

**p** / *PICADERO*



INSTITUTO  
NACIONAL  
DEL TEATRO

05



***El nuevo teatro***  
**una pulsión desesperada**

Encuentros de Nuevas Tendencias en Mendoza, Mar del Plata y Rosario  
- La crítica frente a estéticas renovadoras - Ana Bovo: narrar en escena  
Carlos Canosa: el teatro de objetos - Fútbol y Teatro: Carlos Timoteo Griguol - Gustavo Vallejos  
Cruces: el alemán Roland Brus frente a la música de Cuarteto

## A MODO DE BALANCE

Momento difícil para nuestra patria. Una vez más las instituciones de la democracia tambalearon. Un gobierno votado por el pueblo se manifestó incapaz de dar respuesta a las necesidades de quienes lo votaron y terminó renunciando, aislado y falto de imaginación. Y ahora terminamos el año con un nuevo gobierno que vuelve a encender la ya débil esperanza del castigado pueblo argentino.

Para quienes tuvimos que ejercer nuestra tarea en esas circunstancias las cosas no fueron fáciles. Constantemente estuvimos abocados a la defensa de los fondos que la ley otorga al Instituto contra los recortes presupuestarios practicados desde Economía que siempre consideramos incorrectos; tirones entre nuestra conciencia de la necesidad de luchar por los ineludibles derechos y la importancia de la actividad cultural como eje formador del imaginario y la conciencia colectiva de los pueblos y la actitud indiferente de funcionarios con discursos de tono economicista que consideran a la cultura como un gasto superfluo, casi como un adorno.

Así transcurrió nuestra gestión, oscilando entre el presupuesto más alto del I.N.T (\$ 8.500.000,- en el año 2000) y el más bajo (\$ 5.300.000,- en el 2001).

Durante la gestión del año que termina, como en el anterior, los ejes que guiaron nuestra actividad fueron la defensa de la ley, el respeto a su espíritu federal, el mejoramiento de la gestión y control del uso del dinero público, la promoción de la actividad, el estímulo a quienes la toman con seriedad y tratan de elevar su calidad y asimismo luchan por llegar a la mayor cantidad de público, que es en definitiva la razón de ser del teatro.

Yendo a un análisis más particular de cómo se instrumentó esta política podemos decir que el Instituto Nacional del Teatro continuó este año los Planes de Fomento comenzados el año anterior para ayudar a la creación de grupos, mejorar la calidad de los existentes, fortalecer sus vínculos con la comunidad y ayudar a la profesionalización de grupos y teatristas, así como llevar espectáculos a lugares apartados para esparcimiento de un público con pocas posibilidades de acceso. Totalizaron trescientas cuarenta y dos Asistencias Técnicas, la mayoría de ocho meses de duración y mil noventa Funciones en Gira,

Se continuaron los planes de equipamiento para incrementar la infraestructura técnica de grupos y salas de todo el país y se otorgaron subsidios para mejorar la parte edilicia.

Se insistió con la política de apoyo a publicaciones teatrales (en número de veinte) y a Festivales y Encuentros, habiéndose subsidiado setenta y dos en todo el país.

Se realizó nuevamente el concurso de obras argentinas (este año dedicado al teatro breve) y se otorgaron los premios regionales y nacional a la trayectoria.

Se organizó un ciclo de charlas entre dramaturgos y escritores con los dramaturgos Roberto Cossa, Mauricio Kartún y Ricardo Monti y los escritores Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer.

Se concretó por primera vez un plan de treinta y dos becas de estudio dentro del país y dos fuera de él, así como dieciséis subsidios de investigación y dos becas de creación.

Se editaron cuatro libros, se continuó la publicación de la revista *Picadero*, se mejoró el sitio web y se incorporaron los programas de radio y TV, para difusión de la actividad teatral y del Instituto.

Por supuesto se continuó la política de apoyo al Funcionamiento de Salas y a la producción de espectáculos para Grupos y Elencos Eventuales, incorporando este año estímulos a la calidad y a la repercusión.

Se realizaron por primera vez los Encuentros de Teatro-Danza y de Titiriteros y se continuó exhibiendo en 8 provincias la muestra itinerante **El Arte de los Podestá**.

Y finalmente, con la colaboración de todas las direcciones del INT se concretó el "Instructivo General de Funcionamiento" que es el primer intento serio de normatizar, hacia adentro y hacia fuera del I.N.T, todas las actividades que desarrolla la Institución.

Aunque obvio, resultará muy útil a los efectos de toda comparación vinculada con lo concretado en años anteriores, considerar la difícil situación que las restricciones presupuestarias produjeron en la actividad del Instituto.

Esta situación entorpeció el ritmo de marcha de muchos tramites, así como la concreción de algunos eventos y obligó a la postergación de algunos proyectos en marcha. Este año no se realizaron el Encuentro Nacional de Mimo, dos fiestas regionales (Región Centro y Región Centro Litoral) y la Fiesta Nacional del Teatro, que se prorrogaron para los primeros meses del año próximo.

De los seis números previstos de la revista *Picadero*, solo aparecieron tres y estamos esperando la salida de imprenta de un cuarto y quinto número. También fue postergada para el año próximo la edición del libro *El Teatro: Del mito a la industria* de Beatriz Seibel, **Obras completas** de Alberto Adellach y la edición de cinco de los seis videos didácticos programados.

Dentro del marco de dificultad conocido, creemos haber cumplido con nuestra obligación.

Rubens W. Correa



### staff

#### AUTORIDADES NACIONALES

##### Presidente de la Nación

Dr. Adolfo Rodríguez Saá

##### Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación

Lic. María Teresa del Valle González Fernández de Solá

##### Director Ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro

Sr. Rubens Walter Correa

##### Consejo de Dirección

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

#### AÑO N°5

NOVIEMBRE / DICIEMBRE 2001

#### PICADERO

Revista bimestral del Instituto Nacional del Teatro

#### Editor Responsable

Rubens Walter Correa

#### Director

Javier Margulís

#### Secretario de Redacción

Carlos Pacheco

#### Diseño y Diagramación

C. Barnes - A. Robles - J. Barnes

#### Corrección

Teresa Calero

#### Fotografías

Magdalena Viggiani, Rodrigo Fierro, Federico Levato

#### Dibujos

Oscar Ortiz

#### Colaboran en este número

Fausto Alfonso, Leila Abba, Gabriela Borgna, Julio Cejas, Alejandro Cruz, Ana Durán, Patricia Espinosa, Juan Carlos Fontana, Gabriela Halac, Cecilia Hopkins, Federico Irazábal, Francisco Javier, Carlos López Mena, Miguel Passarini, Constanza Scarpinelli, Edith Scher, Roberto Schneider, Leonor Soria, Norma Velardita.

#### Redacción

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

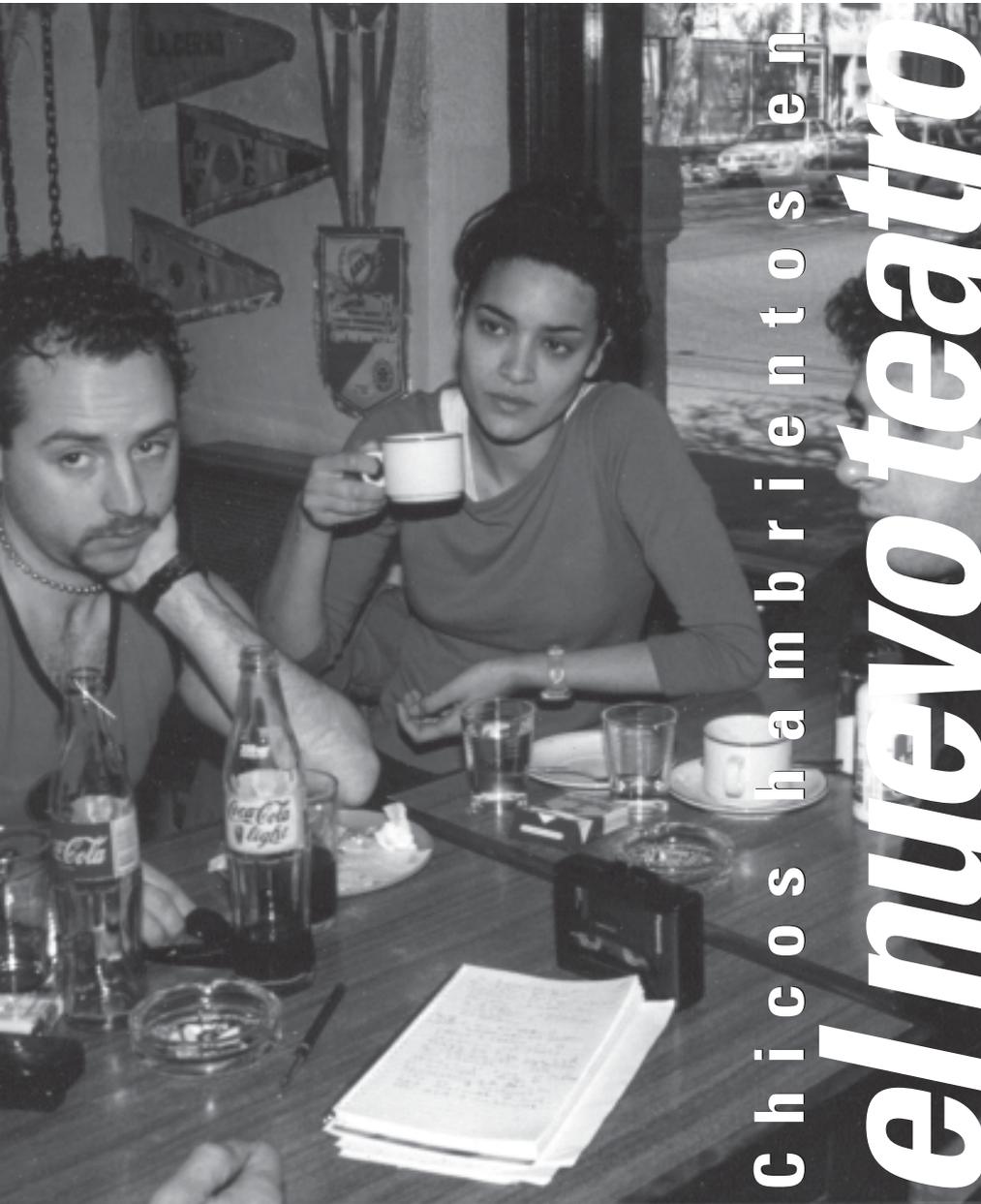
#### Correo electrónico

prensa@inteatro.gov.ar  
infoteatro@inteatro.gov.ar

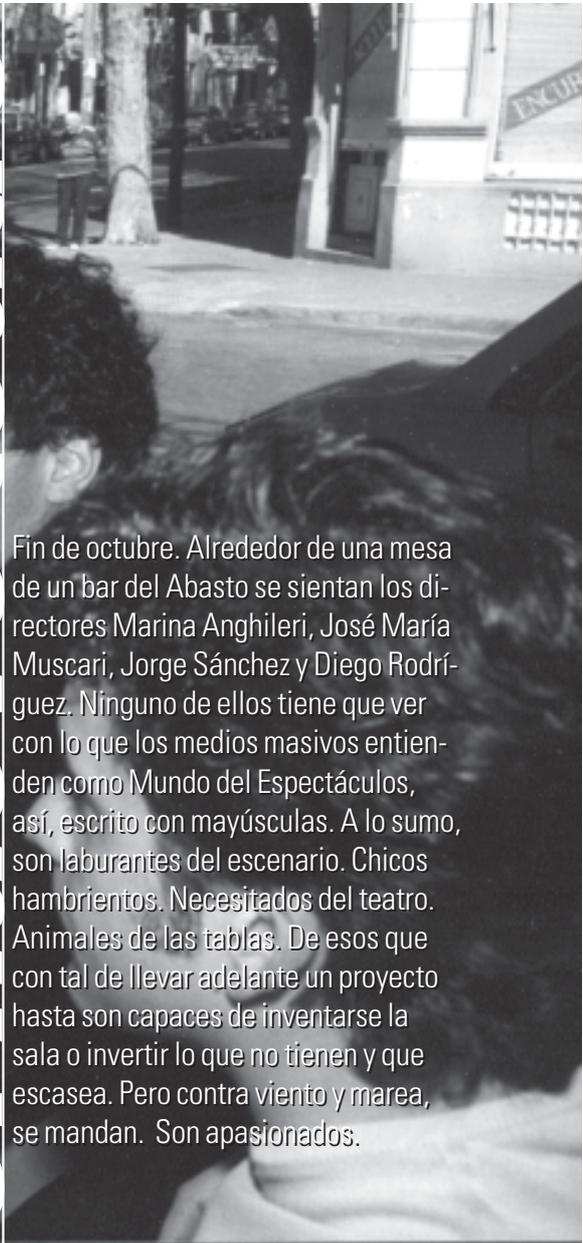
#### Impresión

BRAPACK S.A.  
Zinny 1685  
Capital Federal  
Tel. 4674-1702

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.



# Chicos hambrientos en el nuevo teatro



Fin de octubre. Alrededor de una mesa de un bar del Abasto se sientan los directores Marina Anghileri, José María Muscari, Jorge Sánchez y Diego Rodríguez. Ninguno de ellos tiene que ver con lo que los medios masivos entienden como Mundo del Espectáculos, así, escrito con mayúsculas. A lo sumo, son laburantes del escenario. Chicos hambrientos. Necesitados del teatro. Animales de las tablas. De esos que con tal de llevar adelante un proyecto hasta son capaces de inventarse la sala o invertir lo que no tienen y que escasea. Pero contra viento y marea, se mandan. Son apasionados.

ALEJANDRO CRUZ / desde Capital Federal

Y aunque tengan sus reparos, aunque porten sus tímideces, cuando se largan a hablar no los para nadie. Por eso, aún cuando el grabador se detiene, ellos siguen como si se conocieran desde hace mucho. Y en realidad, algunos ni habían cruzado palabra. Debe ser esa pulsión interna la que los lleva a mandarse en propuestas personales, renovadoras, de peso. Eso que en algunas tierras periodísticas se llama "renovación escénica", pero que valdría la pena no rotular. Son Mariana Anghileri, José María Muscari, Jorge Sánchez y Diego Rodríguez. Gente de palos distintos pero pertenecientes a esa franja generacional que va de los 20 a los 35 años.

Anghileri está presentando **Puentes**, en La Fábrica Ciudad Cultural, espectáculo en el cual entran 20 personas. Muscari ofrece **Disco** en una zona bastante apartada del centro y en pleno corazón (oscuro, por cierto) del Parque Chacabuco. Sánchez repuso **La masa neutra**, en un teatro al que tuvo que inventar. Rodríguez está planeando un montaje en las piletas de Obras Sanitarias, otro sitio que, de concretar los permisos, también tendrán que fundar. ¿Será, acaso, que para llevar a fondo sus ideas, conscientemente, dejan afuera toda posibilidad de hacer plata? ¿Será que reniegan de la comodidad de la butaca?

Toma la palabra **Sánchez**: «Hay un poco de eso - apunta-. Para que una obra de este tipo comience a

generar su público se necesita tiempo, algo que hasta escasea en las salas alternativas. Por eso uno necesita apropiarse de los lugares. Por otra parte, este tipo de espectáculos necesita de teatros también especiales. En cierto sentido, los espacios teatrales están contruidos en una forma que no convence demasiado. Aún las salas alternativas responden a una forma de teatro tradicional. Hay que romper eso para que la ficción comience a correr».

**Muscari**: En realidad, lo mío no es una elección. Los espacios forman parte de mi dramaturgia. En general, aún los espacios convencionales del off, tienen una fuerte impronta. Cuando voy al Callejón de los Deseos siempre me pasa que veo a El Periférico de Objetos y eso invade el espacio. Será por eso que necesito fundar mi lugar. Por otra parte, cuando voy a ver Alfredo Alcón, haciendo de Próspero, termino viendo a Alfredo Alcón. Me cuesta creer esa ficción. Por eso en mis obras, en general, termino hablando del teatro, reflexionando sobre el oficio.

**Rodríguez**: En mi caso, la necesidad del espacio viene a partir de la lectura del texto. El texto me pide una sala determinada. Ahora estoy preparando una obra basada en textos de Kafka que me pide las piletas de Aguas Argentinas, en el edificio de la Avenida Córdoba. Y si el pedido a las autoridades del lugar no prospera, iré resolviendo; pero sé que tiene que suceder ahí. Claro que esto también condiciona la cantidad de espectadores que entran.

- Esto está muy presente en **Puentes**, el trabajo de Marina, en el que entran apenas 20 personas.

**Anghileri**: Pero también tiene que ver con el concepto del espectáculo porque, en definitiva, son pocos los que espían y si fueran muchos se perdería el efecto. Por otro lado está bueno saber que uno es de los pocos que está espionando ese momento.

- **Presentarlo para 20 espectadores, o en Parque Chacabuco, o en las piletas de Aguas Argentinas o terminar fundando una sala tiene otras implicancias. Por empezar, parece ser que poco les importa el recupero económico. ¿Están más allá de todo eso? ¿Cómo hacen?**

**Rodríguez**: Mi punto de partida es que económicamente ya me cagaron. Empiezo por ahí. Por eso, si luego salvo los gastos, está todo bien.

**Anghileri**: Lo importante es lo que se tiene que decir y si tienen que ser 20 espectadores, serán 20; o si no se gana plata, no se gana, porque primero estamos para contar algo. Pero eso no significa que no me interese la plata, lo ideal sería cobrar por lo que se hace. Con Puentes tuve apoyo del Instituto Nacional del Teatro y de Proteatro, con lo cual me salvé.

- **Sin contar el trabajo de cada uno, ¿esos subsidios te sirvieron para estrenar el espectáculo con costo cero?**

**Anghileri**: Sí, pero no definió su realización. 3ex lo hicimos con nada. Esta vez hubo un algo y espero

## M a r i a n a A n g h i l e r i

24 años, mamó teatro de la mano de José María Muscari. El año pasado fue la directora y co autora de *3ex*, ese bellissimo trabajo que participó del Festival Internacional de Buenos Aires. Y como es chica inquieta, en la actual temporada estrenó *Puentes* en La Fábrica Ciudad Cultural, un espacio al cual le encontró la vuelta, e *Hija*, en el ciclo *Teatro por la Identidad*. Para muchos, uno de las figuras emergentes de mayor peso de este año.

que para la próxima haya más... Está bueno que la gente que trabaja tenga también su rédito económico, a eso aspiro. No me da igual que los actores no cobren, es algo en lo que estoy trabajando para poder modificarlo porque es importante. Sobre todo porque trabajan mucho.

**Muscari:** Me pasa algo parecido a Mariana. Con *Disco* fue la primera vez que viene alguien, en este caso el Centro Cultural Parque Chacabuco, que me puso 1500 peso para que haga este espectáculo. Es raro, por primera vez los volantes no los paga el elenco. Yo nunca puse plata para hacer una obra porque nunca la tuve. Nunca pude pagar una sala de ensayo porque no tuve esa gaita. Los espectáculos se producen por sí mismos, eso también es un camino. Pero mi relación con la plata y el teatro es sumamente conflictiva. Yo cobré plata para hacer **Desangradas en glamour**, fue la primera vez que gané muucha plata y fue la primera vez que la pasé taaan mal. Y eso tuvo que ver con algo que me pasó, con el encuentro con esas actrices, con el medio de producción... Pero me abrió la cabeza hacia otras cosas. Ahora me doy cuenta que estoy en un momento en el cual siento que tengo que hacer determinadas cosas, como si mi obligación para con el afuera pase por hablar de determinadas cosas. Algo así como mi rumbo en el sendero del avión, aunque suene raro la frase, aunque suene medio poética. No me puedo poner a vender panchos porque voy a estar haciéndome el boludo con algo que debo hacer. Con algo que me sirve a mí y siento que me permite encontrar con los otros. Lo demás va sucediendo poco a poco.

**Sánchez:** Lo que me pregunto es si esos condicionamientos económicos influyen en la estética. La idea de sumar voluntades condiciona la estética. No quiero estar condenado a trabajar en las madrugadas de los actores. Quiero trabajar como profesional,

cobrar por nuestro trabajo, más allá de que luego elija hacerlo por dos pesos, pero todavía no puede llegar a ese punto. Sumado a esto, estamos todos desperdigados, haciendo nuestro ranchito. Está lleno de pequeñas asociaciones pseudo mafiosas y así generamos mucho teatro pero estamos con esta angustia económica constante.

**Rodríguez:** Más allá de lo económico, me da cuenta que en este momento no puedo hablar más de lo que soy. Entonces si por un mes gano 800 pesos, empieza a ser un poco formal necesitar 4000 mil para la próxima, porque no sabría qué hacer. Siento que lo que tengo es lo que generé, y eso es totalmente legítimo. Si tengo una luca y media, es porque llegué a eso. Confío en lo que uno tiene para decir, para hacer y cómo debe decirlo. Entonces, cuando necesite ocho lucas para hacer algo, seguramente las voy a terminar consiguiendo.

- **Me interesó eso que decía José María respecto del «rumbo en el sendero del avión». Parece ser que, según dice, él tiene en claro qué decir. ¿El resto tiene en claro qué contar?**

**Anghileri:** Me parece que lo fundamental es lo que uno quiere decir. Primero pienso en lo que tengo, después veo como contarlo. **3ex** casi lo produjo Pol-Ka porque en ese momento yo estaba trabajando en **Gasoleros** y esa plata completa fue a parar al espectáculo. No hizo falta más que un proyector, los tres actores y listo. Lo primero fue saber qué quería decir y lo dije. La búsqueda estética, por lo menos en mi caso, no depende del dinero. El tema de ganar dinero se aprende.

**Sánchez:** Yo hago con lo que tengo pero me pregunto cuánto hay de condicionamiento económico en toda nuestra producción. Quienes podemos un poco cagarnos en esto de la plata, podemos ir hacia el fondo de las ideas.

## D i e g o R o d r í g u e z

Aunque tenga 31 años, es el más novato del cuarteto. Luego de su paso por el ciclo *Género Chico*, recién este año «parió» su primer montaje con mayor difusión hacia el barrio teatral. Se trató de *La Pecera*, una obra de Ignacio Apolo, con la que dejó la puerta abierta para confiar en un camino que se vislumbra.

**Anghileri:** Estéticamente no me perdí nada por falta de recursos.

- **Ahora bien, que puedan convencer de sus proyectos al actor, al iluminador, al escenógrafo, al agente de prensa, al dueño de la sala, indica que poseen una gran capacidad de liderazgo. O por lo menos, saben convencer a muchos. ¿Son conscientes de eso?**

**Anghileri:** Eso es algo que me sorprende y me parece alucinante. En **Puentes** hay 15 profesionales laburando un montón. Tienen dos horas de armado, dos funciones seguidas, una hora de desarmado y están todos a full, recontentos con lo que hacemos. Los tipos confían y eso es impagable. Por eso me gustaría poder pagarles. Estamos en un camarín lindísimo, pero lo armamos nosotros, estaba lleno de ratas, era asqueroso. Todo bien, pero era así.

Anghileri no lo sabe pero para cualquiera que la escucha su tono está cargado de verdad. Muscari la mira, Sánchez se toma la cabeza una y otra vez mientras Rodríguez va encontrando su lugar en el mundo y en la mesa. Y como se entablan varios cruces, la charla va y viene entre algo que quedó tildado por ahí y una tecla nueva que busca su entrada. Siguen: «Antes –apunta Rodríguez como si se tratara de un viejo actor que recuerda su paso por el Teatro Independiente-, cuando comencé a trabajar en esto, había mucho más café que ahora. Ahora es hacer esa tarea y luego, como en la vida, si tenés onda te vas a tomar el café con alguien. Entonces empieza a instalarse la idea de trabajo. Lo que pasa mucho en el teatro de autogestión es que es más una necesidad humana, afectiva, que un trabajo».

Sin pausa continúa con otra cosa que le quedó dando vuelta: «Yo si digo que tengo claro cuál es mi estética, te miento. Yo pongo mi angustia en el escenario..., ¿entendés?»

