con la coordinación del periodista Luis Mazas. Se destacan a continuación algunos fragmentos de la charla que el creador mantuvo con el público en la sala Orestes Caviglia.

Heddy Crilla marca un antes y un después en mi carrera. Ella apareció en nuestro panorama cuando yo era un rasca, un actor que venía trabajando desde chico y que estaba necesitado de ese camino. Sentía que esa forma nuestra de actuar había alcanzado un plafón, era necesario pasar a otra cosa y sabíamos que tenía que ver con Stanislavsky, pero claro, eso estaba en los libros. Lo que necesitábamos reconocer eran ciertas cosas que veíamos en el cine, pero no en el teatro. Temas que tenían que ver con la continuidad, con el fluir, trabajar con el otro; no pensar cómo lo voy a hacer sino dejar que se haga... todo ese tipo de cosas que teníamos necesidad de que ocurriesen pero no había nadie que las pudiera transmitir. Cuando tuve la suerte de tomar clases con Heddy, esa mujer dijo tres cosas -que no tenían que ver directamente con Stanislavsky- y dije, 'esto es'. Ahí descubrí el camino y comprendí también que era largo. Nuestro trabajo no sólo pasa por una metodología sino además por una forma de ordenar la técnica. Yo estoy muy de acuerdo con lo que dice Robert Lewis, 'más vale un buen médico con una teoría herrada que uno malo con una acertada'.

Hay grandes actores que saben del oficio del actor sin que sepan como lo aprendieron en su trabajo. Entonces uno podría ponerle el nombre que le pone Stanislavsky, Strasberg o cualquier otro. El actor que actúa bien, actúa bien... Yo seguí buscando, después tomé contacto con Strasberg, que fue muy importante, estuve 10 años en Alemania, y conocí actores, conocí esa famosa tradición alemana sobre el escenario. Actores que se iban al bosque a lanzar su voz para poder entrenar el famoso grito del trágico.

Pregunta del público: ¿El teatro de Bertolt Brecht lo influyó?

Soy bastante reacio a esos nombres. Diría que Brecht es un gran poeta. Y creo que el concepto narrativo

de la forma de actuar hay veces que me parece muy interesante, pero no ha influido en mí.

Pregunta del público: Según su criterio, ¿qué requisitos debe seguir una persona para ser un excelente actor?

Diría que uno de los problemas que enfrenta el estudiante, aquel que quiere ser actor, es la adolescencia. El ser humano tiene como dos momentos en donde se percibe como individuo, o se percibe diferente. Uno es alrededor de los 7 años donde el chico se da cuenta que tiene gustos distintos a los de su familia, que tiene un mundo propio, se siente alguien, exige respeto, no tiene ningún problema con ser distintos, al contrario. Luego llegan los 10 años y ahí aparecen los problemas. Ahí el ser distinto es todo un conflicto: si es petiso, si es alto, si tiene una voz chiquita o grave; si además es torpe o hábil, inteligente o lerdo, si tiene simpatía o es tímido. El adolescente es distinto y su conflicto es éste. Y empieza a armar, como puede, el personaje que le permite zafar la timidez. Ese va a ser un problema en su carrera porque está el chico que, siendo lindo, va a todas partes con ese personaje, se compara con otros. Ese de cómico no tiene nada. Y está el otro que no es lindo, es el buen muchacho. Los dos quieren ser actores. Indudablemente el simpático será cómico y el otro, un galán. El cómico dirá, 'yo quiero hacer un personaje dramático, por qué no me lo dan'. No se da cuenta que él es un personaje.

En general trabajo con actores profesionales y descubro, muchas veces, que el actor profesional no tiene idea de quien es, el personaje que hace, cree que es así, ¿por qué lo encasillan?. Y, porque él se encasilla. No lo hace concientemente, pero la chica que llega con miedo porque ha sido muy tímida y no quiere que le hagan nada y sonrío y pregunta, ¿por qué siempre me dan el papel de la criada?. Pero, no se da cuenta por qué. Por supuesto, en los medios no



Augusto Fernández

Fotos: Magdalena Viggiani

hay tiempo, no hay ensayos, entonces que va a hacer, lo que hace toda la vida para ser más o menos natural, verosímil, tiene que hacer el personaje que hace siempre.

El camino que hay que seguir es el de la transformación. El gran problema va a estar siempre entre el personaje y él, en tanto ese él, ese personaje, no solamente tiene una personalidad sino que además tiene una manera de pensar, de sentir, una manera de relacionarse y va a creer que así es el mundo o que así son los seres humanos. Esa persona va a tener muchos problemas para entender a su opuesto. Va a tener que ir en esa dirección. Porque de alguna forma el teatro es la disciplina del conocimiento, el principal objeto de conocimiento es él mismo. Digamos que tiene que hacer un camino no sólo para conocerse sino además para transformarse. Decidir ser otros.

Esa ductilidad, esa facilidad de ser otros es de las condiciones importantes y sino va a tener que tener mucho valor, mucho deseo, voluntad, mucho querer, y entrar a someterse en una disciplina de trabajo para aprender su oficio, que es un oficio que tiene que ver con ganar libertad para poder crear.

Pregunta del público: Después de conocer técnicas, ¿cuál es el paso para ser creativo?

Cuando hablo de técnicas no me refiero a la voz, al cuerpo, esa es la parte menos sutil de la cuestión. Yo diría que hay algo más importante en el trabajo del actor...no sé si lo voy a poder resumir... El actor entra en relación con un material -no quiero nombrar ese material porque puede ser un texto, un esquema de acciones-, con un director. Su función tiene que ver con darle a ese público, que lo va a ver, algo que tiene que ver con ese material. Ese es el gran aprendizaje. Eso que dice rápido posiblemente es lo más complicado porque, por ejemplo, cuando un actor toma un texto hay un fenómeno que se produce del cual el ser humano no es muy conciente, y es que el texto, en general, no es comprendido por el actor porque el texto lo comprende a él y no él al texto. Dicho de otra manera, nosotros tenemos una relación con el lenguaje, el hecho de que sabemos hablar hace que entendamos lo que está escrito. Pero como el fenómeno es que yo leo siempre lo que entiendo y

no lo que está ahí, por lo general no entiendo lo que el autor me dice sino que me pasa algo con lo que el autor me dice, a mí, hago un viaje conmigo. El fenómeno de entender un texto es un fenómeno complicadísimo y requiere realmente someterse a una disciplina de técnicas que tienen que ver con desarrollar un sentido del texto, de la acción, de la situación. De la misma manera que uno no puede manejar en teoría un coche. El problema del aprendizaje no pasa por un año, diez, ni cinco, puede darse en dos años, tres o nunca. Es necesario tomar conciencia de que el actor debe desarrollar un sentido de verdad, un sentido del otro. Digo sentido, hablo de un cúmulo de aprendizajes, de experiencias, para de esa manera poder decir 'ya sé como se dice este texto', 'ya sé como lo escribió un autor'. Todo eso es tiempo y encuadre. Y encuadre básico. A esto me inclino en la enseñanza en un momento en donde las estéticas están en crisis y donde todo el mundo tiene la estética de turno. Es peligroso también que el actor se enrola en una estética determinada porque la estética determinada es un camino a profundizar.

Resulta que el estudiante actor quiere ser apto para distintas estéticas. De lo que se trata es de ir tomando conciencia de esto que vos llamas la creatividad. Para que eso ocurra de una manera conveniente tiene que aparecer todo esto que te estoy diciendo: sentido de verdad, sentido de la continuidad, sentido del otro, que es un tema que no sólo tiene que ver con trabajar con el otro, sino que yo lo hago al otro y el otro me hace a mí. En el teatro está ese fenómeno de que si yo me inclino hacia alguien es el rey, pero no es él quien tiene que actuar el rey, sino los vasallos. Lo mismo pasa con los otros en el escenario, los otros son los que yo necesito para ser y sin embargo yo tengo que construirlos.

Pregunta del público: ¿Cuál es su visión del teatro actual?

Creo que el arte está en crisis, tenemos una civilización en crisis, entonces el arte es lo primero que muestra esa crisis. Creo que hay una crisis en la expresión, no solamente en el arte. Diría además que para que haya crisis en la expresión tiene que haber crisis en la impresión. Entonces lo que ha pasado es que el asunto corre tan de prisa que el hombre

no tiene tiempo de hacerse una impresión de la realidad. Lo que le pasa al poeta es que está confundido y la confusión no se puede expresar confusamente. Cuando hay crisis en la estética siempre se tratan de hacer cosas novedosas, lo malo es que se toma el árbol por las hojas. Estamos enfermos por la moda. Todo el mundo quiere hacer algo original, el que tiene talento lo hace, pero no pasa sólo por ahí. Pasa porque la estética es un lenguaje y, como lenguaje, primero tengo que saber lo que tengo que decir, de lo que quiero hablar, el lenguaje va a aparecer, el conflicto es que no sé donde. Los medios son tan poderosos, la realidad social está en las casas, en la calle, el teatro tiene que retirarse a otro sitio. Entonces ya no se puede, como en otra época, hacer crítica social porque se vuelve pueril, ingenua, es preferible el café. Sin embargo todavía hay gente que cree que el teatro es una tribuna política, y ya no. El teatro tiene sí una alternativa, los grandes asuntos de la humanidad, pero ¿está preparado el teatro para los grandes hombres de la humanidad?

Pregunta del público: ¿El teatro ó el público?

El teatro, el público está preparado. Nuestro actor de teatro tiene un modelo muy cercano. Cuando uno dice 'por que no escribir como los griegos', otro contesta, 'pero no va a poder'. Y no estoy hablando de las formas, hablo de los asuntos, porque el escritor está acostumbrado a escribir otra cosa y para colmo es muy poca la gente que escribe para el teatro. Se escribe mucho para la televisión, el cine. El teatro...¿a quién le importa?. A nosotros. Yo voy al teatro y, como espectador, salgo entristecido. Por ahí veo un buen actor, una buena puesta, pero no veo que me cuenten algo que a mí me interese como persona. Me dicen cosas como, 'la realidad es vanal' o 'todo es un quilombo'. Y así yo me sigo quedando con los grandes autores, con los Shakespeare, los Sófocles, los Chejov. Tengo la impresión de que nos falta el trampolín. Saltamos desde muy abajo, es ahí donde siento que hay una crisis profunda, y esto no sólo pasa acá, también en el mundo. Poco a poco nos vamos a ir pareciendo a la ópera, donde siempre aparecen los Rigoletto, las Bohème, las Traviatas... y algún otro autor.

Teatro X la Identidad

El beneficio de la duda



Fotos: Magdalena Viggiani

Cristina Fridman

El ciclo Teatro X la Identidad nació por idea de un grupo de teatristas que querían apoyar el trabajo de Abuelas de Plaza de Mayo en la búsqueda de sus nietos, apropiados por la última dictadura.

Con una producción totalmente ad honorem y después de tres meses de éxito, el ciclo llegó a su fin. Mientras la experiencia se repite en el interior del país, los integrantes de la comisión directiva ya piensan en una versión para el año próximo.

MARIANA ROVETA / desde Capital Federal

Ahora que **Teatro X la Identidad** bajó de cartel en Buenos Aires, las 560 personas que participaron trabajando en el ciclo puedan, tal vez, procesar su asombro. ¿Cómo pudieron armar un proyecto teatral que incluyera todas las instancias de la creación, que montara simultáneamente 41 obras en 14 salas, que convocara cada lunes, durante tres meses, a 2500 personas, que en total movilizara a 30 mil personas, todo en forma gratuita?

La actriz Cristina Fridman y la directora Eugenia Levín, ambas integrantes de la comisión directiva de **Teatro X la Identidad**, están en ese proceso, el de descubrir cómo fue posible que en un momento en el que la sociedad se disgrega y con presupuesto cero naciera una propuesta que movilizó a la comunidad teatral y al público.

"**Teatro X la Identidad** fue la mejor resistencia a este momento tan difícil. Uno se pregunta cómo se pudo haber dado en este momento, cuando en realidad lo que tenemos que decir es 'gracias **Teatro X la Identidad** que te tenemos', porque si no hubiéramos sucumbido, como todo el mundo, a la desesperanza. Para nosotros cada lunes ha sido una fiesta", reflexiona Levín, que dentro del ciclo tuvo a su cargo la dirección de la obra **Madresperanza**, de Mario Cura. Del mismo modo, Cristina Fridman sospecha que la movida fue posible no a pesar de la profunda crisis social, económica y política que sufre la Argentina, si no en gran medida por ella: "¿Qué pasaría en un país donde las condiciones económicas fueran diferentes? -se pregunta-. Porque hemos recibido invitaciones del Festival Internacional de Teatro de Cuba, de España, de Italia... no entienden cómo se armó esto. ¿Cómo es que están haciendo 41 espectáculos simultáneos en 14 salas, gratis? Y yo

pensaba... tal vez teniendo la plata no sé si lo hubiéramos hecho."

LO QUE FUE Y LO QUE SERÁ

El ciclo **Teatro X la Identidad** nació a principios de 2001, después de que la obra **A propósito de la duda**, un montaje con dramaturgia de Patricia Zangaro, dirigido por Daniel Fanego y protagonizado, entre otros, por Valentina Bassi, superara las expectativas de tres meses en cartel en la sala del Centro Cultural Ricardo Rojas y permaneciera durante todo el año, gracias al enorme éxito de público. **A propósito...** recuperó el tema de la identidad de los chicos apropiados por la última dictadura militar y contó con el impulso y el apoyo de Abuelas de Plaza de Mayo. Aquel éxito fue el germen para el ciclo 2001, que se armó gracias al trabajo ad honorem de autores, actores, directores, vestuaristas y escenógrafos que se fueron sumando al proyecto. La respuesta a la convocatoria abierta de obras escritas, especialmente sobre el tema de la identidad, fue el primer signo de que algo estaba pasando: "¿Habría gente que escriba para nosotros?, con que haya diez espectáculos sería maravilloso", nos decíamos. Pero aparecieron más de 100 obras de las cuales la comisión de lectura seleccionó 41. Una cifra increíble", recuerda Fridman. El grupo consiguió luego que 14 salas cedieran su espacio para montarlas y el 26 de marzo, dos días después del 25 aniversario del golpe de Estado de 1976, inauguraron con un velada especial, en un Teatro Liceo repleto.

La respuesta fue inmediata: ya al segundo lunes después del estreno, varias salas colmaban su capacidad con un público heterogéneo, pero mayoritariamente joven.

"Si no hubiera sido por el público y por el boca a boca, esto no se hubiera podido sostener -opina Levín-. Por otro lado, siempre se dice que los jóvenes no van al teatro y que sólo van a ver espectáculos gratuitos. No creo que sea así porque la ciudad de Buenos Aires tiene una oferta teatral gratis, pero que no convoca, así que no creo que haya que atribuirle el éxito a esa condición. Además, **Teatro X la Identidad** no toca un tema divertido, aún cuando hay obras que lo encaran desde el humor. Se trata de un tema denso, que duele, y sin embargo, los pibes salen enloquecidos. Yo creo que se debe a que es un teatro que está vivo, y evidentemente había una necesidad en la gente de volver a tener presente un teatro que tuviera incidencia social". Para ambas artistas, la desinformación de las nuevas generaciones sobre lo ocurrido durante la última dictadura militar jugó también un papel importante en la respuesta generada en el público: "Nunca les han contado la historia, hay chicos que es la primera vez que entran a un teatro. En todas las salas, tenemos un cuaderno donde la gente puede dejar escrita su opinión y la que más se repite es 'gracias por enseñarnos qué es nuestra identidad, gracias por enseñarnos una parte de la historia que no conocemos'", relata Fridman.

Mientras analizan el ciclo que acaba de terminar y ven cómo se comienza a multiplicar la experiencia en distintas ciudades del interior, el grupo ya empieza a pensar en un nuevo proyecto para el año próximo y ultiman los detalles para la edición de un libro que compilará los textos de todas las obras que estuvieron en cartel, que editará Eudeba, y se presentará oficialmente dentro del próximo Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires.



Fotos: Magdalena Viggiani

Eugenia Levín

EL LEGADO

Para la gente que trabajó en el proyecto, **Teatro X la Identidad** demostró que un instrumento cultural puede generar cambios sociales concretos. Levín considera que el hecho de que esa movilización haya surgido justamente del ámbito teatral no es casual: "La palabra deuda es clave en todo esto: el teatro tenía una deuda con este tema, poco se ha hablado y poco se ha hecho por estos chicos que falta encontrar. El haber podido saldar esa deuda como teatristas, a partir de nuestra arma, nuestro arte, fue sustancial".

El resultado concreto de esa deuda saldada son los alrededor de cien chicos que, después de ver alguna de las obras del ciclo, se acercaron a Abuelas de Plaza de Mayo para plantear sus dudas de identidad. Incluso, durante algunas de las funciones, hubo quienes se acercaron a preguntar a dónde tenían que ir si sospechaban que ellos podían ser alguno de esos chicos perdidos.

Pero además de este aporte social, tanto Fridman como Levín creen que el movimiento deja un saldo riquísimo desde el punto de vista estrictamente teatral. "**Teatro X la Identidad** es una muestra de una forma de producción diferente que permite sostener obras en cartel sin cobrarle al público, porque cada obra se constituyó como tal sin un peso. Además, inscribe en la historia del teatro algo que en nuestro país no tiene un gran desarrollo que es lo que po-

dríamos llamar teatro testimonial. Muchas de las obras son reflejo directo del tema de la apropiación de menores y pueden inscribirse en ese género que acá no tiene muchos antecedentes", opina la directora. Fridman agrega que el ciclo permitió el ingreso al circuito teatral de una nueva camada de autores y actores jóvenes y desconocidos con un impulso renovador desde lo estético y lo temático y que albergó, sobre un mismo escenario, a artistas de renombre junto a otros recién salidos de los conservatorios.

Sin ningún antecedente de las mismas características dentro de la historia del teatro argentino, **Teatro X la Identidad** seguramente también modificará de algún modo las carreras de cada uno de los artistas que formaron parte del movimiento. La conclusión de este primer ciclo es para Cristina Fridman positiva en lo personal: "Me siento feliz de haber participado, de haber encontrado compañeros como los que descubrí, de haber tenido un grupo de pertenencia en el que todos queríamos lo mismo, de sentir que el teatro cumple una función social y que la cultura es una herramienta muy poderosa. Desde ese lugar es maravilloso. También creo que podría tener alguna consecuencia en contra porque siempre está el que cree que la gente que se involucra con un proyecto así es una persona que quiere armar quilombo. Todo eso existe y más en nuestro medio", opina. Eugenia Levín minimiza los aspectos

negativos y rescata haber encontrado un ámbito y un lenguaje para poder hablar de un tema con el que se siente comprometida. "Hace tiempo que estaba buscando poder hablar de cosas que yo sentía que tenía que decir en el escenario. Durante bastante tiempo estuve sin dirigir porque no sabía yo misma qué quería decir. Cuando vi el espectáculo que dirigió Fanego dije 'quiero hablar de esto'. En los últimos años tuve momentos en los que me preguntaba si yo formaba parte o no del medio, sobre todo porque siendo directora mi tarea fue siempre muy solitaria y al no pertenecer a un grupo me encontraba muy sola en el pensar qué hacer. Así que lo que descubrí es un grupo de gente con la cual me puedo sentar a pensar qué teatro hacer, dentro y hasta afuera del ciclo, porque una de las cosas que yo siento maravillosas de **Teatro X la Identidad** es que, aunque hablamos de la apropiación de menores, el tema se ha multiplicado en todos los sentidos que puede tener la identidad", explica y relata una anécdota a modo de ejemplo de esa sensación de satisfacción y gratitud: "Hubo un chico de la calle que vino a ver una de las obras un lunes. A la semana siguiente, volvió, se me acercó y me dijo 'quiero volver a ver las obras porque soy un chico de la calle y a mi me pasa lo mismo, yo ahora entendí que esa chica arriba del escenario piensa en sus padres, se imagina cómo son, pero no los tiene, y eso me pasa a mí'. En ese momento dije 'ya está, con esto ya está'. Ya valió la pena todo."



EL APOYO DE LAS ABUELAS

Hace un año y medio, cuando Daniel Fanego se acercó para proponerles la realización de un ciclo teatral que tratara el tema de la identidad y que tuviera el objetivo de ayudar a la búsqueda de los 500 chicos apropiados durante la última dictadura militar, que aún están desaparecidos, las Abuelas de Plaza de Mayo confiaron en que el proyecto ayudaría a difundir su lucha pero ciertamente no esperaban que el resultado se tradujera en las más cien consultas de chicos y chicas que comenzaron a hacerse preguntas respecto de su origen y se acercaron a su casa buscando ayuda.

"La participación de las Abuelas fue desde el apoyo y desde la presencia cada lunes en las salas para agradecer y hacer notar lo beneficiadas que nos vemos con un proyecto así", relata Rosa Roisinblit, vicepresidenta de Abuelas de Plaza de Mayo. "Resulta que ha venido tanta gente joven a la casa de las Abuelas a preguntar por su verdadera identidad, a querer saber y a conocer. Muchos de los chicos jóvenes que van a ver las obras vienen porque se empiezan a preguntar y nosotras, cuando sospechamos que alguno realmente puede ser un hijo

de nuestros hijos desaparecidos, mandamos a hacer los análisis genéticos. Esa es nuestra colaboración, pero realmente nosotras somos las beneficiadas con todo esto... y nuestros nietos también."