Se entiende.

## José María Muscari

es el chico del off-off, una categoría que acabamos de inventar pero que podemos suponer que sirve para ubicar a este inquieto sujeto de 24 años que no para de producir. Durante la última década presentó en sótanos diversos obras como, Pornografía emocional y Mujeres de carne podrida, verdaderos éxitos de público y una verdadera cantera de talentos. Su carrera, si vale el término, es verdaderamente insólita e incluye mojonos casi bizarros, como él haber ganado una Estrella de Mar en la ciudad de los alfajores. Luego de Desangradas en glamour -obra con producción de Palito Ortega y la actuación de «divas» como Florencia Peña, Julieta Ortega y Martha Bianchi- volvió a lo suyo con Disco, un montaje que se ofrece en el Centro Cultural Parque Chacabuco.



## Jorge Sánchez

con 33 años - el más «viejo» de la mesa redonda - realizó un «viaje» que tiene algunas paradas de enorme significación. Fue uno de los integrantes de Líquido Táctil, el grupo que también integró gente tan talentosa como Federico León y Beatriz Catani. Es uno de los aliados del grupo El Periférico de Objetos, formó parte del elenco de Monteverdi Método Bélico. Como autor y director, estrenó El desmadre y La masa neutra, dos espectáculos con un sólido trabajo de dirección de actores.



## HABLAR DE TEATRO ES OTRO ARTE

Se largan a hablar y parecen hasta necesitados de cierto intercambio. Sin embargo, esa pulsión casi catártica tiene ciertos límites. Uno de ellos parece ser el generacional.

«No sé si me interesa mucho hablar con la teatristas mayores —confiesa Jorge Sánchez—. Sí hablo con las obras, con lo que veo y por eso hago los espectáculos que hago. Por otra parte no sé si me importa hablar de teatro, pero es casi una pregunta que me hago. Sí me gustaría que conozcan mis obras».

**Rodríguez:** Más que generacional la diferencia es conceptual. Pero con Alberto Segado yo hablo mucho.

**Anghileri:** Yo también...

Claro, pero es un caso muy especial. Segado es uno de los pocos que tiene todos sus sentidos, incluso su tiempo, dedicado a ver qué pasa con los teatristas jóvenes. Pero es casi una excepción

**Anghileri:** Pero yo no me junto a hablar de teatro porque me aburre mucho, me parece una pesadilla. Por eso cuando me llamaste para la nota me dio como cosa.

**Sánchez:** Hablar de teatro es otro arte. El teatro está tan pegado a esa cosa inmediata, que se desvanece al apagarse la luz... El hablar no tiene que ver con el teatro.

**Anghileri:** Por mi parte, cuando veo a Alejandro Tantanian o a Rafael Spregelburd hablando en Canal (á) me encantan, están buenísimos. Pero ellos deben tener algo para decir. Lo que tengo para decir está en la obra, no mucho más. Me queda grande ponerme a hablar del teatro.

**Sánchez:** Debe tener que ver con la idea del emisor. No hago teatro para hablar yo. A lo sumo lo hago para que los que están en el escenario se pongan en contacto con la gente que va a ver la obra. Eso es el teatro. Como autor y director debería desaparecer y nadie debería acordarse de mí nunca.

**-Es raro lo que decís porque justamente de la camada generacional a la que pertenecés, los que más pesos tienen son los autores y directores, y no tanto los actores. Muscari:** No sé... (se queda pensando).

**Muscari:** Eso tiene que ver con el lugar en el que uno se ubica. Si en los ochenta yo hablaba de María José Gabín, era porque ella hacía algo especial que motivaba. Me iba hablando de ella sin acordarme quien la había dirigido. En eso hay algo de cómo uno ocupa un lugar. Esta generación de dramaturgos-directores-etcéteras es muy fuerte. Y es tan contundente como la particularidad que tienen los actores en este momento de ocupar su lugar de actuación, que muchas veces está muy supeditado a

lo que nosotros hacemos. Así como la gente puede hablar de la obra de Muscari también existen actrices, como María Onetto, que luego de ver **La escala humana** no podés dejarla de lado. Pero claro que no puedo dejar de ver la manera tan contundente en que nosotros, los directores, ocupamos el espacio.

**Anghileri:** Pero esto tiene que ver también con otras cosas. Porque no ocupamos un teatro a la italiana y ponemos un texto. Por eso la figura del director queda tan adelante.

**Muscari:** El tema es que algunos actores o directores tienen capacidad de generar signos sobre un escenario. ¿Por qué luego de ver **Mein Kampf** termino hablando de Alejandro Urdapilleta? Porque él tiene la capacidad de generar un signo aunque lo haya dirigido un grande.

**Rodríguez:** Pero es cierto que los espectadores se van hablando de la *experiencia* más que de los actores. La *experiencia* en su totalidad.

**Muscari:** Pero así como del dinero se aprende, como antes decía Mariana, que el actor tenga capacidad de generar un signo en escena es algo que también se aprende. Un actor en su primera obra puede ser muy interesante pero seguramente no se dio cuenta que puede estar contando algo propio, que hay algo que podés poner en juego, que no es bueno que te hagas el boludo con eso. Hay un lugar de compromiso que empieza a ser proyectado. Los actores que trabajan con **Ciro Zorzoli** no producen signo en escena, pero es una decisión casi de lo que se está contando. Y un actor que puede generar un signo en escena no le serviría para su puestas basadas en el trabajo grupal.

**Rodríguez:** Coincido con vos, pero ese signo queda relegado a la experiencia. Yo puedo ir a ver a Onetto pero para el afuera no funciona. Pero si le digo a mi vieja que vaya a ver la obra de Tantanian-Spregelburd-Daulte ella va.

**Muscari:** ...Es re moderna la vieja (se ríe). Pero es cierto que se habla de los directores. Y hasta supongo que yo pongo cosas para que eso suceda.

**-Antes decían que no les copa hablar del teatro. Mariana le tiene terror a todo aquello que sepa a grandes palabras, a mayúsculas. No les gusta hablar de teatro pero, ¿van a ver teatro?**

**Anghileri:** Yo veo más cine porque me gusta más.

**-No mientas. En otro reportaje me dijiste que te aburría ver teatro. Ponete de acuerdo...**

**Anghileri:** Bueno... (se ríe)

**Muscari:** Yo voy unas dos veces por semana a ver teatro, me encanta.

**Sánchez:** Yo sufro viendo teatro. La paso mal. No puedo ver teatro... No puedo ver más que lo que considero un error. Entonces, luego de fracaso y fracaso, voy a ver a amigos para alentar pero luego de la función me quedo en silencio. No sé si les pasa a todos pero yo la paso mal. Miro el espectáculo desde mí y no puedo salir. Es complicado. Por eso voy al cine y, como no entiendo nada de cine, la paso bien. A lo sumo me aburro y listo.

**Muscari:** En mi caso, aún en las obras que Sánchez la pasa tan mal, yo no... Ayer fui a ver a Artazar y Cerutti y la pasé bárbaro.

**Rodríguez:** Yo consumo ficción. Todo lo que sea ficción me encanta. Este año vi mucha ópera y estoy fascinado con ese fenómeno. Y lo de teorizar a mí me divierte.

**Muscari:** A mí me pasa algo raro con eso. Mi mayor capacidad de reflexión es durante los reportajes. Yo no reflexiono con lo que hago por eso me encantan los reportajes.

**-¿Entonces no es por la foto?**

**Muscari:** Nooo... De hecho, cuando hablaban de si había diálogo con los teatristas de otra generación, pensaba que mi mayor diálogo se da con los periodistas, con los investigadores, con los críticos de otras generación. La única vez que reflexioné con un director de otra generación fue cuando, una vez, me juntaron con Augusto Fernández y Miguel Cavia en una entrevista. La pasé bárbaro.

**Sánchez:** Me quedé en otra cosa: no es el ver teatro lo que produce que yo haga teatro. No es la fuente para producir. La ficción no es motora de más ficción. Todo lo contrario. Cuanto más estás impregnado de la realidad, observando lo que sucede, ahí empieza la reflexión sobre el teatro.

**Muscari:** Lo de la ficción es un juego peligroso que no sé jugar bien. Cada vez que me propongo hacer una obra sobre un tema termino hablando sobre el teatro, reflexionando sobre eso. Ahora voy a montar un texto de Bernardo Cappa, y esto está bueno. Me saca un poco. Si no en mis obras siempre estoy yo. En **Disco** está el constante juego de lo ficcional...

**Sánchez:** Que es el eterno tema del teatro. Lo único que antes venía con toda una carga de psicologismos y ahora pasa por actuar como en la vida, como en la calle. Por eso los mejores actores son los que menos actúan. O las mejores puestas son las que menos exacerban la «artificialidad». Pero eso ya está. Me parece que hay que volver a la ficción.

# Juan Berrón

*Entre la nueva generación de creadores santafesinos está destacándose el actor, bailarín y coreógrafo Juan Berrón.*

*Dos trabajos –El territorio de la res y Qué hacer con el tiempo que nos queda– lo muestran imponiéndose con fuerza dentro del teatro-danza.*



**ROBERTO SCHNEIDER / desde Santa Fe**

«Seguir caminando el lugar, no recuerdo bien qué hora era en ese momento. Entré en la gran sala; había bastante gente entre las cuales reconocí algunas caras de mi pasado. Caminé entre la gente, caminé entre las sillas. Me di cuenta de que nadie reconocía mi cara, nadie reconocía mi cuerpo. Entonces me desprendí de él, le dije adiós y caminé. Después vino lo otro y apareció toda esa otra gente... Y se empezó a llenar de gente con nombre y cada vez aparecía más gente con sus historias y en algún momento ésto se tiene que detener porque no queda lugar para mí. Encima ése, que no me acuerdo cómo se llamaba. Y no me acuerdo de antes pero sé que lo conozco...».

Con este texto el joven bailarín y coreógrafo santafesino Juan Berrón iniciaba su espectáculo **«El territorio de la res»**, estrenado en agosto pasado, con el apoyo del Instituto Nacional de Teatro, en el espacio artístico La Tramoya. En realidad, hace tiempo que Juan viene transitando la escena santafesina, participando como bailarín en diversos montajes. Comenzó su carrera cuando concluyó, a los 18 años, sus estudios en la Escuela Provincial de Artes Visuales Juan Mantovani. «Pero la pintura no me alcanzaba para manifestar todo lo que quería, y en la danza encontré el vehículo necesario para hacerlo. Tras estudiar con diversos maestros, para aprender de cada uno un poco, me metí de lleno a armar mi propia experiencia que, de algún modo, considero totalizadora».

En su puesta en escena un hombre transita un espacio en una caminata circular, que nunca se detiene. Lo acompaña una «máquina», que si bien le plantea

obstáculos, también es cierto que lo nutre. «Esa máquina podría ser la cultura, la sociedad, lo que transitamos a diario, las calles... lo que atraviesa al personaje», dice sin ocultar su emoción.

Berrón enmarcó **El territorio de la res** en el teatro-danza. Para eso, utilizó la palabra en movimiento junto a una fuerte apoyatura musical y esceno-plástica. Se hizo cargo de la interpretación y la dirección general.

## UN PEDAZO DE CARNE

En declaraciones previas al estreno, puso especial énfasis en destacar que «la palabra 'res' es la cosa, pero en catalán es 'la nada'. También se identifica con la res como pedazo de carne. Porque el hombre en algún momento también está manejado por los otros tres personajes: los músicos, que tienen como un cableado que se conecta a la máquina que acompaña al protagonista, y el 'maquinista', que interactúa con él».

Cuando presentó el proyecto al Instituto Nacional de Teatro, planteó como uno de los objetivos «la necesidad de indagar acerca de los diversos entrecruzamientos de los lenguajes artísticos. Por suerte, obtuvimos un alto puntaje, así que recibimos una ayuda importante. Con la primera entrega de dinero hicimos 'la máquina' que usamos en escena».

La obra fue una producción de Teatro Taller, institución dirigida por Julio Beltzer, quien es a su vez director asistente de **El territorio de la res**. Obviamente, Juan no estuvo solo en la patriada. Tuvieron una creativa participación los santafesinos Ricardo Rojas y Juan Pascual. Este último integró la escena con voces y como «maquinista». Los músicos que completaron la escena fueron Guillermo Agnese y Rodrigo Díaz, haciendo un trabajo con sintetizadores y bases pregrabadas. El vestuario fue realizado por Karina Budassi; «la máquina» la realizó Gustavo Riveiro; la gráfica, Guillermo Agnese y Silvia Torres; las luces, Ricardo Rojas.

## LA NECESIDAD DE LA EXPRESIÓN

«Pienso por qué los grupos de danza en Santa Fe, en Rosario, en Buenos Aires tienen tanta necesidad de meter el texto, la palabra. Es cierto que el movimiento lleva muchísimo trabajo para poder autosostenerlo...», pero Juan cree que hay algo en la época que vivimos, que convoca a la palabra.

«La primera obra que se denominó teatro-danza era de Pina Bausch. Parece que la realidad en Alemania

en ese momento era de una incertidumbre social que dio lugar a cierta politización de la manifestación estética. De este modo, la danza tuvo que dar cuenta a través del lenguaje, empezó a hablar de la realidad no sólo con el movimiento. No necesariamente se hizo denuncia social o política, sino que se mostraban las relaciones humanas. La realidad que vivimos nosotros, la inseguridad, provoca necesidad de hablar, te invade como para pegar un grito», detalló antes del estreno al diario **El Litoral**. «Nunca me interesó hablar. Y ahora esa necesidad fue creciendo. El texto surgió de una improvisación, luego del ensayo lo recordé, y lo retomé para ponerlo en la obra».

Citando a Jochen Schmidt, quien dice que el denominador común del teatro y la danza se define por lo que le falta, por no tener un estilo escolar, Berrón destacó que «al desprenderse de reglas, cada autor hace de su propia obra un mundo diferente». Las obras de teatro-danza se caracterizan también por provenir del teatro independiente, por no hacerse para un público masivo y no requerir, usualmente, grandes inversiones.

## EL TIEMPO QUE NOS QUEDA

Pasaron sólo tres semanas del estreno de **El territorio de la res** y Berrón estrenó, ya con su Grupo Res, un nuevo espectáculo: **Qué hacer con el tiempo que nos queda**.

Dirigió el montaje, en el que participaron los bailarines María Burgos, Lucila Martínez y Gustavo Sánchez, junto al mismo Berrón. En este caso, la idea fue narrar pura y exclusivamente desde el movimiento. En la escena sólo aparecen una mesa y un teléfono, es decir, mínimos elementos. En su concepción, Juan pretendió la rapidez, ensamblando diferentes coreografías y enmarcando en sonidos del espectro de la música electrónica. «En este caso, apuntamos a lo más kinético de la danza, no tanto a lo dramático», dice.

El proyecto *Qué hacer con el tiempo que nos queda* obtuvo el Primer Premio en el Primer concurso de creación en danza contemporánea, organizado por la Universidad Nacional del Litoral.

Con el empuje de los jóvenes creadores, y esperando a su primer hijo, Juan sigue creciendo con la firme intención de trabajar en nuevos proyectos. De danza, de teatro, de todo aquello que le permita poder expresarse. Esa es su meta. En eso pone el cuerpo.

## ROMINA MAZZADI ARRO



# «No puedo dar cuenta de algo concreto»

JULIO CEJAS / desde Rosario

La década del 90 socavó en Rosario los cimientos de una tradición teatral fuertemente arraigada y lanzó a la arena local nombres de jóvenes teatristas que ya dejaron de ser promesas para afianzarse en un estilo que tiene que ver con los aires que soplan en todo el mundo, pero que no se apartan de los cánones propios de esta ciudad.

Uno de los nombres que viene sonando con mucha insistencia es el de Romina Mazzadi Arro, directora del Grupo Los Hijos de Roche, responsables de tres obras que marcan un nuevo camino de investigación: **Como si no pasara nada**, **Más de lo mismo** y **Uno busca lleno**.

- **El hecho de nacer en Rafaela te asocia al nombre de Marcelo Alasino...**

- Nací en Rafaela y compartí con Marcelo sus comienzos teatrales, me dirigió en **Quiere usted representar conmigo**, pero de hecho nuestras estéticas son diferentes, él maneja lo siniestro y la manipulación de textos es muy diferente, tuvimos una formación paralela pero a mí me interesaba Rosario y me vine a estudiar la Carrera de Pedagogía en la Escuela Provincial de Teatro.»

- **¿Tu teatro tiene que ver con las mentadas corrientes de la dramaturgia del actor?**

- Debe ser porque yo escribo, a mí lo que me gusta es la poesía. Me cuesta leer algo largo, mis obras son cortas, busco una fábula, construyo una historia que es mía. En **Como si no pasara nada** me basé en **Los poseídos entre lilas** de Alejandra Pizarnik, que es como mi libro de cabecera. En **Más de lo mismo** traté con una poética más complicada que es la de **El Público** de García Lorca.

- **¿Cómo se traslada un material poético a la puesta en escena?**

- Saco la fábula de los textos que tomo, trabajo sobre cada actor, por eso cuido mucho la actuación. Trato de que no haya una sola actuación mala, no pueden estar mal porque están hechas a medida. El texto siempre es un pretexto, por eso me gusta mucho Brecht, lo que quiero es develar el juego teatral. El título de **Como si no pasara nada** me dio el puntapié para empezar a pensar todo lo que hice después.

- **También hay mucho del absurdo en tu búsqueda...**

- Sí, es por lo circular, tiene que ver con un tiempo que no tiene mayores modificaciones, es un reflejo de lo que veía en la vida, me pasaban cosas enormes pero sentía que nada fisuraba nada. Será que me pasó la vida viendo. Es que a mí no me pasa nada, es raro que me agriete y se me filtre la emoción. Nada cambia nada, no pasa nada sustancial o pasa de todo pero no hay un tiempo de asimilación. Será por la avalancha de cosas de los últimos 50 años del siglo 20. Pasó todo lo que no pasó en mil años de historia. Yo soy de esa generación de los 90, quedé muy escindida, no puedo dar cuenta de algo concreto...

- **¿Cómo surge el nombre del Grupo?**

- Los hijos de Roche nace con el proyecto de llevar a escena **Los poseídos entre lilas** de Alejandra Pizarnik, con Carolina May. Siempre pensamos en ponerle un nombre al grupo y la idea viene de mi personalidad, soy hipocondríaca, tomo **Ribotril**, que es de Roche y ese medicamento me salvó la vida, por eso el nombre.

- **Otra de las características de tu obra es la fragmentación...**

- Sí, pero la fragmentación ya está formalizada, ni siquiera nos queda eso, ya se transformó en un formato, hasta el vaciamiento es un formato. Veinte años atrás un tipo gay tenía un sentido, todo tenía un sentido a parte de lo literal. Hoy no, todo está contemplado, nada queda librado al azar y la sorpresa no está, por eso yo apunto a la risa, necesito escucharla y creo que el cuerpo se relaja y entran las cosas más rápido.»

- **En Uno busca lleno, se clarifica tu dramaturgia, hay mayores puntos de apoyo...**

- Tiene que ver con que partimos de **La Parálitica**, un texto de Alejandro Urdapilleta. Él lo escribe a partir de su actuación y también lo representó. Es imposible no imitarlo, sobre esa dificultad se construye **Uno busca lleno**, es algo muy extraño, no era esa la obra que buscábamos, terminaba con una violación, era violenta, me parece que detecté la necesidad de matar a mi madre, pero el trabajo de las actrices fue vital en función de la dramaturgia, porque se armó para cada una. En **Como si no pasara nada** y **En más de lo mismo**, fue distinto,

primero trabajé sola y después se los pasé a los actores y lo adapté en función de lo que podían hacer.

- **En todos tus trabajos hay una constante que es la triangularidad...**

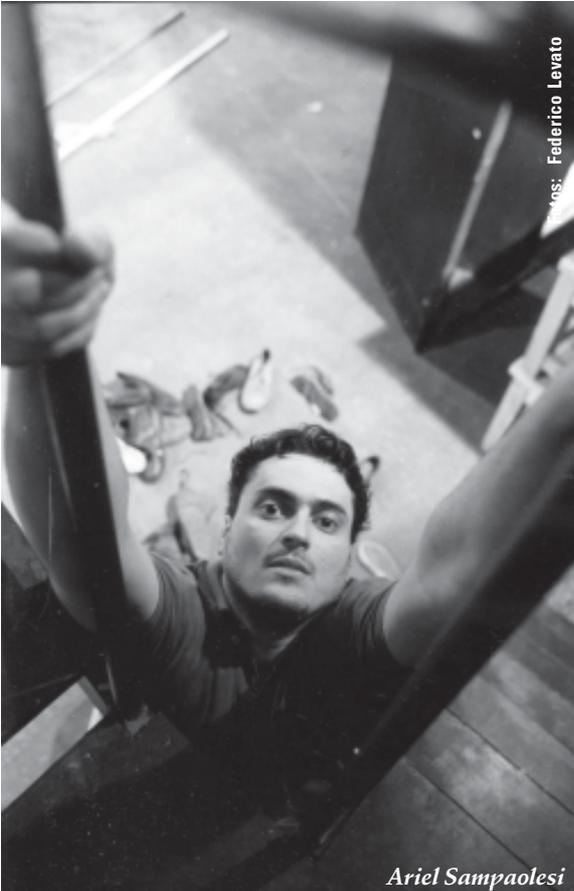
- Uno está permanentemente triangulado entre todo lo que le pasa, uno es el objeto y el reflejo de esa relación, dos solos no se pueden sostener, uno cree en Dios pero tiene algo que se le opone, es el Cristo y el Anticristo, una especie de licuado de personalidades que a mí me cierra siempre en tres, tengo en mí dos cosas que se me oponen. En **Como si no pasara nada** se plantea desde el lugar cerebral, pulsional, pedestre, y en **Más de lo mismo**, estaba la figura del escritor, del director y del público, también un triángulo.

- **¿Cuál es tu próximo proyecto?**

- Los alumnos de 4to año de la Escuela de Teatro me propusieron que los dirija en **Remanente de Invierno** de Rafael Spregelburd, en tanto que con mi grupo, vamos a poner en escena **Bravo**, una pieza que está compuesta de 25 momentos. Intento un paralelismo entre lo que fue la década de los 60 y la actualidad. Aquella época aparece representada por Janis Joplin, (es un homenaje a ella) y en el otro extremo, entre nosotros, estaba Fernando Bravo con **Alta Tensión**. Intento ver en qué terminó todo un tiempo que tenía como referentes a Woodstock y como en la Argentina todo se fue transformando. Todo lo que llega acá se convierte en formato. De todas maneras sigo con la idea de montar **Doña flor y sus dos maridos** donde podré plasmar una cosa más performática, eso será el año que viene si conseguimos los derechos.

- **¿Rosario es una ciudad que te permite seguir creciendo?**

- Me gusta Rosario pero la gente se va. Es feo saber que cualquier propuesta va a ser más interesante que lo que uno está trabajando, porque si te llaman de Buenos Aires para hacer un bolo te vas, cualquier oferta es más tentadora. Se complica la manutención, no solo por lo económico, sino por el tiempo, es difícil mantener un grupo. Los hijos de Roche son doce o trece personas y hay que mantenerlos con un proyecto permanente. Yo me fui de Rafaela, no me quiero ir de acá.



Ariel Sampaolesi

# Por sobre todas las cosas, La Intuición

*En tan sólo diez años de carrera, Ariel Sampaolesi se posicionó como una figura emergente en el espacio teatral sanjuanino.*

*Al frente del grupo El Candado Teatro, que representará a la provincia en la próxima Fiesta Nacional del Teatro con la obra **Flores en la cartera**, este actor y director apela a la búsqueda desde lo intuitivo y a la integración de diferentes lenguajes.*

## NORMA VELARDITA / desde San Juan

No pasa desapercibido, ni arriba de las tablas ni debajo de ellas. Ariel Sampaolesi es un apasionado y lo expresa con todo el cuerpo. Sin duda, el teatro es una pasión que por pura casualidad llegó a su vida en 1992, cuando ingresó a un taller dictado por Oscar Kummel. «A los cinco minutos me quería ir –recuerda–, estaban leyendo **Los indios estaban cabrerros** y me parecían veinte monos locos. Pero me quedé y nunca más me pude despegar de eso que sentí, podía expresarme con mi cuerpo a partir de mis propias torpezas».

Se define como un autodidacta ya que no posee una formación académica, «como si para subirse a un escenario y dar una función brillante hubiera que egresar de algún lado. Hay que egresar del escenario», asegura.

Con el tiempo acumuló experiencia a través del trabajo en diferentes grupos y junto a diversos directores. Con una trayectoria realizada en la provincia, Sampaolesi considera que su trabajo surge desde lo imprevisible, «no laburo para los festivales –dice–, no busco los efectos para impresionar a un jurado, tengo esas cosas intuitivamente logradas, y lo digo porque tres obras que dirigí fueron seleccionadas para participar en diferentes festivales, como es el caso de **Viva el canguro**, **Despacho de lamentos** y **Flores en la cartera**.

**¿A quiénes considerarás tus maestros?**

–A nivel actoral, por un lado a Kummel. Él me enseñó las cosas básicas que tiene que tener un teatrista y especialmente aquellas relacionadas con la ética y el compromiso. Por otra parte, Rubén González Mayo (actor y director mendocino) me mostró que había otros caminos por dónde buscar, me conectó con las nuevas tendencias. Es una persona con una sensibilidad muy especial, que sin ningún tipo de egoísmo me enseñó a encontrar los por qué de las cosas. Yo estaba en un momento de evolución y este tipo me traspasó las cosas genuinamente. Fue una gran influencia que constituyó el primer gran cambio en mi carrera. Además, el desafío que significaban algu-

nos trabajos me aportaron mucho. En este sentido Juan Carlos Carta también marca una etapa en mi vida, una etapa de búsqueda.

**¿Cómo repercutió en tu crecimiento el hecho de participar en diferentes festivales dentro y fuera del país?**

–En los festivales veo, cuando salgo veo, en mi provincia veo, cuando voy a Mendoza veo. Siempre veo teatro, creo que hay que mirar, lo bueno y lo malo, lo nuevo y lo clásico, lo distinto y lo convencional, lo que sea. Hay que ver, no en función de copiar sino de conocer lo que se está haciendo. Creo en las obras como disparadores, a mí no me sirve leer teatro y además no me gusta. Las imágenes en una obra son disparadores que me parten la cabeza e inmediatamente me llevan hacia otros puntos. También, siempre tuve un interés personal por la investigación. Creo en la cuestión intuitiva, hay movimientos teatrales que se gestan sin necesidad de que alguien recurra a un libro para copiarlo, se dan intuitivamente.

**¿Quiénes son tus referentes en lo teatral?**

–Comparto ideológicamente algunas cuestiones que tienen que ver con el grotesco y el absurdo de Pirandello y comulgo con lo que Artaud dice del teatro y el arte. Adhiero totalmente al tema del teatro y la experimentación planteado por Grotowski, en relación con el trabajo del actor sobre el escenario y definiendo a Stanislavski con respecto a la profesionalización de la actividad. Es decir, el hecho que no pase un día en tu vida sin trabajar con tu instrumento que es el cuerpo. Y eso lo consigo trabajando en una radio, donde todas las mañanas estoy creando un espectáculo nuevo. Y aunque me agoto física y mentalmente, lo entiendo como un entrenamiento. Estoy creando e interactuando con los demás permanentemente. Y esto es muy bueno, jamás pensé que iba a estar contratado por un medio de comunicación para actuar. A mí en la radio me pagan para ser actor, hecho que no se repite y no se producía desde hacía mucho tiempo.

**¿Qué prima más, la figura del actor o la del director?**

–En realidad quiero que crezcan las dos por igual. Quiero que el grupo tenga otros directores y seguir aprendiendo. A mí me gusta actuar, cuando estoy dirigiendo hay cosas que veo y dirijo desde afuera, pero después en la soledad me pongo a hacerlas para saber qué se siente desde adentro. Mi laburo siempre ha sido desde adentro y me cuesta mucho pararme afuera y detectar cuáles son las limitaciones que el otro puede tener al relacionarse con el espacio y el texto.

**¿Por dónde pasan las creaciones de tu grupo, El Candado Teatro?**

–Por una verdadera integración de diferentes disciplinas como la danza, el teatro y la plástica, entre otras. Para nosotros es muy importante trabajar en equipo, ponemos mucho énfasis en el proceso sin por ello descuidar el producto final. El Candado está haciendo una búsqueda que trata por todos los medios de apartarse de todas las cosas que se ven comúnmente en San Juan. Y esto se ve en **Despacho...**, elaborado a partir de una cuestión muy interesante que es la intuición de los intérpretes, de la gente que creó la obra, se metieron, se prestaron al juego y lo jugaron, sin medir las consecuencias. **Flores...**, en cambio, fue producto de un trabajo muy pensado y costoso, y aunque nada se dejó librado al azar jamás dejamos que los prejuicios entorpecieran la investigación.

**¿Que buscás en el teatro?**

–Investigar y experimentar cosas nuevas. A pesar de que creo que todo está inventado hay cosas nuevas que pueden darse al practicar todo lo contrario a lo convencional. Busco conservar este espacio en San Juan, rodearme de gente tan o más experimentada que yo y crecer conjuntamente con el grupo. Busco lograr una meta mayor: la creación de una escuela interdisciplinaria de formación, donde al arte no se lo vea fragmentado. Creo en el artista total, en la dramaturgia del actor y en esa formación que te dan las tablas con los años.

# La Resaca, entre el teatro y la danza

*En los últimos años el grupo La Resaca, de Córdoba, que dirige Marcelo Massa, está desarrollando una fuerte actividad que no sólo es reconocida en esa ciudad, sino que además les permitió presentarse en festivales nacionales e internacionales, entre otros el Festival Internacional de Teatro Experimental de El Cairo, Egipto.*

**IGNACIO SAEZ / desde Córdoba**

Creado en 1997, por Marcelo Massa, La Resaca comenzó a presentar una experiencia destinada al público adolescente, **Tres Tristes Teatreros**, un recorrido didáctico y con mucho humor sobre la historia del teatro, desde la antigüedad hasta nuestros días. Ese trabajo, con el que hicieron múltiples funciones en diversos colegios cordobeses, les permitió armar la producción de su segundo espectáculo, **Guernica**, con el que comenzaron a definir una estética que combina el teatro y la danza y donde la imagen ocupa también un lugar preponderante.

«Mi interés —define el director y coreógrafo— tiene que ver con la multiplicidad de sentidos, vengo de una formación en teatro y danza, y en mi construcción es sumamente importante el cuerpo y la imagen. Trabajo siempre con movimientos simples o realizables por los cuerpos sin ayuda de aparatos que faciliten ese trabajo (arneses, elevadores, etc.), pero los compongo de una manera en la que el contexto los resignifica. No me interesan, en escena, los estereotipos de movimientos, sino alimentarme de la realidad, de lo cotidiano, aunque siempre coloco una lupa para que esas cosas se hagan más visibles. Me gusta crear un nuevo mundo poético con elementos de la cotidianeidad».

A **Guernica**, que estrenaron en 2000 —trabajo con el que participaron, en Buenos Aires, del Festival del Rojas y luego en la tercera edición del Festival Internacional de Buenos Aires, además de presentarlo en el Festival Internacional de Teatro Experimental de El Cairo— siguió **Las fieras. Síntesis de un momento** (dado a conocer en 2001).

Si **Guernica**, una profunda investigación sobre la obra homónima de Pablo Picasso, fue elaborado a partir de la fragmentación que propone el cuadro, a lo que se sumó la atomización de los cuerpos y el quiebre de la perspectiva —según destaca Massa—, en **Las fieras**, apareció la violencia, lo aéreo».

Mientras que en el primer trabajo los bailarines-actores compartían un espacio particular, delimitado continuamente por pequeños cuadros en los que asomaban retazos de un cuerpo que con potencia

expresaba estados anímicos o conductas de personajes; en **Las fieras. Síntesis de un momento**, esos cuerpos estaban expuestos en su totalidad y la dominante parecía ser la extrema violencia con la que se relacionaban.

Refiriéndose a la técnica que desarrolla La Resaca, en cada una de sus experiencias, Marcelo Massa reconoce que «cada proceso de trabajo tiene aproximadamente unos cien ensayos y en una primera instancia se realiza una búsqueda de posibilidades físicas en la que se eliminan los estereotipos previos que cada uno de los intérpretes pueda tener. Se busca crear así un universo particular para esa obra y a la vez se van probando distintos textos».



**Marcelo Massa**

«En una segunda etapa —continúa explicando el creador— se comienza a componer según los elementos rescatados, primero en series personales, con otros y luego cuadros completos. Finalmente se trabaja sobre el ritmo general de la obra y se limpia hasta que todo sea sumamente preciso. Mientras transcurre cada etapa se incorporan la escenografía y el vestuario».

Actualmente la compañía está comenzando a trabajar a partir de un texto, algo extraño en ellos. Se trata de **Cara de fuego** del alemán Marius Von Mayenburg, que estrenarán el año próximo en coproducción con el Instituto Goethe de Córdoba.



«Tenía muchas ganas de alejarme de mi rol de autor —comenta Marcelo Massa— y ver que pasaba con un texto escrito por otro al que atravesáramos con nuestra estética».

En esta temporada el creador obtuvo una beca del Instituto Nacional del Teatro que le permitió tomar clases con el director Rubén Suchmacher y la coreógrafa Susana Tambutti.

«Rubén —explica— me permitió analizar y comprender los elementos de la puesta en escena de manera separada, con la mirada de análisis que le corresponde a cada aspecto (plástico, sonoro y literario), sin subjetividades que podrían desdibujar el análisis particular, para luego integrarlos en un todo que los interrelaciona. Por su parte, Susana Tambutti me aportó elementos para analizar líneas de composición coreográfica, haciendo un recorrido por el movimiento estético al que se remonta cada realizador contemporáneo de la danza».

En apenas tres temporadas La Resaca —que integran Adrián Andrada, Ariel Odasso, Carlos Lima, Carina Bustamante y Florencia Pereyra— logró ocupar un lugar de importancia en el nuevo teatro cordobés y la fuerza de sus proyectos los reconoce entre los más destacados grupos de vanguardia a nivel nacional.



Santiago Loza y Dani Sacco

*Una nueva generación de dramaturgos comienza a imponerse en el interior del país y hasta en provincias que carecen de una fuerte tradición en esa materia. Dos de ellos son Santiago Loza (30), de Córdoba, y Dani Sacco (27), del Chaco.*

SANTIAGO LOZA Y DANI SACCO

# 2 Autores que enfrentan el intangible universo femenino

CARLOS PACHECO / desde Capital Federal

Ambos autores provienen de experiencias distintas. Santiago Loza está relacionado con el cine (actualmente está dirigiendo en Buenos Aires, **Grieta**, cuyo protagonista es Julio Chávez), en tanto que Sacco posee una profesión que poco se relaciona con la actividad teatral, es odontólogo.

Los dos llegaron al teatro por distintas vías. El chaqueño comenzó a hacer teatro siendo muy joven y su vocación por la escritura fue consolidándose en los últimos años, cuando empezó a producir con más continuidad. Actualmente toma clases en Buenos Aires con el dramaturgo Marcelo Bertuccio.

Santiago Loza escribía narrativa, luego se inclinó por el guión cinematográfico y hace un par de años comenzó a investigar, con la actriz cordobesa Eva Bianco, la posibilidad de un primer texto teatral, **Sentada**, que luego se convirtió en uno de los espectáculos más interesantes que tuvo la temporada cordobesa en 1999.

“Con ese trabajo —cuenta Loza— se abrió un campo que me interesa explorar, el de la dramaturgia. El teatro encierra un poder de sugestión que en el cine no encuentro. En el teatro todo contribuye a descubrir nuevos significados, a desarrollar aspectos insospechados de la escritura”.

**- Los dos están produciendo textos en provincias con muy poca tradición dramática. ¿Cómo viven esta experiencia?**

**- D.S.:** El Chaco tiene muy pocos dramaturgos y la formación en ese aspecto no existe. Recién este año estuvo Mauricio Kartun dictando un taller. En general, la gente en el Chaco es muy cerrada, les cuesta abrirse al aprendizaje. Se escriben muchas obras con temáticas regionales. Esos autores tal vez creen que producir textos de esas características no requieren de ningún tipo de preparación. Entienden que como ellos mismos son los protagonistas de esa realidad bajarla al papel no cuesta nada. Pero esos materiales carecen de situaciones dramáticas po-

tentes, de conflictos que puedan sostener una estructura que resulte atractiva para el espectador.

**-¿Se impone un teatro político o documento...?**

**- D.S.:** Podría identificarse mejor con lo ‘panfletario’ o un realismo típicamente provinciano. Aunque esa tradición va camino a modificarse a través de la aparición de nuevos grupos que manifiestan otro tipo de necesidades expresivas.

**- S.L.:** Córdoba tampoco cuenta con una sólida tradición teatral. Siempre estuve muy relacionado con grupos y directores que hacían teatro y es notable como la tradición de la creación colectiva se fue arraigando en el tiempo. Hace unos años intenté hacer algo en dramaturgia pero no encontré un espacio. Recién ahora fueron apareciendo algunos autores jóvenes que comienzan a revalorizar el texto. En Córdoba se escribe mucha narrativa, hay una movida cultural muy grande, pero la dramaturgia siempre aparece relegada. En los 70 hubo grupos muy importantes, como La Chispa o el LTL (Libre Teatro Libre), que se especializaron en la creación colectiva. Durante el proceso militar parte de esa gente se fue del país y esa tradición se cortó. Asomó entonces un teatro de autor, pero muy regional, costumbrista. Cuando los actores y directores que habían tenido que exiliarse regresaron, a mediados de los 80, continuaron trabajando con la misma metodología que habían puesto en práctica quince años antes, eso funcionó porque la gente volvió a reivindicar algunos de aquellos valores. En esa misma época apareció Raúl Brambilla como autor, pero al poco tiempo se fue a Venezuela. Yo soy básicamente cinefilo, me interesa el trabajo con el guión y como en Córdoba no había maestros vine a estudiar a Buenos Aires...

**- Leyendo sus textos se notan influencias de una dramaturgia bonaerense. Dani Sacco deja lo regional y esa tradición de teatro documento que hay en el Chaco y Santiago Loza apoya su teatro en la palabra, como la pro-**

### **ducción autoral porteña que se afianza a fines de los 90.**

- **D.S.:** Yo tenía muchos problemas para contar una historia. Y en ese sentido Marcelo Bertuccio me abrió la cabeza, me acomodó las ideas. Soy un convencido de que un dramaturgo no puede ser tal si nunca se subió a un escenario o pasó por un taller para perfeccionar su escritura. A partir de mi experiencia actual siento que debo rescribir algunas de mis obras anteriores, como **Vampiros**, un texto que fue cuestionado en el Chaco, por ciertos sectores ligados a las corrientes más conservadoras. Ahora me gustaría poder montar esa obra en Buenos Aires.

Más allá de ésto, mis textos están muy influenciados por Ionesco y Copi. Me seducen sus dramas vacíos de soluciones o muy difíciles de resolver. Las pesadillas que viven sus personajes son patéticas. Ionesco dice que sus personajes hablan de cosas muy chatas porque la trivialidad es el signo de la no-comunicación y detrás de esos clisés se oculta el hombre. Absurdo, grotesco y humor negro se interrelacionan en un todo en mis obras. De Copi me sedujo esa estética cruel y perversa que aparece a través de sus personajes.

### **- ¿Podés definir un poco más a tus personajes?**

- **D.S.:** Escribo sobre la mujer... Mis personajes son marginales y nunca asumo una actitud crítica hacia ellos. En mis textos hay drogadictos, homosexuales, asesinos, pero no busco hablar de la homosexualidad o la drogadicción para cuestionar una forma de comportamiento o de conducta.

### **- Santiago, como es tu experiencia con estas influencias porteñas que marcábamos?**

- Córdoba siempre está mirando a Buenos Aires. En arte el referente siempre estuvo en esta ciudad. Del teatro de Buenos Aires hay algunas obras o autores que me interesan y otros no. Por ahora prefiero ciertas experiencias cordobesas... Me quedé pensando en esto que decía Dani acerca de la necesidad de haber abordado el teatro desde la actuación y el aprendizaje de taller para poder ser dramaturgo. Mi aprendizaje fue a partir de mi experiencia de guionista. Trabajaba sobre la convención, contábamos historias, hablábamos de conflictos. La decisión de radicarme en Buenos Aires tiene que ver con la ilusión de explorar otras formas de abordar el guión cinematográfico. Cuando me beca el Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica descubrí otras posibilidades. Fue como si Buenos Aires me autorizara a experimentar en otras zonas del arte, que en Córdoba no podía. Cuando presentamos en mi provincia, **Pequeña, cruel, bonita** (pieza que participó del ciclo Teatro x la identidad, en Capital Federal) los cordobeses rechazaron ese texto, incluso por el que tema que tocábamos. En cambio en Buenos Aires fue bien recibida. A la gente joven, **Adefesio** (estrenada en 2000 en Córdoba) le parece una obra rarísima. No saben si tomarlo como teatro experimental o de texto. La posibilidad de escribir para teatro implicó salirme de un esquema

que durante 10 años sentí como una imposición. Me gusta ser director de cine y también dramaturgo. Escribo y filmo o pongo en escenas mis obras, casi sin detenerme demasiado a pensar, o analizar. El teatro me permite observar con más claridad aquello de lo que quiero hablar.

### **- Los dos desarrollan temas relacionados con el mundo femenino...**

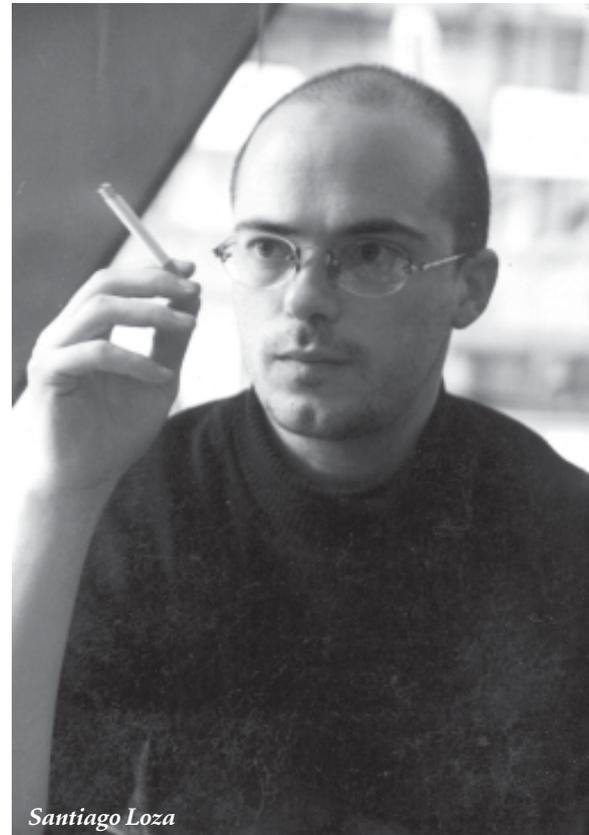
- **D.S.:** La mujer es el ser humano más especial que existe. Aunque lo de especial cada uno puede tomarlo como quiera. Biológicamente la mujer tiene períodos complejos. Su tolerancia al dolor, su longevidad, su rápida recuperación de las catástrofes afectivas la convierten en un ser único. El hombre es más estable, concreto, rígido. La mujer es rara por naturaleza. Esto me permite crear personajes con mundos atípicos, irracionales y caóticos. Siempre pienso que detrás de tanta belleza e inteligencia existe un mundo opuesto. Un laberinto al que a veces es difícil acceder.

- **S.L.:** Me interesa mucho más trabajar con actrices que con actores. Eso me permite hablar de un universo intangible. También me inquieta referirme a lo entrañable, visceral, a esa energía que proviene del vientre, que nace en el abdomen como dicen los orientales. Creo que la mujer es lo que perdura, lo que se oculta debajo de la historia, lo que sobrevive. La mujer ignora que posee núcleos invisibles. En lo particular me interesa indagar en esas zonas tal vez poco perceptibles. La mujer se ha mantenido al margen de la gran historia y eso me parece maravilloso. Siento que cómo a Bergman me gustan los pequeños movimientos del alma y creo que en ella esos pequeños movimientos del alma están permitidos, autorizados. No así en el hombre. Por otro lado siento que las criaturas que construyo, que imagino, no son ni hombres ni mujeres, son personajes. También me interesa la memoria y creo que la mujer ha conservado la memoria del siglo, la memoria de la carne, de la piel. En este país, por ejemplo, no hay padres de Plaza de Mayo. No es casual. La mujer se ha hecho cargo de 'algo' en los últimos tiempos. No me refiero a un feminismo demodé sino a un feminismo intenso, comprometido.

### **- ¿En qué están trabajando actualmente?**

- **D.S.:** Mi última obra trata sobre un cambio de sexos. Una mujer que sigue siendo mujer pero que se comporta como un hombre y viceversa. Estoy probando escribir sobre esta cuestión, roles sexuales que se invierten por acostumbramiento y no por gusto. También acabo de terminar un texto sobre la historia del petizo orejudo que se llama **Curriculo mortis**.

- **S.L.:** Estoy muy metido con mi película. En ella el protagonista es un hombre que atraviesa la vida de personajes femeninos. En teatro escribí **Nelidora** o el extraño caso de las hermanas de la piel continúa. Es un monólogo para dos mujeres que son siamesas. Están pegadas y se detestan pero no pueden separarse.



*Santiago Loza*



*Dani Sacco*

# La Crítica frente a Estéticas Renovadoras :

## El desmadre

¿Qué son las "nuevas tendencias"?

¿Cuál es el rol de la crítica frente a ellas?

Para contestar estas dos preguntas nada sencillas, la Agencia Córdoba Cultura realizó el día 6 de agosto de este año un Encuentro con la crítica en el Teatro del Libertador San Martín, coordinado por Carlos Pacheco. Allí nos reunimos un grupo de críticos de muy diferentes formas de pensar, orígenes, medios y problemáticas para acercar algunos principios que rigen nuestra tarea cotidiana.

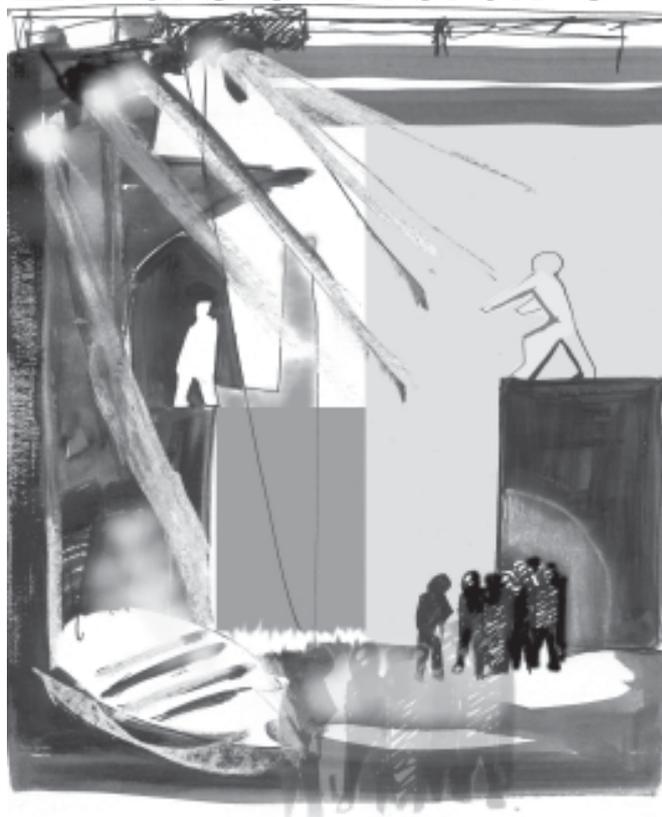
**ANA DURAN** desde Buenos Aires

En realidad, el encuentro fue más amplio y contemplaba la "situación actual de la crítica teatral periodística, teniendo en cuenta la tendencia de los medios a reducir estos espacios", según explicaba la gacetilla de la convocatoria. Pero esta nota, tiene por objetivo contestar -si es posible- las preguntas arriba mencionadas.