Aunque conmovidas por la enorme respuesta que tuvo el ciclo en el público, las Abuelas no están sorprendidas de que desde el ámbito artístico surjan expresiones de apoyo y colaboración a la tarea que realizan. Rosa Roisinblit recuerda la muestra organizada por la Facultad de Diseño Gráfico de la UBA, que está recorriendo el país y el mundo, y a los muchos artistas plásticos que donaron cuadros para contribuir a la lucha de Abuelas y que trabajaron sobre el tema de los chicos apropiados. "Recibimos agradecidas que la gente de teatro se comprometa con este tema pero no nos sorprende porque hay mucha gente que ha tomado conciencia de la situación y de lo necesario que es que cada ser humano tenga su verdadera identidad. Y ya no solamente nuestros nietos -señala Roisinblit-. Todo ser humano tiene derecho a saber quién es. Y esto es bueno para toda la sociedad argentina, y para todo el mundo".

LA CASA DE BERNARDA ALBA CUANDO LOS HOMBRES DECIDEN CALZAR POLLERAS

*Uno de los primeros estrenos de la temporada chaqueña fue **La casa de Bernarda Alba**, de Federico García Lorca, interpretada por el grupo Actores Unidos, con dirección de Marcelo Padelín. El trabajo se representa en la sala oficial de Resistencia, Guido Miranda, y expone algunas singularidades. La mayor tal vez, es que está recreada exclusivamente por hombres.*

CARLOS PACHECO / desde el Chaco

En un escenario despojado, los intérpretes reconstruyen la historia concebida por Lorca y apenas unos objetos los acompañan en ese proceso. Los actores visten faldas largas, negras - excepto la abuela que llevan una pollera blanca-, y sus torsos están desnudos.

El proceso de investigación demandó ocho meses. La búsqueda no sólo se detuvo en el texto propiamente dicho, sino fundamentalmente en elaborar una dramaturgia que contuviera el espacio escénico.

Actores Unidos venía presentando textos muy ligados con la dramaturgia contemporánea argentina, como **Juego de damas crueles** de Alejandro Tantián, **Crónicas de sangre** de Alejandro Robino o **Antígona Furiosa** de Griselda Gambaro.

"Nuestras producciones siempre estuvieron ligadas con nuevos textos y esta vez nos planteamos ¿cómo reaccionaríamos frente a un texto de tantos años, como el de Gracia Lorca, y a la vez tan latente?. El desafío pasaba por ver de qué forma podíamos llegar a una propuesta que no fuera la clásica", explica el director Marcelo Padelín.

-¿Y por qué con hombres?

-Pensábamos, qué interesante la búsqueda de Lorca, cómo se mete de una forma muy profunda en el mundo de la mujer. Qué pasaría con nosotros si investigáramos, desde nuestra condición de hombres, ese mundo femenino. Me preguntaban el otro día: 'pero puede un hombre vivenciar esas cosas tan profundas del mundo de la mujer'. Cuando enfrentamos el proceso de trabajo nos encontramos con cosas maravillosas. Nunca pensamos en tomar el texto y hacer de mujeres. La cosa era, cómo lo hacemos con actores jóvenes. Empezamos con mucho miedo, ¿po-



Marcelo Padelín

dían estos intérpretes vivenciar determinadas cosas del mundo de la mujer?. Empezamos a trabajar sin ningún tipo de esquema en la cabeza. Partimos prácticamente de la nada. Cada encuentro era como una gran ceremonia. Insistíamos mucho en la idea de no intelectualizar nada, de no caer en estereotipos y surgieron trabajos intensos y muy interesantes.

-¿Qué están diciendo estas mujeres hoy?

-En un comienzo intentamos acercarnos a esa historia que parece tan lejana, pero en realidad sólo parece. Hoy también existe ese tipo de problemáticas aunque estamos en tiempos en los que resulta muy común hablar de feminismo, pero es un feminismo que no está sostenido, inclusive socialmente. Y esto de hablar de la libertad tiene que ver con una cuestión ideológica del grupo. Diría que es un tema recurrente. Nos interesa marcar donde uno está parado frente a temas como la libertad, la vida, la muerte; desde qué óptica se las analiza y de qué manera se puede proponer una salida en este mun-



La Casa de Bernarda Alba

do donde no es tan fácil vivir. Y estas mujeres de García Lorca hablan un poco de todo eso. Hablan desde sus instintos y muestran prohibiciones que socialmente siguen existiendo. El personaje de Adela, desde esa situación extrema que vive, nos hace reflexionar acerca del límite entre la vida y la muerte. ¿Dónde está la libertad o de qué forma creemos que se puede encontrar esa libertad en un mundo tan opresivo?

Interesados en despegarse de la estructura formal del texto, Actores Unidos rompió con los tres actos lorquianos. En cada uno de ellos encontraron momentos que los habían impactado de distinta manera, rearmaron la estructura a partir de escenas y trabajaron cada una de ellas con una intención diferente. Así, en algunos momentos los intérpretes hacen una valoración particular del movimiento, en otros descubren motivaciones precisas en determinados ámbitos que van construyendo el espacio escénico; hay un cuidado particular por el texto, a veces, o la acción se sostiene a partir del juego de relaciones con objetos.

"Esas cosas fueron apareciendo en el proceso de búsqueda de los actores -dice Marcelo Padelín-. Ellos hicieron determinadas propuestas en el trabajo de creación de los personajes, muchas quedaron y otras se descartaron. En verdad hicimos un proceso al revés, empezamos desde el cuerpo, analizábamos lo que pasaba e íbamos armando la nueva estructura".

EL MUNDO DE LAS MUJERES

El año pasado el grupo montó **Antígona Furiosa** de Griselda Gambaro, donde Marcelo Padelín recreaba a Antígona; este año es **Bernarda** y está próximo a comenzar los ensayos de **Bety Good**, un texto del chaqueño Daniel Sasovsky, del que todavía no se anima

a hablar con precisión. "Es otro mundo de mujeres - comenta-, pero plantea otras cosas, es un texto más moderno que te ofrece una gran libertad al comienzo. Todavía estoy en el proceso de relectura y no quiero ponerme a pensar nada, no quiero caer en las ideas, quiero partir también desde lo corporal".

-¿Por qué esta recurrencia a poner hombres en roles femeninos?

-Acá en el Chaco los actores son más jugados que las actrices. Las mujeres tienen ciertas prohibiciones internas que las marcan mucho. Trabajar textos con determinadas problemáticas las complejiza mu-

cho, toman mucha distancia. Nos pasó cuando pusimos en escena **Juego de damas crueles** de Alejandro Tantanián, un texto fuerte en todo sentido, transgresor, que generaba huidas del público. Había momentos muy inquietantes en los que la gente se levantaba y se iba. No porque no les gustara sino porque internamente producía cosas que no soportaban.

-Aún así te interesa seguir buscando por el lado de las nuevas textualidades

-Es que a esos textos los encuentro muy provocadores, inquietantes, me generan muchísimas imágenes.

HISTORIA DE UN GRUPO

Actores Unidos comenzó su actividad en 1996. Por entonces, un grupo de intérpretes que necesitaba separarse de ciertas temáticas y estilos predominantes en la provincia, muy ligados con un teatro folclorista o tradicionalista, decidió juntarse para iniciar nuevas búsquedas.

"Esos textos no eran desafiantes para nosotros -dice Marcelo Padelín-. Todo pasaba por crear una fotografía sin vida, sin cuerpo. Había una distancia muy grande entre el público y lo que sucedía arriba del escenario".

El primer proyecto que pusieron en escena fue una sátira sobre la historia argentina. "La idea era mostrar todo aquello que no aparece en los libros. Trabajamos en forma conjunta con el autor, Luis Argañarás, que siguió el proceso de los actores, ellos improvisaban, él escribía y se fue armando un espectáculo que estuvo cuatro años en cartel. Al público le divertía muchísimo ver la historia al revés, se generaban unos debates muy fuertes..."

La próxima propuesta estuvo más ligada a la labor individual del actor. En **Cuerpos**, trabajaron sobre las limitaciones corporales que a veces imposibilitan la expresión del ser humano. "Tratábamos de ocuparnos de aquellos momentos importantes de la vida que a veces dejamos pasar por no ser conscientes de nuestra cáscara", dice el director.

Los espacios desolados de una casa fueron el marco elegido después para la puesta de **Juego de damas crueles** de Alejandro Tantanián. "Esta vez nos costó llevar a la gente -dice Padelín - porque el público está acostumbrado a ir a una sala y no a una casa, pero finalmente conseguimos movilizarlo y ésta ha sido para nosotros una experiencia tan importante que nos cuesta bastante desprendernos de ella".

Siguieron luego **El beso de la mujer araña**, versión de la novela de Manuel Puig (los actores representaban dentro de una enorme jaula metálica circular); **Crónicas de sangre** de Alejandro Robino y **Antígona Furiosa** de Griselda Gambaro.

"ROSARIO IRÓNICO Y DOLOROSO"

CHIQUI GONZALEZ »



Primero fue actriz y asistente de dirección. Después escribió varias obras bajo la metodología de la creación grupal. A los treinta años, muy tarde para su gusto, comenzó a dirigir. Siempre enseñó. Hizo alrededor de treinta montajes. Desde hace unos años se dedica a la gestión cultural. "Un bronce", "la madre de todos los grupos nuevos", es lo que se escucha en Rosario, al preguntar por María de los Ángeles González, "la Chiqui".

EDITH SCHER / desde Capital Federal

-¿Cómo pasaste del quehacer teatral a la gestión cultural.?

-Fue un movimiento estremecedor, pero de un enorme aprendizaje. Un día, a comienzos de febrero de 1996, me convocaron para dirigir un galpón del puerto, al que la gestión anterior le había arreglado el techo y colocado algunas luces. Yo había colaborado ad honorem, en la redacción de los objetivos de ese proyecto, por ser considerada la mamá de aquellos que habían buscado las nuevas tendencias en Rosario. Nunca había entrado al lugar. No quería verlo porque sentía que ese espacio me llamaba. Hasta ese momento me había prometido no asumir jamás la función pública, porque quería ser muy libre. Pero me abrieron ese galpón y me dejaron adentro. Era un espacio de una manzana, que antiguamente había sido usado para almacenar yerba mate y azúcar a granel, (alguna vez haré una obra que se llame **Azúcar a granel**). Pensé que había allí voces de extranjeros, inmigrantes, trabajadores, que había allí sudores. Era un galpón absolutamente pelado, no había divisiones entre sus cabreadas, estaba bastante venido a menos. En ese momento pensé que dirigir allí era el sueño de mi vida, porque el espacio tenía una enorme profundidad, y yo, que de chica era cristiana de comunión diaria, siempre tomé para mis puestas el espacio de la iglesia hacia el altar, ese tajo profundo, tremendo y lejano. En ese galpón estaba el tajo. Yo dejé de ser cristiana, pero no de amar los ritos teatrales. Todo eso pesó en el momento de entrar a ese galpón, un espacio que me habló. El 1º de mayo de 1996, me dieron la llave. Puse algunas condiciones, como por ejemplo que allí pudiera hacer teatro todo el mundo, que nunca tuviera divisiones, es decir, que no hubiera una sala para el teatro y otra para la plástica, que no hubiera nada clavado ni plantado. Todavía se mantiene así. Hay tarimas móviles, los escenarios se ubican de cualquier manera. Así empezó el Centro de Expre-

siones Contemporáneas. Fui muy feliz allí. Se hizo mucho teatro y mucho cruce de experiencias con el cine y la música. Vinieron grupos de todo el país e internacionales. Para los rosarinos constituyó un espacio alternativo. Yo desde 2000 no cumpla más esa función. Me convencieron de que trabajara para los niños en el área de educación y lo estoy intentando. Amo más que nunca ese galpón, pero considero que la única forma de que las cosas en la vida se garanticen, es que cambien y que haya otros que tomen la posta. Así llegué a la función pública: detrás de un galpón demasiado grande y demasiado solo, al lado del puerto, donde yo soñaba que a través del teatro alternativo volvía a escuchar los gritos de los trabajadores sudorosos.

-¿Creés que hay alguna clase de sello en el teatro rosarino?

-Es difícil decirlo. Sé cuál es, pero no si se ve de afuera. No es un sello regional, una manera de hablar ni unos autores preferidos. Es lo irónico, lo doloroso. Hay muy pocas expresiones suaves, climáticas o atmosféricas. El teatro rosarino es como Rosario: muy de contrastes, muy agrio en el humor, el amor y la tristeza.

-¿Cuál es tu lectura de lo que está pasando en la actualidad en el teatro de Rosario? ¿Hay riesgo? ¿Hay modas ?

-Hay de todo. Mucho revival y mucho desempolvar los sesenta, sin saber siquiera quiénes eran los que los hicieron. Mucho Living Theatre, constructivismo, performance, sin reconocer antecedentes que están muy próximos. También existe una impostura que sostiene que todo es opinable, es decir que nada vale nada, que todo es igualable. Hay, sin embargo, búsquedas interesantísimas, nuevas dramaturgias, actores estremecedores y jóvenes directores que andan detrás de su universo personal.

Rosario se ha distinguido desde hace treinta años por dos aspectos: el primero es que el ochenta por ciento de su teatro es de búsqueda y de texto propio, o en todo caso, de adaptaciones absolutamente

libres de algún relato. Aquí no hay compañías que reconstruyan épocas, o que conserven autores y estilos. Eso tiene que ver con una generación que se jugó por la imagen, por la metodología de la creación grupal y la construcción del texto dramático desde la experimentación con el actor. También ha sido muy fuerte la necesidad de no imitar estéticas ni dramaturgias porteñas. Es natural que esta ciudad nuestra, puerto, difícil, que no avala a su propio habitante, dé lugar a una dramaturgia dura y propia. El segundo es que aquí, el entrenamiento del actor estuvo muy ligado a las técnicas de la composición del espacio en el teatro-danza, así como a una dramaturgia del fragmento relacionado con la imagen, tan distante del cine como del teatro tradicional.

Es por estas dos características que el teatro rosarino actual está inmerso en un fenómeno muy particular, en el que dos generaciones de directores escribieron con sus actores la propia dramaturgia y hoy se acercan a la crítica y a los dramaturgos a aprender técnicas, sin abdicar de su propia noción de la materia dramática.

-¿Qué características tiene el público, en Rosario?

- Es un público teatral especialmente joven, compuesto por los estudiantes de todas las artes, por terciarios y universitarios de todo tipo, que ha venido sumando otros espectadores. Esta situación está muy ligada a la aparición de bares y restaurantes con espectáculos. En dichos lugares, el público general, habituado a las salidas y las cenas, ha ido conociendo con sorpresa los espectáculos rosarinos. El espectador todavía no tiene toda la apertura necesaria para entender nuevas narraciones. Creo que está demasiado ligado a la necesidad del humor y que se aburre estruendosamente en las puestas oscuras y ambiciosas.

-¿Cómo describirías al actor de fin-principio de siglo?

-Me parece que en una sociedad mediatizada, el actor tiene sobre sí la responsabilidad de sostener la presencia escénica y el estado de actuación, desde el punto de vista poético. Lo que hace está más cerca de la ceremonia que del espectáculo. Es importante distinguir entre las producciones que encara, ya que algunas son del orden del espectáculo y otras del orden del hecho artístico. Hago esta distinción sin descalificar ninguna de ambas posibilidades y sin desconocer que lo artístico incluye la relación espectacular. Pero si hablamos de arte, estamos pensando en un actor entrenado en la tensión para ser metáfora del hombre contemporáneo. En un cuerpo que conoce de equilibrios inestables, tonos musculares, energía, asociaciones y disociaciones, metonimias de las partes de su cuerpo. Un cuerpo a su vez que tiene una poética capaz de nombrar al hombre, pero al ser humano, no al cotidiano, que es un ciudadano mediatizado y consumista. El actor de fin de siglo no cree en la performance lucida de la catarsis. Resigna la explosión que hizo ganar Oscars a tantos célebres intérpretes. Se la traga, para producir un hecho que no se resuelva en el momento de la representación. Así genera una pregunta, una incomodidad, otro sentido que no está en el argumento ni en la obra del autor, ni tal vez en las marcaciones de la puesta en escena. En el nuevo milenio los actores sensatos ya no pelean por comenzar por las acciones físicas, por el gesto o por una predisposición psicofísica. Ha quedado claro, irrefutable, que la actuación es un hecho orgánico, que convoca a todas estas entradas, y que tiene al cuerpo como único portavoz (cuerpo que no se divide de la mente, que no se enfrenta a la palabra, que no sabe descifrar la diferencia entre ser, sentir, pensar, actuar). Un cuerpo en verbo, muy distinto a aquel que realiza acciones. Un cuerpo que sostiene la "otra escena" con su propia memoria: aquellos verbos que conoce desde el nacimiento y que están mucho más firmes que una cantidad de objetivos mencionados en forma intelectual. Un cuerpo que es instrumento de sensaciones, percepciones, afectos, imágenes y conceptos, que se sostiene a sí mismo sin intentar representar otra cosa que lo que es. Pero para serlo, nada ha sido espontáneo. Se ha entrenado como un acróbata, como un chamán, como un gladiador o como un mago, para ser todos los hombres o la raíz superlativa del drama. Estamos lejos de volver a creer en la noción clásica de personaje, estamos más cerca de la deposición de las máscaras y la apuesta por una construcción personal cargada de vínculo escénico. Nunca más otro, nunca más, tampoco, uno mismo. No hay nada más diferente a uno que un actor actuando. No hay nada más parecido a uno mismo que un actor actuando. También el fin de siglo nos enfrenta a la crisis de la

acción. Un hombre que no cree en la historia, poco puede querer moverla en forma cotidiana. Esto es difícil para la narración y es un escándalo de posibilidades para la puesta en escena. Algo así como ya no-conflictos, sólo alteridades, algo así como sacarse de encima todo diálogo porque los hombres del nuevo milenio hablan solos o hablan con la excusa de que hay otros, o se hablan o se dicen adiós por email sin beso y sin mirarse a la cara.

-¿Qué les dirías a los alumnos de teatro hoy por hoy en esta Argentina?

-Que se entrenen. Que no crean en metodologías sagradas (en la vida todo pasa, hasta el que nos abraza). Que no maten a sus maestros porque no es necesario, que busquen y no se aten a nadie. Que se refugien con los pares. Que aprendan de puesta en escena y dramaturgia y que nadie les quite esa posibilidad, porque es la única democratización del teatro. Que sepan que llevan adelante un oficio anacrónico, pero que no son especiales ni mejores, ni serán más infelices ni felices. Que la felicidad tiene que ver con la multiplicidad y jamás con la sustitución absoluta. Sigo creyendo que tienen la responsabilidad de ponerse en el medio de la rueda de la tribu, en el lugar del hombre actual. Y esto es toda una tragedia, toda una comedia, toda una vida, una ficción en la época de los reality shows.

-¿Vas a volver a dirigir?

-Actualmente realizo una supervisión de dirección en el espectáculo unipersonal recién estrenado **Ulices**, una teoría del silencio del actor y director Gustavo Guirado. Sigo dando funciones con **Desnuda de Terciopelo** unipersonal con Mónica Alfonso y deseo volver a dirigir. Pero necesito un tiempo personal y espiritual no emparentado con la función pública. Amo la dirección y en los espectáculos en los que trato de narrar y narrarme junto con los actores pongo mucho tiempo, mucho expectativa, inseguridad y esperanza. Creo que en una época tan difícil como la que atravesamos, esa esperanza me está haciendo falta .



Fotos: Magdalena Viggiani

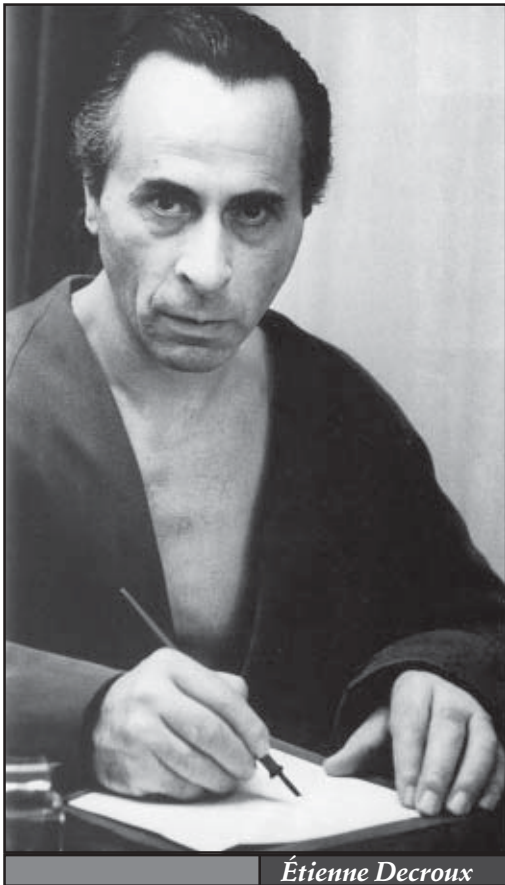
ALGUNOS DATOS

María De los Angeles González es directora teatral, Subsecretaria de Educación de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario, Coordinadora Ejecutiva Proyecto La Ciudad de los niños, UNICEF Argentina y Secretaria de Promoción Social, Municipalidad de Rosario.

Profesora Universitaria de la Universidad de Buenos Aires. Titular de Teoría y Estética de los Medios Audiovisuales y Dirección de Actores en Cine, en la carrera Diseño de Imagen y Sonido. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. (Universidad de Buenos Aires).

Profesora del Seminario Dirección de Actores para alumnos regulares del Área de Dirección del Segundo Año y Seminario Internacional Del guión al actor y del actor al guión en la Escuela Internacional de Cine y Televisión EICTV de San Antonio de los Baños, Cuba.

Fue directora del Centro de Expresiones Contemporáneas, Galpón de la Secretaría de Cultura Municipal, destinado a nuevas tendencias y cruce de lenguajes, desde su primera programación en julio de 1997, hasta diciembre de 2000.



Étienne Decroux

DECROUX en la Argentina

Pablo Bontá / desde Capital Federal

Considerado el padre del Mimo moderno, Étienne Decroux (1898-1991) desarrolló durante su extensa vida una tarea fundamental: otorgar al mimo autonomía como arte, desarrollando un vocabulario específico, un repertorio y una filosofía.

Paralelamente a su carrera como actor en teatro, cine y radio, investigaba y definía los principios de lo que él mismo llamaría Mimo corporal dramático.

Étienne Decroux estudió con Jacques Copeau, y trabajó con los grandes nombres del teatro francés, tales como Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty, Jacques Prevert y Antonin Artaud.

En su estudio parisino, formó a cientos de estudiantes de todo el mundo, entre los que se encontraron Jean Louis Barrault, Marcel Marceau y Giorgio Strehler, y con sus investigaciones y obras influyó de manera decisiva en el teatro del siglo XX.

Su trabajo se inscribe en la corriente de investigaciones teatrales del siglo pasado, que redescubre la importancia del cuerpo y de las acciones físicas del actor. Sin embargo, para la mayoría de la gente, Étienne Decroux fue un cierto maestro severo que inventó ejercicios para hacer difícil la vida del actor. (1) y (2)

Esta última frase resume la versión que nos llega a todos los que, de una u otra manera, tuvimos un acercamiento al arte del mimo en nuestro país. Una mezcla de respeto, más ligado al bronce con el que se trata a los próceres, que al análisis concreto de su propuesta pedagógica y artística, y una permanente alusión a la dificultad para poner en práctica sus teorías y enseñanzas.

Sin embargo, mi búsqueda posterior, siempre ligada con los lenguajes y disciplinas corporales, me permite un nuevo y decisivo encuentro con el viejo maestro. En una de sus tantas visitas a la Argentina, el Odin Teatret de Eugenio Barba, trae material en video del trabajo de Decroux. Se trata de demostraciones de la técnica del Mimo corporal dramático a cargo de Yves Lebreton (3). Esta grabación me produce un efecto revelador. Ahí estaban: el análisis pormenorizado de la acción y del movimiento, el dominio corporal llevado al límite, la minuciosidad y el rigor cercanos a la danza clásica; en definitiva, todo lo necesario para un teatro total, basado incondicionalmente en la presencia física del actor, intuido por Antonin Artaud y Gordon Craig y desarrollado más adelante por Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Barba y, también, casi desapercibidamente y en silencio, por Étienne Decroux.

LA TÉCNICA DECROUX EN LA ARGENTINA

A fines de los años 90 organizo los dos primeros Encuentros de Nuevas Tendencias en el Mimo (LA ESCENA MUDA) en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, que tienen como objetivo promover espectáculos alternativos relacionados con lo no verbal. En la tercera edición, del año 2000, la propuesta se profundiza y el evento se vuelve el lugar ideal para el desembarco de la técnica del Mimo Corporal en la Argentina. Invitada especialmente al 3er. Encuentro, llega a Buenos Aires Corinne Soum. Formada con Étienne Decroux fue su discípula durante 11

años. Actualmente reside en Londres y co-dirige, junto con Steven Wasson -también discípulo de Étienne Decroux- la compañía Théâtre de l'Ange Fou y l'Ecole du Mime Corporel Dramatique, única escuela en el mundo dedicada en exclusividad a la enseñanza de la técnica creada por Decroux.

Ya en el Encuentro realizado en Mayo de este año, invité a los docentes George Mascarenhas y Nadja Turenko de la Universidad de Salvador, Bahía (Brasil) a dictar seminarios de Mimo Corporal. Egresados de l'Ecole du Mime Corporel Dramatique e integrantes de la compañía brasileña Teatro por um fio, estos docentes trajeron su versión, dentro de la misma línea de trabajo, de la técnica concebida por Étienne Decroux.

Cabe destacar que tanto la compañía Théâtre de l'Ange Fou como el Teatro por um fio crean espectáculos con una fuerte presencia de texto en escena, elemento expresivo que Étienne Decroux, para sorpresa de muchos, no descarta en absoluto, y participan de diversos festivales de mimo y teatro físico, evidenciando una fuerte evolución y diversificación del Mimo Corporal posterior a la muerte de su creador.

PARTICIPANTES DE TODO EL PAÍS

Los inscriptos a los workshops fueron no sólo mimos sino también bailarines, actores y titiriteros, dando cuenta del cruce con teatralidades aledañas como el teatro físico o antropológico, teatro-danza, teatro de títeres, etc., evitando cierta desinformación y preconcepción del ambiente teatral con respecto al mimo.

En el caso de Corinne Soum, pudimos lograr a través del programa de extensión cultural "El Rojas fuera del Rojas" la presencia de la docente en las ciudades de Mar del Plata y Ushuaia para el dictado de workshops y conferencias, con la idea de que la presentación de estos maestros fuera aprovechada por los interesados de todo el país y no solamente por los de Buenos Aires.



DOSIFICACIÓN DE LA MIMA PARA EL ACTOR PARLANTE

Respecto del arte de los gestos, hemos podido observar la torpeza de un actor, deplorar en otro, todavía más, la destreza inoportuna, estar hartos por un tercero, quien reúne contra nosotros fealdad y contratiempos.

En otras palabras, pudimos observar que el artista que hace el gesto donde lo requiere, lo hace mal; que su colega, quien lo hace bien, lo hace donde no se requiere; que otro no conforme con moverse fuera de lugar, se mueve de manera distinta a como fue convenido cualquiera que haya sido el caso donde el gesto fue convenido;...que la actitud no es mejor.

He aquí pues, los problemas que se le imponen al actor en el terreno de la mímica: ¿Cómo hacer el gesto? ¿Cuándo hay que hacerlo? ¿Cómo construir la actitud? ¿Cuándo hay que crearla?

Un artículo, aunque sea abundante, no es un curso por correspondencia. Aquí no puedo dar respuesta práctica o precisa a esas preguntas y mi mayor logro sería abrir un horizonte.

La naturaleza del texto decide la conveniencia del movimiento corporal. La frase, digamos, es la expresión de una idea completa. Pero sin duda, no siempre la que tenemos y queremos comunicar.

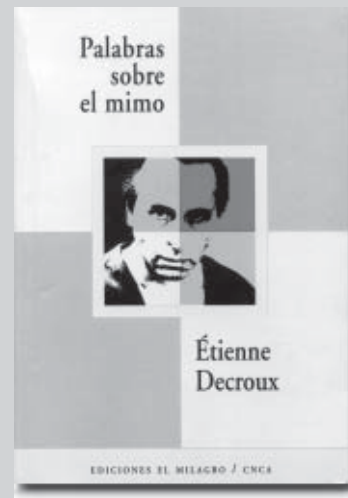
Contrariamente al novelista, el dramaturgo se esfuerza por no transmitir todo su pensamiento a través de las palabras. Aquí, elimina un adjetivo que le daba todo su sentido a la idea que tenía del sustantivo, y además, allá suprime un adverbio que le daba todo un sentido a la idea que tenía del verbo...porque le confía al actor una parte del trabajo expresivo.

El actor, al que denominamos intérprete, como si dijéramos intermediario, mediador, es un autor de música dramática: compone lo que sea sin seguir la nota de las palabras del que se nombra autor.

¿De qué medio dispone el actor con la dicción?

Distingo cuatro:

1. La inflexión. Algunos dirían entonación, pero es poco decir porque en el piano no se puede reproducir la inflexión. Entre un tono y otro el pianista no hace nada y el actor hace algo. Su voz sigue una línea curva. Una curva cóncava o convexa que se apoya en un tono para acabar en otro. La guitarra hawaiana da un poco la idea.
2. Además, el actor aporta a lo que dice una rapidez calculada: aquí, su capacidad es más rápida o más lenta que allá, sus silencios son más o menos largos.
3. Finalmente, le imprime, lo que dice ser más o menos, fuerza física. Puede ser explosiva o empujada, lenta y regularmente, o dilatada y se queda en una depresión... A veces, soñamos en el paracaídas de un niño lanzado desde el techo que cae suavemente, o en el nadador que impulsado por sus piernas se eleva sobre el agua y flota cuando otros se sumergirían en los flujos y reflujos inexorables del mar.



4. El actor aporta finalmente la expresión de su voz y esta idea es más sutil de entenderse, porque, ¿aportar esa expresión no es lo que mencioné antes?

Hasta aquí se trata de la expresión mediante la voz y no de la voz.

La línea melódica creada por el actor, su rapidez y su fuerza, son producidas por su voz, pero la expresión íntima de la voz en cuestión, retrasa un hecho suplementario.

De dos actores que dicen de manera parecida su parlamento: uno hace estremecer y el otro, reír. Aunque de hecho las voces tienen timbre, intensidad, armonía, es decir, las mismas cualidades, no les es dado el ser divertido o serio en el grado de quien lo posee. En la música propiamente dicha, el violonchelo tiene una función que la trompeta nunca tendría, y menos el mirlo, aunque los tres toquen la misma melodía.

Puesto así, ¿qué hace el actor?

- Muchas cosas, uno duda, si se vuelve a pensar en lo que hace la verdadera música con elevación, rapidez, violencia o con su contrario. Pero sobre el plano gramatical, ¿qué es, entonces lo que uno reemplaza?

- Será, por ejemplo, el adverbio y el adjetivo. Porque el adverbio, el de modo, también el de cantidad, expresan la pasión puesta en dar o en rechazar, el dolor de sufrir eso o lo contrario. El adjetivo calificativo expresa igualmente eso aunque éste, por deducción, al expresar la excelencia o lo odioso del objeto, lleva a pensar que se quiere conservar o bien desechar.

Pero el autor puede escribir adverbio y adjetivo...

¿Entonces qué va a hacer el actor si sólo se tiene a sí mismo? ¿Qué va a aportar cuando es el único capaz?

- He aquí: al mismo tiempo que articula el verbo, expresa su adverbio. Si está escrito "lo mataré" y el escritor pensó "lo mataré con placer", el actor, por supuesto, no pronuncia más que: "lo voy a matar", pero lo hace de tal manera, que el espectador adivina que el hombre representado planea cometer con placer el crimen del que habla. Las dos ideas: la idea de la acción y la del modo, nos llegan al mismo tiempo: por la misma voz, por la misma vía. ¿No es maravilloso? El texto por sí solo es incapaz de realizar tal proeza porque procede por sucesión.

(Milán, enero de 1954)

- Texto extraído de «Palabras sobre el mimo» de Étienne Decroux. Ediciones El Milagro / CNCA

Este año, gracias a la participación del Instituto Nacional del Teatro, se logró que asistieran a los workshops de George Mascarenhas y Nadja Turenko dictados en Buenos Aires, participantes provenientes de Neuquén, Ushuaia, Resistencia, San Juan, Caleta Olivia, Santiago del Estero, Bariloche, La Plata, Chacabuco, y otras ciudades; dando cuenta del alto interés que viene despertando en todo el país la realización de estos encuentros.

También vale la experiencia como factor de multiplicación y crecimiento: ya son dos los casos de mimos argentinos que, a partir de estas experiencias realizadas en la Argentina, se trasladaron a Londres para continuar sus estudios en l'École du Mime Corporel Dramatique.

PALABRAS SOBRE EL MIMO

Otro de los acontecimientos del último Encuentro de Nuevas Tendencias en el Mimo fue la presentación de la primera traducción al español del libro **Palabras sobre el Mimo** de Étienne Decroux, texto fundacional del mimo moderno. Con prólogo de Corinne Soum y publicado por Ediciones El Milagro de México, llegaron a Buenos Aires una buena cantidad de ejemplares que se agotaron rápidamente durante la realización del Encuentro y, en especial, en la presentación del libro que estuvo a cargo de los maestros argentinos, Angel Elizondo, Roberto Escobar e Igón Lerchundi que en distintos momentos de sus dilatadas trayectorias tomaron contacto y se formaron con Étienne Decroux.

Como conclusión, vislumbro en la técnica del Mimo corporal la herramienta para el desarrollo completo de las habilidades corporales de un intérprete y, a su vez, un disparador para la creación, basada en una dramaturgia de actor, que debe prescindir de pre-conceptos estéticos para dar lugar a una amplia variedad creativa y de estilos.

Paradójicamente, el redescubrimiento de lo clásico nos prepara el camino para lo que vendrá.

Notas:

- (1) Notas biográficas y comentarios extraídos de la conferencia "Étienne Decroux, la búsqueda de un nuevo teatro", dictada por Corinne Soum el 10 de Septiembre de 2000 en el C.C.R.Rojas (UBA).
- (2) Extraído del prefacio escrito por Corinne Soum a la primera edición en español de "Palabras sobre el mimo" de E. Decroux (Ediciones El Milagro, México, 2000)
- (3) Corporal Mime (Demonstrations by Yves Lebreton, 1971) Odin Teatret Film

Se hace camino al «Andar» en el Teatro Pampeano

*La reflexión acerca de la propia trayectoria no es fácil, pero sí necesaria. El grupo de teatreros responsable de éxitos como **Ñonchas** y **Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie** puede hacer un alto, verse y ver el camino que ha hecho. Parece que, entre otras cosas, comprueban que sí se hace camino al andar.*



Escena de *Formas de hablar de las madres...*

NORMA ARANA / desde La Pampa

El teatro pampeano ha visto distintas etapas y estéticas, hoy día su producción es variada y, en algunos casos, de gran calidad. Pero no siempre ha sido así. Con el advenimiento de la democracia, a mediados de la década del '80, un nuevo grupo, nacido del Taller Municipal de Formación Actoral vio la luz en las tablas locales. Pionero en su actividad, el grupo Andar ha sostenido un trabajo de disciplina y creatividad y ha abierto varios espacios en la comunidad. Sus consignas, que todavía mantiene, son: trabajo e investigación.

El grupo nació cuando los actores Edith Gazzaniga, Bibiana Grabowsky y Marcelo González terminaron sus estudios, a ellos se unió José Jerónimo, titiritero, director, iluminador. Todavía siguen juntos y lo valoran. "Queríamos seguir haciendo teatro, coincidíamos en muchos aspectos, teníamos buena relación afectiva e ideológica respecto a lo que queríamos hacer y hacia dónde queríamos apuntar. Pensábamos en hacer algo para todo público, dirigidos a la familia; queríamos trabajar y probarnos a nosotros mismos. En esa época -1984- se trabajaba mucho en la calle y en espacios no convencionales, con lo ideológico y el compromiso. Así funcionamos y estamos juntos todavía; eso es bastante. Claro que seguimos buscando algunas respuestas".

La primera puesta de Andar fue una apuesta fuerte. **La ciudad de los magos**, una adaptación sobre un cuento de Ruth Kauffman. El espectáculo iría a fiestas nacionales, "hicimos más de cien funciones, se daba para los jubilados, en los jardines de infantes y estuvimos en Tucumán, en Bahía Blanca...", recuerdan.

Tampoco se olvidaron de que fueron "bastante criticados, porque decían que lo que hacíamos no era teatro, que como actores éramos buenos atletas. Habíamos hecho la adaptación de un cuento y acá se acostumbraba a trabajar con textos tradicionales. Nos metimos en algo bastante difícil, que era adaptar un cuento a partir de la acción, no de la dramaturgia".

LOS TÍTERES Y EL TRABAJO SOCIAL

La segunda puesta de Andar fue **Cuentos de aquí nomás** que, dirigida por José Jerónimo, se hizo con títeres. "Nunca habíamos trabajado con muñecos, fue un desafío novedoso y además insistimos con las adaptaciones de cuentos, en este caso de narrado-

res pampeanos. Veníamos con una buena formación actoral y esto sirvió para trabajar el muñeco desde otro punto de vista", el grupo ganó la Fiesta Provincial de Teatro y participó en la Nacional.

Para cuando llegó la época de **Contando historias con Cipriano**, por 1993, ya conocían otras técnicas. También dirigidos por Jerónimo, esta vez hubo varilla, boca y cintura. Mientras tanto, "hacíamos teatro de prevención y teatro oculto en las plazas. Eran una serie de trabajos con el municipio, que tenían que ver con el cuidado de parques y plazas. Estábamos ocultos entre la gente desde el principio de la mañana; para las doce del mediodía, cuando se hacía la choriceada, comenzábamos un simulacro de función. Pero para ese entonces dos o tres estaban en medio de la gente y se generaba un conflicto que tenía que ver con el cuidado del lugar. Se discutía muchísimo, hasta que por ahí entraban a caer algunos. Había que estar alerta porque a veces se enojaban mucho". También colaboraron con el Pami, "cuando el Pami existía, hicimos teatro de prevención a partir de una propuesta de las asistentes sociales. Los temas eran: alimentación, tabaquismo, participación, emergencias domiciliarias. Íbamos a los centros de jubilados, una vez terminada la obra se generaba un debate y volvíamos a hacer la puesta modificada con la propuesta del público".

ÑONCHAS

Entonces llegaron las **Ñonchas**. Edith y Bibiana, dirigidas por José, partieron de situaciones cotidianas femeninas "algunas anécdotas propias y otras ajenas". Otra vez ganaron una Fiesta Provincial y llevaron su espectáculo a la Nacional. **Ñonchas** escarba en situaciones particulares, con algo de humor. "Comenzamos a trabajar y ellas decían que siempre algo feo salía, y yo les decía que estaban ñonchas, pero que no se preocuparan. Vengo del valle de Río Negro y allí, en invierno, uno busca las últimas manzanas, que aunque están medio arrugadas y ñonchas, son las más ricas, las que tienen más aroma" explicó el director.

Desde que Andar se encontró con la técnica del clown, nunca la abandonó. Su primer espectáculo fue **Derechos y torcidos**, sobre los derechos del niño y el adolescente. "Tratamos de analizar si eran respetados algunos de esos derechos". A ésto le seguiría

Qué sonrisas, obra en la que incorporaron más variaciones en las rutinas del clown, "aún ahora la seguimos trabajando. Hicimos muchas funciones". Y vino **Vivan los libros**, donde se revaloriza el libro.

LA MURGA Y ALGO MÁS

Pero en 1997 y en forma paralela se creó un espectáculo callejero. Edith, que hoy dirige un gran grupo, sigue maravillándose cuando recuerda que "entra a caer a casa un grupo de pibes que quería aprender a hacer zancos. El grupo se hizo grande y se creó un mecanismo muy interesante porque todo lo que aprendían lo tenían que compartir con sus compañeros. Cada sábado venían con cosas nuevas. Se trajo una capacitación de malabar, los pibes aprendían cada vez más rápido y mejor". A los ocho meses presentaron **"En la calle con los pibes"**. Los chicos se incorporaron al grupo y pidieron una capacitación de murga. Desde el sur de la Capital llegaron "Los Quitapenas". La murga se iba formando. "Ya éramos como treinta". Entonces surgió **"Vamos pibe, vos podés"**, estrenada en 1999.

La murga que dirige Edith Gazzaniga, sigue trabajando, "se realizan dos ensayos por semana y convoca a más de cincuenta personas. Ahora estamos perfeccionándonos en canto y tenemos planeado un trabajo de investigación en el sentido de buscar nuevos recursos para desarrollar la técnica, como el manejo de nuevos objetos, incorporando muñecos, zancos y técnicas de calle y malabares".

Las presentaciones se suceden, hay giras, ciclos de teatro coordinados con elencos de otras provincias y, en 1999, se presentan también tres puestas más: una con los chicos **Y mañana será otro día** con texto de Gustavo Torrejón; la otra con adultos: **La espera trágica** de Eduardo Pavlovsky que, dirigida por Bibiana Grabowsky, ganó la Fiesta Provincial de Teatro. Ese mismo año **Historias con Cipriano** ganó la Fiesta Provincial del Títere.

LA OTRA MIRADA

El grupo, desde sus inicios, tuvo distintos directores, entre ellos Daniel Gago de Trenel, el resto de los trabajos los dirigió José Jerónimo en su mayoría, y algunos Edith y Bibiana. "Nos hemos repartido los roles a partir de las necesidades, pero ahora necesitábamos avanzar y cerrar un ciclo", afirmó José. Así aparece la figura de Silvio Lang en escena. El joven director tiene

en La Pampa una carrera intensa. Sus puestas, muy cuidadas, de **Lo que no se dice** de Tennessee Williams, **Lady Aoi** de Yukio Mishima y **Cámara Gessell** de Daniel Veronese marcaron con fuerza a una nueva generación de teatreros, los del siglo XXI.