La mesa estuvo integrada por Sebastiao Milaré de Brasil, Silvia Staude de Alemania, Julio Cejas de Rosario/12 y revista **El espacio vacío**, Susana Freire de **La Nación**, Federico Irazábal de **El refugio de la cultura**, **Radio Del Plata** y por quien esto escribe (Revistas **Funámbulos** y **3 puntos**).

La mesa generó interés porque, lejos de volverse didáctica o sentenciosa, demostró que para muchos de nosotros no hay una única respuesta ordenadora de sentidos, sino que muy por el contrario, las "nuevas tendencias" nos toman tan desprevenidos como a los críticos de las vanguardias. Esto es: sin elementos técnicos que nos permitan acercarnos a determinados hechos artístico. Y allí, justamente está el desafío que hace de esto una presa interesante.

Como resultado de este encuentro, todos los integrantes de la mesa enviaron un artículo con el contenido de su pensamiento en relación a estos temas, que será presentado en forma de libro en el marco del Festival de Teatro del Mercosur 2001. De estos materiales, extraje algunos puntos que, espero, sean de importancia para el lector porque le permitirán comprender desde dónde escribimos u opinamos cada uno de nosotros.



**FEDERICO IRAZÁBAL: Algo es novedoso para mí si no lo vi antes.**

"Todos tendemos a referirnos permanentemente al concepto de Nuevas Tendencias, y en realidad nadie, o muy pocos, sabemos lo que ese término designa. (...) Franca-mente desconozco lo que se denomina Nuevas Tendencias. Lo único que puedo sostener es lo que para mí significa Nuevas Tendencias. Pero este carácter de novedoso indicado en el concepto es eminentemente subjetivo, y dependerá del conocimiento que cada espectador, incluyendo aquí al crítico y al artista, tenga. De este modo el único medio que tengo para medir el carácter de novedoso de algo es mi propio conocimiento sobre estética y sobre teatro. Porque el problema del adjetivo es que precisamente es muy vago, no apunta a señalar un procedimiento en sí mismo o a un conjunto de procedimientos. Sabemos cómo funciona un texto realista, o grotesco, pero estas nuevas obras que aún no poseen un concepto categorizador podemos tan solo agruparlas bajo la idea de lo nuevo, cuando en realidad quizás sea algo viejo, reapropiado, y que precisamente el nuevo contexto es lo que lo vuelve novedoso."

"Pero aclaremos que esta idea de lo novedoso, no debe ir acompañada de la creencia en lo original, al mejor estilo de la innovación moderna en arte. A veces es todo lo contrario. A veces significa volver al pasado para ver lo que antes no se pudo ver, para hacer de ese pasado un presente irreconocible pero a la vez evidente y necesario de ser visto.

Y aquí es donde surge algo que me parece importante de señalar, por lo menos para debatir. Así como debe existir

una Nueva Tendencia en arte, en teatro, debe existir alguna Nueva Crítica. Y la pregunta inevitable es qué significa Nueva Crítica, quiénes son los nuevos críticos y en qué consiste su trabajo.

Desde mi concepción personal existe una nueva crítica solo que generalmente hay que buscarla por los bordes, porque los grandes medios tienden a homogeneizar el discurso y a exigir formas de escritura ya aceptadas, a no ser que el periodista sea lo que se considera un "periodista estrella", que tiene la libertad de decir lo que quiera y como lo quiera sin responder a marcos formulados desde la institución misma. La nueva crítica en este momento busca nuevos espacios desde los cuales inaugurar un nuevo tipo de discurso, y en el mejor de los casos unos pocos privilegiados tienen la posibilidad de ampliar esas limitaciones en diarios grandes. (...) La nueva crítica, la que podríamos caracterizar como postmoderna, es lo que se denomina crítica hermenéutica, aquella que busca posibilidades de sentidos diversos a partir de recurrir a ejes de lectura textuales ajenos al texto artístico en sí mismo, o que formula la posibilidad de otra lectura (...). Pero también es aquella que desde el propio discurso intenta evidenciar la búsqueda que el crítico hizo para acceder al texto, ya sea recurriendo al proceso creador, al conocimiento intelectual, a la filosofía, o a las preocupaciones que encuentra en el espectáculo. Es una forma de ofrecer como eje primordial del discurso la duda y no la verdad, la pregunta y no la respuesta."

## JULIO CEJAS: Por una crítica que acompañe los procesos artísticos

Antes que nada conviene ratificar el hecho de que la crítica en la ciudad de Rosario sigue teñida por los modelos diseñados por los colegas de los grandes medios de Capital Federal, hecho que se emparenta con toda la historia del movimiento teatral rosarino. (...)

A partir de los años 80, en Rosario se instala una tendencia que continúa en ascenso y que pasa por la preocupación de actores y directores de las nuevas generaciones por perfeccionar su campo de trabajo, incorporando nuevos conocimientos y contactando con maestros y grupos de todo el país.

Esto genera un cuidado en la elaboración de los trabajos y se piensa con más seriedad en cuestiones de producción y búsqueda de nuevos espacios alternativos.

Los apoyos del Instituto Nacional del Teatro influyen en forma directa sobre estos aspectos y son los que viabilizan la posibilidad de nuevas salas y nuevas propuestas que tratan de mostrar los avances logrados en la investigación del hecho teatral.

Todo esto ha influido para que los periódicos locales modifiquen sus espacios e intenten dar cuenta, en parte, de esta movida, pero no alcanzando a cubrir en profundidad la variada gama de temas que proponen los teatreros rosarinos.

Por eso en mayo de este año intentamos con la edición de nuestra Revista **El Espacio vacío** llenar ese vacío que los medios comerciales no intentan ni pueden cubrir.

La óptica de la Revista es pensar a la crítica como un componente ineludible del fenómeno teatral, desvirtuando esa imagen antagonista que tienen de nuestro rol la mayoría de los que hacen teatro.

Esa imagen del crítico como verdugo o como intruso del hecho teatral, perjudica los verdaderos intentos por investigar y dar cuenta de los complejos procesos que se vienen gestando a partir de estas nuevas generaciones.

"(...) la tarea del crítico va más allá de los limitados alcances de la redacción de un periódico o una revista, el crítico debe insertarse en la maquinaria de producción teatral para demostrar los alcances productivos de su labor.

Quiero puntualizar una vez más mis experiencias en los distintos Encuentros Teatrales a los que asisto en carácter de coordinador de los debates y desmontajes de las obras que participan.

A la par que se daba la riquísima experiencia de los Festivales Nacionales y Latinoamericanos organizados en Córdoba, fui invitado y ya no en carácter de periodista, sino como colaborador de los Encuentros de Embalse, Jovita, Teodelina y Villa Giardino.

Año tras año pude comprobar que el aprendizaje más directo y contundente de un crítico es el espacio de confrontación y debate con los mismos creadores y el público.

Desde ese lugar es que fui modificando concepciones cerradas y superando algunos vicios propios de la redacción, y también supe que la crítica es mucho más valorada a pesar de ser negativa; en esos cruces de los diferentes discursos que componen la materia del teatro.

Un crítico no puede estar alejado de los distintos fenómenos que se producen fuera de su medio, y en ese sentido es enriquecedor el panorama que se abre a partir del conocimiento de las líneas estéticas que se generan en sitios alejados de las grandes capitales."

---

*La nueva crítica en este momento busca nuevos espacios desde los cuales inaugurar un nuevo tipo de discurso, y en el mejor de los casos unos pocos privilegiados tienen la posibilidad de ampliar esas limitaciones en diarios grandes.*

---

## SEBASTIÃO MILARÉ: La crítica pobre en un teatro de riqueza expresiva.

"Ao longo do século 20 a encenação foi adquirindo autonomia, separando-se da literatura, da qual tradicionalmente era entendida como subproduto. As revoluções dos conceitos cênicos desde Antoine até Brecht, passando por Paul Fort, Gordon Craig, Stanislavsky, Meyerhold, Komisarjevsky, Artaud e tantos outros, abriram horizontes que foram exaustivamente explorados por criadores no mundo todo, depois da Segunda Guerra, incidindo em novos paradigmas, novas linguagens, conferindo à encenação peculiaridades que a tornam um tipo de expressão singular, único, provido de dinamismo próprio. Sem dúvida o texto dramático continua sendo um dos fundamentos do teatro, mas deixou de ser o fundamento."

"Por outro lado, encenadores geniais, que dominam códigos estabelecidos e os transgridem, revelam valores no texto dramático que o crítico e o ensaísta tradicionais não conseguiram vislumbrar. A liberdade de desconstruir e reconstruir, marca da encenação contemporânea, possibilita a exploração desses valores numa viagem para dentro da obra, examinada e vivenciada na prática cênica e não apenas com o instrumental teórico do ensaísta. São procedimentos e códigos novos que desvendam horizontes insuspeitados em peças de Shakespeare, por exemplo. No Brasil, a obra de Nelson Rodrigues era

depreciada, vista como comédia de costumes com fortes tonalidades pornográficas, até o encenador Antunes Filho desvendar suas potencialidades poéticas ao reunir quatro peças do autor no espetáculo Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno, reafirmando a condição mítica dessa obra com Paraíso, Zona Norte. A técnica Antunes Filho no trabalho com o texto representa tendência já consolidada no teatro brasileiro – faz uma cirurgia na peça, buscando através da pesquisa e do estudo seus elementos essenciais, dispensando os dados acessórios, ilustrativos, os comentários paralelos, para trabalhar os aspectos nucleares do drama. Técnica que exige do encenador grande conhecimento da arte, pois não se trata de simplesmente "cortar" o texto, mas de revelar a poesia: elimina partes supérfluas para desvendar a estrutura poética."

"O crítico contemporâneo precisa aceitar os desafios desse teatro. Precisa dialogar com os criadores, informar-se dos processos. Só assim evitará o risco de confundir um dado novo com modismo e enaltecer modismos como inovações. O polémico Antunes Filho desabafou certa vez, frente a confusão de conceitos de alguns críticos em comentários sobre montagens suas: "Não se pode ver os novos paradigmas com o olhar velho". E essa é uma grande verdade."

## SUSANA FREIRE: Del rechazo a la aceptación.

"Ha sucedido, sucede y seguirá sucediendo, que las nuevas propuestas, entendidas como originales, provoquen cierta reacción en contra por parte del público y de la crítica. No hay nada mejor para movilizar una estructura anquilosada que lo desconocido. Pero como sucede con lo desconocido, en algún momento puede llegar a ser conocido y, por lo tanto, apreciado.

Es lógico y natural, sobre todo en el campo artístico, la aparición de una vanguardia que, como se aplica en otras disciplinas, avanza sobre un campo desconocido para encontrar nuevos caminos de expresión. Cuando se lo consigue y además con un alto valor estético, más allá de la satisfacción del logro alcanzado, viene la otra tarea: perseverar hasta que pueda ser asimilado por el gran público, que en última instancia es el receptor de la obra.

¿Cuál es la posición del crítico? Puede tomar dos actitudes: la primera, la más fácil, la del rechazo. Al escapar de las estructuras tradicionales, el crítico se encuentra descolocado y puede negarse a un acercamiento hacia la nueva propuesta. Pero, puede asumir la segunda actitud: enfrentar el hecho estético y tratar de desentrañar la nueva lectura que le propone el material. Es la única alternativa que tiene para crecer con el movimiento teatral y mantenerse actualizado con las tendencias vanguardistas. De esta manera, esta actitud también le servirá para enfrentar los cambios estéticos y dramáticos, que no son exclusivamente originados por los artistas de las nuevas generaciones. Como bien es sabido, el talento no reconoce edad ni territorio y sobran miles de ejemplos.

El crítico que no se abre a las nuevas propuestas ni está dispuesto a aceptar la creatividad y originalidad que vienen en formatos diferentes está condenado a un margen muy estrecho y limitado de la actividad crítica."

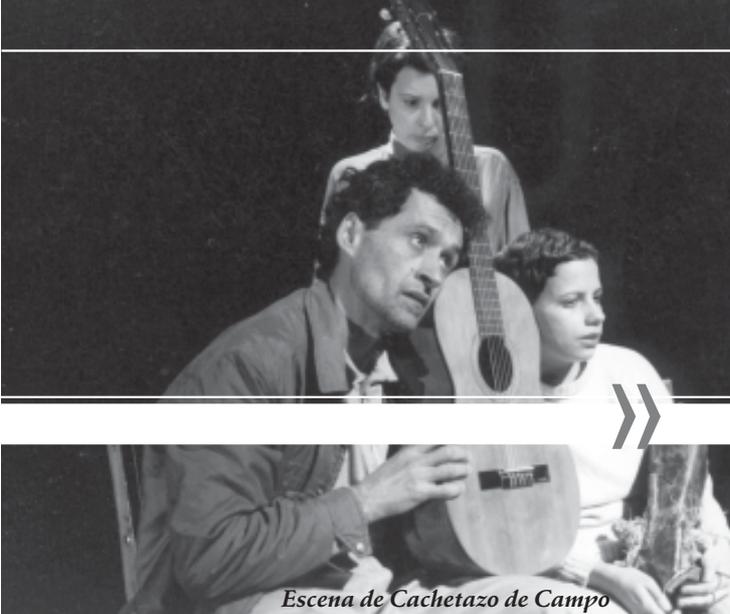
## ANA DURÁN: La crítica alternativa reconstruye las claves perdidas.

"(...) lo primero que habría que establecer es que no pueden ni deben utilizarse las mismas estrategias de análisis crítico cuando el medio para el que escribe es un diario de gran tirada, una revista semanal de política, economía y cultura (como es el caso de **3 puntos**) o una revista bimestral de teatro y danza (como **Funámbulos**). En principio porque la llegada al público en estos dos últimos casos es menor y está concentrada en dos tipos de público muy definidos: un lector de clase media o media alta, que desea estar informado en profundidad; y en el segundo caso, se trata específicamente de un alumno de teatro o danza y de un espectador habitué. A ambas publicaciones no se accede como primera fuente informativa, por lo tanto, no se espera encontrar el mismo tipo de información que brindan los diarios, en lo que a teatro se refiere."

"Allí es donde se puede insertar un tipo de análisis, de enfoque o de mirada diferente (aunque no nueva) del teatro. Ante la imposibilidad de definir qué son las nuevas tendencias, en **Funámbulos** decidimos que nuestro corpus de análisis sería aquel que englobamos dentro del "teatro y la danza alterativos", ya que este término nos permite centrarnos no sólo en la producción del espectáculo sino también en la recepción. Y por otra parte, nos habilita a trabajar con obras estrenadas en el ámbito de los teatros oficiales (por ejemplo, **Mein Kampf** en el San Martín).

"(...) cuanto más se aleja el teatro del naturalismo, más se aleja el "público azaroso" de la posibilidad de aprehensión del espectáculo. En este sentido, tanto mi labor de crítica en **3 puntos** como la que realizo junto a Paola Motto en **Funámbulos** tiende a un solo objetivo: reconstruir esas claves. A veces es posible hacerlo conociendo el trabajo del creador desde adentro, y para eso mi estrategia es conocer su forma de trabajo. (...) Otras veces me informo acerca del proceso creativo para encontrar en él las claves perdidas que permitan aprehenderlas."

# Nuevas Tendencias Escénicas



Escena de Cachetazo de Campo



Escena de Cadáver Exquisito



## 1º Festival Nacional

DARÍO PALAVECINO / desde Mar del Plata

El desafío era fuerte y arriesgado al extremo: invitar y recibir a creadores del nuevo teatro. Aquellos que suben al escenario con la sorpresa y la imaginación que les late fuerte en el pecho, con la certeza de que ese bombo de talento y cualidades tenga un eco si no unánime, al menos mayoritario en una platea tentada y ansiosa por una propuesta distinta.

Señoras y señores: esta vez el telón se abrió junto al mar para recibir a cultores de un arte con sello propio. Aquí, en Mar del Plata, trece grupos llegados desde distintos puntos del país participaron y enriquecieron el 1er Festival Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

Esperado por los protagonistas, observado de reojo por los que todavía no terminan de subirse a la angosta cornisa de lo alternativo, este encuentro, desarrollado durante el mes de agosto, terminó por confirmar que elencos y público no le temen a las nuevas experiencias.

«Fui con miedo a huir espantada y terminé lamentando haber presenciado unas pocas de las buenas obras que pusieron en escena durante el Festival», se lamenta todavía Lucía Bonifatti, una docente que supo transitar escenarios uruguayos durante los años 60, cuando los estudios universitarios todavía le permitían compartir los apuntes de la carrera de Letras con los de dramaturgia.

Persiguiendo y disfrutando de ese estilo nómada de vida al que los obliga esta variante de generar un espectáculo y pasearlo por cuanta sala los convoque y tiente, doce grupos teatrales procedentes de Capital Federal y cinco provincias se sumaron a otro marplatense para ser parte de esta semilla que, el Galpón de las Artes y el equipo de teatro La Granada, sembraron conjuntamente para ver los brotes de estas nuevas tendencias sobre el escenario.

Como si fueran las compañías circenses que generan sus propias caravanas, los distintos elencos llegaron con sus bolsos y vehículos cargados de vestuarios y escenografías sorprendentes, algunas de tal magnitud que hacían imposible creer que hubieran sobrevivido a tantos kilómetros de viaje.

### La programación

Pero cuando hay ganas, nadie se queda en el camino. Por eso el viernes 3 de agosto, puntualmente a las 21, la marplatense Compañía de Danza Teatro Megatrón daba la bienvenida a los visitantes e inauguraba el Festival con su espectáculo **Las mujeres de Aushchwitz**. Y 24 horas después abría el fuego de los visitantes **Eva Perón**, una austera pero magistral puesta de un grupo de estudiantes de teatro de la Universidad de Tandil que caricaturiza de tal manera a la bautizada «abanderada de los humildes» que es interpretada por un hombre, pendulando permanentemente sobre el delgado hilo del absurdo. Peronistas empedernidos: abstenerse. Difícilmente logren admitir el tratamiento que Copi, el autor del texto, le ha dado a esta emblemática figura argentina.

Si de abrir cabezas se trata, el grupo La Gorda de Córdoba plantó su mojón en el Festival y demostró por qué su nombre siempre queda marcado en cada lugar donde sus integrantes suben a escena. Trajeron en esta oportunidad **Cadáver exquisito**, dirigida por Cipriano Argüello Pitt y, con una deslumbrante escenografía de Mateo Argüello Plitt, a base de montañas de papeles que crearon el marco adecuado para el surrealismo de la obra.

«Lo de los chicos de La Gorda fue un quiebre para todos porque volcaron en el escenario una puesta sensacional, con excelentes actuaciones y una conjunción perfecta de escenografía e iluminación», juzgaban Elías Gaitán y Moira Villalba, dos estudiantes de teatro marplatenses, todavía impactados por lo vivido en la sala del Galpón de las Artes.

Los cordobeses también sumaron adhesiones con su segunda propuesta que incluyeron para esta escala en la costa atlántica: **Sol negro**. Fueron tres fines de semana consecutivos de este Festival con un permanente incremento de público jornada tras jornada, aunque con un pico particular en el segundo de ellos, coincidente con un lunes feriado que atrajo a estas playas a decenas de miles de turistas,

algunos de los cuales se tentaron por esta propuesta distinta que ofreció Mar del Plata en este lluvioso agosto de 2001.

Y así, sucesivamente, pasaron por el mismo escenario la compañía capitalina La Rural con **Cachetazo de campo**, una obra que ha recorrido con singular éxito varios festivales teatrales de América y Europa.

Los platenses de la compañía Lopardo trajeron a este encuentro la muy aplaudida **Medea, la que ríe**, con Livia Koppmann, Guido Ripamonti y Ariel Radeland como protagonistas, mientras una coproducción del Teatro General San Martín acercó la muy efectiva **El juego de la silla**, una propuesta que involucra a un argentino que vuelve del extranjero solo por un día, suficiente como para que sus familiares busquen las mil y una formas de recomponer los vínculos mellados por las distancias.

También desde Capital Federal se sumaron los integrantes del Centro Cultural Rojas para presentar **Fractal, una especulación científica**, dirigida por Rafael Spregelburd, que propone sobre el escenario elementos y axiomas extraídos de la teoría del caos.

Los sanjuaninos del grupo Circulo de Tiza Teatro también se llevaron lo suyo de parte del público marplatense y los demás elencos participantes del Festival. Apelaron a una versión libre del cuento de Julio Cortázar **Las puertas del cielo** que ya les ha dado sus buenos resultados en otras incursiones por el Teatro Nacional Cervantes de Capital Federal.

El triángulo amoroso que propone la trama de **Mar de Margaritas** subió al escenario de la mano del grupo El Nudo, de Capital Federal. Historia de títeres y titiriteros que dejó con la boca abierta a los novatos de la platea que todavía creían que los monigotes solo hilvanaban ilusiones para los más pequeños.

El taller de composición de danza/teatro del Centro Cultural Santa Fe se hizo presente con **El hilo de Molly** y Quién es quién, un grupo teatral capitalino,



Beatriz Catani

*Durante los tres primeros fines de semana de agosto la ciudad de Mar del Plata fue sede del 1 Festival Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.*

*Asistieron al encuentro, organizado por los grupos Galpón de las Artes y La Granada, algunos de los creadores más destacados del país. Entre otros, Rafael Spregelburd, Juan Carlos Carta, Federico León, Beatriz Catani y Cipriano Argüello Pitt.*

tuvo la responsabilidad de cerrar el encuentro con **Poética, Jorge Luis Borges**, para echar una particular mirada del país a partir de la superposición de historias y valores y recurriendo a elementos que sobre el escenario contribuyeron a redondear un mensaje final al que no se puede ser indiferente.

Claudia Balinotti, Eduardo Lozano y Hugo Kogan, las almas, hombros y espaldas que cargaron con la responsabilidad de la organización de este Festival, complementaron esta sucesión de espectáculos con una serie de talleres y mesas redondas que fueron bien aprovechadas por los asistentes.

Susana Rivero coordinó el taller de Performance, Beatriz Catani tuvo a su cargo otro titulado **El lenguaje del actor** y Miguel Robles, un egresado del Teatro General San Martín, fue el responsable de un tercero de danza/teatro.

Para las mesas redondas, los organizadores apelaron a nombres y trayectorias que aportaran contenidos rescatados de la investigación teatral. Así, la neoyorquina Laurietz Seda y el arquitecto Romulo Pianacci, un trotamundos en pos de sumar conocimientos en las artes, compartieron una de las citas con actores, docentes y público en la sala del Colegio de Martilleros. Y el propio Pianacci junto al escenógrafo Juan Carlos Malcun y profesor Manuel Diago Moncholi, de la Universidad de Valencia, participaron en dos encuentros consecutivos debatiendo sobre nuevas tendencias teatrales.

Espectadores y participantes se fueron de esta manera llenos de teatro.

Para los del ambiente fue una oportunidad para palpar variantes, poner a prueba las propias y desafiar los límites. Para la gente desacostumbrada a este tipo de propuestas, el golpe fue contundente: un shock que lleva a plantear que las viejas estructuras del teatro tradicional se fracturan cada vez más para dejar filtrar hilos de imaginación y creatividad que se abren camino propio. Por eso los actores se prometieron un recuento aquí, el año próximo, en una segunda edición del Festival.

#### UN CICLO EXITOSO

Cerrar la lista de invitados al 1er Festival Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas no fue nada fácil para Eduardo Lozano, Claudia Balinotti y Hugo Kogan, los responsables de esta cruzada finalmente exitosa durante el último agosto marplatense.