"Nosotros teníamos este texto de Veronese **-Formas de hablar...**- desde hacía un tiempo, tratamos de comenzar el trabajo solos y nos planteaba muchas dificultades, no podíamos avanzar. El código y la estética nos distanciaban, era necesario buscar una mirada distinta" explicó José Jerónimo. Esa mirada fue la de los jóvenes.

"Silvio nos interesaba como puestista, se lo propusimos y aceptó. No tuvimos reparos en empezar a trabajar, ni ningún planteo de antemano; simplemente las ganas de hacerlo. En agosto de 2000 estrenamos. Fue algo intenso para todos, no nos conocíamos, eran largas horas de tarea. Fue muy vertiginoso, pero muy interesante".

Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie ganó la Fiesta Provincial de Teatro, fue a la Nacional y recibió muy buenas críticas. La puesta impecable, armónica en su devastación, se unió con trabajos actorales de profunda naturaleza estética.

TANGO NÓMADE

El 17 de agosto, por segunda vez dirigido por Silvio Lang, Andar estrenó otra puesta en Santa Rosa: **Tango nómada**. Se trata de un espectáculo teatral que reúne un repertorio musical de tango de la década del '20, cantado por mujeres, "Sofía Bozán y Azucena Maizani, pero en este caso lo va a cantar Edith". La dramaturgia es de Lang y junto a Edith actúa su hija, María José Jerónimo.

"Es muy complejo el trabajo, se vienen preparando musicalmente y María es bailarina de tango. En el espectáculo se canta, se baila, se suben a un trapezio y no hablan. El texto no es oral, es espacial; sobre esto se está trabajando. Creo que tiene que ver con la transformación del grupo y mía -analizó Silvio Lang-, en cuanto a mi mirada con respecto al teatro. Trato de localizar una mirada más densa, más compleja; no tan limpia ni armoniosa, sino más decadente, más sucia. Más realista, pero se trata de un realismo anti-facista. No es el realismo que entendemos hasta la caída del muro de Berlín en 1989, que es un realismo que va hacia un solo sentido y tiene un solo sentido, este es un realismo de multiplicidades, un realismo fragmentado, que va a muchos sentidos, ahí reside su complejidad".

FINALE CON TUTTO

Andar ha recorrido un largo camino en el que la vida y el teatro se entremezclan, se entretajan con sus sinsabores y sus logros.

En algo coinciden estos cuatro artistas que llevan adelante al grupo desde hace quince años: "uno nunca termina de estar satisfecho, siempre se buscan cosas nuevas, aunque las que hacemos nos conformen. Nos basamos en investigar, buscar y aprender". Desde su nombre el grupo se proyecta en el tiempo, se plantea y se propone un futuro. Es que todavía les queda mucho por andar.

Silvio Lang »

"PERTENEZCO A UNA GENERACIÓN QUE DESCREE DE LAS PALABRAS Y LAS ACCIONES"



Silvio Lang

Fotos: Magdalena Viggiani

ALEJANDRO CRUZ / desde Capital Federal

Si fuera un formulario de la aduana, habría que decir que Silvio Lang nació apenas hace 21 años en Santa Rosa, La Pampa. Que a los 13 vio por primera vez una obra de teatro que poco tenía que ver con textos de García Lorca o Discépolo. Parece ser que a temprana edad Lang ya sabía (o intuía, por lo menos) de sus "vicios" teatrales y por eso se inició viendo **Carne de Chancha**, en el desaparecido Ave Porco, con los geniales Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese. Y como una especie de Claudio María Domínguez del teatro, este pampeano estrenó su primer montaje como director a los 16 años, **Lo que se dice**, de Tennessee Williams.

"Eso fue como una especie de luz mala que cayó en la llanura. Porque el paisaje pampeano es un paisaje de horizontes y, de golpe, la dramaturgia oscura de Williams resultó ser como una bomba, una bomba que vino a ensuciar un paisaje puro", sostiene desde la ciudad de Santa Rosa. Un sitio en el cual, según remarca, "la única idea de progreso es pavimentar la ciudad".

De todos modos, en medio de ese horizonte pavimentado se las ingenió para estrenar ese elogiado espectáculo que fue seleccionado para la Fiesta Nacional del Teatro, que tuvo lugar en Catamarca. Un encuentro competitivo que coincidió con otro paisaje lleno de laberintos: el del juicio por El caso María Soledad Morales.

Cuando sus padres vieron esa puesta parece ser que no se animaron a pronunciar palabra. Los comentarios llegaron cuando Lang apareció en los diarios, seguramente en algo que habrá sido interpretado como una señal de fama, de notoriedad. De todos modos, él poco cree en ese rollo. "Es bastante pretencioso trabajar sobre la utilidad, sobre lo que le debe servir a la gente. El teatro no es útil, no sirve para nada, no es un electrodoméstico", asegura con desparpajo. "A lo sumo -acota-, el teatro debe tener contacto con el presente, no con la actualidad".

Pero esa supuesta falta de utilidad no implica que su búsqueda sea menos intensa. Por lo pronto, hace unos años dejó su Santa Rosa pavimentada para dar con las novedades porteñas. Aquí presentó **Las troyanas**, de Eurípides, que estrenó en el Centro Cultural Ricardo Rojas.

"Es lo único que pude montar en Buenos Aires. Pero ese trabajo no tuvo ninguna contención dentro del circuito independiente. La obra no pudo ser discutida ni por la crítica, ni por los espectadores. Pasó...". Y, quizás, le haya quedado la sensación de que pasó como si nada. Lo cual no es tan cierto porque entre el "barrio teatral porteño" (un barrio alocado, trajinado) su nombre comenzó a

dar vueltas. Pero es de entender que esta simple expresión no alcance, que no satisfaga sus hambrunas internas. Tiene razón. De todos modos, en esos tres años y medio estudió con Alejandro Tantanian, Daniel Veronese y Rubén Szuchmacher, su primer maestro, al que conoció en Santa Rosa cuando el director de **Galileo Galilei** o **Decadencia**, entre tantos otros montajes, fue a dar un curso de perfeccionamiento.

- ¿Por qué volviste a La Pampa?

- Porque estaba sin trabajo y porque no estaba pudiendo dirigir. Era muy difícil trabajar allá. Y si bien en La Pampa está todo muy complicado, a la vez todo está por hacerse. También es cierto que no tengo demasiados referentes en Buenos Aires y creo haber cumplido un ciclo allí.

Lo dice tranquilo, sin que se cuelen de éste lado del teléfono sensaciones de rencores o postura alguna de artista incomprendido.

Silvio Lang no viene de familia de artistas, sus padres son comerciantes. Contra todo sentido común, se inició haciendo teatro como director, lo que vive con una especie de culpa. "Es que en algún punto -explica- creo que es necesario poder actuar para entender algunos mecanismo de lo teatral. Después de todos estos años, recién ahora estoy comprendiendo el sentido de la escena".

La charla telefónica tiene lugar en un alto en los ensayos de **Tango nómada**, una nueva pieza que estrenará en agosto, en La Pampa. "Es sobre un guión mío y lo preparo con una actriz que canta un repertorio de la década del 20 y una bailarina. Todo está contado desde las canciones, no hay palabras dichas sino cantadas", apunta.

Cuando habla de estreno sabe que el camino serán apenas unas tres o cuatro funciones y -a lo sumo- luego una gira por el interior. Así de vertiginoso, así de efímero. De todos modos, algunos caminos tienen su yapa. Por ejemplo, **Formas de hablar de las madres de los mineros...**, montaje suyo basado en la pieza de Daniel Veronese, fue presentado en Buenos Aires a fines de agosto en el Centro Cultural Recoleta.

- ¿Por qué sos director de teatro?

- Me parece que tiene que ver con una especie de conciencia de las posibilidades que tiene cualquiera. Un director lo único que tiene son las palabras, pone palabras en las acciones; y yo no veo otro modo de transformar el acontecer. Pertenzo a la generación menemista, una generación que descrea de las palabras y las acciones. Pero yo no soy así, será por eso que soy director de teatro.

INUNDACIÓN

realidad y ficción de la gesta Galesa en Chubut



*El grupo teatral Ampoya, de Trelew, Chubut, está presentando en su sala El Árbol, **Inundación**, una creación colectiva que mezcla fragmentos de la historia real de la colonización galesa en esa provincia con elementos de ficción.*

JORGE MURA / desde Chubut

La Asociación Cultural El Árbol cumplió nueve años el pasado 25 de octubre y una buena manera de celebrarlo fue crear una experiencia dramática en la que, la historia y el presente de esa provincia, se cruzan en escena.

Luis Molina, director de El Árbol, y la actriz Natalia Rodríguez explicaron que "**Inundación** comenzó en la cocina del teatro. Estábamos todos los integrantes de Ampoya, previendo nuestros próximos trabajos y varios coincidimos en que debíamos pensar en hacer una obra totalmente ideada y escrita por nosotros. A partir de ahí nos tomamos un tiempo para buscar un suceso, una imagen. Algo que nos diera la idea de que a partir de allí se podía construir un espectáculo. Y apareció esa historia, en la que podían haber muchas otras historias"

A lo largo de tres años el grupo fue probando distintas improvisaciones y descubriendo a la vez relatos y acontecimientos que consideraban que debían aparecer en el espectáculo.

"Por ser una obra nuestra -comentan-, teníamos necesidad de decir determinadas cosas y eso también se va afianzando con el correr del tiempo. En principio tenés una idea, pero luego se va depurando lo que buscas decirle a la gente, va cobrando una forma más precisa. Todo eso se fue volcando en papellitos, en charlas, en la memoria. Después, en otra etapa, hubo que empezar a definir quienes van a ser los personajes que van a representar esta can-

tividad de imágenes múltiples. Así rescatamos a ciertos personajes que existieron, incorporamos otros de ficción y hasta a algún vecino sobreviviente. Esto nos permitió ir cruzando tiempos, espacios, realidades y momentos históricos".

De ese constante acumular imágenes, historias, fueron perfilándose algunos personajes que se transformaron en protagonistas "En particular Pichalao -comentan-, un vecino nuestro. Se llama Florentino y está en un centro geriátrico de Trelew, Se dice que tiene más de 90 años. Su imagen siempre fue muy fuerte. A él lo cruzamos con David Williams, uno de los 153 galeses que partieron de Liverpool, en el Mimosa, y que al llegar a Puerto Madryn desembarca con un grupo de jóvenes al que lideraba en el barco. Él decide ir sólo en busca del río y, como no sabía donde estaba, se pierde. El grupo que lo acompañaba retorna. David no regresa. Este es un personaje que nos proveyó la historia. En nuestro espectáculo David todavía está buscando ese río y tiene vivo el sueño de esa patria, de una patria que no podían tener en Gales porque estaban en medio de la opresión y el dolor. Pichalao es el que le muestra el camino. Aquel Pichalao que era dueño de esto y sin el cual los colonos no podrían haber subsistido".

A estos dos personajes van a agregarse Mary, la novia de David, surgida de la ficción aunque después los actores se enteraron que él tenía una novia,

empleada de Lewis Jones, en Gales, y que vino a la Argentina. Aquí, en dos oportunidades, se casó, tuvo hijos y enviudó. Hay también un pastor, reverendo o cura, que forma parte del entorno de esa colonización. Es un personaje que en el espectáculo vacila en su fe.

También hay una pareja de hermanas. Una de ellas desea volver a Liverpool, porque el padre dijo que debía hacerlo. La otra está condenada a quedarse acá, también por orden de su padre, pero como se está relacionando mejor con esta realidad, la acepta.

"Estos son los seis personajes que llevan sobre su espalda el desarrollo de la obra, pero, a su vez, en el espectáculo también trabajamos desde nosotros mismos. Por momentos somos quienes somos, con el oficio de actores, pero opinamos desde adentro. En otras escenas representamos un grupo de inmigrantes. No hay referencias directas para permitir otras lecturas, aún cuando lo que ve el espectador sea una ficción, una poetización de una inmigración que puede pertenecer a cualquier otro lugar. En nuestro corazón está la idea de que vean sucesos más cercanos y un presente despiadado, como por allí se dice en la obra", explican Luis Molina y Natalia Roriguez.

La dramaturgia fue realizada por Ariel Molina, no sólo a partir de una investigación, sino que además se toman de textos de Virgilio Zampini, Rafael Alberti y de Abraham Mathews, autor de **Crónicas de una colonia galesa**.

UN TIEMPO QUE SE MANTIENE VIGENTE

Poesía y protesta, oda y lamento. Suma de expresiones que por momentos acaricia el alma y de improviso la hiere con el filo insoslayable de la verdad. **Inundación** es éso y más. Es un golpe certero en el nudo de los sentimientos que nos atan a la historia de optimismo y desencanto, de fe y desesperanza, de triunfo y derrotas, de perseverancia y abandono, de heroísmo y simpleza que vivieron los colonos galeses a partir de su llegada al Golfo Nuevo en el velero Mimosa.

No es, sin embargo, una historia simple. Es, sí, un testimonio que se extiende en el tiempo sin cronología. En ese contexto, el recuerdo de una escena puede transformarse en una realidad palpable y actual. Del relato de una circunstancia determinada, pueden nacer los personajes y revivir con el cuerpo, el alma y la voz, los hechos que se pretenden describir.

La inundación que da título a la obra no es el eje principal de la trama. Es apenas el punto del cual emergen diversas historias que inexorablemente giran en torno a la esforzada gesta galesa, a los sueños y desilusiones de sus protagonistas, a sus logros y fracasos, a la búsqueda constante de la tierra prometida y la firme determinación de generar una nueva

cando la tierra prometida y manteniendo firme el orgullo de seguir identificándose, pese al tiempo y la distancia, con "el dragón rojo" que muestra la bandera galesa.

Él, junto a Pichalao, un indio magníficamente interpretado por el actor chileno Toño López, dejan en evidencia el fenómeno casi inédito de la convivencia armoniosa entre colonos y nativos. Sin menciones explícitas, esta pareja dispar muestra como éstos últimos, fuertes y seguros, conocedores de la tierra y el clima, orgullosos de su cultura y costumbres, guiaron los pasos de los galeses hasta su afianzamiento.

La historia de Pichalao es, como la de casi todos los hombres originarios, trágica. Su paso por la obra exhibe una mutación que conmueve hasta las lágrimas y que va desde la fortaleza y el orgullo inicial, al dolor del despojo material y espiritual que tornó a esta raza de bravos cazadores, de seres libres, en un reducido grupo de parias, desposeídos y sometidos a vicios inculcados ex profeso para posibilitar el latrocinio y la dependencia (esclavitud).

Se plasma esto último en la actitud actual de "Picha" frente a una eventual inundación. "Si se viene el agua nos van a evacuar", dice ebrio, desarra-

cargadas de realzar la contraposición de sentimientos que muchos galeses experimentaron respecto de la permanencia en la colonia. Una de ellas cuenta los días que restan para el arribo del barco que la llevará a Liverpool, cumpliendo un mandato de su padre, por lo que nada de lo poco o mucho que podría ofrecerle esta tierra le interesa. La otra, en cambio, inició un romance con un herrero dispuesta a establecerse y a formar una familia, y espera con ansias el 28 de julio -fecha en que se celebra la llegada de los pioneros a las costas chubutenses- para disfrutar del festejo y lucir el único vestido de fiesta que posee.

Luis Molina encarna a una de las figuras clave en la vida de la colonia: el pastor. Él es el responsable de mantener viva la fe de los pobladores a través del culto dominical, de instarlos a seguir luchando para mejorar las cosechas, y de reconfortar sus almas, muchas de ellas debilitadas por las dificultades que día a día minan el ánimo de los colonos.

Todos estos personajes tienen en común el sacrificado esfuerzo cotidiano, el trabajo agotador en los sembradíos y en los canales de riego, el sufrimiento por el hostil clima patagónico y el gran temor a una



Escenas de Inundación

patria. Un lugar donde poder preservar la libertad, y el patrimonio cultural y religioso que aún perdura.

Llena de símbolos reconocibles, **Inundación**, exhibe a través de sus personajes la diversidad de sentimientos que puede despertar la sacrificada adaptación a un medio tan hostil como lejano, el encuentro con una cultura distinta a la propia, y las carencias de comodidades y de medios.

David Williams, un joven de apenas 19 años, personificado por Ariel Molina, representa la voluntad y el empuje de los galeses. Según las crónicas de la época, su determinación de avanzar hacia lo desconocido en busca del río y de tierras fértiles donde establecer la colonia, sumada a su sueño de ser parte de la historia a partir de ese descubrimiento, lo llevaron a desaparecer en el desierto para no volver. En la ficción, David continúa, aún hoy, bus-

y con una botella de alcohol bajo el brazo, mientras declara su esperanza de recibir una bolsa de alimentos de la multitud.

Mary, la novia de David, existió en realidad y es encarnada por Teresa Höger. Ella, se quedó en Liverpool cuando el audaz aventurero partió en el Mimosa hacia las costas del Golfo Nuevo. Lo hizo con el juramento de esperar por siempre a su prometido, al que no volvería a ver.

En **Inundación**, Mary es la personificación de la esperanza, más allá del raciocinio. Atada a la convicción de que se reencontrará con su novio, deambula por la colonia con una valija en la que guarda el ajuar que hubiese utilizado en su boda con David. Algunos la consideran loca.

Otros dos personajes, las hermanas interpretadas por Fabiana Cartolano y Natalia Durán, son las en-

inundación, que desde el inicio de la puesta en escena se presiente como una fiera al acecho y que atacó en realidad a fines del siglo antepasado, tornando en ruinas todo lo construido en el valle a lo largo de más de 30 años.

Poco más de una hora insume esta loable creación colectiva del grupo Ampoya. Ese lapso basta para experimentar, desde las gradas que rodean al escenario, las más disímiles emociones y sensaciones, que se trasladan sin correlatividad desde el fondo de la gesta galesa hasta la actualidad. Alcanzan los casi setenta minutos de actuación, para identificar a estos personajes con seres reales que vivieron y perviven en las comunidades del Valle Inferior del Río Chubut, cargando sobre sus espaldas un pasado siempre vigente.

Invitado por el Instituto Goethe, el artista suizo-alemán Stefan Kaegi llegó a Córdoba para montar un espectáculo con porteros de edificios que narran historias relacionadas con su profesión. Con 29 años y bajo el seudónimo de SteakAG, este creador, desde hace más de cinco años pone en escena situaciones reales, en un contexto artístico al estilo de los "Ready-Made teatrales".

Los documentos teatrales de Stefan Kaegi



Gabriela Halac / DESDE CÓRDOBA

Nacido en el cantón alemán de Suiza en 1972, Stefan Kaegi transitó varias disciplinas antes de llegar a la producción teatral. Ese recorrido, tuvo gran incidencia en la particularidad de sus obras.

"Primero empecé a trabajar como periodista -cuenta el director- y pienso que ese interés permaneció y tiene que ver con el teatro documental que hago hoy. Luego estudié un año filosofía y español, pero sentía que la filosofía tenía un límite y que filosofías como la de Platón se tocaban con el arte. Entonces comencé a estudiar artes plásticas, hice tres años y dejé. Dos razones determinaron este abandono: en ese entonces pensaba que en plástica estaba condenado a ser repetitivo, por que necesariamente uno termina teniendo "algo" que lo hace reconocible. La otra sensación que tenía en la escuela de artes plásticas - y ésta es la razón más importante - era que lo que hacíamos tenía que ser, de alguna forma, "sagrado". Exponer la obra en un museo hace que ésta pase a tener un valor agregado.

En el teatro, en cambio, no lo veo de esta manera. La primera tarea del director es divertir. Sólo después, lo que hacés puede ser filosófico, o ser estéticamente interesante. Pero la gente no paga por que crea que la obra pueda tener un valor, lo hacen principalmente por que cree que puede ser divertido ... y eso yo lo veo como tarea.

Entonces empecé a estudiar teatro.

Me interesaba lo narrativo, lo que tiene que ver con el tiempo. Comencé a darme cuenta que en el teatro el público reflectaba más. Los artistas plásticos eran los más inteligentes - mucho más que los de teatro - pero el público de teatro miraba con más concentración y con mucho más reflexión ... y eso me interesa".

-¿Dentro de qué estética te definirías?

- Cuando empecé a estudiar en Giessen, fue una decisión explícita, por que allí no aprendes a ser actor. Estudias como en la Universidad: alemán, historia, inglés, francés, psicología, filosofía y por supuesto muchos contenidos y prácticas de teatro, pero que no eran direccionados a la formación actuarial. Existen muchos institutos en Europa en donde estudias dos años para ser actor, pero lo que sale de esas escuelas es para mi muy aburrido.

El narcisismo del actor no me interesa. Los actores en Alemania están sobreformados, tienen una formación tan específica que ya definen como serán los personajes. Cuando estoy frente a uno de esos actores, me despierta mucho más interés si la persona que está a mi lado tose o si algo cae detrás del escenario. Es mucho más interesante lo incalculable,

lo único de los momentos teatrales. Cada vez que hago teatro me propongo que cada presentación sea única.

Hay muchas formas de trabajar en eso: una es buscar gente que no sean actores sino performers. Por ejemplo Tomas (uno de los performers del espectáculo **Torero Portero**) no podría repetir las cosas que hace dos veces de la misma manera. Cuando habla y encoge los hombros, no lo hace intencionalmente pero no podría dejar de hacerlo ... un actor no podría hacer esto.