«Pasé por el Instituto Nacional del Teatro en su año fundacional y la experiencia me ayudó a conocer en profundidad a varios grupos que, por su calidad, no dudamos en convocar para este encuentro», resumió Kogan al plantear alguno de los parámetros de la elección de las compañías.

El resto se complementó luego de recibir decenas de carpetas y videos de grupos y obras con los cuales se cerró el cupo de trece participantes.

Si algo tuvieron en claro los convocantes, a la hora de plantear este encuentro, fue que de ninguna manera aceptarían que tuviera un marco de competencia. «No habrá ganadores», se juramentaron con la íntima convicción de que tarde o temprano se traicionarían. «Ganaron todos: los actores, el público y nosotros, todos movilizados por la riqueza y calidad del material reunido en el Festival», reconoce Hugo Kogan horas después de haber visto la última obra en la sala del **Galpón de las Artes**.

Si las vanguardias nunca han logrado respuestas masivas, la crisis económica y la falta de circulante hacían aún más difícil la respuesta del público ante esta innovadora oferta teatral. Si hasta el patacón salió a la luz casi en coincidencia con el inicio del Festival. Pero para sorpresa de todos, la gente respondió notablemente. «Habitualmente son espectáculo que se limitan a entendidos del teatro -aclaró Kogan- aquí notamos una respuesta diferente y positiva».

Es que se trata de una variante muy distinta de lo que se suele ver en las salas teatrales, sobre todo en una plaza como Mar del Plata, donde las marquesinas están dominadas por las obras generalmente pasatistas que desembarcan en estas playas con el inicio de cada temporada estival.

Pero habrá que creer que esta ciudad es una Babel en la que, como en las viejas boticas, hay de todo y para todos. Y por eso el 1er Festival Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas también tuvo su generoso premio en las plateas durante cada uno de los fines de semana.

Kogan se queda, entre tanto visto a lo largo de diez jornadas, con la estética del grupo La Gorda, tanto en **Cadáver exquisito** como en **Sol negro**, las dos propuestas que trajeron a este encuentro. Así como la labor de Lidia Koppfmann en **Medea, la que ríe**, con una sensacional técnica de voz que deslumbró por igual a espectadores y actores de otros elencos. Y ni hablar de **Mar de margaritas**, puesta que asegura que lo conmovió absolutamente.

Cada uno aportó su grano de arena, y si los organizadores tienen algo que destacar, en cuanto a lo estrictamente teatral, es que se pudieron achicar distancias entre compañías de distintos puntos del país, que durante tres fines de semana tuvieron la oportunidad de conocerse en algunos casos, reencontrarse en otros, y establecer en torno a las tablas un debate para saber dónde estamos y hacia dónde vamos.

Pero si personalmente algo ha dejado aún más satisfecho a Hugo Kogan es que este Festival sirvió para que muchos marplatenses y no pocos turistas pudieran encontrarse, por muy poco dinero, con una propuesta distinta y conocer otro tipo de teatro. «Sabemos que estas nuevas tendencias pueden ser elitistas -reconoció- pero aquí la gente optó por participar de la experiencia, ser protagonista directo y disfrutar de otra faceta teatral que le era desconocida». La jugada dio sus frutos.

# Una madurez renovable



*Entre el 17 y el 19 de agosto tuvo lugar en Mendoza la sexta edición del Festival de Danza de Nuevas Tendencias. La propuesta renovó la exitosa convocatoria de siempre y, también como es costumbre, desnudó las falencias de infraestructura que caracterizan a la provincia. En lo estrictamente artístico el resultado fue bastante desparejo, aunque el público agradeció la voluntad de airear la escena mendocina con trabajos atípicos. A los locales, se sumaron grupos y solistas de San Luis, Córdoba, Rosario y Buenos Aires.*

**FAUSTO J. ALFONSO** desde Mendoza

Hace seis años, el grupo de danza teatro El Árbol decidió, desde el terreno de la soledad, como suele suceder en estos menesteres, que Mendoza merecía un festival que aglutinara aquellas experiencias que trabajasen desde la mixtura de técnicas y estéticas. Así fue como nació **Viernes en danza**, un ciclo que no tardó en contar con el apoyo de la Asociación de Coreógrafos Contemporáneos CoCoA-Mendoza, y en transformarse en el Festival de Danza de Nuevas Tendencias. El mismo que hoy ha llegado a su sexta edición, consolidándose en el calendario mendocino y abriendo año a año saludables debates que, centrados en lo artístico, luego suelen disparar hacia lo político y social.

Los puntos de discusión quizás sean recurrentes, pero las opiniones se renuevan con cada edición en un esfuerzo tan vano como enriquecedor (si se permite la contradicción) por delimitar una expresión tan inasible como es la de "nuevas tendencias".

Ya por la tercera edición del Festival (1998), desde la revista **UBU Todo Teatro** reflexionábamos: "¿Son las nuevas tendencias formas experimentales o criterios estéticos que pretenden marcar escuela? ¿Se trata de búsquedas o de hallazgos? ¿Se evalúan como aproximaciones o como espectáculos acabados? ¿Apelan a las sensaciones, a los conceptos o ambas cosas? ¿Son espectáculos multidisciplinares o fundadores de una nueva disciplina? La expresión nuevas tendencias es -curiosamente- vieja. Basta con repasar libros y artículos periodísticos desde hace un par de décadas para acá para darse cuenta de ello. Pero por ahora es irremplazable, lo cual hace que esa vejez se convierta en madurez".

Atentos a esa madurez "renovable" asistimos en agosto y por tres días, a una nueva edición del Festival. Siempre bajo la sensación de estar presenciando cosas ya vistas, aunque mejoradas; novedades a medio pulir; y pequeñas vueltas de tuerca creativas en torno de ideas probadas. Aunque también, y en menor escala, productos acabados, hechos desde una indisimulable claridad de conceptos; y espectáculos sujetos a las convenciones de alguna disciplina específica (la danza, el teatro, la expresión corporal, la pantomima), poco asociales al espíritu del Festival.

El prestigioso bailarín y coreógrafo porteño Gustavo Lesgart abrió la primera jornada con **Frío**. Un breve trabajo cercano a la reflexión existencialista y hecho sobre la base de improvisaciones. Evitando los preconceptos de belleza en lo que hace a movimiento y formas,



Lesgart trabajó sus desplazamientos bajo el condicionamiento del error, la caída y el obstáculo. Es decir, creó a partir de los bloqueos y no de la libertad física y siempre con un alto nivel de abstracción. La idea era remitir a la sensación de desamparo, soledad y frío a la que ese cuerpo en conflicto estaba sometido. Mientras, una cinta grabada dejaba correr el diálogo entre dos amigos (un hombre y una mujer), con referencias a un tercero, en torno de los avatares que dictan los sentimientos. Aunque no llegó a sorprender (conocidos son sus antecedentes, con trabajos del calibre de **Hondo**), Lesgart resultó un anfitrión de lujo.

De la noche inicial también participaron los grupos «Danzantes», «Taxa Ballet», «Cía. de Danza Contemporánea» de Lucía y Valentina Fusari y «El Árbol», todos ellos mendocinos. «Danzantes», dirigido por Alejandra Tillar, ofreció **Como jugando**. Un dúo femenino que en su búsqueda espacial-lúdica se encuentra y desencontra hasta obtener un divertimento contagioso. Aunque de concepción ortodoxa, la propuesta tuvo a su favor la prolijidad, concisión y redondez que, ciertamente, se desprende de la experiencia de la coreógrafa Tillar. No se puede decir lo mismo del «Taxa Ballet», dirigido por Susan García Salazar, que no logró desprenderse de sus rutinas de danza jazz, proponiendo un trabajo absolutamente convencional (autodefinido como "abstracto basado en el uso de los niveles del espacio") y no exento de imprecisiones.

Las labores más contundentes de esa noche llegaron sobre el final con **Si hubiera un mañana** (Cía. Fusari) y **La Taberna** (El Árbol). El primero, un tejido de adulaciones y rechazos que combinó sensualidad y humor en torno del bolero. Con música ad-hoc (alternada con pasajes de Bach y fragmentos de un hipotético programa radial también sobre boleros), **Si hubiera...** logró traducir -desde la danza, la actuación y la banda sonora- esa suerte de tartamudeo en el que los sentimientos suelen enredarse cada tanto. Por su parte, «El Árbol» propuso una alegoría del poder, vestida en blanco y negro, y montada en gran parte de su extensión sobre seis mesas rodantes que bien podían ser vehículos de choque, transporte o estilización de los movimientos. El trabajo, fragmento de **Carmina Burana**, se inspiró en la **Mesa verde**, de Kurt Joss, y concilió elementos dramáticos de neto corte expresionista (en la iluminación, el maquillaje, el vestuario), una danza muy agresiva con referencias al neo-nazismo y la presencia de pequeños muñecos (usados como alter ego de los personajes) que merecieron estar mejor aprovechados. No obstante, a **La Taberna** le faltó, sobre todo en sus inicios, ajustes de tiempos y coordinación, dejando pe-

ligrosamente que el impacto visual descansara sólo en lo abrumador de los desplazamientos y no en la relación entre la puesta y la densidad de su contenido.

La segunda noche dio lugar a los espectáculos más dispares, en todo sentido. A aquéllos que evidencian una verdadera búsqueda y esos otros que lucen desorientados y suman recursos por la suma misma. Entre estos últimos cabe **Respiración artificial**, del grupo «Barronce», una fusión de danza, teatro y trabajo aéreo con más pretensiones que aciertos. Decididamente aburrido y sin ningún sustento dramático fuerte, desaprovechó las bondades del trapecio y transformó el uso de mascarillas en una excentricidad difícil de conectar al texto y a la situación planteada.

Poco trascendentes resultaron también los trabajos del VI Workshop Coreográfico y de Repertorio de las hermanas Fusari, y la propuesta de Buenos Aires **Tun Tun Tum**, dirigida por Sandra Fiorito. Como contrapartida, la muy buena performance de la bailarina Carolina Rocchietti (Córdoba), que con la dirección de Viviana Fernández, decodificó con el cuerpo un complejo cuarteto de cuerdas. Cada estímulo sonoro tuvo su correspondencia en una concreta actitud física que puso de manifiesto la buena preparación física de Rocchietti y el criterio coreográfico de Fernández. Podríamos entrar en discusión acerca del **2do. Movimiento De Donde la Música se Hace Visible** (tal el nombre de la propuesta) forma parte de las nuevas tendencias o es una reconsideración de la danza pura, pero sin duda fue uno de los mejores trabajos. También puede discutirse la legitimidad de lo nuevo en **Lineas en forma**, del grupo «Lazos», dirigido por Paula Sinay. Aunque no el profesionalismo, el atinado sentido del humor y la precisión de ese trabajo, que combinó danza, expresión corporal y teatro negro.

Lo mejor de la segunda noche -si nos ajustamos a los objetivos del Festival- fue **Cuatro cuartos**, del grupo rosarino «Seis en punto», dirigido por Cristina Prates. La obra, ya vista en la última Fiesta Nacional del Teatro en Salta, es un sarcástico abordaje al tema de las madres, desde las obsesiones y manías sobreprotectoras. En ella se hizo presente una irrefutable síntesis de lenguajes, que alcanzó a la danza, el teatro, la música, el texto y la escenografía. Todos, orientados hacia un mismo destino y cruzándose permanentemente en función de la escueta pero enérgica idea dramática.

La tercera noche fue la más floja y tuvo en el tango a uno de sus denominadores. Ya que de su esencia se nutrieron las incomprensibles **Medea material** (del grupo Pasional danza, de San Luis), Cambalache (del

Taller Coreográfico Mendoza, dirigido por Mariana Robles) y **Pobre tipo** (grupo Enkovias). Pretenciosos los dos primeros y delirante, en el peor sentido, el último, no aportaron absolutamente nada al Festival. Salvo el interrogante sobre si el capricho, la confusión y la oscuridad también pueden considerarse como patrimonio de las nuevas tendencias. «Danzantes» repitió su correcta performance ortodoxa del primer día, aunque con una propuesta menos atractiva: **Bases**. Y el grupo «Las Juanas», con **Juana Las Locas**, ofreció un compacto de una obra mayor, donde se dejó planteado el dolor y la impotencia de Juana ante la muerte de Felipe. Imágenes bellas, actuaciones de muy buen nivel y atractiva percusión en vivo para un trabajo que dejó muchos interrogantes a partir de su reducción.

En esa noche de cierre, fue el grupo «Sin ton ni son» quien mostró un sendero hacia una experimentación cierta. **Acordes y desacuerdos** se llamó su apuesta y planteó un debate sonoro y físico entre una violinista y una bailarina, empuñando sus respectivos violín y barra. Virginia Palero y María Lacau (con dirección de Lacau) propusieron un uso no convencional de esos instrumentos, jugando al encuentro y el desencuentro y sugiriendo improvisaciones que, en realidad, estaban muy bien estudiadas.

El Festival se desarrolló en las salas Mendoza, Politti y Lucero y la coordinación general estuvo a cargo de las coreógrafas de CoCoA-Mendoza: Vilma Rúpolo, Alejandra Tillar, Alejandra Peralta y Lucía Fusari. Durante la primera de las noches, varios artistas plásticos realizaron bocetos a mano alzada de los distintos espectáculos, en vistas a una futura exposición. Los días siguientes, la atención de bailarines y coreógrafos estuvo centrada en un curso dictado por Gustavo Lesgart, acerca de la relación del bailarín con el suelo, "desarrollando la habilidad de moverse hacia y fuera del mismo".

Con esta sexta edición, el evento confirmó (pese a sus altibajos en lo artístico) que es necesario, que llegó para quedarse y que el empuje de los artistas independientes no se amilana ante las crisis. Pero también demostró que la dirigencia cultural permanece indiferente al fenómeno; caso contrario, hubiera garantizado una estructura y una labor de prensa importantes. No basta con maquillar la sala Lucero (tan inapropiada para cualquier cosa como la Politti). Hay que pensar en una nueva infraestructura y en una real "política de buena atención" a los elencos visitantes y al público. En definitiva, ésa es la tarea de gestores y funcionarios: garantizar espacios y difusión.

# EL CRUCE QUE BUSCA LOS SENTIDOS

*Se llevó a cabo en Rosario una nueva edición de El Cruce, el Encuentro de Nuevas Tendencias en las Artes Escénicas Contemporáneas que reunió una interesante muestra de trabajos locales, nacionales y del que participó, además, la compañía española La Carnicería, que dirige el argentino Rodrigo García.*

MIGUEL PASSARINI / desde Rosario

El encuentro, que está organizado por la secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario; Coreógrafos, Bailarines e Investigadores del Movimiento (Cobai) y el Centro de Expresiones Contemporáneas (CEC), contempló además foros de reflexión sobre los distintos ejes temáticos relacionados con el cruce de lenguajes escénicos, entre otros, Construcción de la escena desde el cruce de lenguajes, que estuvo a cargo de la coreógrafa **Susana Tambutti** y la «maestra» local **Chiqui González**. También hubo espacios para la experimentación y proyecciones permanentes de espectáculos de video-danza. Se presentó en Rosario la Red Sudamericana de Danza, y hubo acceso gratuito a Internet para los participantes mediante links con sitios de danza y teatro, además de un stand con publicaciones independientes y libros sobre la actividad.

El bailarín, actor y director de teatro y uno de los organizadores del evento, **Gerardo Agudo**, hizo un balance del encuentro para Picadero.

—**¿Qué cosas los motivaron a realizar El Cruce?**

—Son muchas. Este encuentro está sustentado en la necesidad de propiciar y afianzar, en Rosario, un espacio de confluencia con soporte en la producción de grupos y compañías independientes relativas a la danza contemporánea, danza-teatro y teatro, que tienen como eje de trabajo la investigación del movimiento y el cruce de lenguajes. La idea no es sólo la de hacer una función. Los grupos, que vienen en carácter de invitados, participan activamente en reuniones y espacios de experimentación y además ven espectáculos de otros lugares. Tratamos de llenar de sentido la palabra encuentro.

—**¿Qué cosas tenés más claras después de este segundo encuentro?**

—Me quedan dos cosas muy claras. Por un lado, que el lugar está afianzado e instalado en la ciudad como un evento que tiene características singulares. Creo que está en proceso de volverse aún más singular, de definir cuáles son los límites que hasta

ahora son un poco difusos. El ejemplo, quizás esté en After Sun (de La Carnicería Teatro, de España), donde se pudo ver un cruce de lenguajes pero no desde la investigación del movimiento de los cuerpos. Sin embargo, en el espectáculo hay un cruce muy interesante entre el gesto y la palabra, entre las imágenes y las acciones. Por otro lado, creo que se cumple nuestro objetivo primario que siempre fue el de propiciar un lugar de encuentro donde pudieran tener cabida los artistas locales y los de afuera.

—**¿Sentís que también ganaron un público?**

—Entre otras cosas, además de la cantidad de público, que superó en número al de la primera edición, el encuentro estuvo marcado por la heterogeneidad. No era sólo un público afectado, sino que era genuino, no era sólo gente de la danza o el teatro. Siento que se está formando un público habido por ver cosas nuevas.

—**Hablabas de otros logros...**

—Sin duda, es un logro haber podido sostener las actividades paralelas como son, básicamente, los debates acerca del cruce de lenguajes, y de las formas de producción de los grupos de danza contemporánea y danza-teatro. Esta vez, confrontamos las miradas de la coreógrafa porteña Susana Tambutti, a quien considero una erudita en danza contemporánea, y de Chiqui González, que para todos nosotros sigue siendo la gran maestra, con esa mezcla de pasión y razón que la caracteriza.

—**¿Qué aportó cada una?**

—Susana, su enorme caudal de conocimiento, y Chiqui, lo que es la historia del cruce de lenguajes en Rosario, de las particularidades que tiene la ciudad en cuanto al tipo de producción de ciertas puestas. Ella puede defender la producción local porque conoce la génesis de muchos movimientos. Rosario tiene un modo de producción que es diferente al de Córdoba o Buenos Aires, y no me refiero

a la calidad sino a las relaciones que hay en los procesos de formación de los teatreros locales.

—**En Rosario, ¿dónde arranca el cruce de lenguajes?**

—Creo que en la Escuela de Teatro, que en su momento, hace una década atrás, tenía dos materias troncales que marcaron a toda una generación y que fueron muy claras: Técnica del movimiento y Actuación. Esas materias trabajaban juntas en la producción de las puestas que se montaban. En ese sentido, y es muy personal lo que voy a decir, creo que lo troncal pasó, por un lado, por Marta Subiela (creadora del grupo La Troup), que supo incorporar a la danza cosas de la actuación, del mismo modo que Chiqui (González) lo hizo a la inversa. Ambas intentaron y consiguieron trabajar con cuerpos evocadores de imágenes y no actores que sólo estaban para decir un texto.

—**¿Hay realmente cosas más claras luego de los debates?**

—Esto escapa a El Cruce, es un debate a seguir, siento que esto está empezando a tomar forma y, como artistas, todo esto nos ayuda a entender que los rótulos fueron hechos para pasarlos por arriba, que el hecho artístico supera todos los rótulos. Eso sí está más claro, al menos para mí.

—**¿Que otros pasajes del encuentro fueron importantes?**

—Además de las funciones, hubo también una reunión con los directores de encuentros y festivales de otros puntos del país. Nos dimos cuenta, y no es ninguna novedad, que tenemos deseos y necesidades comunes. A partir de lo conversado vamos a publicar un documento e intentaremos un foro a distancia para sostener el debate acerca de las acciones que podamos tomar en forma grupal.

—**¿Cómo vez el encuentro del año próximo?**

—El próximo Cruce dependerá, como todo, de factores externos como son los presupuestos. Lo que



## LO QUE SE VIO

El encuentro arrancó el miércoles 19 con el atractivo trabajo *Triste tabú de trepar*, a cargo del grupo rosarino *Tres Trastos*, una interesante propuesta realizada con telas que se utilizaban como soporte para trabajar la altura, generando imágenes de gran plasticidad y belleza.

A este le siguió el confuso y desprolijo *Sol negro*, a cargo de *La Gorda Teatro*, dirigido por Cipriano Argüello Pitt, de Córdoba, además de *Solo de una pieza anatómica*, de *La Plata y Tromp y Moire*, ambos de Rosario.

Entre otras propuestas interesantes se pudo ver, *Demasiado*, de Rosario, con dirección general de Judith Ganón, un trabajo de neto corte expresionista. *El faro*, un estilizado espectáculo de danza-teatro, que logra plasmar algunos de los puntos de contacto de los que dictan las nuevas tendencias a través de la fusión de estilos, que cuenta con idea y dirección general de Florencia Martinelli, de Uruguay. También se presentó la siempre sorprendente e «incorrecta» *Compañía Sabina Beher*, de Rosario, que dirige Omar Serra, con *Esa mujer*, un espectáculo que guarda ciertos puntos de contacto con el teatro semimontado y las performances, y un fragmento de *Al compás del corazón*, una imaginativa propuesta, recientemente estrenada, que habla acerca de los roles de la mujer y del lugar del amor y que, entre otros recursos, utiliza objetos. Este trabajo rosarino cuenta con dirección de Marcelo Díaz y producción de Birlibirloque.

Se ofrecieron también *Hacete la que tenés guantes*, a cargo de la compañía porteña que dirige la bailarina y coreógrafa Inés Sanguinetti, y *Ketiak*, de Susana Tambutti, por el Grupo *Tentempié*, de General Roca.

A pesar del buen nivel con que contó la muestra, quizás haya sido el espectáculo clausura el punto culminante del encuentro. Luego de una estructura abierta de improvisación, coordinada por Gabriela Morales, que utilizó coherentemente la nave central del galpón del CEC, trabajando dentro y fuera del espacio, el desembarco de *After Sun*, de *La Carnicería Teatro*, de Madrid (España), generó la atención de un público habido por ver de cerca al polémico grupo que dirige el argentino Rodrigo García, que había incomodado al público y a la prensa porteña con *Conocer gente, comer mierda*, presentado unos días antes en el marco del III Festival Internacional de Buenos Aires.

«No pretendo caer bien sino comunicar», dice cada vez que puede García y prueba de ello son sus espectáculos. *After Sun*, un trabajo por encargo estrenado en el 2000 para un festival de teatro realizado en Delfos (Grecia), está inspirado en el mito de Faetón, el hijo del Sol en la Tierra que «ambicionó más de la cuenta, quiso conducir el carro del sol y perdió el control hasta caer fulminado por Zeus».

*After Sun* apenas si se acerca a ilustrar el mito griego del que sólo toma la anécdota para trabajar desde la propuesta escénica los alcances de la ambición en un mundo, según García, donde las cartas están echadas y ya nada queda por hacer.

La propuesta, sostenida por un texto duro —por momentos macabro—, donde cada palabra juega de contrapunto con las imágenes y la música, se revela perturbadora y mordaz, rompiendo con los cánones y las convenciones tradicionales del teatro y acercándose más a un performance, una tendencia cada vez más notable en los movimientos de avanzada.

El texto de *After Sun* podría definirse como una mirada contemporánea acerca de las formas de oscilar entre la vida y la muerte, en medio de innumerables caídas. García impone un tono socarrón a todo el planteo escénico que se nutre de elementos cotidianos como el estilo de vida «moderno», las variables conocidas de la política, la velocidad, la ambición de poder, el apasionamiento desmedido, las diferentes formas de morir y, sobre todo, la insatisfacción.

Quizás como un ejemplo universal —como una especie de posible hijo del sol postmoderno— aparece en el texto una referencia directa a Diego Maradona, mezclada con incontables nombres conocidos a los que los personajes, sorprendentemente interpretados por Juan Lorient y Patricia Lamas, quisieran ser o parecerse.

Los cuerpos desnudos —la desnudez resulta un recurso del que por momentos se abusa— una permanente sensación de hastío y el deseo tenaz de «pisar cabezas» lleva al hijo del sol, luego de su paso por la tierra, a trabajar a un puesto de *Mac Donald's*, en un final que sólo puede definirse como demoledor.