-¿Cuál es tu concepción a cerca del hecho teatral?

- Muchas veces los hechos más teatrales no ocurren en el teatro. Lo más teatral que he visto aquí en Córdoba, fue al pasar frente al local de una iglesia universal. A la calle llegaba un sonido que quedaba doliendo en el oído. Me asomé y vi a una mujer cantando muy terriblemente frente a unas quince personas ... eso era realmente muy bueno.

ESPECTADORES ... A ESCENA

Una de las performances que dirigió Stefan Kaegi se llamaba **Peter Heller habla sobre la cría de pollos**. Un criador de pollos se paraba frente al auditorio y daba una conferencia de cuarenta minutos sobre los más minuciosos detalles de su trabajo. El hecho estaba anunciado como una obra de teatro, y era esto lo que los espectadores iban a ver.

«Era una performance maravillosa - recuerda Kaegi - y el público todo el tiempo estaba en el punto de no saber qué pasaba. El malentendido que puede acontecer en ese momento es justamente lo que me interesa. Cuando esta persona hablaba de la cría de pollos en el contexto de un teatro, sus palabras estaban llenas de literatura. En un momento dijo "las gallinas viven en casas de concentración", y si bien es un término que se utiliza, allí en Alemania cobraba otro valor.

Hay una crítica que a mi me parece interesante, y que me hicieron respecto a la obra del criador de pollos, y es que mucha gente tuvo la impresión de ser **voyeurs**. Como espectadores tenían un sentimiento de superioridad ya que ellos sabían quizás más de teatro que ese hombre que estaba en el escenario. Esa incomodidad me interesa en ciertos aspectos. Es una inseguridad, un preguntarse ¿qué estoy viendo?, ¿puedo ver esto?. Como en el ensayo de hoy cuando pasó un viejito caminando muy lentamente y se generó una situación tan absurda que nos reímos. En un momento se siente esa superioridad, pero luego te das cuenta que podrías ser vos quien pase y se meta en la escena».

-Por lo que decís, te gusta jugar con la ambigüedad del contrato de recepción que se establece con el público, sentarlo en un teatro a ver algo que no entra en la estructura de lo que tradicionalmente es una obra de teatro. ¿Qué ocurre cuando el espectador comienza a entender el juego y deja de sorprenderse?

-No creo que ello ocurra por que todo el tiempo estamos haciendo cosas diferentes. Además las esperanzas del público son inconmensurables.... También es importante que se entienda que mi propuesta no solo radica en la forma, también trabajo sobre los contenidos. El próximo proyecto que haré cuando me vaya de Córdoba, será **El congreso de Viena**. A comienzos del S. XIX, cuando Napoleón se fue, Europa estaba dividida, muy desordenada, por lo que se hizo este Congreso de Viena que duró medio año. En ese entonces se decía "el congreso baila", por que nadie sabía lo que hacían los ministros allí, solo los veían bailar por las noches. Nosotros vamos a hacer el Congreso de Viena pero con coballos, en colaboración con la Sociedad de Amigos de los Coballos de Austria. Lo importante es que vamos a trabajar sobre ese congreso.

TEATRO POLÍTICO

-¿Hay un resultado político en este relacionarte con el contexto, con la realidad, con los documentos?

- Hice una obra que era concretamente política, un congreso de colados donde participaron más de sesenta personas y duró siete horas. Un biólogo habló sobre los virus que son colados en las células y explicó que esta condición de colados es indispensable para que puedan multiplicarse. Un empresario contó que trabajaba aplicando técnicas de colados. A partir de un método de neurolingüística utilizaba los mismos movimientos que sus interlocutores para causar un sentimiento de entendimiento. Hubo colados propiamente dichos y también estuvo el jefe de control de la ferrocarril alemana que dio un discurso. Participaron integrantes de un partido de izquierda que decían que la gente que no tiene empleo no puede pagar sus boletos, por lo que ellos entraban en los trenes sin pagar y diciendo 'somos colados'. Un profesor de derecho dijo que estas personas, al decir 'yo soy colado', dejaban de serlo.

Un director de ópera explicó que **Turandot**, de Puccini, era una ópera de colado por que trataba sobre un príncipe trucho (Kalaf) que quiere entrar a la corte de la chica con la que se quiere casar. Entonces utilizamos la música y las luces de la ópera, todo fue muy teatral.

Fotos: Rodrigo Fierro



TORERO PORTERO: UN TEATRO INCÓMODO

Concepto, sonido y dirección: Stefan Kaegi

Actores: Edgardo Norberto Freytes, Tomas Kenny y Juan Domingo Spicogna

Escenografía: Alejandra Bredeston

Dramaturgia: Ariel Davila

Iluminación: Soledad Sánchez, Francisco Sarmiento

Locación: Mariano Dallafererra

Producción de sonido: Pablo Belzagui

Diseño Gráfico: Lucas Di Pascuale



Esto se transformó en un proceso político, tan es así que en las páginas políticas de los periódicos se habló sobre nuestra obra. Indudablemente había un discurso político allí dentro, se produjeron debates muy fuertes.

Lo político que a mi me interesa está en escenas que normalmente no se miran. Por ejemplo, aquí el portero tiene mucha fama de ser fascista, pero cuando hablo con estas tres personas con las que trabajo no encuentro nada de cierto en eso. El teatro es un espacio que da la posibilidad de comunicación a gente que en la calle no se comunica, justamente por que es algo divertido. Esa es la expectativa que tengo respecto al espectador, que escuchen a gente que normalmente no escuchan.

-¿Cómo ves la politicidad del resto de las manifestaciones teatrales alemanas?

-En este momento en Alemania se habla de que hay mucho más teatro político. Muestran obras de nuevos dramaturgos ingleses que para mi no tienen absolutamente nada de político. Teatro político no es una obra que uno puede mirar con toda una distancia y luego comentar a la salida del teatro.

Lo que más me interesa en el teatro es la sensación física que genera una obra y algún contenido que a partir de allí se va transmitiendo. Es importante esa transmisión física, sino sólo es estar viendo texto representado. Es como poner en escena una obra de Shakespeare que en esta nueva presentación le dan un contenido muy político por que se toma a **Hamlet** como metáfora para el neoliberalismo.

En Frankfurt, la ciudad donde vivo, un grupo de directores con esta formación actoral de la que te hablaba anteriormente, ha comenzado a hacer este tipo de teatro que ellos consideran como súper político. Escribieron un manifiesto en donde dicen que se proponen volver a la realidad, que están en resistencia con lo que en la década del '80 ocurrió con el teatro en Europa, donde el texto no era el principio de todo, sino que eran más importantes la música y las luces. Ellos dicen "volvemos al texto para tomar contacto con la realidad" y eso es lo político que ellos proponen. Entonces escriben textos sobre la guerra de Yugoslavia por ejemplo, y los representan. El problema es que esos textos son políticamente tan correctos que no hay ningún hecho político en esto. Reproducen lo que dicen los periódicos, lo que ya todo el mundo sabe: que la guerra es mala. En la forma son tan "buenos hijos", que no puede ser político lo que hacen.

"Como San Pedro, los porteros de los edificios son ejecutivos de un poder que no es el suyo. A través de la superficie del vidrio espejado juzgan, a quien entra y quien no. Esta visión se parece a una pantalla de televisión. Desde un punto muy seguro se observa la calle como espectáculo peligroso. Son guardias y jardineros, que conocen muchos secretos sobre los visitantes y habitantes. Así durante la dictadura, muchos trabajaron como informantes de la policía." (Stefan Kaegi)

Torero Portero es un espectáculo donde Stefan Kaegi propone un diálogo fuera de las convenciones del teatro, donde crea la posibilidad que gente que no se comunica normalmente pueda hacerlo en el teatro.

El escenario es una calle del centro de Córdoba. Los espectadores están sentados en el interior de un local viendo lo que ocurre detrás de un vidrio. Tres porteros mayores de cuarenta años (seleccionados en un casting convocado a través de un aviso clasificado) desarrollan la escena pautada, al mismo tiempo que se enfrentan al azar y la contingencia del espacio exterior.

Refiriéndose a la relación interior-exterior que entablan los porteros en la rutina de su oficio (cuya manifestación extrema es el poder de permitir o no el ingreso a un determinado lugar), Kaegi dice: "ellos usan el vidrio como protección y simultáneamente pueden actuar con total legalidad como voyeures o mirones". Esta obra de teatro documental está fundada en esta división espacial, que ahora se invierte.

Esta subversión de los espacios y de los roles, produce por lo menos dos efectos contrapuestos que tiene que ver con la situación en la que se ven involucrados los espectadores. Por un lado, el público se expresa con desenfreno, rompe con la solemnidad que normalmente mantiene ante un hecho teatral convencional; por otro - y esta vez me refiero a una sensación más interior - esta experiencia de **Cámara Gessel** produce cierta incomodidad, coloca al público en situación de **voyeur** y genera una exaltación de la exclusión, de la separación...del intercambio desigual.

CADA UNO CUENTA SU PROPIA HISTORIA

Torero Portero resulta de la mezcla de relatos documentales y ficcionales que forman parte de la subjetividad de los tres personajes. Lo documental se hace presente en las historias contadas en primera persona. Cada uno se introduce en la escena/campo visual, presentándose con nombre:

"Yo soy Tomas Kenny...", "Yo soy Edgardo Freytes...", "Mi nombre es Juan Domingo Spicogna".

Pero el ascetismo documental se rompe con luces, música, efectos, coreografías y una película de Hollywood que pasa en una pantalla que sube y baja cubriendo por momentos la visión a la calle. "La verdad solo me interesa cuando está mezclada con la mentira, cuando está mezclada con la dramaturgia de películas" dice Kaegi.

Los tres performers cuentan al público sus historias como porteros, las historias de otros porteros y la historia de Michel Fox como conserje en la película **Por amor o por dinero**. Estos contadores de historias, relatan acontecimientos de un tiempo pasado, de un pasado que se trata de recuperar, de revivir. Y ese pasado de trabajo que dejó un presente desocupado, hace que el futuro se transforme en una utopía:

"Mi sueño es llevar a mi madre y a mi tía a pasar sus últimos días a su tierra" dice Edgardo, "mi sueño es tener una fábrica y así poder darle un buen pasar a mi familia" dice Juan, "mi sueño es comprar una casa de campo" dice por último Tomas, que enciende una bengala en su mano y cruza la calle en dirección a los espectadores, que ahora, son cómplices de su sueño irrealizable.

"Cuando volví a mi casa después del casting - cuenta Edgardo- y le conté a mi mujer lo que nos habían propuesto, primero se sorprendió, y luego a la noche me dijo: ¿sabés lo que pasa?, cada vez hay menos trabajadores, están desapareciendo, entonces los van a poner en una vidriera para poder mostrarle a la gente como eran los trabajadores de antes"

Entre tanto, en medio de la escena pasan hombres, mujeres, parejas, familias, autos, carros, cartoneros... Algunos no se percatan de la situación y otros tratan de comprender qué está sucediendo. Dos chicos de la calle se pegan al vidrio intentando ver qué/quiénes estamos dentro. Se suman a la escena, imitan a los porteros, hablan con Edgardo, que no parece tan divertido como el público que ríe a carcajadas.

Luego, no puedo dejar de preguntarme qué encuentran en esas escenas, las caras de entusiasmo del público.

LOCAS MARGARITAS

TAMBIÉN ORGANIZA UN FESTIVAL

Entre el 18 y el 20 de mayo se realizó, en Neuquén, la V edición del Festival de Danza Contemporánea que anualmente organiza el grupo Locas Margaritas, que dirige la coreógrafa Mariana Sirote.

Participaron compañías locales, de Capital Federal, La Plata, Rosario, General Roca, Bariloche y Chile.



Vértigo (Chile)

MYLENA DELGADO / desde Neuquén

Fue una demostración de que el cuerpo también sirve para emocionar. Y un abanico amplio donde se dieron cita las más diversas expresiones de la danza contemporánea, desde el movimiento más abstracto, el teatro danza y creaciones de gran despliegue físico.

Ecléctico y variado, el V Festival de Danza Contemporánea de Neuquén, que tuvo lugar en la sala Conrado Villegas, concentró un sinnúmero de estilos, imposibles de resumir en un sólo concepto, pero todos ligados con las últimas tendencias del género.

El encuentro fue un verdadero éxito del que participaron elencos de todo el país y de Chile. De esta renovada invitación, formaron parte grupos de La Plata, Rosario, Bariloche, Capital Federal, General Roca y Chile. Con el apoyo de los responsables de la sala Conrado Villegas, el Instituto Nacional del Teatro y diversas empresas de la zona, la iniciativa surgió hace cinco años como un proyecto de la compañía **Locas Margaritas** que dirige la bailarina Mariana Sirote.

Con una entrada a tres pesos por función, el Festival registró una concurrencia de más de 600 espectadores a lo largo de las tres jornadas y volvió a dejar al desnudo la carencia de salas teatrales que padece Neuquén. Un nutrido número de asistentes quedó, noche tras noche, sin poder entrar debido a la escasez de localidades, un problema habitual en ésta capital, en materia de espectáculos.

LA PROGRAMACIÓN

Desde lo artístico, la convocatoria fue en general una muestra de alta calidad en lo que a danza contemporánea se refiere, pero también mostró picos dispares.

Junto con las muestras de 20 minutos que expusieron los grupos, también fue destacable el seminario de danza acrobática que dictó el coreógrafo **Gustavo Lesgart**, reconocido profesional y uno de los directores de la compañía Lesgart-Sanguinetti. De la capacitación que desarrolló el bailarín participa-

ron tanto los interesados y asistentes al Festival, como los alumnos de la Escuela Experimental de Danza Contemporánea de Neuquén.

Esta fiesta de la danza comenzó el viernes 18 con la actuación del elenco de Andrea Servera, de Capital Federal, que trajo a la ciudad la obra **Poblana**, protagonizada por la propia Servera con música de Sebastián Schatel y temas de Chavela Vargas y Violeta Parra. En la noche del sábado también fueron de la partida los anfitriones y dueños de casa, los integrantes de Locas Margaritas, que mostraron su muy elogiada obra, **La furia del silencio**. Se trata de una creación colectiva, ganadora del Patagónico de Teatro, que aborda desde una visión urbana la furia de tres pasajeros que viajan en un colectivo.

Desde una perspectiva más irónica, que obtuvo los mejores comentarios, los integrantes de la compañía rosarina Seisenpunto exhibieron su obra **Cuatrocuartos**, una sátira con textos recitados sobre el papel de las madres sobreprotectoras, que fue sumamente aplaudida.

La propuesta de la barilocheña Celina Goldín Lapacó no cosechó la misma adhesión. La coreógrafa presentó un espectáculo que dio en llamar **Reunión** en el que se mezcló con el público desde el inicio y al que le agregó el recurso de una pantalla donde aparecía su imagen intercalada con su actuación.

Una de las obras más jugadas y transgresoras fue la del dúo chileno de Movimiento Bahamondes compuesto por Andrés Maulén y José Pablo Parra. Con la obra **Vértigo** los trasandinos eligieron mostrar las dos caras del vértigo: la del dolor y la del placer. La pieza en la que los protagonistas despliegan una suerte de cuidados semidesnudos logró tocar las fibras íntimas de los presentes y fue una síntesis del nivel que puede alcanzar la danza en el cuerpo masculino, una estética poco común en la región.

Otra brisa de aire puro fue la que aportó la gente de la fundación Crear vale la pena, un proyecto con

un fin social del que participan habitantes de villa La Cava. En la furia de un moderno break dance, hicieron lo suyo Andrea Servera y Laura Zapata, una dupla con calidad y estilo.

El domingo, la convocatoria volvió a repetirse con idéntica fuerza que las noches anteriores. Goldín Lapacó mostró un fragmento de **Cada vez que respiras**, una pieza simple que obtuvo mayor respaldo de los asistentes que su solo del sábado. El grupo Tentempié brindó su cuota de reflexión existencial desde lo artístico y la danza teatro con **Ketiak**, una historia de libre interpretación esbozada a través de la danza que profundiza en la soledad del ser humano y la incomunicación.

La coreógrafa platense Diana Rogovsky, responsable de **La Marea**, emocionó mostrando una breve historia en la que ella se observa en distintas superficies y no logra encontrarse a sí misma. Una apuesta despojada, pero sumamente cuidada que arrancó una sonrisa a los presentes.

Luego de esta actuación, los chilenos de Bahamondes volvieron a estremecer, pero el Festival tenía deparada otra gran sorpresa: Laura Zapata, una de las integrantes de la fundación Crear vale la pena impactó en un espectáculo a dúo con Oscar Manqueo, una de las promesas neuquinas de la Escuela Experimental de Danza.

Los dos lo hicieron nuevamente desde el break dance, en una demostración que dejó perpleja a la audiencia que colmó la sala de aplausos. Se trató de un gran acierto que dejó en claro el impacto que causa una opción innovadora, el poder y la potencia curadora de la danza como terapia y catársis social y la eficacia de una puesta en escena ágil y distinta.

Con esta imagen se despidió el público, que seguramente se quedó con la idea de volver a nutrirse el año que viene, con una apuesta más fortalecida.

"EN EL RIESGO ENCUENTRO EL MAYOR PLACER"

PATRICIA ESPINOSA / desde Capital Federal

El coreógrafo y bailarín Gustavo Lesgart viene desarrollando en los últimos años una intensa actividad artística, tanto aquí como en el extranjero. Su gran expresividad como intérprete y el alto nivel de riesgo que imprime a sus espectáculos lo han convertido en una de las figuras más atrayentes de la danza contemporánea argentina, además es uno de los maestros más solicitados por los grupos del interior del país.

- ¿Dónde dictaste tus últimos talleres?

- Últimamente estuve en Rosario, antes dirigí algunos talleres en el Festival de Danza de Neuquén y en agosto viajaré a Mendoza. Es notable la movida que hay en el interior, en cada ciudad a la que llego me encuentro con gente de otras provincias. El intercambio que mantienen es impresionante.

- ¿Qué nivel de danza encontraste en estas provincias?

- Hay de todo, gente que recién está comenzando y otra que tiene mucha información. Rosario, por ejemplo, fue uno de los centros de danza más importantes de los últimos años, con técnicas de muy alto nivel que luego se fueron transmitiendo por todo el interior. Lástima que muchos de los festivales que se organizan después terminan diluyéndose por falta de apoyo del gobierno de turno. En general, todo se hace a pulmón.

Lesgart inició su carrera profesional junto al grupo Nucleodanza -dirigido por Susana Tambutti y Margarita Balicon quienes realizó varias giras internacionales. Tras su alejamiento participó en algunos espectáculos del grupo El Descueve (**Corazones maduros** lo contó entre sus intérpretes más "atrevidos") y ya en los últimos años coreografió e interpretó junto a Inés Sanguinetti (otra ex Nucleodanza) dos trabajos de excepción: **Toros** y **Hondo**.

Luego de su estadía de año y medio en Estados Unidos y Europa -cumpliendo una beca de perfeccionamiento que culminó con un postgrado dictado por la Compañía Rosas, de Bélgica) Lesgart volvió a Buenos Aires con un nuevo trabajo titulado **Por favor sangra**. Lo presentó el año pasado, en el Festival de Danza de Buenos Aires, pero en septiembre próximo volverá a mostrarlo (con un nuevo elenco) en el marco del III Festival Internacional de Buenos Aires.

- ¿Qué rescatarías de tu postgrado en Bélgica?

-Tomé clases de técnica, investigación y producción de obra a un ritmo de doce horas diarias. Durante un año pude profundizar en técnicas que antes solo había podido probar en algunos seminarios aislados. Yo aprendí muchísimo en este año y medio que estuve afuera. Ya no soy el mismo bailarín, ni el mismo maestro que era. Fue un sacudón tan fuerte que cuando terminé el postgrado sentí la necesidad de hacer algo con todo lo que había aprendido porque me desbordaba. Así nació **Por favor sangra**.

- ¿El deporte fue el primer disparador de esta obra?

- Tenía ganas de trabajar sólo con varones y cuando empezamos con las improvisaciones fueron apareciendo algunas cuestiones relacionadas con el deporte y el juego. Hay tres escenas básicas dentro de la obra: un juego de pelota, una suerte de gallito ciego y en tercer lugar, un partido de fútbol

donde uno de los chicos es la pelota. La obra tiene una energía muy fuerte, propia de varones, es veloz y riesgosa.

- Todos tus trabajos transmiten una sensación de alto riesgo

- Me gusta eso. Necesito sentir el riesgo físicamente. Si no busco velocidad, suelo, caída o no intento encontrarme de una manera riesgosa con el cuerpo del otro... Bueno, no voy a ser tan frívolo y ridículo de decir que me aburro, pero es ahí donde encuentro el mayor placer. Necesito la tensión del nervio.

Ayer, mientras me duchaba, me puse a pensar en las funciones de **Toros**, **Hondo** y **Por favor sangra** y me di cuenta que cada vez que estaba por salir a escena sentía que iba a todo o nada. Es como si fuera un número de circo y alguien te dijera: "ésta es tu única oportunidad y tiene que ser brillante. No tenés otra". Lo mismo me sucedía cuando hacía **Corazones maduros** con El descueve. Hay una escena en la que salía desnudo y me iba poniendo un traje mientras rodaba por el suelo. Fallaba un sólo milímetro y me iba al demonio. Pero esta sensación de estar al máximo todo el tiempo es algo que estoy intentando revertir.

- ¿Para no estresarte tanto?

- No, para probar el opuesto y ver si soy capaz de lograr esta tensión y esta intensidad si no estoy corriendo o tirándome al suelo. En **Por favor sangra** hay un momento de quietamiento y eso que la situación sigue siendo tensa.

- ¿Qué te llevó a utilizar música tecno en este espectáculo?

- Para mí era la única música posible.

- ¿No creés que la danza también está sujeta a modas musicales?

- En todo lo que se te pueda ocurrir hay modas. Tuvimos la época de Piazzola, la de Laurie Anderson... hemos pasado por todas las modas. (se ríe)

- Volviendo a la música. Podríamos decir que no hay nada que no sea bailable.

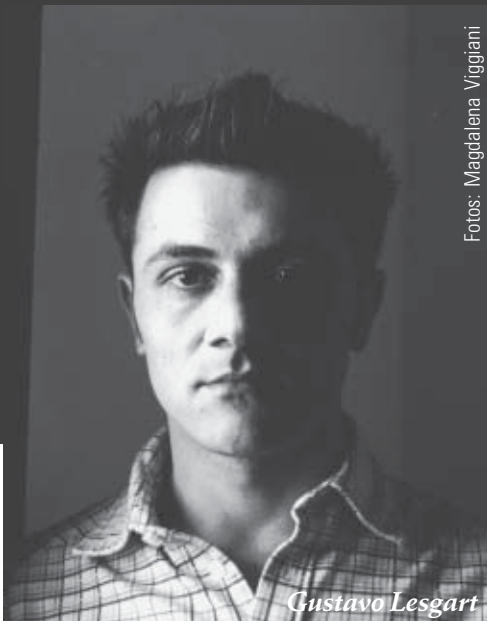
- Seguro, todo es bailable. Pero lo importante es que aquí trabajamos con música en vivo, hay un dj que toca mientras nosotros bailamos. Incluso dejamos algunas escenas libradas a la improvisación. La escena del gallo ciego la jugamos de verdad, porque el bailarín no ve lo que sucede en el escenario y además como el dj improvisa escuchamos una música nueva en cada función.

- Fuiste convocado por el Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín para integrar el segundo programa de danza de la temporada ¿De qué se trata el proyecto?

- Aún lo estamos definiendo. Se llama **Eya**, es para seis varones y una mujer, y lo vamos a estrenar en el Teatro Alvear junto a una obra de Mauricio Wainrot y otra de un coreógrafo extranjero.

- ¿Te indicaron alguna pauta a seguir?

- Me pidieron que fuera una obra de 20 minutos o a lo sumo media hora porque comparte programa. Y, además me pidieron, muy especialmente, que tuviera cuidado con la música. (se ríe) Así que ahora estamos trabajando con Carmen Baliero.



Fotos: Magdalena Viggiani

Gustavo Lesgart

FUNCIÓN EDUCATIVA DEL JUEGO TEATRAL

El autor de esta nota viene desarrollando una serie de talleres sobre El Juego Teatral en distintas provincias del Noroeste argentino. Especialista en Teatro en la Educación sintetiza aquí algunos de los fundamentos de su trabajo docente y creativo.

ROBERTO VEGA / desde Capital Federal

El juego teatral debe responder a una necesidad vital, de expresarnos y comunicarnos, experimentando un lenguaje artístico y la vivencia reveladora que esta experiencia propicia en nosotros, y promover la experiencia de producciones autónomas, que fortalezcan la autoestima y generen en su proceso individual y colectivo placer y conocimiento.

Articular el sentir, el pensar y el hacer, por ser ellos los ejes que se comunican en los procesos y los productos, y promover su desarrollo permanente es indispensable en todos los niveles de la educación.

El juego teatral posibilita compartir un espacio interior, donde pensamientos, conductas, sentimientos y sueños, interaccionen, participando no sólo los aptos, sino todo el grupo de educandos.

Creando un espacio de confianza se le brinda a alumnas y alumnos la posibilidad y el derecho a expresarse y comunicarse, con lenguajes no verbales y verbales, y en este último caso, a veces, con palabras acumuladas durante períodos de silencio.

La palabra recreada en el juego teatral es prolongación y complemento de un lenguaje de signos corporales y gestuales.

Si bien son importantes los resultados, la verdadera significación del trabajo está en el desarrollo de la experiencia donde el alumno aprende a conocerse, a conocer a los demás, a comunicarse individual y grupalmente a través del lenguaje teatral.

El individuo al tomar contacto con una buena experiencia grupal no sólo conserva su identidad sino que, también es enriquecido y dignificado en el transcurso de dicha experiencia, ya que podríamos decir, a través del conocimiento y de la aceptación de los demás puede llegar al propio reconocimiento.

En el caso concreto de una experiencia teatral, el individuo está expresando sus intereses y problemas que se interrelacionan con los intereses y problemas de los demás y que, a través de un trabajo de síntesis ayudan a expresar los problemas e intereses del grupo en el medio que los rodea, reflexionando sobre sí mismos y el entorno, y valorizando el trabajo colectivo, adoptan una actitud crítica propia.

La acción y reflexión colectiva se acentúa sobre el objeto de conocimiento. En el juego teatral, el alumno es sujeto y objeto de conocimiento, particularidad que no debe dejarse de lado, aún en contextos donde el objetivo de la actividad sea utilizar el juego teatral como recurso didáctico, porque es un instru-

mento expresivo que fortalece el trabajo en equipo, combate estereotipos, y permite vivenciar y compartir experiencias, modificando conductas competitivas, que no es lo mismo que ser competente.

Los contenidos actitudinales son objeto de conocimiento.

Para expresarse es necesario tener autoestima, y para comunicarse hay que explorar los códigos adecuados, (en este contexto el lenguaje teatral) que posibilite una postura de autonomía para plantear y concretar proyectos, actitud de autogestión donde los participantes pueden explorar un proceso de identidad que transite de la dependencia a la autonomía, del objeto al sujeto, descubriéndose y encontrándose por la acción.

Las exploraciones se tienen que desarrollar en un indispensable clima de confianza y respeto grupal, valorizando y valorizándose en un democrático proceso grupal de intercambio, equilibrando el vínculo con la producción, donde el grupo es protagonista y sujeto de cambio.

ACTIVIDADES PARA UNA CAPACITACIÓN BÁSICA

En la metodología aplicada en la capacitación de educadores, hay una primera etapa de entrenamiento, donde el educador debe lograr confianza en él y en el grupo, mediante ejercicios de adaptación hasta lograr un lenguaje común.

En esta etapa se trata de rescatar el código gestual perdido, para no limitarse sólo a las palabras como medio de comunicación, y permitir interpretar lo que pasa en el educando, por su conducta corporal. Conocimiento del ritmo interior de uno y del ritmo del grupo, para que el coordinador no imponga su ritmo sino que esté en condiciones de compartir la experiencia integrándose al ritmo grupal.

Toda conducta en una situación de interacción, tiene un valor de mensaje.

Actividad o inactividad, palabras o silencio, tienen valor de mensaje o influyen sobre los demás. El lenguaje preverbal o protolenguaje, es utilizado cotidianamente por niños, adolescentes y adultos. En actitudes, gestos, posturas y ubicación espacial, proyecta y comunica estados de ánimo, pensamientos y conflictos, que no expresa o no quiere expresar verbalmente. El Coordinador debe encontrar el código que permita decodificar este lenguaje preverbal, entrenándose en la lectura del cuerpo y del espacio.

Todos poseemos un ritmo interior que es modificado por las circunstancias. Una de éstas circunstancias es el ser observador, el ser centro de atención, situación que nos produce tensiones y limita nuestras posibilidades expresivas. Si hay tensión no hay juego. La expresión sin juego es repetición, imitación, y se aleja de la alegría del hecho creativo.

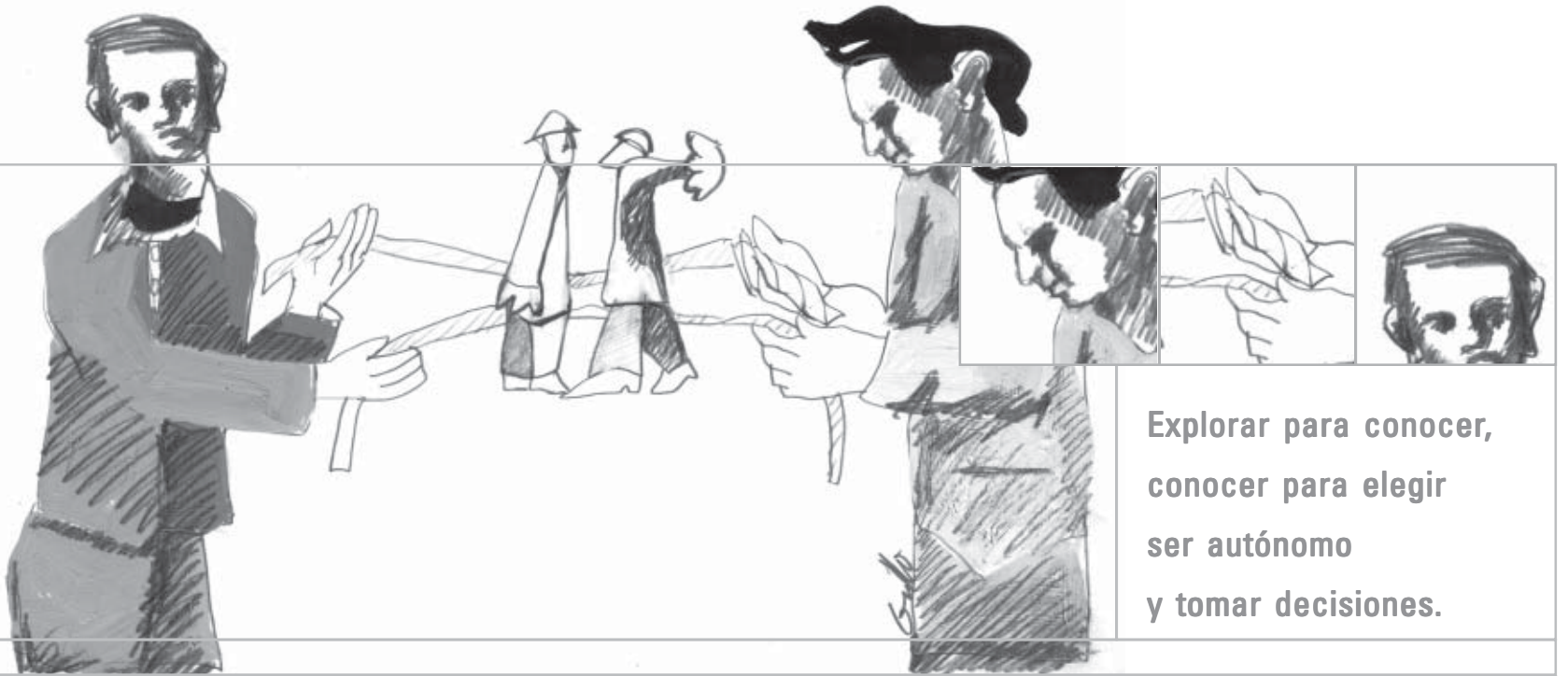
Es importante recalcar, que el taller de capacitación, es un taller de nivel terciario, donde debe experimentarse como grupo operativo, la aplicación posterior que estará destinada al grupo de coordinados, en sus distintas edades y contexto.

Si nos quedáramos sólo en la etapa de entrenamiento, el grupo puede convertirse en un grupo terapéutico, forzado por la bloqueada necesidad de jugar que tenemos los adultos. Un claro objetivo y reales expectativas, producirá el margen adecuado de funcionamiento grupal para que el educador, luego de vivenciar el aprendizaje por medio del juego, en la segunda etapa del taller, etapa donde se instrumentan las propuestas del grupo de educadores, donde la ejercitación es específicamente pedagógica, pruebe y compruebe trabajos destinados a distintos niveles evolutivos.

En la disciplina teatro, desde la producción y la apreciación el alumno debe direccionar la mirada sobre la realidad social para ser protagonista comprometido con su propia historia. Para que esto sea posible el docente como multiplicador de modelos, debe multiplicar aquel vinculado con la autoestima y el crecimiento, y no con la desvalorización y la dependencia. Cuando el niño ingresa en la escuela ya comenzó a elaborar lenguajes corporales y verbales y los utiliza cotidianamente como signos comunicativos.

Estos lenguajes (saber previo), se desarrollan y profundizan en la disciplina teatro, que como proceso activo, posibilita que el alumno / alumna descubra y elabore modos de comunicar lo que va aprendiendo, para que reflexionando sobre sus prácticas construya conocimientos, dándole significado al aprendizaje (nuevo saber).

El Teatro es básicamente un espacio de comunicación, un espacio para sentir y pensar en acción. El Teatro, como toda acción educativa tiene que ser puente, donde comunicándose en una relación horizontal de intercambio de saberes, educando y



**Explorar para conocer,
conocer para elegir
ser autónomo
y tomar decisiones.**

educadores se nutran mutuamente y crezcan por interacción. Para poder crecer es indispensable posibilitar un ámbito de confianza, autoestima, respeto mutuo y dar "tiempo al hecho creativo".

El educador debe capacitarse para posibilitar éste ámbito, y tener la claridad suficiente para respetar los dos márgenes precisos que tiene la actividad Juegos Teatrales:

1. No es objetivo formar actores.
2. No es su objetivo la acción terapéutica, al no estar coordinada por terapeutas.

Una positiva experiencia grupal enriquece y dignifica al sujeto, sin despojarlo de su identidad. Para que un grupo sea tal, sus integrantes deben tener intereses comunes que los una, que al interactuar constituyen una estructura dinámica, que a partir de reglas de juego, dadas explícita o implícitamente, tienden a organizarse. El coordinador debe organizar la vida escolar como ocasiones halladas por el grupo, equilibrando la necesidad de vínculo, de comunicación afectiva, con la realización de una tarea o producción.

En el proceso de crecimiento grupal, el docente debe respetar los niveles grupales de integración, aprendizaje y producción, que posibiliten el desarrollo de educandos perceptivos, comunicativos, creativos y responsables.

Para que un alumno se exprese y comunique creativamente es indispensable que tenga autoestima. Un alumno desvalorizado, sin autoestima, difícilmente pueda explorar y reconocer las posibilidades de expresar y comunicar sus ideas, emociones e intenciones a través de los códigos del lenguaje teatral, por eso es importante que el docente valore los vínculos en la dinámica utilizada para las relaciones interpersonales. Un alumno o grupo desvalorizado no participa, o si participa no aparece "él", y copia aquello que es socialmente aceptado, no entra en "riesgo", y los desune una relación grupal de desconfianza y miedo a equivocarse.

La autoestima es un camino lento, hasta que el individuo descubra que lo propio tiene valor, que tiene algo que compartir y que tiene un saber, y que debe mantener una actitud de respeto hacia sí mismo y hacia los demás. Recién cuando se tenga autoestima, tendrá interés por el grupo y la actividad, tendrá una

actitud creativa y participará con protagonismo en la actividad. El trabajo en equipo favorece la autoestima, porque ayuda a superar sentimientos de inseguridad, temor a la crítica, al ridículo, etc.

Estos conceptos referidos al educando pueden ser posibles si el educador los hace propios, desde su formación hasta su práctica.

Los contenidos para una capacitación básica de coordinadores, se desarrollan en tres acentos:

a) Acento en la acción teatral: Tiene como objetivo encontrar un código de confianza y valorización creativa individual y grupal. Compartiendo experiencias se vivencian ejercicios, juegos y dramatizaciones. Se registran y se intentan modificar estereotipos.

b) Acento en el código (experiencias de autogestión): Entrenamiento para clarificar los signos comunicativos de la acción teatral, que posibiliten estéticamente (la estética como hecho ideológico vital) presentar conflictos identificables con las comunidades de donde emergen o a quienes destinen.

c) Acento en la actitud pedagógica (proyecto): Se vivencia la posibilidad de afirmarse y cuestionarse en la actividad de coordinadores grupales, y que los juegos simbólicos donde se presentan actitudes de la coordinación grupal sirvan para verse en un espejo y proponer posturas de cambio para intentar una actitud pedagógica democrática, con la acción de alternativas que modifiquen la realidad educativa y las pautas culturales impuestas.

EVALUACIÓN.

Cada participante presentará un proyecto de comunicación en el que se utilice el lenguaje teatral y coordinará su presentación como juego de simulación.

Los integrantes del grupo (coordinador incluido) evalúan los trabajos según el desarrollo de cada uno en el grupo y la historia grupal, valorizando lo propio y positivo, y luego el señalamiento para el cambio, adecuadamente, tratando que el fracaso no presente características irremediables.

El análisis debe ser fenomenológico. Analizar lo que percibimos, no lo que interpretamos.

El Teatro, juego conciente de simulación sobre la realidad, nos propone un desafío social: utilizarlo como herramienta de descolonización cultural, para crecer en dignidad, y colaborar desde cada lugar, para que la "globalización" no sea el nuevo rótulo de la dependencia.

EL TEATRO EN LA EDUCACIÓN

En diciembre de 1994 todas las jurisdicciones acuerdan los Contenidos Básicos Comunes para la Educación General Básica.

La educación artística es reconocida, jerarquizada y dimensionada, al pasar de dos disciplinas, las tradicionales plástica y música, y constituirse en área e integrar a expresión corporal - danza y teatro.

La incorporación de la disciplina teatral en los Contenidos Básicos Comunes es un desafío que conviene que se concrete con idoneidad y sin ansiedad.

Actualmente se desarrolla en algunas jurisdicciones, con distintas modalidades, todas evaluables y con comunes logros y dificultades. Es necesario:

- 1) Que cada jurisdicción realice su propio diseño curricular.
- 2) Que exista la voluntad política de destinar presupuesto para la creación de cargos, y la correspondiente carga horaria para desarrollar la actividad.
- 3) Que se legitimen y capaciten los recursos humanos necesarios, mediante variadas estrategias democráticas, tal como llamado a concurso de antecedentes y oposición, la creación de seminarios de apoyo, carreras a término, etc..

Quien escribe lleva treinta y dos consecuentes años en tratar de instalar el teatro en la educación argentina. Se abrió una puerta que costó mucho esfuerzo y dedicación. Para aquellos docentes que desarrollan el teatro en la educación con idoneidad, que potencien su práctica. Para aquellos que tengan la posibilidad de coordinar en un futuro la actividad, que lo realicen con dignidad profesional, y que las jurisdicciones que acrediten y habiliten asuman la responsabilidad de una capacitación que respete el derecho a crecer de los educandos y la comunidad.

LOS TEATRISTAS

Picadero propone a los artistas del país hacer llegar sus inquietudes en relación al funcionamiento del INT.

Las mismas son respondidas en esta sección.

quieren saber ...

Pedro Araneda, de la Provincia de Chubut, formula, entre otras inquietudes, algunas que pueden resumirse en dos grandes preguntas:

- **¿Tiene el INT conciencia de las diferencias geográficas y de desarrollo a lo largo de todo el país?... y por lo tanto:**
- **¿Existe un proyecto de generación de espacios teatrales donde no los hay o de mejoramiento de los ya existentes pero en forma precaria..?**
- **¿Existe un mecanismo de regulación y de control del plan nacional de fomento teatral..?**
- **¿Existe un plan que garantice la distribución del material de divulgación producido por el INT...?**

La dificultad del INT desde su creación ha sido articular un país inmensamente extenso y complejo, como consecuencia la mayoría de las políticas, brillantes desde su concepción, son de irregular éxito al aplicarlas porque resulta imposible establecer parámetros comunes entre provincias con escasa población y desarrollo y otras en donde la densidad poblacional y el desarrollo determinan un enorme grado de concentración de actividades culturales .

En la etapa actual han comenzado a establecerse tablas y pautas para flexibilizar las condiciones en que se gestiona el apoyo cumplimentando con los requerimientos según la población y el lugar donde esta se ubica.

En relación a lo puntual:

- Existe como prioridad desde el inicio un emprendimiento que hoy podría catalogarse como un plan nacional de infraestructura, que arrancó en el 98 con los equipamientos para todas las salas del país y al que se agregaron otras prioridades de carácter regional.

La velocidad de estos emprendimientos se encuentra condicionada por dos grandes ejes: el presupuestario (en los primeros años el INT presu-

puetaba teniendo en cuenta los 11 millones de pesos que le corresponden por Ley, pero en la práctica se le trasferían solo 5 o 6 millones para su ejecución. Recién a partir del 2000 se ha podido planificar en forma ordenada siempre sujetos a los imponderables que dicta la economía de nuestro país) y la decisión regional (no se puede subordinar una o varias regiones a las prioridades de otras)

- La urgente asistencia de una variada cantidad de salas que se encontraban en situación terminal (218 salas en todo el país reciben subsidios mensuales que les permiten funcionar cubriendo buena parte de sus necesidades básicas).

- No menos de 300 equipamientos de luz y sonido en las salas de todo el país. Más de cincuenta salas abiertas para acercar el teatro a aquellos lugares en donde no había espacios escénicos.