Como ocurre en cada lugar donde se presenta, *After Sun* consiguió entusiasmar a una parte del público y escandalizar a la otra, dada la dureza de algunas escenas, en particular una donde el protagonista simula tener sexo con dos conejos.

Sin embargo, quince montajes avalan el currículum de este autor, desde que estrenara en España *Acera derecha*, en 1989. Entre ellos, *Prometeo*, *Vino tinto*, *Carnicero español*, *Protegedme de lo que deseo*, *Nuevas ofensas* y el reciente *Conocer gente, comer mierda*, todos trabajos marcados por la dureza de los textos y las imágenes.

Quizás por esto, el crítico y por momentos iconoclasta Rodrigo García decía hace pocos días que veía a la Argentina «toda rota». Luego de ver *After Sun*, parece que esa es su visión del universo.

siento es que tanto Cultura como Cobai reconocen que estos espacios se pueden sostener, que tienen un valor importante y que hay que intentar, no sólo sostener este, sino construir otros. Para el próximo, me gustaría mantener la diversidad y la calidad pero, básicamente, poner el acento en lo que es la formación y la experimentación. Este año arrancamos con un taller que fue muy bueno, dictado por Cristina Prates y David Farías, que son también referentes muy fuertes en la ciudad. Me gustaría que se pueda dar de una manera más natural el intercambio entre los grupos que participan.

—**¿Por qué piensas que hay gente de la movida local que no participa?**

—Muchas veces no se comparten cosas porque no se está seguro de lo que se está haciendo. Es algo que no se puede forzar en algunas personas. Sin embargo, las nuevas generaciones lo traen incorporado. Hay muchos artistas urbanos que están trabajando muy bien y que ya no vienen de la danza o del teatro o de la música, o vienen de todos esos lugares a la vez. Por todo esto, me parece que el arte está a salvo en Rosario.

—**Sin embargo, en la muestra se vieron espectáculos que se desarrollan en una sola escena, para terminar nuevamente atrapados en el sinsentido....**

—En los grupos hay, por momentos, un vacío. Se puede discutir si se está en el terreno de las llamadas nuevas dramaturgias o no. Así como se están formando nuevos grupos desde la búsqueda individual generada desde estos actores-bailarines, van a surgir, con el tiempo, directores o coreógrafos o puestistas que puedan entender este lenguaje nuevo, o relativamente nuevo, del cuerpo. De hecho, afuera los hay y muy buenos. Creo que falta terminar de entender estos lenguajes en relación a otros signos para componer narrativamente a partir de un sentido.

# PICADERO



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:

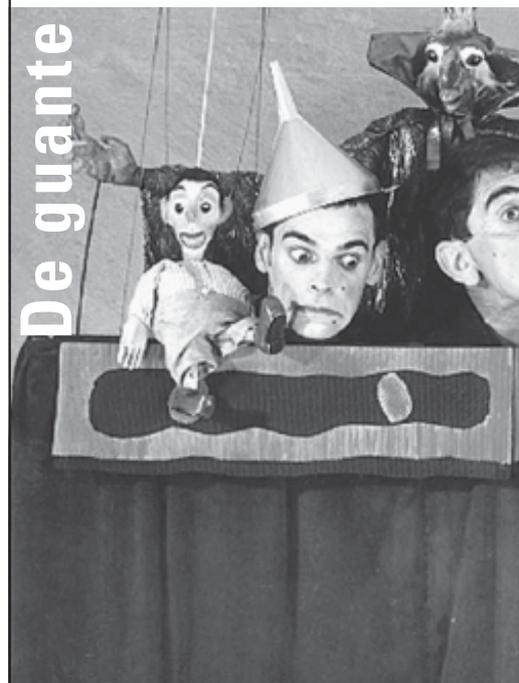
*picadero*  
EL PROGRAMA DE RADIO DEL I.N.T.

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 23 San Juan - Sábado 21 Hs                   |
| LRA 4 Salta - Miércoles 16 Hs                 | LRA 24 Río Grande - Lunes 21 Hs                  |
| LRA 5 Rosario - Dom. 21 Hs                    | LRA 25 Tartagal (Salta) - Viernes 23 Hs          |
| LRA 6 Mendoza - Sab. 13:30 Hs                 | LRA 26 Resistencia - Viernes 19 Hs               |
| LRA 7 Córdoba (Aún Sin Confirmación)          | LRA 27 Catamarca - Dom. 21 Hs                    |
| LRA 8 Formosa - Dom. 21hs                     | LRA 28 La Rioja - Sábado 17 Hs                   |
| LRA 9 Esquel - Dom. 12 Hs                     | LRA 29 San Luis - Dom. 13 Hs                     |
| LRA 10 Ushuaia - Viernes 21 Hs                | LRA 42 Gualeguaychu - Dom. 13 Hs                 |
| LRA 11 Comodoro Rivadavia - Viernes 21 Hs     | LRA 51 Jachal (San Juan) Dom. 23 Hs              |
| LRA 12 Santo Tome (Corrientes) Dom. 13 Hs     | LRA 52 Chos Malal (Neuquen) - Sab. 16 Hs         |
| LRA 13 Bahía Blanca - Miércoles 16 Hs         | LRA 53 San Martín De Los Andes - Dom. 13 Hs      |
| LRA 14 Santa Fe - Martes 22 Hs                | LRA 54 Ing. Jacobacci (Río Negro) - Sab. 14 Hs   |
| LRA 15 Tucumán - Jueves 21 Hs                 | LRA 55 Río Senguer - Dom. 19 Hs                  |
| LRA 16 La Quiaca - Dom. 20 Hs                 | LRA 56 Perito Moreno - Viernes 18:30 Hs          |
| LRA 17 Zapala - Sábado 16 Hs                  | LRA 57 El Bolson - Domingo 22 Hs                 |
| LRA 18 Río Turbio (Santa Cruz) - Sábado 22 Hs | LRA 58 Río Mayo - Sábado 14 Hs                   |
| LRA 19 Puerto Iguazú - Sábado 21 Hs           | LRA 59 Gob. Gregores (Sta. Cruz) - Viernes 21 Hs |
| LRA 20 Las Lomitas (Formosa) - Jueves 14 Hs   | Lu4 Radio Patagonia - Lunes 16 Hs                |
| LRA 21 Santiago Del Estero - Lunes 21 Hs      | LRA 30 Bariloche - Sábado 16 Hs                  |
| LRA 22 Jujuy - Domingo 06 Hs                  |  |

De guante y varilla somos

# V



*Durante dos semanas La Plata fue sede de un encuentro que ya se instaló definitivamente y que como acontecimiento cultural trasciende las fronteras de la ciudad, tanto por el interés que despierta en los espectadores como en los artistas que son sus protagonistas*

# FESTIVAL INTERNACIONAL DE TITERES Y TEATRO DE FIGURA



*Cantaloucos (España)*

**CONSTANZA SCARPINELLI / desde La Plata**

Con o sin retablo, arriba de un escenario, en manos de actores manipuladores o pendiendo de hilos y varillas, los títeres y las marionetas fueron los protagonistas del **V festival Internacional de Títeres y Teatro de Figura**, que se realizó en La Plata entre el 22 de julio y el 4 de agosto, en coincidencia con el receso escolar de invierno.

Un total de 14 mil espectadores asistieron a 66 funciones que tuvieron lugar en las salas Armando Discépolo, teatro Lozano, Coliseo Podestá y Palacio de Cultura de la República de los Niños, donde 5 grupos internacionales provenientes de Toulouse (Francia) Barcelona, Cataluña, Pontevedra, Galicia, Zaragoza y Aragón (España) y Río de Janeiro (Brasil) y 14 elencos argentinos de Córdoba, Puerto Madryn, Capital Federal, Gran Buenos Aires y La Plata hicieron alarde de creatividad y jerarquizaron al títere.

El Festival Internacional de La Plata forma parte del calendario nacional e Internacional de festivales de teatro de títeres y teatro de figuras y sirve de plataforma para que los artistas extranjeros tengan oportunidad, asimismo, de realizar breves giras por el interior del país. Este año, a las funciones concretadas en La Plata, la gente de Pizzicatto, Tanxarina,

Indio Universo, Compañía Poropo, Sobrevento, Teatro D1, Compañía de Teatro Juglares, Títeres del Bien Te Veo, Compañía Teatral La Máscara, Pelele Marionettes, El triángulo, La Opera Encandilada, Compañía Titiritesca, Arbolé, Grupo 5 Sesiones, Los Bufones, Abelardo, Del Firlute y Lunatix sumó las que hizo en Reconquista, Chaco, Santa Fe y localidades cercanas, Córdoba capital y Mar del Plata.

La repercusión del encuentro superó las expectativas y así como la cantidad de espectadores que asistió a las funciones sorprendió a los organizadores -habida cuenta de la crisis económica, por un lado, y del exceso de oferta de espectáculos por otro- la respuesta del público maravilló a los artistas. Los visitantes extranjeros no esperaban salas

llenas un miércoles de sol, ni aplausos tan cálidos de manitos pegoteadas de caramelos.

## UN POCO DE HISTORIA

Hace cinco años el titiritero Gerardo Capobianco comenzó a diseñar este proyecto con un grupo de compañeros. Durante varias temporadas había realizado giras nacionales e internacionales y ésto le había posibilitado tomar contacto con compañías de muy diversas regiones del mundo e inclusive provinciales.

«Como se trata de un festival internacional —dice el creador y programador— las cargas logísticas son



*Mozart Moment (Brasil)*



*La muerte de don Cristobal (Francia)*

muy elevadas, por eso tramitamos subsidios en instituciones oficiales y privadas. En general también contamos con el apoyo de la Municipalidad y la provincia de Buenos Aires. Suelen apoyarnos entidades internacionales como Payasos sin fronteras o Amnesty International. En parte de esta organización interviene, además, La imaginaria, una organización no gubernamental que cumple en parte así con su objetivo de asistencia humanitaria.

A través de un sistema de redes que existen en la Argentina y Latinoamérica muchos de los grupos que participan del festival pueden realizar giras en otras ciudades, esto posibilita compartir costos de producción.

En este encuentro, que Capobianco define como de «títeres y teatro de figuras», intervienen propuestas de danza teatro, mimo y pantomima, clown y por supuesto títeres en sus diferentes técnicas, sombras, teatro negro, de mesa, clásico, guiñol y variaciones de varilla.

- **¿Qué engloba este concepto «teatro de figuras»?**

- Todo aquello que tenga que ver con la imagen. Aquí cabe la técnica del títere con el cuerpo, por ejemplo en el caso de artistas como Hugo e Inés (dos titiriteros peruanos que han participado de diversos encuentros en la Argentina). Ellos realizan un pasaje físico del mimo y la pantomima cruzándolo con objetos. Teatro de figuras es una expresión muy europea. En realidad sólo nosotros usamos un término como títere, que es muy abarcador porque no se detiene a señalar técnicas o variaciones. En el resto del mundo a cada experiencia se la denomina por el nombre de la técnica. Tanto en España como en Francia al títere de guante se lo llama guiñol, por ejemplo. El títere de mesa se denomina bunraku. El Teatro de figuras incluye la mixtura de distintas disciplinas. El trabajo de El periférico de objetos, en Buenos Aires, es un típico ejemplo de ésto.

En esta temporada la gran tendencia del Festival platense estuvo dada por una mayoría de espectáculos en los que dominó la imagen. Trabajos de teatro danza — que incluyeron coreografías aéreas) se mezclaron con propuestas de títeres de mesa mixturadas con sombras, títeres de guante y guiñol con el típico polichinela italiano.

«El Festival está instalado en la ciudad y tiene una fuerte respuesta del público», comenta Gerardo Capobianco. En las salas céntricas las entradas cuestan \$5, a través de La imaginaria, se invita a participar a distintas entidades de bien público encargadas de proteger a la niñez. Esos pequeños espectadores participan en forma gratuita de la muestra.

# Investigar un objeto con la idea de humanizarlo

CECILIA HOPKINS / desde Capital Federal

*En los últimos años el titiritero Carlos Canosa, que a principios de los 90 comenzara a desarrollar con fuerza técnicas relacionadas con los objetos, viene realizando talleres en los que propone diversas investigaciones dentro de ese campo.*

Las primeras experiencias teatrales de Carlos Canosa transcurrieron en su ciudad, Lomas de Zamora, provincia de Buenos Aires, al participar en montajes relacionados con el circo criollo y el teatro popular. Después vendrían las experiencias ligadas al trabajo con muñecos y objetos, primero en formato tradicional -con retablo y títeres de guante- más tarde, a partir de la investigación con otros procedimientos, con la idea de construir un lenguaje propio fusionando elementos provenientes de la actuación con el arte titiritero. En 1983 recorrió el país con su espectáculo **La fiesta de las nubes** y cuando llegó a la democracia, -en ese momento Canosa se encontraba trabajando en plazas- se presentó al llamado a concurso para integrar el elenco estable de titiriteros del Teatro San Martín, dirigido por Ariel Bufano y Adelaida Mangani. Durante los diez años que permaneció en la institución, Canosa reconoce haber aprendido las pautas esenciales de su trabajo, no solamente de las enseñanzas de Bufano, de quien dice haber incorporado «la ética y la estética de la profesión», sino también de las giras que el conjunto concretó en el exterior, las que le dieron la oportunidad de conocer el trabajo de muchos otros grupos.

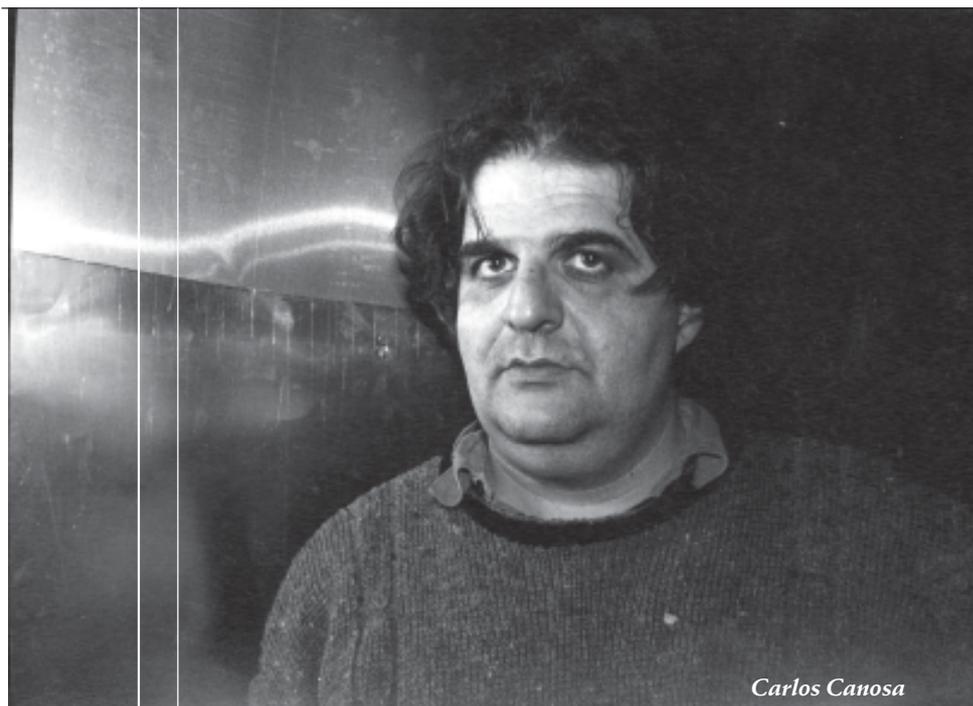
Cuando decidió separarse del elenco del San Martín el director creyó que había llegado el momento de consagrarse por entero a capitalizar sus experiencias y buscar un camino personal. Es que ya en 1990 había dado a conocer su **Historias con desperdicios**, una obra que, ese mismo año, mereció el Premio Coca Cola en la categoría de mejor espectáculo infantil y que significó una transgresión al modelo tradicional del género. Con la interpretación de Héctor López Gironde, el espectáculo presentaba un personaje que, manipulando los humildes materiales que tenía a mano, conseguía transformar un basural en un ámbito mágico, en el que trascurrían desde una historia de amor hasta situaciones liga-

das a la injusticia y la prepotencia de los poderosos. Después Canosa siguió dirigiendo obras en las que investigó diversos lenguajes: entre ellos, las posibilidades del origami japonés (**Xibalbá**) y el teatro negro (**Un redondo muy cuadrado**).

El origen del teatro con objetos puede rastrearse, según Canosa, en la actividad ritual del hombre primitivo, en los ceremoniales alumbrados por la luz del fuego que proyectaban sombras a su alrededor. De todas esas sombras, la más significativa pudo haber sido, tal vez, la propia silueta del oficiante. A esas imágenes fundantes de un arte antiquísimo, el titiritero ha sumado otras fuentes de inspiración provenientes de Europa, Asia o Latinoamérica, como el teatro de muñecos del nordeste brasileño. También el cine de animación del este europeo le ha significado un gran aporte, como «la famosa película de McLaren, en la que una silla común pero en movimiento adquiere otra dimensión». El director advierte que no hay demasiados escritos teóricos acerca del trabajo con muñecos y objetos y que él mismo se ha ido formando «un rompecabezas a partir de la experiencia de diferentes artistas de las artes escénicas». Uno de ellos es el polaco Tadeusz Kantor, un nombre inevitable al momento de examinar el fenómeno de la descontextualización de un objeto y los significados diversos resultantes de esa operación estética.

Canosa ha dirigido talleres en diferentes partes del país, hasta en Ushuaia. Actualmente, se encuentra coordinando uno de estos seminarios (al que ha llamado **De títeres y objetos**) en La Fábrica, Ciudad Cultural, un espacio abierto en la planta de IMPA (Industrias Metalúrgicas y Plásticas Argentinas) ubicada en el barrio de Almagro. Se trata de una actividad dirigida a gente que llega de otras disciplinas relacionadas con la escena.

Al director no le gusta hablar ni de titiritero ni de manipulador cuando debe referirse al artista que



Carlos Canosa



Foto: Magdalena Viggiani

trabaja con muñecos y objetos. Prefiere usar la denominación *intérprete dramático*, lisa y llanamente. La primera etapa del taller, precisamente, se compone de ejercicios de improvisación a través de los cuales el tallerista va en busca del significado de esta expresión. La primera propuesta consiste en una secuencia de ejercicios físicos destinados a suprimir tensiones «para que el cuerpo no se convierta en un obstáculo de la expresión». En el ejercicio siguiente, los alumnos sostienen unas delgadas varillas con la consigna de mantener el cuerpo relajado en tanto buscan que el brazo y la muñeca que sostienen el objeto mantengan un tono muscular propicio para afinar las posibilidades de manipulación. Siguiendo el mismo criterio, el ejercicio se complejiza. Así, dos talleristas se conectan a través de las dos varillas que sostienen: uno de ellos conduce los movimientos del otro, que debe reaccionar con los ojos cerrados al estímulo que recibe. Luego, este mismo esquema se mantendrá en una cadena que involucrará a todos los participantes puestos en fila. «Antes que nada —advierte Canosa a sus alumnos— deben probar, investigar todas las posibilidades de movimiento que ofrece el objeto, luego establecer un vínculo con él». Juntamente con la práctica, según explica, el intérprete aprende a administrar la tensión muscular que compromete en su manipulación, en función de las diferentes calidades de movimiento que necesita lograr del objeto. A estos primeros ejercicios de manipulación indirecta le sigue otros de manipulación directa, en los que el tallerista debe propiciar el movimiento de su compañero tomando su nuca con el pulgar y el índice.

El desafío posterior consiste en lograr que el participante del taller incorpore la idea de que un objeto no antropomórfico puede pensar, emocionarse y llevar adelante una línea de acción, como cualquier personaje teatral. ¿Cuál es el secreto para lograr que una

manzana, una vela o una taza hagan suyo un texto —un monólogo de **Macbeth**, por ejemplo— para que resulte convincente tanto para el actor como para el espectador? Canosa responde: «se trata de investigar el objeto con la idea de humanizarlo, de encontrarle una personalidad, un modo de mirar, de caminar, una manera de hablar. El trabajo más importante es el de generar convenciones que el espectador acepte como naturales. Es muy fuerte cuando un objeto cotidiano, el objeto en el sentido más puro y sin ningún aditamento, adquiere una personalidad propia: su sola presencia dice una cosa en función de lo que es en la vida diaria y su discurso de escena dice otra sin traicionar la propia esencia del objeto».

En una instancia posterior, cuando se introduce un texto, al tallerista le surge la disyuntiva de elegir entre dos opciones: o usar la dramaturgia que ha planteado el autor o realizar una «objeturgia», como llama Canosa a las modificaciones que se hacen en función del objeto, a los efectos de lograr una síntesis del texto que permita encontrar un buen ritmo a la representación. «Hay que tomar el texto sin prejuicios, respetar su espíritu y su sentido dramático pero poniéndolo al servicio del objeto», subraya el director. Después se pondrá toda la atención en cómo decir ese texto.

Otra cuestión que se examina en profundidad es la imagen que el intérprete debe asumir al maniobrar sus elementos a la vista del público. Según explica el director, a veces el intérprete necesita «actuar su ausencia», tal como ocurre en el Bunraku japonés, para que en la percepción del espectador el objeto se adueñe del primer plano. En esos casos el intérprete debe encontrar una codificación de movimientos que deje a las claras su intención de distanciarse del objeto. De esta manera, trabajará cuidadosamente la expresión de su rostro y la posición de su cuerpo, con la intención de poner en el centro de la atención

del espectador al objeto que está manipulando: «toda la tensión tiene que estar en el objeto —afirma Canosa— y como no tiene que existir una competencia entre el intérprete y el objeto, en esos casos se recomienda tener el ego dormido. Pero nunca hay que pensar que la neutralidad puede pasar por el color negro de la ropa y por poner cara de nada. Tampoco se debe confundir ritualidad con solemnidad». En otros casos, el intérprete debe encontrar el modo de disociarse, discriminando el brazo o la mano que sostiene el objeto del resto de su cuerpo que interviene de otro modo en el espectáculo. Esto sucede cuando se asume un personaje, interactuando junto al objeto: allí se establece entre ambos una relación de igual a igual.

Otras cuestiones que se estudian en los talleres es el uso del espacio —¿dónde ubicar los objetos, ¿en una mesa, en una silla, en el piso...?— y también el hecho de saber elegir dónde resulta conveniente ubicar a los espectadores en función de cada elección espacial.

El taller que dirige Carlos Canosa tiene el objetivo final de «exacerbar el símbolo, el signo y el significado hasta romperlo». Si bien en esta tarea artística «hay mucho de intuición y es muy importante ser permeable a las cosas», el director advierte que no está a favor de crear mitos sobre los objetos. Y expone, a la vez, una crítica acerca de algunos vicios que alientan ciertas visiones posmodernas de la escena, en relación a la ausencia de responsabilidad del artista en cuanto al sentido de su obra: «podemos servirnos de los objetos pero no para hacernos los raros. A mí no me interesa el «todo vale» que propone esta época: creo que hay que pensar en el público con responsabilidad de artistas y no tomar el camino de lo más fácil. Por eso siempre digo ¡aguante la modernidad!, porque yo no creo que las ideologías hayan muerto...»



Ana María Bovo

# “La clave es estar detrás de las historias”

## Narración Oral

*A mediados de la década del '80 un grupo de narradoras –Las cuenteras– comenzó a desarrollar su arte en Buenos Aires. Al cabo de más de una década, el trabajo de Ana Bovo se fue perfeccionando y hoy está profundizando una investigación que le posibilita aportarle más teatralidad a ese pequeño y efectivo acto de narrar.*

EDITH SCHER / desde Capital Federal

**-¿Hay algún rastro hoy en la narración oral, del arte de los juglares?**

-Hay rastros en los mayores, en el norte y en el sur, lejos de los centros urbanos, que están muy contaminados de la jerga técnica de los medios masivos. Creo que hay un tesoro en las personas mayores, a las que nadie les pregunta, por lo que recuerdan y lo que saben..