- La compra, refacción, ampliación, etc., de varios teatros en todo el país. Son parte de un programa que incluye como objetivo próximo la construcción de una sala tipo en cada provincia y una importante inversión en la calidad de los espacios existentes a partir de la instalación de climatización artificial, butacas mas confortables, camarines habitables, baños dignos, etc.

Existen zonas donde se priorizó la inversión en infraestructura como por ejemplo el noreste del país, que tiene todas sus salas equipadas y climatizadas.

Esto se debe a que en el momento de definir el destino de sus fondos resignó parte de la inversión para producción de espectáculos o giras , privilegiando la instalación de tal infraestructura.

El INT ha ido ampliando su menú de ofertas en lo que se refiere a apoyo a la actividad teatral y en cada región se define dentro de un encuadre general como direccionar la demanda hacia lo que entienden como sus prioridades regionales.

Un Instituto federal debe proponer de acuerdo a las posibilidades y cada región disponer de acuerdo a sus necesidades.

Pedro, si Chubut necesita salas, o si Chubut entiende que el grupo al que vos te referís mejora su funcionamiento a partir de la obtención de un espacio propio, Chubut debe presentarlo entre sus prioridades presupuestarias; claro que eso seguramente implicará resignar, o al menos postergar, otros intereses.

- El Plan Nacional de Fomento tiene su proyección en lo planificado en el 99, su puesta en práctica en el 2000, su encuadre mas orgánico en su versión 2001, y esperamos, su optimización en el 2002. Para eso deberán funcionar a pleno las estructuras a las que vos te referís:

- Una clara conciencia de quienes reciben la asistencia, de que los recursos que se destinan los tienen como sujetos de la experiencia teniendo presente que el objeto de la tarea es elevar el nivel en relación al trabajo previo.

- Un honesto y productivo informe del asistente técnico que permita sacar conclusiones para enriquecer la experiencia en el futuro.

- Una clara motivación del coordinador de los asistentes para incentivar, estimular y sobre todo conducir la experiencia a nivel territorial, cotejando necesidades locales con intereses regionales para que la síntesis sea el crecimiento del teatro en donde se desempeña.

- Una programación para el 2002 que sea la consecuencia más fidedigna de todo lo que fue previamente expuesto.

- El INT intenta que se cumpla con la premisa de llegar a la mayor cantidad de lugares posibles, con la calidad necesaria. De nada serviría atender en 1000 lugares si no poseemos estructura para sostener la atención. En ese sentido hoy el INT garantiza una oficina en cada provincia del país y trata de difundir de la manera mas efectiva sus programas.



De hecho es en estas oficinas limitadas pero estocas (algo así como casa chica pero corazón grande) donde cada teatrasta puede procurar el material disponible. A la vez entendemos que los beneficiarios deben ser activos en la búsqueda de los materiales, así en el instructivo recientemente distribuido se encuentra un resumen de los canales que el INT posee para establecer comunicación, lamentablemente aun los compañeros no nos han proporcionado la posibilidad de confeccionar un extenso listado de correo electrónico que haría mas fluida y directa tal comunicación.

De todas formas:

- La revista Picadero se distribuye en cajas a las 24 delegaciones con una cantidad que permita ser distribuida para todos los interesados. Puede solicitarse en cualquiera de esos lugares el envío de más material a alguna zona en particular. También puede accederse al contenido de la publicación en la web : <http://www.inteatro.gov.ar/picaderoweb/>

- Adicionalmente existe un sistema contratado de reparto para extender la cobertura, que coordina Javier Margulis, con quien puede contactarse cualquier interesado en ingresar al sistema.

- Los libros, videos, etc. Aparecen listados en el instructivo de manera que pueden solicitarse y en la medida en que sus ediciones se agotan podrán reeditarse. Igual que con la revista buena parte de ellos se distribuyeron vía delegaciones.

- En la pagina web se puede bajar el instructivo y orientarse en todas estas particularidades descriptas (en su defecto pueden solicitarse por e-mail y en el peor de los casos en cada delegación se les puede entregar un instructivo impreso o en disquete)

- El programa de radio del INT (pueden consultarse en el instructivo y en la página web los horarios en que se transmite en todo el país por Radio Nacional y sus repetidoras en cada zona) y el de televisión, completan la intención de llegar con nuestra información a todos los teatrastas del país.

Miguel Palma
Secretario General del INT



Todos los domingos a las 17 hs.

picadero
TV

EL PROGRAMA DE TV DEL I.N.T.

por
CANAL 7 - ARGENTINA

LA INFORMACIÓN DEL INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO ACTUALIZADA SEMANALMENTE EN:

picadero
EL PROGRAMA DE RADIO DEL I.N.T.

Se transmite para Buenos Aires todos los domingos a las 13 hs por LRA 1 Radio Nacional; y para el resto del país en las siguientes repetidoras :

LRA 3 Santa Rosa - Mierc. 16 Hs

LRA 4 Salta - Miércoles 16 Hs

LRA 5 Rosario - Dom. 21 Hs

LRA 6 Mendoza - Sab. 13:30 Hs

LRA 7 Córdoba (Aún Sin Confirmación)

LRA 8 Formosa - Dom. 21hs

LRA 9 Esquel - Dom. 12 Hs

LRA 10 Ushuaia - Viernes 21 Hs

LRA 11 Comodoro Rivadavia - Viernes 21 Hs

LRA 12 Santo Tome (Corrientes) Dom. 13 Hs

LRA 13 Bahía Blanca - Miércoles 16 Hs

LRA 14 Santa Fe - Martes 22 Hs

LRA 15 Tucumán - Jueves 21 Hs

LRA 16 La Quiaca - Dom. 20 Hs

LRA 17 Zapala - Sábado 16 Hs

LRA 18 Río Turbio (Santa Cruz) - Sábado 22 Hs

LRA 19 Puerto Iguazú - Sábado 21 Hs

LRA 20 Las Lomitas (Formosa) - Jueves 14 Hs

LRA 21 Santiago Del Estero - Lunes 21 Hs

LRA 22 Jujuy - Domingo 06 Hs

LRA 23 San Juan - Sábado 21 Hs

LRA 24 Río Grande - Lunes 21 Hs

LRA 25 Tartagal (Salta) - Viernes 23 Hs

LRA 26 Resistencia - Viernes 19 Hs

LRA 27 Catamarca - Dom. 21 Hs

LRA 28 La Rioja - Sábado 17 Hs

LRA 29 San Luis - Dom. 13 Hs

LRA 42 Gualaguaychu - Dom. 13 Hs

LRA 51 Jachal (San Juan) Dom. 23 Hs

LRA 52 Chos Malal (Neuquen) - Sab. 16 Hs

LRA 53 San Martín De Los Andes - Dom. 13 Hs

LRA 54 Ing. Jacobacci (Río Negro) - Sab. 14 Hs

LRA 55 Río Senguer - Dom. 19 Hs

LRA 56 Perito Moreno - Viernes 18:30 Hs

LRA 57 El Bolson - Domingo 22 Hs

LRA 58 Río Mayo - Sábado 14 Hs

LRA 59 Gob. Gregores (Sta. Cruz) - Viernes 21 Hs

Lu4 Radio Patagonia - Lunes 16 Hs

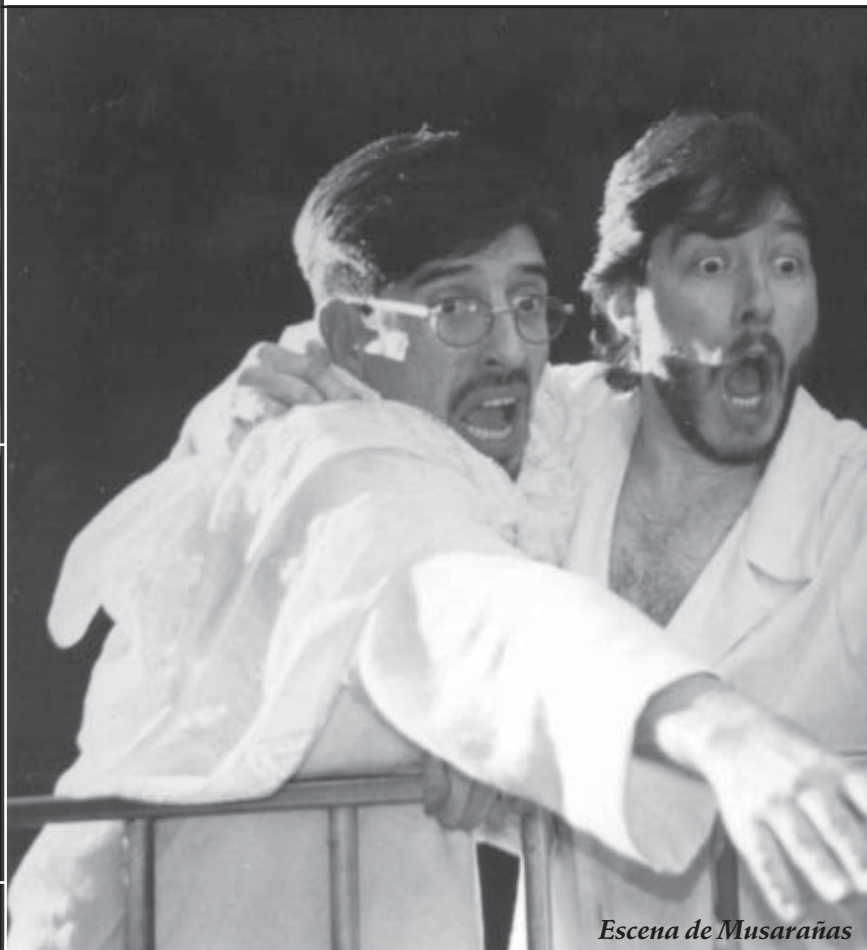
LRA 30 Bariloche - Sábado 16 Hs

Hacer teatro en



Eduardo Bonafede

Uno de los referentes más importantes que tiene el teatro de Tierra del Fuego es Eduardo Bonafede. Nacido en Rosario, este arquitecto, dramaturgo y actor, desarrolla desde 1983 una fuerte actividad teatral en la zona junto al grupo Teatro Experimental Fuegoño.



Escena de Musarañas

SUSANA FREIRE / desde Ushuahia

Allí, en la zona más austral, donde parece que se acaba el continente, cerca de donde se yergue orgulloso el faro del fin del mundo, ahí está Tierra del Fuego.

Al sur de esta provincia, cercada por el monte Martial y el canal Beagle, se encuentra Ushuaia, una ciudad que tiene días muy largos en verano y muy cortos en invierno. De la población original, los yámanas, ya casi no queda un representante, por eso no extraña encontrar en la zona, además de los descendientes europeos que vinieron a colonizar a los nativos, a muchos habitantes del resto del país que llegaron a estas tierras en busca de una fuente de trabajo.

Eduardo Bonafede, actor y autor rosarino, es más que elocuente al contar su propia experiencia de vida, en la que alterna su profesión de arquitecto con la actividad teatral.

La reunión con **Picadero** se concretó cuando acababa de llegar del Encuentro Internacional de Arte Popular en México, donde presentó su obra **Luciernagas curiosas**.

Bonafede nació en Rosario, allí se crió y se recibió de arquitecto. Con el diploma en la mano, miró su

futuro y no lo vio nada auspicioso. La salida era emigrar y sintió que su destino estaba en Ushuaia.

"Mi abuelo materno había venido a Ushuaia en 1945 -explica-, con una empresa alemana. La Patagonia para mí era muy mágica, sobretodo porque la imagen de mi abuelo era muy fuerte. Cuando me recibí en Rosario, éramos 150 egresados y pensé: 'Ahora qué hago. Me voy a morir de hambre'. No tenía ningún contacto y la situación era mala. Cuando elegí esta carrera no lo hice porque me estaba engañando, sino porque sabía que con cualquier carrera iba a pasar lo mismo. Me iba a costar insertarme, lo intuía porque había hecho toda la carrera durante la dictadura militar."

-¿Cómo llegaste a esta ciudad?

-Fue en enero del 83, cuando terminé de estudiar arquitectura, un matrimonio amigo que se había recibido dos meses antes se vino para acá. Me llamaron por teléfono y me dijeron que había un puesto. Me preguntaron si me animaba a ocuparlo. Lo hablé con la que era mi novia y nos decidimos. A los quince días estábamos trabajando. De esto hace 17 años. Así que me quedé, nos casamos, tuvimos chicos, una casa, también nos separamos. En estos momentos

estoy en una situación conflictiva: estoy pensando si mudarme o no. Mis hijos están grandes, sé que en cualquier momento se van a querer ir para estudiar. No es que yo viva en función de ellos. Pero, por presencia familiar, tengo oportunidad de ir a Córdoba o Rosario. Si me tuviera que ir, elegiría un lugar chiquito, más pueblo, pienso algo así como en la provincia de Córdoba. Más chico que esto. Cuando llegué a Ushuaia había 15 mil habitantes, ahora hay 50 mil. Pero también me planteo que todas las cosas que hice en mi vida, las hice acá: teatro, profesión, familia.

-¿Cómo te relacionás con el teatro?

-Desde que tengo uso de razón, me gusta el cine y el teatro. Es más, colecciono cine. Si bien mis padres no eran represores, yo sabía, cuando terminé el secundario, que el cine y el teatro no redituaban. Entonces me planté lo que iba a hacer, ya que Buenos Aires era imposible porque no tenía a nadie conocido. Hice un test de orientación vocacional y me salió arquitectura. Yo pintaba, así que era una forma de estar relacionado con el arte. Es una profesión que me gusta, pero me encanta el teatro. En Rosario, había hecho, durante mi adolescencia, al-

el lugar más austral del mundo

guna que otra cosita con un grupo que se llamaba La Herradura. Pero al empezar la facultad tuve que abandonarlo. Entonces, cuando me vine para acá, tuve la oportunidad de engancharme con el grupo Teatro Experimental Fueguino (TEF), donde actualmente estoy como autor y actor.

-¿Cuál es la actividad teatral en la ciudad más austral del mundo?

-Hay otros grupos, pero éste arranca en el 70. Mónica Sándali es la actual directora, ella está desde 1985.

-¿Hay alguna sala de teatro independiente?

-No, estoy luchando por conseguirla, tratando que el Instituto Nacional del Teatro nos ayude.

-¿Dónde ensayan?

-En los jardines de infantes, escuelas, y también, cuando hay espacio, en la Casa de la Cultura de la Municipalidad. Nuestra máxima aspiración es conseguir una sala, porque la actividad que desarrollamos es importante. Yo soy delegado provincial y Mónica es la presidenta de Actuar, asociación que nuclea a los cinco grupos más importantes de Ushuaia y a los tres de Río Grande.

-¿Tienen oportunidad de mostrar sus trabajos en otras regiones?

-Con el TEF participamos en todas las fiestas nacionales, nosotros y también otros grupos. TEF participó en el 45° Festival Internacional de Aviñón (Francia), donde estuvimos trabajando dos meses.

-En las propuestas que trabajan, cuál es la temática?

-En general nuestro grupo, casi exclusivamente, trabaja con temática local. Hemos trabajado con textos de otros escritores, generalmente nacionales: Mauricio Kartun, Carlos Gorostiza. No se ha abordado mucho a los autores extranjeros. Cuando empecé a escribir me obsesionaba mucho el tema del desarraigo, la pérdida de los afectos, la lejanía, la necesidad de iniciar una nueva vida en un lugar diferente, algo que no tiene nada que ver con Buenos Aires, Rosario y Córdoba. Es como empezar de cero, no tener a nadie. Mis hijos no tienen un sentido como el mío de lo que es el abuelo, por ejemplo. Se ven, pero no es el mismo trato cotidiano que yo tuve. Eso me marcó mucho. La búsqueda de mi escritura empezó por ahí. Después fui ampliando el panorama. Me gustaba la historia de este lugar, escribir sobre la cárcel, los indios. Escribir cosas más universales, arrastrando las mías. Mis abuelos eran extranjeros, o sea que también arrastraban el desarraigo. Era como repetir otra historia.

-¿Cómo es hacer teatro en Ushuaia?

-Es difícil. En primer lugar, porque no hay espacios físicos; en segundo lugar, porque hay que pelear constantemente para que los diferentes gobiernos entiendan la importancia que tiene el teatro en la

cultura general. No todos los gobiernos se han entendido. No digo que son malos o buenos, sino que se pone énfasis en otras cosas: en las obras sociales o en lo educativo, y lo cultural pasa por otro lado. Por ahí apoyan un proyecto dando un pasaje para que el trabajo se presente en otro lugar, pero creo que el apoyo pasa por generar proyectos. La dificultad, por supuesto, es económica.

-¿Siendo arquitecto, no pensó en construir una sala?

-Yo hice el croquis de una sala, pero no quise generar el proyecto, primero, porque no me interesaba; segundo, porque soy delegado provincial ante el Instituto del Teatro. Tiré las primeras puntas para que se armara un proyecto. Además, es muy difícil conseguir terrenos, son muy caros, y los que están alrededor de la ciudad son fiscales. Finalmente conseguimos uno que cedió el Instituto de la Vivienda. En base a mi diseño se hizo un proyecto en el que también colaboró ese Instituto, pero se tardó un poco. Ahora está todo preparado, ya se pidió el dinero al Instituto Nacional del Teatro y estamos esperando que empiece a llegar el aporte. Calculamos que en dos años tendremos la sala. Sé que parece mucho tiempo, pero es nada comparado con la cesión del terreno, que la conseguimos después de 20 años de lucha. Esto tiene que ver con el interés que han tenido los distintos gobiernos con la cultura.

EL DRAMATURGO

A pesar de las obras que tiene (**Aquellas cartas, Yo me quedo, vos te vas, Un sueño diferente, Tréboles, Luciérnagas curiosas, Mujeres de fuego, Musarañas. El exilio de los colores**), Eduardo Bonafede, como autor, es conocido por los porteños por **Aquellas cartas**, que estrenó en 1994, en el Teatro de la Ranchería.

"Fue la primera que escribí en Ushuaia y la presenté en un concurso. Fue muy importante y una linda experiencia porque gané un premio y accedí a Buenos Aires. Toda la gente me tiró la mejor onda. Por ahí, no fue una buena puesta, al menos es lo que dijo la crítica. A mí en ese momento me sirvió, porque se reconoció que era una obra interesante. Dramatúrgicamente, yo estoy conforme. El año último también gané otro concurso, con **Luciérnagas curiosas**, pero las bases establecían que no podía participar como actor. Así que lo hice como autor y se presentó en el Teatro Cervantes, en un ciclo semimontado. Fue un encuentro con autores de otras provincias, con gente de otros lugares. Era atractivo ver lo que se hace en otras regiones.

-¿Qué está escribiendo ahora?

- **Haruwen ma-hai**, que quiere decir "tierra de espíritus", en Ona. La escribí en Francia en 1994 y 1995, gracias a una beca que tuve de la Unesco. Hace cinco años que la vengo reelaborando. La tra-

bajé un tiempo con Bernardo Carey, porque había cosas que quería cambiar. Era un poco literaria, casi cinematográfica. Hice algunas modificaciones y la empecé a ensayar con el grupo. Es cara, porque requiere muchos elementos escenográficos, hay mucha gente en escena y se puede hacer al aire libre, lo que es problemático por el clima. Trajimos a Hugo Aristimuño para hacer un curso y leyó la obra. No le interesó tal cual estaba, quería que la trabajáramos en equipo con él. Esta nueva versión tiene mucho de mi obra, pero también hay textos de **La tempestad**, de Shakespeare. Quería trabajar sobre la historia de los indios, sobre la ceremonia que ellos tienen de la iniciación, el paso de la adolescencia a la adultez. Además, reflejar la aparición del hombre blanco, los buscadores de oro, la interrelación, el exterminio y la ocupación de la tierra indígena por el blanco. Y me posicioné en un lugar geográfico que se llama El Páramo, al norte de Río Grande. Quería mostrar lo irónico de tomar un lugar, exterminar a la gente para que en la actualidad no haya nadie, ni siquiera el blanco. En un momento, Julio Popper, un buscador de oro, se asentó allí, encontró muy poco oro y se fue del lugar. Me interesa mostrar ese absurdo de buscar algo, no lograrlo y después terminar con todo lo que había. Creo que este tema tiene mucha actualidad. Respeté la decisión de Hugo de trabajar en equipo, porque me interesó su mirada, las modificaciones que hizo.

-¿Dónde se va a estrenar?

-La idea es estrenarla este año acá y después tenemos la posibilidad de presentarla en festivales internacionales y en todo el país. El tema de los indios de Tierra del Fuego no se ha tocado en un obra de teatro. La propuesta es muy interesante así como también todo el proceso de trabajo hasta terminar con un texto que todavía no conocemos en totalidad. A veces nos ponemos un poco nerviosos. Como dramaturgo me gusta desarrollar el tema, elaborar la obra y ponerla en la mesa de trabajo. Esta es una propuesta diferente. Nos preguntamos cómo sigue. Es un desafío interesante. Trabajar con los sentidos, en la soledad, comprender qué pensaban los indios. Además, nos relacionamos con algunos descendientes para conocer la otra versión de la historia, con viejos pobladores para saber que pasó, cómo fueron desapareciendo los indios, cómo se sienten los viejos pobladores frente a la invasión de los jóvenes. Nos toman como extranjeros, cuando ellos también algunas vez lo fueron. Además es una posibilidad de trabajar con la música, las piedras, los palos. Participamos actores, bailarines, músicos, coordinados por Mónica Sándali y dirigidos por Hugo. Yo trabajo la dramaturgia.