**-¿Trabajás con algún modelo de narrador?**

- Observo mucho a los narradores espontáneos, aquellos que, olvidados de sí mismos, narran sin intención de hacer con eso un producto escénico. Ellos son mi modelo estético. Tienen una cantidad de recursos muy ricos, de los cuales muchas veces no son conscientes.

Copio esa eficacia. Me interesan esos hallazgos en la narración de un taxista o un vendedor de supermercado. Tomo esa narración cotidiana y la mezclo con la poesía que viene de los textos, el cine y el arte en general.

**-¿Existen diferentes propuestas de narración en las que hay menos o más actuación?**

- Sí. Yo misma frecuento un arco diferente. Hay ocasiones en que hago relato puro, sentada en una silla, con una sola luz, y construyo un restaurante en Nueva York, una chica que llora sobre un menú gracioso, o me llevo a la gente a un jardín en una mansión en Nueva Zelanda; es decir, voy viajando sin moverme del sitio y sin otro recurso que la voz y lo que estoy diciendo. Otras veces, en cambio, encaro un teatro del relato.

En la escuela del relato, que fundé este año, estoy armando una narración coral sobre **Madame Bovary**. He llevado la novela casi hasta la dramaturgia. Desordené la linealidad narrativa y puse en escena un coro de narradoras que la cuenta. Y dado que Madame Bovary necesitaba doce metros de tela para cada vestido, que de algún modo da la medida de cómo se fue endeudando con aquel tendero que después la estranguló, nosotros trabajamos con una tela de doce metros en el escenario. Las posibilidades son infinitas, así que estoy experimentando desde la forma más austera hasta otras puestas más complicadas.

**-¿Qué desafíos plantea, desde el punto de vista de la narración oral, abordar con la palabra, el reino de la imagen, que es el cine, como lo hiciste en el espectáculo Maní con chocolate?**

-Es un proceso interesantísimo, porque si uno ve lo que está sucediendo, el espectador también lo ve. Esta actitud implica habitar el sitio del cual se está hablando. Cuando el narrador logra una imagen muy poderosa, la transmite. El texto es el proyector de cine que emite esa imagen, esa evocación, en el imaginario del otro.

Es algo más simple de lo que parece. Cuando viene una persona y dice «Lo vi a fulano, está demacrado, debe tener algo malo», una cosa que pasa en los pueblos, donde la gente percibe la enfermedad de un vecino, cuando el otro cuenta lo que vio y es un narrador eficaz, uno empieza a ver lo que describe. Ese procedimiento, con el que se puede abordar tanto la literatura, como las experiencias ajenas o las propias, es un recurso inherente a la profesión de narrador. Lo que suele ocurrir es que cuando uno toma una obra literaria, en el afán de reproducir la pieza, y de aferrarse demasiado a su organización original, no hace contacto con lo visual. Entonces el público ve desfilan ante sí imágenes de un texto escrito y no realmente lo que se ve dentro de la historia. Pero si quien cuenta ha tenido una vivencia de esa experiencia que va a narrar, ésta se vuelve visible. Porque la narración debería ser siempre eso: relatar experiencias humanas.

**-¿Te interesa contar desde el punto de vista de un narrador privilegiado, aquel que lo sabe todo, o ir variando la posición del punto de vista, tomar la mirada de un personaje y de otro, durante el relato?**

-Creo que el narrador debe estar colocado en el lugar de la perplejidad, del asombro, estar ubicado en el lugar de la pregunta. Si no es un curioso, no tiene que dedicarse a contar, sino a dar conferencias. Quien cuenta tiene que estar al servicio de otros personajes, ser el que proyecta las historias, prestándoles su cuerpo, su voz y su gestualidad a los que las están produciendo. El narrador emite su texto, pero los que se mueven en escena son otros, de modo que éste debe saber desaparecer, para que la gente se contacte con la historia que se está contando.

**-¿Cuándo aparece la subjetividad del narrador y desaparece la ilusión de neutralidad del relato?**

- Todo el tiempo. Tiene que ver con el modo en que el que narra se instala, la manera en que mira o no mira al público. La subjetividad está relacionada con todas esas decisiones y las desborda. Por eso creo que un narrador que trabaje con cierta modestia y permita que la historia le llegue al espectador, hace un buen uso de su punto de vista. Cuando, en cam-

bio, necesita mostrar sus destrezas en el escenario, cuando su subjetividad se impone sobre los rasgos de los personajes, la historia queda perdida. El espectador termina admirando cuán hábil es el que narra con su cuerpo, con su voz, pero no se acuerda de lo que contó. La clave es estar detrás de las historias.

**-¿Cómo se enseña a narrar?**

- Por primera vez estoy sistematizando esa enseñanza. Lo primero que enseño es que no hay un lector delante de uno, sino un espectador, por lo cual hay que armar la trama y la estructura dramática de tal modo que ese espectador quede atrapado, que no tenga otro remedio que atender a lo que viene y saber qué es lo que sigue. Narrar es, de alguna manera, expresar las vicisitudes de una intención. Un personaje tiene una meta y el entorno en que está u otros personajes, se le oponen para cumplir ese intento. La narración es lo que va pasando en dos planos: el de la conciencia del personaje y el de lo que éste hace para conseguir su objetivo. Esta concepción, de que sostener una palabra intensa, viva,

*«Parto de la literatura, uso sistemas narrativos del teatro y del cine, para llegar a un relato que parezca lo más espontáneo posible, aunque tenga un armado muy cuidadoso detrás.»*

en el escenario, es un esfuerzo sobrehumano, también la enseña Peter Brook en su libro **La puerta abierta**: «No hay lector delante nuestro, aunque contemos historias sacadas de los libros. Hay espectador, por lo cual hay que saber producir un espectáculo», un texto pulido brillante, que pueda reproducir en la percepción del otro la misma evocación que tenemos nosotros. Es un proceso complejo que voy desentrañando a partir de un método particular que fui aplicando primero intuitivamente y luego apoyándolo teóricamente, junto con el equipo con el que trabajo. Para hacer esta conceptualización, he juntado los textos más eruditos, con el recuerdo de mis abuelas, y con todos los narradores espontáneos de los cuales aprendí. Junto a los profesionales que me acompañan en esta investigación, estoy trabajando la poética del relato. Buscamos en

él los ingredientes míticos, ya que a veces las historias, inadvertidamente, están pobladas de pequeños mitos enquistados y por eso funcionan. Hay que saber detectarlos y utilizarlos. Si un personaje tiene un conflicto amoroso, éste debe aparecer desde el principio. Si hace la travesía por su vida con esa pena, cuando el amor regrese, va a tener una potencia mucho mayor que si ese dato apareciera a último momento. Es muy bueno saber que a Ulises lo espera Penélope durante veinte años. De no ser así, el reencuentro no sería inolvidable y no hubiese perdurado en la memoria de la humanidad durante tres mil años.

**-Si contar es un arte milenario, ¿cómo se incorporan los procedimientos narrativos contemporáneos?**

- Trabajo mucho con los sistemas narrativos del cine. Por eso al enseñar a narrar, incluyo en el aprendizaje los criterios de edición y montaje, es decir, cómo unir los momentos más potentes. Primero hay que desarrollar el cuento en la imaginación de uno, como si filmara horas y horas de película, para después poder unir lo que es más significativo, los detalles que están cargados de poesía; es decir, mezclar lo que es necesario argumentalmente para la comprensión de la historia, con los ingredientes poéticos. De modo que el cine y su modo de narrar me sirven mucho para inspirarme a la hora de contar literatura o cualquier hecho cotidiano. Por otra parte, para relevar los conflictos que tienen los personajes, para dar cuenta de su agudeza y sus puntos más álgidos, utilizo técnicas teatrales. Esto quiere decir que parto de la literatura, uso sistemas narrativos del teatro y del cine, para llegar a un relato que parezca lo más espontáneo posible, aunque tenga un armado muy cuidadoso detrás.

**- Narrar, ¿para qué?**

- Para expresarse, para vivir mejor. Narrar porque sí. Me asombra haber construido con esto una profesión. Hubiese querido cantar o bailar, pero no sé. Contar es una habilidad que adquirí desde chica, por estar en un entorno donde la gente se expresaba fundamentalmente de esa manera. Era la actividad social y cultural por excelencia, ir de visita y contar con buenos conversadores, aquellos que sabían entretener, que no aburrían a la gente.

**-¿Qué tiene la narración que no tengan otras formas expresivas?**

- Tiene la posibilidad de lo repentino. Como quien toma una guitarra y canta. Hay otras artes que necesitan de una ambientación más sofisticada. En este caso, por la inmediatez y las posibilidades que tiene de concretarse, narrar es tener la libertad de un trovador.

Tomo la narración para abordar cualquier tema. Es un género que tiene una tremenda omnipotencia, porque con muy poco se hace mucho.



# Amalalú,

*una apuesta al intercambio regional*

*Cuando en teatro se habla de regionalismo, se corre el riesgo de simplificaciones fáciles, de circunscribir el tema a una cuestión geográfica muy localizada. El teatro regional, sin embargo, es mucho más abarcativo en lo que hace a dramaturgia, a antecedentes culturales, a proyección temática, a técnicas de representación.*

**NICOLÁS VILFAÑE** desde La Rioja

En esta acepción amplia se inscribe la regionalidad del teatro de Amalalú, un grupo independiente conformado por profesionales de larga experiencia escénica en el ambiente teatral de La Rioja. Nucleados en torno a la inquietud común de experimentar nuevas formas de comunicación a través de esta disciplina artística, su primer trabajo llevado a la consideración del público fue la obra del dramaturgo español Martín Iniesta, **Auto de Lujuria**.

Encarada en principio como ejercicio de tesis, pronto los integrantes del elenco se vieron inmersos en una tarea de investigación y experimentación que concluyó adjudicándose el primer premio de la Fiesta Provincial del Teatro '98, y con ello la representación de La Rioja en la Fiesta Nacional, celebrada en Rosario. Asimismo, participó como invitado en el VII Encuentro de Teatro del Valle de Punilla, Córdoba. La obra cumplió una exitosa temporada local y en el marco de una tarea de difusión del arte teatral, realizó numerosas presentaciones en diversos departamentos del interior riojano y provincias vecinas. Protagonistas de esta experiencia fundacional fueron Victoria Cárdenas, Liliana Zaffetti y Juan de Torres. La primera como directora debutante y los dos restantes como actores.

El elenco se amplía con las incorporaciones de Marcela Molina y Daniel Atencio. Aquí se inicia una etapa de apertura del grupo, que decide convocar a directores de otras provincias a fin de dar fundamento a una integración regional y a una expansión del regionalismo teatral. El primer invitado es Daniel Vitale, director santafesino de *Rafaela*, con una rica trayectoria formativa en el país y en Europa, como asimismo con trabajos de actuación y dirección ganadores de diversos concursos a nivel nacional.

Fortalecidos por los resultados obtenidos en su primera experiencia, en 1999 encaran con Vitale un ensayo experimental. Partiendo de la lectura de la obra **La casa de Bernarda Alba**, de Federico García Lorca, la investigación tomó dos caminos ensayísticos. Por un lado, el trabajo de improvisación actoral, y por el otro, la búsqueda

de textos que tuvieran analogía temática entre sí. Jerarquizados autores como el mismo García Lorca, Antonio Gala, Gabriel García Márquez, Isabel Allende, Vicente Zito Lema, Henry Miller, Ray Bradbury, Lewis Carroll, D. H. Lawrence, Eliphaz Levi, Virginia Wolf y Anaïs Nin, contribuyeron a la definición de la trama argumental.

El resultado es una pieza de sólida dramaturgia, con una puesta no convencional que utiliza el espacio escénico y el trabajo actoral como una red que atrapa al espectador en una trama que impacta tanto a nivel intelectual cuanto en la sensibilidad.

La acción se plantea en el patio de **La casa**, testigo de juegos infantiles y de miedos, para pasar por un quiebre al interior, donde se desarrolla el drama hasta desembocar en un final de impacto. En el encierro que plantea el espacio escénico, el público se ve involucrado en la historia de cuatro hermanos tan reclusos compulsivamente entre sólidas paredes y rejas, como en su propia alienación. La música ejecutada en vivo se incorpora a la obra. Misterio, locura, crueldad, fantasía y humor negro son los ingredientes que conforman este espectáculo que se inscribe decididamente en la corriente moderna del teatro, en la que el actor recupera un amplio protagonismo y el público es rescatado de su rol pasivo para involucrarlo en un juego estético y movilizador.

**La Casa** es presentada por Amalalú en la edición '99 de la Fiesta Provincial del Teatro, adjudicándose por segundo año consecutivo el primer puesto. Consecuentemente, representa a La Rioja en la Fiesta Nacional del Teatro, Córdoba '99. Entendió el jurado que «la obra reúne un excelente nivel de actuación, con una puesta creativa y renovadora, en el ejercicio de una dramaturgia moderna, de riesgo, que moviliza el imaginario del espectador».

Siguiendo con la tónica de trabajar con directores invitados provenientes de otras corrientes teatrales, Amalalú encara la temporada 2.000 con el mendocino Juan Cristóbal Comotti, joven director de relevante trayectoria, enrolado en la corriente del nuevo teatro con vertientes de expresión tanto de uno como del otro lado de la Cordillera.



Precisamente, de ese movimiento teatral proviene el dramaturgo chileno Jorge Díaz, de quien el grupo toma dos obras: **El Locutorio**, puesta por Comotti como **Contrapunto para dos voces cansadas** y **El jaguar azul**, para integrar un tríptico con **Capacidad máxima, tres personas**, del dramaturgo mexicano Tomás Iruásategui.

**Contrapunto...** se estrena en marzo 2000 en el Festival Internacional Villa Elina 2.000, en Mendoza, auspiciado por el Gobierno Suizo.

Participa de la Fiesta Provincial del Teatro 2000, en la que pese a adjudicarse los premios a mejor actor (Juan de Torres) y mejor actriz (Liliana Zaffetti), la obra no integra la trilogía que representaría a La Rioja en la instancia Regional. No obstante, son invitados a San Luis para presentarse fuera de concurso y lo hacen cosechando elogiosos comentarios, especialmente de parte de los teatristas.

Una suerte de revancha llega con el Encuentro Interprovincial de Teatro Breve Otoño Azul, realizado en mayo de 2001 en Azul, provincia de Buenos Aires, donde sobre ocho rubros premiados obtiene ocho nominaciones y seis distinciones. Se da también un hecho inédito: el fallo del jurado es coincidente con la votación del público, que consagran a **Contrapunto...** como la gran ganadora del Encuentro. También fue premiada por tratamiento del espacio escénico, Vestuario y caracterización (Florencia Dominino, Gabriela Garay y Daniel Atencio), mejor actuación femenina (Liliana Zaffetti), mejor dirección (Juan Cristóbal Comotti) y mejor espectáculo. Como queda dicho, el público también lo distinguió como mejor espectáculo.

El estreno de **El jaguar azul**, en la que se mezclan actuaciones personales con movimientos de títeres de diverso tamaño y toma la leyenda sudamericana como leit motiv, muestra a Amalalú en su línea de realizaciones en base a un trabajo de empecinada constancia, de coherencia ideológica y de talento artístico.

A nivel internacional, Amalalú participará durante la primera quincena de septiembre del Festival Internacional de Teatro, en Arica, Chile, con

### Aporte enriquecedor

Daniel Vitale, santafesino de Rafaela, fue el primer director invitado que trabajó con el elenco Amalalú. El ejercicio de creación colectiva encarado dio como resultado la obra **La casa**. Resumió su experiencia en estos términos:

"La experiencia de dirigir un grupo con sustento cultural diferente, con otra mirada, con otra gente, resultó muy importante. La actividad teatral implica una búsqueda constante y en ese contexto un intercambio con todos estos ingredientes sin dudas aportan al crecimiento, tanto en lo personal cuanto en lo grupal.

Con la gente de Amalalú nos embarcamos en un viaje de exploración intenso y diverso. Con **La Casa**, creo que llegamos a buen puerto y lo celebro. Todos descubrimos cosas nuevas, todos ganamos como teatristas y como personas. La aceptación que la obra encontró en el público y en la crítica, lleva a creer que también fue un aporte al movimiento teatral independiente, ese del interior, que se hace mucho a pulmón y por pura vocación.

Además, creo que este tipo de intercambio de miradas, de visiones y formas teatrales, merecen mayor ejercicio y apoyo; porque resultan aportes enriquecedores al lenguaje teatral, que es universal y habla del mismo hombre en todas partes.

**Contrapunto...** y **El jaguar azul**. Asimismo, esta última será presentada por Comotti como tesis de su Master de Arte en Dirección Teatral.

Por otra parte, Florencia Dominino fue convocada por Juan Carlos Carta, director del grupo Círculo de Tiza, San Juan, para diseñar el vestuario de una versión libre de **Fausto**, en implícito reconocimiento a los méritos exhibidos por la joven creadora.

El trabajo con directores invitados está marcando un camino para la real integración regional del movimiento teatral a través del intercambio de conocimientos y experiencias. La relativamente corta trayectoria de Amalalú y sus destacados logros muestran a esta agrupación de teatristas riojanos como activos protagonistas del mejor teatro independiente nacional.

### El valor agregado de los encuentros teatrales

«La fiestas o festivales de teatro tienen el «valor agregado» de los contactos que se pueden establecer con teatristas de otras regiones, se intercambian ópticas viendo lo que cada uno hace, y esto se transforma en una experiencia enriquecedora», dice Juan Cristóbal Comotti, mendocino, director invitado de «Amalalú» para el montaje de tres obras y agrega.

"Frente a la realidad actual del país, una realidad globalizada, las Fiestas del teatro son un estímulo de trabajo para los teatristas ya que pueden ser un ámbito de debate, de crecimiento.

En un encuentro de teatro nos conocimos con la gente de «Amalalú», nos hicimos amigos y vimos que podíamos trabajar juntos. Ensayando en La Rioja, en pleno enero y por encima de los cuarenta grados de temperatura ambiente, dos o tres obras a la vez, resultó una experiencia muy especial. No sentíamos el calor y nos olvidamos del hambre: todo el día comíamos teatro... Fue además un positivo intercambio entre actores y director.

Dirigir actores me pone muy feliz, me está pegando como un vicio y además aprendo un montón con el intercambio. Ser director ambulante es todo un desafío, es abrirse a experiencias nuevas, con gente diferente, con valores culturales diferenciados y la llave es el teatro, un lenguaje universal para decir lo propio.

La experiencia de juntar directores y actores de distinta procedencia funciona. Pese a que pertenezco a una generación «mal educada» que funciona a presión. Estamos presionados por los plazos, por las inscripciones, por el estreno, como cuando éramos chicos y sufríamos la presión de irnos a diciembre o a marzo. Esos plazos te obligan a ponerte las pilas, a forzar procesos, a puestas rápidas y a darle pelota al actor en muy poco tiempo. Pero como todo proceso creativo, puede salir muy bien o no. Hubo obras elaboradas con mucho tiempo que fracasaron y otras montadas como ejercicio de improvisación y fueron un éxito.

No creo en la estética como un sello de realización. No impongo una estética. Cada obra te da algo que se aproxima a una estética y después hay que desarrollarla. Yo no tengo una «estética Juan Cristóbal». Me gusta hacer obras que tengan cierto humor y características de lenguaje social, pero eso no es una estética, más bien es una poética de lo que elijo".

MANUEL MACCARINI

# La Pasión por el Teatro Nacional

*Intentar una presentación precisa del teatrista tucumano Manuel Maccarini, resultaría una actividad demasiado ardua y totalmente inconducente. Hijo de un conocido actor de radioteatro, con vocación de cineasta y devenido en «animal de teatro», ha diversificado su actividad entre la actuación, la dirección, la docencia y la dramaturgia en un constante transitar el mapa de Argentina (Tucumán, Catamarca, Chaco, Buenos Aires).*

LEONOR SORIA / desde Capital Federal

Pero a pesar de la diversidad, se puede reconocer en él, como una constante, la necesidad de releer la realidad dándole a sus propuestas la profundidad histórica necesaria para develar el presente a través de textos clásicos, de la literatura teatral argentina o de su propia dramaturgia.

En este momento se está presentando en el Museo y Archivo Histórico de la Provincia de Catamarca, **Los mirasoles** del dramaturgo local Julio Sánchez Gardel. «A pesar de que fue escrita en 1911, se puede hacer una lectura más contemporánea de la obra», sostiene Maccarini.

El argumento de la pieza mantiene un particular interés debido al contexto de los tiempos que corren. El eje de la historia pasa por los avatares sufridos por un hombre de bien, ingenuo y crédulo, que se dedica a la política con vocación de servicio pero es estafado en su buena fe y arrastrado, junto con su familia, al desastre económico.

«El protagonista tiene la ilusión de representar a su provincia en el Congreso y desde allí ayudar a su crecimiento. Pero es tan mezquino y cruel el manejo que hacen los políticos de la más mínima cuota de poder, que este pobre hombre termina aniquilado», resume el director.

Sobrevolando las situaciones dramáticas de **Los Mirasoles** aparece el tema de la centralización de Buenos Aires, «cuyos sueños rigen las necesidades de una provincia que está como detenida en el tiempo y que procura insertarse en el devenir de los porteños, sin atender al desarrollo de su propia historia ni al rescate de los valores que determinan su modo de vida», subraya Maccarini.

«Es una obra cuya historización se produce -considera- porque el espectador, viendo reflejado los valores de un pasado perdido, entiende que aquello que era la centralización para un momento de nuestra historia, hoy es la globalización».

«El público reconoce en nuestra lectura de la pieza la actitud del FMI y descubre, en el desarrollo de la acción dramática, circunstancias de nuestra realidad actual. De ese modo -concluye-, se logra perfectamente el principio básico brechtiano de historización».

## EL PATIO DE UNA CASA

La versión catamarqueña de **Los Mirasoles** responde a una puesta en escena chejoviana, ubicada a principios de siglo y absolutamente respetuosa del texto original.

El ámbito escénico ofrece un tono particular a la propuesta ya que se ubica en el típico patio de una casa colonial, con aljibe en el centro y rodeado de galerías.

Maccarini utiliza las puertas de las habitaciones para el acceso y salida de los personajes, del mismo modo que la fuga por la zona que da a la quinta y el ingreso de calle.

El tratamiento de los entreactos es otro de los elementos que imprimen una dinámica especial a la puesta. «Decididamente -reconoce el director- no me gusta la idea de cortar un espectáculo, por eso en el primer entreacto los actores atienden a las visitas con empanadas fritas y vino de la región».

«En el último intervalo -agrega- se escucha a un grupo musical que, desde la calle, ofrece una serenata para la niña Azucena. Esto lleva a la gente a levantarse para ver qué ocurre afuera y cuando vuelven a entrar se preparan para el final de la pieza».

Para comprender la diversidad de intereses de Maccarini y la pasión puesta en el ejercicio de la cultura, habría que apelar a sus propias palabras cuando, reflexionando sobre sus comienzos, afirma: «nuestra adolescencia fue una época muy especial (entre los años '60 y '70) que habría que explicar un poco. Todo lo que pudimos vivir en aquél entonces hizo que fuéramos muy prolíficos en el trabajo. Parafraseando a Hemingway podríamos decir que la Argentina era una fiesta».



Manuel Maccarini

«Eran épocas en las que se discutía de cultura con pasión casi futbolera, en teoría y en la práctica -comenta con cierta añoranza- porque, aún siendo público, todos nos sentíamos parte del movimiento artístico».

### ENTRE EL ACTOR Y EL DRAMATURGO

En 1972 Manuel Maccarini resolvió encaminar decididamente su vida en el rumbo del teatro. «Tuve que elegir entre pelear para lograr hacer una película o aceptar la invitación de Santángelo (tucumano y fundador del Conservatorio de mi provincia) para ingresar como asistente de dirección al Teatro San Martín», confirma el creador.

Poco después, cursó la carrera de dirección en la Escuela Nacional De Arte Dramático y su vida se transformó en una vía de doble mano entre Buenos Aires y las provincias. «Mi actividad tuvo buena posibilidad de inserción en Buenos Aires pero siempre estuvo mechada con periódicas escapadas al interior en función del trabajo».