La Interculturalidad en la creación teatral

Durante el mes de mayo el movimiento de investigación teatral Saga, organizó en Tilcara, Jujuy, una experiencia de trabajo con integrantes de la comunidad coya y actores de distintas provincias, que denominó "Signos de los efímero". La conducción del encuentro estuvo a cargo del director, docente e investigador canadiense Serge Ouaknine -discípulo de Jerzy Grotowski-, de la Universidad de Québec, Montreal. Días antes de dar inicio a esa actividad el especialista dio una conferencia en San Salvador de Jujuy que se transcribe en estas páginas.

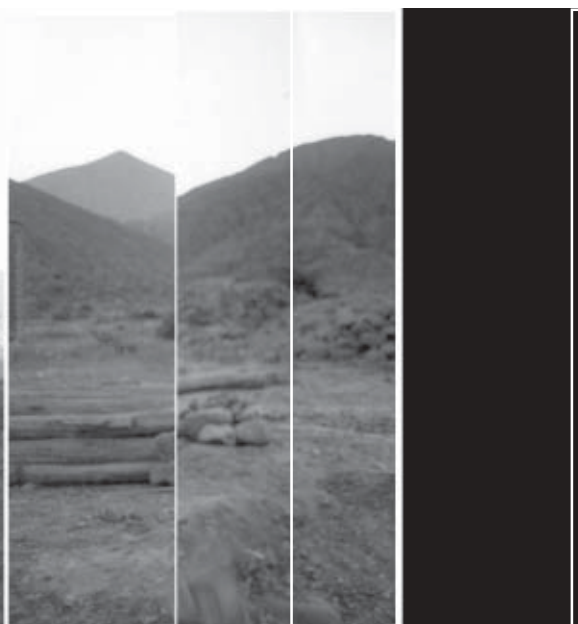
Algo cambió en el teatro contemporáneo de los últimos 30 años. Las culturas se encontraron y las técnicas que durante siglos pertenecieron a geografías diferentes atravesaron fronteras y modificaron las prácticas artísticas.

Un primer prejuicio está en creer que la Interculturalidad se sintetiza en un encuentro de lenguas. Hay, es cierto, una problemática internacional propia en la traducción de textos y de obras. Es como decir que quien traduce "traiciona" para ser fiel a la obra que traduce porque cada lengua posee una estructura propia y el trabajo de un gran traductor es crear un puente natural entre dos mundos de referencias diferentes. El gesto intercultural del traductor es hacer pasar las referencias propias de una historia y de un contexto cultural de una sociedad a otra. Pero bien sabemos que existen algunas referencias que son intraducibles. Los aborígenes del norte de Quebec, por ejemplo, tienen 21 palabras diferentes para nombrar la nieve, lo que es difícilmente traducible para un aborigen de Arizona o de Amazonia.

La Interculturalidad consiste entonces no tanto en encontrar la palabra justa sino la sensación verdadera que ella transmite. El lenguaje es más que una suma de conceptos y palabras. Un mundo simbólico actúa como subtexto de las palabras.

Límites de las culturas

En el siglo XVIII el viajante, escritor y aristócrata polaco Jan Potocki remarcó que lo que es propio a un Pueblo no sólo son aquellos conceptos que lo definen solamente, sino sus gestos y ellos se encarnan en lo cotidiano. Comprender un Pueblo es reconocer el uso de esa gestualidad implícita, su palabra silenciosa. Desgraciadamente los sistemas educativos, escuelas e instituciones pedagógicas no le dan importancia a esto. Solo transmiten las normas del "saber vivir" y de la "cultura" a través de la alfabetización y la racionalización. Es aquí donde el teatro se revela como escuela de vida. La más prodigiosa y potente que existe por una razón fundamental: el arte teatral no consiste en imitar la vida sino en leer en ella los signos distintos, los signos opacos para



darles una presencia metafórica, una alternativa que sólo puede evaluarse en la calidad de la presencia.

Así el arte del actor no consiste en representar lo real en su primer nivel pero sí realizar una construcción personal y paralela que le dará otro sentido. Un timbre de voz puede traicionar una palabra; un gesto, invertir la palabra que lo acompaña. Entonces dirigir actores, como construir un discurso escénico, consiste en trabajar el interior mismo de la propia cultura para metamorfosear las significaciones evidentes y traicionarlas para mejor traducirlas. Si todavía vamos al teatro es porque esperamos de él la sorpresa, ese "desvío" que va a iluminar el horizonte de nuestro cotidiano, que nos permite comprender los intervalos irracionales de nuestra existencia.

En una de sus crónicas de viaje Ian Potocki explica como, en el siglo XVIII, Rusia pierde su contacto político y económico con la China a través de un detalle cultural muy revelador. La delegación rusa que Potocki acompañó a Mongolia no pudo aceptar que el Emperador Chino fuera representado por un incienso ardiente al lado del embajador de ese país. El diplomático ruso quería tratar con un emperador de carne y hueso y Ian Potocki no pudo hacerle comprender a este hombre, estrecho de espíritu, que la presencia del emperador estaba representada por la sacralidad del incienso ardiente.

Considero a Potocki el primer antropólogo europeo porque fue el primero en comprender la complejidad de la significación cultural. Ser capaz de aceptar o comprender la cultura de otro, sus referentes y símbolos, es hacerse adoptar y ser amado por ella.

Aún hoy cuando leemos las crónicas excepcionales en precisión de los Jesuitas del siglo XV sobre los españoles durante la conquista de América nos damos cuenta de todo el horror que pudo significar para los conquistadores católicos las prácticas rituales, cotidianas, alimentarias, sexuales y familiares de los indios. Todos los pueblos colonizadores, desgraciadamente, afirman su conquista erradicando a los pueblos conquistados. Así la relación de vaciamiento es lo contrario a la interculturalidad.

La idea de Interculturalidad es el fruto bastardo de milenios de lentos esfuerzos cínicos de las potencias internacionales para desligarse del colonialismo histórico que se transforma en mundialización de las economías. Y la conquista del mercado cultural asfixia la interculturalidad en su cuna.

DESPUÉS DE LA MUTACIÓN DE LOS AÑOS 60

Paralelamente constatamos en estos últimos 30 años, en el plano de las artes visuales, la música y el teatro, una fermentación prodigiosa de técnicas y estilos que van más allá del collage cultural, de la juxtaposición y de la imitación. Puro ejemplo de una fuerza de producción paradójica sin límites.

Ya no es extraño asistir a espectáculos en lenguas latinas o anglosajonas que utilizan la codificación gestual y/o vocal del teatro indio, chino o japonés. El texto perdió su trono de único elemento constituyente de la construcción escénica y audiovisual. Una multitud de discursos híbridos nacen del vivero de su derrota. La danza se dramatiza y avanza hacia el teatro. El teatro desarrolla un discurso corporal casi coreográfico e integra una diversidad de elementos escenográficos (video, film, diapositivas, efectos técnicos especiales, voz en off, música y presencia de actores músicos).

Los pintores realizan "performances" y eventos donde intervienen acciones humanas en galerías y museos. La interculturalidad se enriquece en lo interdisciplinario. Pero esta textura compleja y rica en referentes técnicos y humanos del planeta entero no nos aleja de los contextos culturales precisos, de preocupaciones sociales particulares, de las tradiciones lingüísticas o rituales propias a cada cultura.

La pregunta es, ¿cómo mantener las diferencias guardando una apertura universal?. ¿Cuáles son los valores y principios que mantienen coherente la emergencia de éstos nuevos discursos artísticos?.

EL PODER DE LA PALABRA ESCRITA

Antes de hablar de Interculturalidad formal conviene entender de donde nace su necesidad. Es claro



Serge Ouaknine



que en el mundo occidental la palabra escrita fue el vehículo del poder y del significado. En la época de Goldoni, en Venecia, hubo grandes protestas porque la espontaneidad y libertad que revelaba la tradición de la Comedia del Arte quedó fijada a partir de la escritura de un dramaturgo. El teatro aprisionó ese gesto social poniéndolo en la escritura. De esa manera también la movilidad cultural que tenían las distintas troupes de actores nómades se institucionalizó en lindos teatro de piedra, con maquinarias y personajes clichés.

LOS ELEMENTOS DE LA MUTACIÓN

Desde entonces el texto no cesó de crecer en afirmación normativa hasta los años 60 del siglo pasado, donde su poder fue radicalmente puesto en peligro. Beckett y Ionesco consagran la derrota del lenguaje y de nuevo reaparecen las técnicas de improvisación y un trabajo corporal que cuestiona el poder institucional del texto dramático.

Gombrowicz deja la Argentina pero es redescubierto en París, Brecht termina su retórica marxista en un inmenso teatro de Berlín este; Grotowski, un católico polaco, explora la psiquis escondida en el cuerpo, las reglas de la improvisación y de la construcción de una actuación particular; Ariadne Mnouchkine introduce discursos orientales en un vasto fresco de la Historia.

De cierta manera todo el teatro moderno, extra-textual, redescubre el arte del gesto y un discurso escénico del actor autónomo en la gran tradición de artes y técnicas de la Opera de Pekín. Por ejemplo, el clásico No Japonés engendró el teatro de "los tenebros"; el Butoh, la biomecánica de Meyerhold o las danzas del Katakali son enseñadas en universidades norteamericanas.

Es decir que el mundo occidental, después de 30 años, busca en la coreografía y en la música, así como en los artificios de las nuevas tecnologías, una alternativa al poder que hasta ese momento se encarnaba en la escritura.

La necesidad interdisciplinaria e intercultural tiene por objetivo reencontrar la movilidad, la libertad, los instrumentos y las disciplinas creativas para reformular la emergencia de las problemáticas en constante evolución. La palabra escrita llegó al término de la sedentariedad. El cuerpo y las imágenes multimedia llegan a cristalizar una profunda necesidad de nomadismo.

Asistimos a una vanalización del contenido que es sólo un momento de crisis de sentido en una civilización que no puede integrar más la rapidez de su mutación

social y tecnológica. Como amnésico de ese movimiento radical, el teatro mundial recae en la tentación de la escenografía, de los efectos tecnológicos o de un cierto formalismo realista anecdótico.

SIGNOS DE LA INTERCULTURALIDAD

Así entendemos que la interculturalidad mundializa, en el buen sentido del término, un trabajo de lenguaje y la trama de las memorias. El riesgo negativo reside en transformar esa riqueza en valor negociable de clichés. Pero debemos tener confianza en el trabajo del arte y de los artistas.

El gran poeta y hombre político Leopoldo Senghor sostenía que todas las grandes civilizaciones se construyen sobre las "zonas fronterizas", porque donde hay comercio, el arte y el lenguaje se transforman.

Pero las problemáticas económicas y políticas no desaparecen, solo se traducen y metamorfosean para empujar la apertura de las fronteras.

Personalmente me maravillo de encontrar músicos de Québec que se apasionan por la chacarera santiagueña o la zamba salteña de la misma manera que los artistas argentinos se apasionan por la literatura rusa, brasileña o francesa y que trabajan ardentemente por encontrar una alternativa al cliché del realismo clásico.

La inmediatez del intercambio hoy en día, a la hora del email y a poco de la videofonía webcam provocan febrilmente al teatro a definir lo que le es intangible. Es aquí donde el concepto de la interculturalidad nos abre un camino vasto.

Hasta ahora hablamos de la cultura como producto pero en realidad conviene distinguir lo que separa los procesos creadores de los procedimientos de creación. Si entendemos la interculturalidad como un objetivo productor hacemos una ruta falsa. La significación radical de la demanda mundial, y que irá creciendo, consiste en buscar las llaves del gesto creador, después de entender que crear no significa producir un "significado".

CREAR O PRODUCIR

El objetivo del arte no es comunicar, el arte no es la comunicación, contrariamente a lo que los ministerios confunden en numerosos países.

La comunicación se encarga de significados bien conocidos y la publicidad es su expresión más radical y más honesta. Como decía Marshall McLuhan poco antes de su desaparición, comunicación y publicidad funcionan sobre el modelo de mensaje en un 80% de redundancia y un 20% sobre lo desconocido. Una obra de arte, que asume las formas y estilos

desconocidos funciona al contrario, sobre un 80% de innovación y 20% de redundancia.

Una buena publicidad consiste en perturbar ese 80% y una gran obra de arte, vehicular y dar visibilidad a ese 80% en relación con lo desconocido.

Así descubrimos la fuerza del poder político y económico que les subyacen.

Es decir que lo que tienen en común los pueblos no es la diferencia sino los gestos creadores. Lo que viene a contrariar la actitud "políticamente correcta" de los intelectuales del mundo entero que hablan "ad vomitan" del respeto de la diferencia. Es cierto que las diferencias existen pero respetarlas consiste en transformarlas en la creación porque a partir del momento en que un artista trabaja enteramente se apropia del lenguaje de su comunidad y lo transforma. Esa transformación es el signo de la creación. No el gesto de producir sino el gesto de crear. Esta es otra de las confusiones de los intelectuales y las instituciones que confunden creación y producción.

EL HECHO INTERCULTURAL

En Francia más del 90% de la cultura está subsidiada, pero desgraciadamente en la mayor parte de los casos es un sostén a la producción de instituciones de prestigio, que además cuestan muy caro. Así, los miles de pequeños grupos de teatro que son indispensables para la salud del arte reciben sólo migajas miserables. La estética refleja el conformismo dominante, estrategia mucho más sutil que la de los soviéticos que exigían a los artistas producir sobre el modelo del "realismo socialista". En gobiernos de izquierda o de derecha esta actitud es un terrorismo cultural. Así reducen la Interculturalidad a un simulacro de encuentros. Pero de que hablamos realmente, qué es la Interculturalidad en la creación. Y esto nos lleva a preguntarnos qué es la creación.

La creación es un gesto nómada que revisita los saberes de la sedentariedad y se apropia de todos los referentes culturales del mundo sin comprometerlos ni traicionarlos. La condición primera de la actitud creativa es en relación al otro, en tanto que "ser"; antes de ser una realización que "diferencia" al otro. Si le doy al otro el status de ser entonces me abro a la resonancia de su gesto y de su voz y si puedo comprender la significación de su rito espiritual o práctico es un suplemento que se me acomoda.

Comparo esto con la relación entre un director creador y un actor creador. Un director no es quien dicta

la creación sino que sirve de puente entre las necesidades de una obra y los colaboradores que tiene, lo que significa que la obra subyace en el intervalo. Para reconocer éste intervalo es necesario escuchar, ser capaz de la deconstrucción de su propia resistencia y de sus colaboradores, de la concentración sobre una disciplina, la maestría de uno o más útiles y una devoción pasional a la sensación de lo real que atraviesa a cada individuo.

SUEÑO DE LA INTERCULTURALIDAD

Dibujar una montaña no es apropiarse de sus contornos sino volverse permeable al ritmo y a la temperatura, al color y al volumen, al contraste y a los acentos de las partes suaves y violentas. Una línea consiste en dibujar la frontera entre lo claro y lo oscuro, es la lección de Paul Cezanne quien durante miles de horas de trabajo buscó el destino de ésta línea a través de planos de color. No tenía respuestas, sólo preguntas. El trabajo del actor es idéntico.

Cezanne no quería pintar un cuadro sino comprender una sensación. No trabajaba según las normas de una galería o de una exposición nacional, sólo intentaba leer, a través de la montaña, la naturaleza de la presencia, a la vez móvil e inmóvil. Cezanne escuchaba la montaña a través de su pincel, por eso cada uno de sus cuadros engendraron un estilo o un aspecto particular del siglo XX.

Y para nosotros, 100 años después, ¿cuál es la montaña Sainte Victoire del nuevo siglo?. Sostengo claramente que ella será engendrada no a la luz de las instituciones culturales sino de los artistas que se preocupen por entender ésta voz inaudible que es la montaña de cada pueblo, ese gesto callado que está en la quebrada de cada persona. La montaña nacerá cuando los seres compartan su tiempo. Se encuentren para compartir un proceso a descubrir antes que para preparar un producto. Entonces, solamente, en el teatro y en todas las artes, algo de los viejos sistemas caerá sin dolor y algo del nomadismo fundamental del ser seguirá su viaje en el tiempo, en el lenguaje, en la duración de la sensación y en la temporalidad carnal de esa sensación. Así, en cada gesto creador de un ritual de una cultura prestada o al contrario, de la reinterrogación de una herencia íntima, asomará un aspecto desconocido de la montaña que aparecerá a la luz de la interdisciplinariedad y de la Interculturalidad. Este es el desafío del siglo que emerge.



LA CONVOCATORIA
SE EXTENDERÁ HASTA EL
14 DE SEPTIEMBRE



Presidencia de la Nación
Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación
Instituto Nacional del Teatro
PREMIO I.N.T. A LA TRAYECTORIA TEATRAL

Hasta el **30 de septiembre** se reciben las postulaciones al Premio Anual a la Trayectoria Teatral por cada una de las Regiones del País.

a) PREMIO REGIONAL:

- 1) Se otorga esta distinción a un Teatrero argentino por cada una de las Regiones del INT, que, por la trayectoria y proyección comunitaria de su labor teatral, sea merecedor del reconocimiento del teatro independiente nacional.
- 2) Para aspirar al premio se deben acreditar, como mínimo, 60 (sesenta) años de edad y 30 (treinta) de actividad teatral.
- 3) El premio se otorgará con una periodicidad anual y consistirá en una estatuilla (o plaqueta) y \$ 5.000.- (PESOS CINCO MIL), por única vez.
- 4) Las coordinadoras teatrales, instituciones teatrales o culturales, organismos oficiales, o personas vinculadas al quehacer teatral de cada región, presentarán anualmente sus candidatos al premio regional.
- 5) El Representante Regional y los Representantes Provinciales del INT, reunidos al efecto, analizarán las postulaciones y determinarán un titular para el premio regional, decisión que deberá ser elevada al Consejo de Dirección, para su análisis y eventual ratificación.

- 6) Quienes hayan recibido el premio regional, quedarán inhibidos para nuevas postulaciones al mismo.

b) PREMIO NACIONAL:

- 1) Quedan habilitados para ser propuestos al premio nacional, quienes hayan recibido el premio regional, en esa edición o en anteriores.
- 2) De entre ellos, el Consejo de Dirección del INT, por mayoría de votos, y atento a sus méritos, importancia, honestidad y proyección, elegirá a uno para que reciba el premio nacional.
- 3) El premio nacional se otorgará con una periodicidad anual y consistirá en una estatuilla (o plaqueta) y un subsidio vitalicio de \$ 1.000.- mensuales.
- 4) Las distinciones (regionales y nacional) se entregarán en ocasión de la Fiesta Nacional del Teatro o, si por alguna razón ésta no se realizara, en ceremonia convocada al efecto.

/ PICADERO

Podes conseguir tu ejemplar gratuito de Picadero
La revista del Instituto Nacional del Teatro
<http://www.inteatro.gov.ar/picaderoweb>

En el INT : Avda. Santa fe 1243, piso 7 (1056)
En cada delegación provincial del INT

CIUDAD DE BUENOS AIRES

Librerías Fray Mocho, Gandhi, Fausto y Liberarte
Salas subsidiadas y Escuelas de Teatro

SALTA

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

SANTA CRUZ

Biblioteca Teatral ETISAC Av. Sureda 128 (9400) Tel(02966)
426276 Rio Gallegos
José María La Rosa Representante de los Teatristas de Santa
Cruz Avda. del Trabajo 1470 -(9011) - Tel (0297) 4851650 Cale-
ta Olivia

TUCUMAN

Facultad de Artes Bolivar 700 (CP4000) San Miguel de Tucumán

CATAMARCA

M.K. Libros Zurita 428 Te: 03833-452494
Catálogos Librería de Imagen SRL. República 516 Te: 03833-
421982, Te / Fax: 03833-433621

JUJUY

Librería Horizonte Belgrano 621 Te: (0388) 4221708
Librería Rayuela Belgrano 636 Te: (0388) 4230658

TIERRA DEL FUEGO

Asociación Actuar, Puerto Español 790 - (9410) - Ushuaia TE:
02901-421420
Centro Cultural Almafuerte, Río Grande 114 - (9410) - Ushuaia
TE: 02901-432138
Coordinación Provincial de Cultura, San Martín 512 - (9410)
- Ushuaia TE: 02901-436579
Librería Acuarela, Rivadavia 160 - (9410) TE: 02901-435059 /
435120 Ushuaia
Viedma 704 - (9420) TE: 02964-425040- Río Grande
Casa De La Cultura de La Municipalidad, Sebastián Elcano 203
- (9420) - Río Grande TE: 02964-430790 / 430791 / 430792 /
430793

CHACO

Juglarías Producciones, Calle 15 N° 530 - Saenz Peña.
Librería De La Paz, Avenida 9 de Julio 359, (3500) Resistencia.
Centro Cultural Nordeste, Arturo Illia 365, (3500) Resistencia.
Siglo 21 Cooperativa de teatro, Rivadavia 835 (3730) Charata.