El grupo Esperpentos, que había creado en Tucumán, continuó trabajando hasta que, en pleno Proceso Militar, estrenaron una versión de **El Lazarillo de Tormes**, considerada sumamente irritativa. Esa experiencia dio como resultado poco feliz el funcionamiento, a nivel gubernamental, de una comisión de lectura de obras a estrenar, con sentido de censura encubierta.

La trayectoria del teatrista como actor no fue menos polémica. Su última interpretación tuvo lugar en su obra **La jornada Valdivia**, que generó mucha discusión porque, según sus palabras «los integrantes de la Comisión de Censura no la supieron interpretar».

El argumento se refiere a un escultor que vive en un pueblo inmerso en la quietud provinciana. A pedido de los pobladores realiza una obra que tiene una cualidad inesperada: hace que la gente diga y haga cosas que jamás se hubiera atrevido a expresar.

«Estábamos en pleno Proceso Militar -recuerda casi como una peligrosa travesura- y nosotros afirmábamos que era nada más que un cuentito».

Pero ellos sabían que estábamos contando la historia de Tucumán de ese momento, en forma surrealista».

«En realidad tengo varias vidas paralelas -confiesa el teatrista aludiendo a su carácter de dramaturgo-. Debo tener alrededor de 12 obras de mi autoría, la primera de las cuales, **Termidor**, la escribí a los 19 años y, a pesar de que ganó un Premio Nacional en Tucumán, resultó muy polémica».

«Giraba en torno a la problemática de unos revolucionarios que confundían a la gente con un lenguaje tan técnico que ahuyentaban a la revolución», comenta casi divertido al recordar las grandes discusiones ideológicas que enfrentaban a quienes la consideraban reaccionaria y aquellos que la defendían como esclarecedora.

Una de sus últimas obras, **Siempre lloverá en algún lugar**, se presenta en el teatro El Doble, protagonizada por Lorenzo Quinteros con dirección de Mauricio Minetti.

«Escribí la obra en 1998 -explica-. Relata una historia provinciana que se desarrolla en el interior de una casa donde viven, prácticamente encerradas, dos mujeres siniestras que se sienten amenazadas por el agresivo mundo exterior. Creen escudarse en una actitud defensiva pero el miedo las lleva a desencadenar su propia violencia de la manera más cruda. La pieza encierra una gran metáfora jugada desde el absurdo».

Ya terminada la charla, seguramente Manuel Maccarini seguirá pensando en que rumbo conducir su camino de hombre de teatro, con el entusiasmo invicto y una convicción que no le da opción.

### UN ACERCAMIENTO AL CINE

El primer alejamiento de su provincia natal se produjo cuando, muy joven aún, recibió una beca del Fondo Nacional de la Artes para trasladarse a Buenos Aires a estudiar cine en Lowe.

Apasionado por el lenguaje de la imagen encontró modelos a seguir en La Nueva Ola Francesa, el neorrealismo italiano y todas las revisiones que se realizaban en salas como el viejo Cine Lorraine.

«En Tucumán -evoca- había dos concursos anuales de películas en 8 mm y uno de 16 mm. Ante el estímulo de esa realidad, nosotros nos sentíamos obligados a salir a inventar el cine».

Eran años de efervescencia intelectual con el Instituto Di Tella en Buenos Aires y el Consejo Provincial de Difusión en Tucumán, fundado por Julio Ardiles Gray.

Por entonces Maccarini se manejaba entre dos ámbitos del mundo artístico: el cine y el teatro. Y en este punto habría que hacer referencia a su padre, Don Alberto Maccarini, viejo hombre de teatro de la provincia. «Mi padre tenía compañía de radioteatro y fue uno de los primeros en llevar el elenco a los pueblos del interior. Me duele reconocer que yo negaba el origen popular del género y lo subestimaba como una expresión menor. Recién empecé a revalorizarlo hace 20 años».

Fue entonces que advirtió que la obra de esos pioneros de la escena nacional no aparecía en ninguna historia del teatro y, en realidad, no contaba para nadie.

«Me dolió tanto -reconoce el Hijo Pródigo- que escribí un ensayo de 200 hojas, **Teatro e identidad popular**, sobre los géneros del sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino. Esas páginas son una especie de homenaje a todos aquellos actores y especialmente a mi padre».

Para hacer justicia, aquellos teatreros fueron también precursores de una parte de la historia del cine nacional injustamente olvidada y que se relaciona con la existencia del Instituto Cinematográfico de la Universidad de Tucumán.

Fue la primera productora independiente con intereses provinciales asociados con capitales privados, que en 1953 produjo **Mansedumbre** un largometraje comercial que se distribuyó en el mercado con buena respuesta.

«Esa es la primera producción de una industria que no pudo ser -se lamenta el director de, entre otras, **Arlequino, servidor de dos patrones-**, ya que los negativos desaparecieron en un dudoso incendio que consumió las instalaciones del Instituto, destruyendo también todo el material técnico y la preproducción de una segunda película, **Días grises**, que nunca se pudo recuperar». De manera más que casual Manuel Maccarini pudo recuperar una copia en video de **Mansedumbre**, que apareció en un Museo de Estados Unidos.

«Hoy el cine me vuelve a acercar a mi padre ya que puedo verlo en ese largometraje y en todos los cortos y medimetrajes que producía la Universidad», subraya. «Mi viejo contaba anécdotas que eran de no creer -comenta-. No hay que olvidar que eran años de posguerra y tenían que juntar gran cantidad de neumáticos usados para cambiarlos por celuloide».

Entre las muchas historias de estos años heroicos del cine argentino, algunas se refieren a los problemas técnicos resueltos a pulmón y con mucho ingenio. «Como no tenían espacio en el estudio Yerba Buena, donde se hacía la sonorización del film -recuerda con humor-, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Tucumán tenía que tocar en el Teatro Alberdi y, aunque parezca imposible, la musicalización se hacía por línea telefónica». En la opinión del teatrista resulta conmovedor, a pesar del tiempo transcurrido, «advertir lo bien sonorizada que estaba la película».

## LA PRODUCCIÓN INDEPENDIENTE

# Una creación permanente

FEDERICO IRAZABAL / desde Capital Federal

En un soleado martes de septiembre, Manuel Callau nos recibe en su casa, un antiguo departamento de Boedo, repleto de luz y de plantas cuidadas, con orgullo, por el actor. Nos ofrece quinotos producidos en su balcón, y nos muestra con un placer justificado el hogar reciclado por él y su mujer hace ya tres años. «Si hay algo que me gusta de este lugar, dice, es que es como yo. Solo le falta el campo». Allí y mucho antes de que, mate mediante, iniciáramos la entrevista, Callau hace explícito su próximo deseo y el motivo por el cual aún no lo ha concretado: «Esto es lo que podemos tener por ahora, algún día lograremos irnos a un espacio donde mis plantas no tengan que estar en macetas».

Los deseos y los logros, las fantasías y las realidades se cruzaron permanentemente en esta charla con **Picadero**, y fue ésta quizás, la clave que ofrece el actor de **Una bestia en la luna** para presentarse, una forma sutil y encantadora de desnudarse ante nosotros.

**-¿Cómo llegás a convertirte en actor?**

- Por amor. Pero no por amor al teatro, sino a una mujer. Cuando tenía unos quince años jugaba al fútbol en una parroquia en la que también había un grupo de teatro. Esta mujer participaba de ese elenco. Un sábado llovió y no pudimos jugar. Entonces, en vez de irme para mi casa, fui al grupo de teatro, con la disimulada finalidad de acercarme a ella. Y recuerdo que ese día hicimos ejercicios de sensoria-

lidad, y lo sentí como un juego. Gradualmente me fui apasionando por eso, y llegó un momento donde efectivamente supe que iba a hacer teatro y no a estar cerca de esa chica. Con el tiempo fui a vivir a Mar del Plata con mi familia y me conecté con un grupo profesional, del cual participé hasta que finalmente llegó una beca para estudiar en La Plata, y ese fue el momento más importante de la formación. Porque allí supe lo que quería. Con esa beca recibía fundamentalmente clases que tenían que ver con lo corporal, y nosotros decidimos contratar, para que dicten seminarios, a los más importantes maestros que había por entonces en Buenos Aires. Así se produjo mi contacto con Raúl Serrano, con quien me inicié, a punto tal que soy cofundador de la Escuela de Teatro de Buenos Aires. Pero un día sentí que tenía que decidir entre el maestro y el actor que había en mí, y opté por el actor.

**- Sin embargo muchos actores se desempeñan también como maestros. ¿Por qué sentías que vos no podías hacerlo?**

- Porque desde siempre entiendo que formar un actor es un trabajo muy complejo, hay que hacer un seguimiento individual de cada alumno, entendiendo cuales son sus posibilidades, sus limitaciones, y eso te lleva un tiempo infinito. Por eso sentí que no podía continuar enseñando.

**-¿Y qué sucede hoy con el alumno que hubo en vos?**

- Sigue estando. Considero que el actor nunca se recibe de tal, está en una permanente formación. Es algo constante. Cuando uno ensaya un personaje comienza a vivir su propia cotidianeidad con él, y tiene que aprender cómo se movería él en determinadas situaciones que vive el actor en su propia vida. Por eso creo que el actor tiene que estar al servicio de su profesión en toda su vida, y uno tiene que aprender del personaje, y también enseñarle a él. Y con relación a la formación técnica también es algo que intento hacer cuando aparece algún seminario que me parece interesante. Por ejemplo, fui alumno de Beatriz Sarlo, y si bien ella no es teatrista yo como actor tengo mucho que aprender de cualquier intelectual, por más que no sea específicamente sobre teatro, porque tarde o temprano podés necesitar de eso. Uno es una esponja social, y debe estar al tanto de todo lo que transita por su comunidad, para lograr estar al servicio de ella. Creo que la tarea del actor no es simplemente pararse sobre un escenario, sino más bien volcar a un formato artístico aquello que circula por la comunidad a la que pertenece. Y por eso veo la tarea del actor claramente vinculada a una función social, y pasa por ahí, considero, el motivo por el cual la comunidad establece una identificación tan fuerte con sus actores, de manera mucho más intensa a la que mantiene con cualquier otro artista, porque encuentra en aquellos la posibilidad de repensarse.

*Sabemos que dependemos de nosotros para poder seguir produciendo, y de nadie más. Pero esto a su vez te lleva directamente a la creación, porque por supuesto que genera dudas, y ese es el espacio más fértil para crear.*



**- ¿Por lo que decís, la tarea del actor es compleja?**

- Sumamente, pero creo fervientemente en todo esto. A mí me parece que el actor tiene que entretener, diferenciando este concepto del de divertir. El entretener es tener en cuenta al otro, y el divertir es por el contrario, sacarlo del centro. Por eso tengo la obligación de leer, escuchar música, formarme, aunque siempre sea poco, porque uno es un individuo con sus limitaciones que tiene que absorber todo lo que circula por esa sociedad, y esto lógicamente es una tarea imposible, pero necesaria.

**- ¿Esta reflexión sobre la actuación está desde el principio o llegó en algún momento de tu recorrido profesional?**

- Te diría que llegó a partir del placer y no de la reflexión intelectual. Porque descubrí que quería ser actor cuando me di cuenta de que lo que hacía le daba placer al otro, diría que fue cuando descubrí el vínculo dialéctico. Cuando mi padre me hacía cantar frente a sus amigos del Abasto a mí me interesaba más lo que les pasaba a ellos que lo que me sucedía a mí como intérprete. Y esto como actor también me sucede. Cada vez que me subo a un escenario no me detengo tanto en lo que hago como en la reacción del otro, en su silencio, en su llanto, en su risa, o en ese aire extraño que llega desde la platea al escenario. Y esto es lo que justifica mi trabajo. ¿Por qué si no hay gente que va a ver qué le sucede a otra gente? Creo que eso lo explica.

**- ¿Y qué sucede ahí con la televisión donde aparentemente la reacción es mediata?**

-Durante años negué la televisión. Para mí era el territorio del enemigo, donde estaba lo bastardo. Y cuando comencé me di cuenta que eso era un error conceptual de mi parte. Porque la posibilidad que te da la televisión como herramienta de comunicación es infinita. Es el medio más potente que hay, solo que debés entender que hay que trabajar dentro de sus códigos. Y lo que le sucede al espectador cuando se produce el fenómeno de la comunicación es de una envergadura inexplicable si no lo vivís. La identificación que se produce es extrema. Llegás a ese espectador con una fuerza impresionante. Para mí sucede con la tele lo que sucedió a fines del XIX con el Juan Moreira, donde la gente en el momento de acribillararlo se levantaba para introducirse en la es-

cena y defenderlo. Por su puesto que en la tele hay que trabajar con cuidado porque los que manejan todo son los dueños del medio, y no el artista, pero sí uno tiene la posibilidad de trabajar dentro del medio artísticamente, inevitablemente se produce una relación didáctica entre el artista y el público. Tanto el momento de auge del cine como la tele lo que pretende, para ser más veloces, es que el actor haga de sí en sus trabajos. Y lo que intento hacer es componer un personaje, y ahí aparece lo artístico. Si nosotros lográsemos hacer que la gente diferencie al artista del producto entraríamos en un código de recepción diferente. Claro que esto, aparentemente, es algo que los medios no quieren, y de ahí el auge de los Reality Show. Comprender lo anterior significa entrar en una zona donde es posible el análisis, el debate. Lo último es simplemente mostración de una persona, sin posibilidad de juzgarlo. Si aceptamos el código ficcional podemos aprender y entretenernos mucho más, porque somos parte. Es una construcción producida para nosotros, y como tal debemos entenderla: un producto. Y esto lleva a una técnica de trabajo muy particular, porque la televisión y el cine captan el instante único e irreplicable. Y entonces el actor debe ensayar lo que genera ese instante pero no el instante, a diferencia del teatro. Y de esta forma hasta el cámara se vuelve un artista, porque él debe estar atento para capturar con su herramienta ese momento único.

**- ¿Qué es lo que hay de todo esto que estás planteando en tu actual espectáculo, Una bestia en la luna?**

- Cuando Manuel Iedvabni me acercó este texto yo estaba buscando algo para hacer en teatro, porque venía de un éxito televisivo como el de **Gasoleros**. Y a su vez había hecho una experiencia muy rara con Bernardo Baraj, donde me entrometí en el mundo de la música construyendo un producto exótico, para mí, que me permitió aprender mucho, en este encuentro del músico y el actor, pero desde el conflicto. Y esto al espectador también le permitía ubicarse en un lugar distinto porque me comunicaba con ellos con la palabra, y Baraj con la música. Pero luego de eso necesité construir un personaje desde otro lugar, distinto también al del Ché, que había realizado en el Margarita Xirgu. Quería transformarme delante de la gente a través de un relato. Y esto que me

pasó a mí está muy claro en la obra en el personaje que interpreta Martín Slipak, que hace de un personaje mayor y de un pibe. Esto no está en el texto, sino que el propio Martín permitió que Iedvabni lo viera así en esta versión. Y lo más interesante de esto es que no recurre para interpretar al viejo a ninguna de las muletillas de un personaje viejo, como temblar o encorvarse, pero lo hace con tanto talento que el espectador ve a un viejo cuando este chico dice 'soy un hombre de ochenta años'. Y esto nos indica que el espectador tiene que construir, pero para ello primero debe creer. Y también lo que me sucede con esta pieza es algo vinculado a la parábola que cuenta, que me parece que nos permite a nosotros, como argentinos del siglo XXI, encontrar que la pieza histórica, reflexiona sobre nuestro presente. Esto le posibilita al espectador reflexionar sobre su ser en el mundo pero a partir de una historia extraña a él. Eso genera una comunión interesante, y que está muy bien resuelta por todos los que la realizan.

**- ¿Y no sentís que trabajar en cooperativa te aleja de aquel sueño de ir a vivir al campo?**

- No, siento que me permite vivir una historia distinta. En esta cooperativa somos treinta personas las que podemos vivir de ella, a punto tal que hemos decidido instalarla como un grupo estable que va a realizar distintos espectáculos. Creo que esta forma de producción nos lleva a todos a ubicarnos en un lugar distinto al que cada uno tiene en su propia carrera. Y todos entendimos esto, y es algo bueno. Sabemos que dependemos de nosotros para poder seguir produciendo, y de nadie más. Pero esto a su vez te lleva directamente a la creación, porque por supuesto que genera dudas, y ese es el espacio más fértil para crear. Cuando uno tiene certezas es difícil ser creativo, porque no hay búsqueda. De esta forma, la necesidad de generar es permanente. Y para generar lo único que hace falta es ser creativo.



Cuando las pasiones suman

# FÚTBOL

*Desde hacer un par de años el director teatral platense Gustavo Vallejos está realizando una investigación que busca relacionar el fútbol con la actividad teatral. Su director de tesis es el Director Técnico Carlos Timoteo Griguol, responsable del equipo de Gimnasia y Esgrima de La Plata.*

**CARLOS LOPEZ MENA / desde Capital Federal**

En esta entrevista, que se realizó en Estancia Chica, el campo de deportes donde entrenan los jugadores de Gimnasia, ambos profesionales hacen hincapié en la importancia del entrenamiento que el jugador o el actor debe desarrollar para poder enfrentar una función...o un partido... Los límites entre uno y otro juego lo definen ellos.

**Gustavo Vallejos:** En el fútbol el actor es el jugador; el que arma la imagen de lo que puede ser el equipo el domingo siguiente es el técnico, el análisis creativo de lo que se puede hacer el sábado en el entrenamiento lo impone el cuerpo técnico, y en ese sentido es que yo he cambiado mi esquema de trabajo; es decir, ahora tengo un equipo para lo que será el próximo espectáculo. Aquí aparece una de las grandes diferencias, el tiempo. El fútbol tiene que resolver semana a semana...

**Carlos Timoteo Griguol:** ...Según el rival que uno tiene, una cosa es jugar contra Banfield y otra contra River o Independiente. Uno va variando su estrategia. En parte puede ser la misma que desarrolló en el partido anterior, en cuanto a la formación, pero cambia el sistema de ubicación de algunos jugadores dentro del campo, sobre todo teniendo en cuenta si es local o visitante.

**G. V.:** El caso de los grupos independientes es más parecido al fútbol, porque no es un elenco estable que trabaja de martes a domingo en el mismo lugar. Nosotros no somos más un grupo sino un «equipo». Este fin de semana trabajamos en un lugar y el otro no sabemos donde, y hay que preparar al actor para jugar afuera o adentro. Respecto del esquema, hay actores que son claves en la estructura del equipo, como son los jugadores creativos, o los jugadores experimentados, que no son tan fáciles de reemplazar. Por eso una de las cosas que tomé de Timoteo fue mezclar en el equipo. Así, ahora tenemos dos viejos, una mujer y un hombre que hace 11 y 20 años que están conmigo y después todos jóvenes. Esos dos actores son la parte principal de la estructura de trabajo.

**C.T.G.:** ¿Por qué? Porque llegaron ahí por su experiencia. Y si algún jugador o algún compañero no está haciendo las cosas como dijo el director, es el primero en decírselo, y tiene que estar doblemente

concentrado, por lo de él y por lo de su compañero.

**G. V.:** En los ensayos y en el entrenamiento uno puede corregir todo, pero el domingo, en el partido o en la función, los que tienen la palabra son ellos. Y ni siquiera puedo gritarles. Empezó la función y ya está, solamente una vez fui por el escenario y me puse a corregir a una actriz que por la emoción se había ido del personaje.

**C.T.G.:** - Durante el partido les hablo poco a los jugadores, apenas les hago algunas señas.

- ¿Dónde está el arte en el fútbol?

**C.T.G.:** -El arte en el fútbol se ve en el jugador-actor a través de la precisión de su juego, entonces estamos en presencia de un buen jugador.

**G. V.:** ...en que nuestro trabajo se ve enriquecido por la experiencia que estamos llevando con Timoteo. En el partido de Gimnasia contra Unión él me decía: vamos a jugarles por arriba por que atrás son malos y petisos, y me mostraba en el pizarrón; inmediatamente empecé a dibujar la estrategia y a mostrarles a los actores el esquema, y por ejemplo, una línea punteada es mirada, línea continua, son movimientos; de esta manera, conociendo el espacio y la estrategia se mueve con más libertad para crear, por el sector que tiene asignado.

-¿Hay una puesta en escena en el Fútbol?

**C.T.G.:** - Hay jugadores que tienen ojos adelante, atrás y a los costados, que juegan de memoria, que ya saben donde están sus compañeros sin mirarlos; van escuchando, ¡dámela!, ¡tomá!, ¡dámela!, ¡tomá!, y ellos se van ubicando, y van jugando y todo lo hacen bien en el lugar que ocupan, y se van acoplando con el grito de sus compañeros.

**G. V.:** - El actor en general intelectualiza las acciones, en cambio en el fútbol hay que expresarse con el cuerpo, sí o sí. Dentro de los actores, como de los jugadores, están los que tienen la función de crear, pero también están los otros, que tienen su trabajo, y todos pueden merecer el aplauso del público. Cuando lo comprenden empiezan a trabajar en equipo; de lo contrario, no pueden integrar ese equipo.

**C.T.G.:** - El Director es el que ve donde puede actuar cada jugador. Nosotros teníamos a Guglielminipietro, que ahora está en Europa. El quería jugar de delantero y lo hacía bien, y yo tenía 10



# TEATRO

cosas para decirle en contra de su juego: no jugaste bien las pelotas que te llegaron, no cabeceaste bien, no corriste 10 metros a la izquierda como tenías que haber hecho, tampoco a la derecha, etc, etc. Ya le había dicho que tenía las condiciones para ser un carrilero. Él tenía que venir 80 metros para abajo, y subir 80 metros, la preparación se la hizo el preparador físico. Entonces bajaba, conseguía la pelota, subía 80 metros y tiraba el centro, para que otro hiciera el gol. Pero ese trabajo no lo quiere hacer cualquiera, la mayoría quiere hacer goles. Ahora pasé del Milan al Inter., porque aprendí bien el trabajo que más le convenía. Otro tanto pasaba con Sosita; no corría. Yo le decía ¡vos estás para hacer goles, no conduzcas la pelota, porque no sabés, dásela a otro para que la lleve; eso sí, si pasa un rival cerca correlo para sacársela!.

**G.V.:** Si el actor lograra comprender esto, todo funcionaría perfecto. En la obra que estamos preparando hay 12 actores, donde falla uno falla todo, y no es que uno es mejor que otro; tácticamente hay un nº 5, dos carrileros, y el resto son operativos a esos tres, esa sería nuestra táctica. Tengo uno que mide 1,94, una imagen enorme, ese está de frente, visualmente me conviene que esté de frente.

**-¿Cual es la motivación de un jugador o un actor para comprender eso, que es bueno para el equipo pero no en el rol que él desea?**

**C.T.G.:** La motivación en el jugador es ser titular. Hay algunos a los que les sobra capacidad para ser titulares, otros están al filo; el director técnico se define por aquel que, aún siendo petiso, salta muy bien...

**G.V.:** Nosotros estamos ensayando en esta obra la técnica del reemplazo. Por ejemplo, un actor no anduvo bien en la última función: es reemplazado. Esta obra es un banco de experimentación, y los actores no tienen el título comprado. Los doce que están ahora, saben que ninguno es imprescindible, entonces con esta motivación, nace una sana competencia entre ellos.

**C.T.G.:** Nosotros tenemos tres arqueros y juega uno: el mejor.

**G.V.:** Lo que aprendí de Timoteo, entre otras cosas, es que la motivación depende mucho de una actitud, 'si a él le va bien a mi también me va bien', y esto es un proceso que lleva tiempo y esfuerzo. La cosa no

pasa por decir 'voy a ser actor, bueno, ya está, ahora tengo que actuar'. Un jugador dice 'voy a ser jugador', y comienza en la 9ª, sigue en la 8ª, y así sucesivamente hasta que se forma totalmente.

**C.T.G.:** Todos los planteles de jugadores entrenan todos los días, por supuesto estamos hablando de jugadores profesionales.

**G.V.:** Convengamos que en teatro es difícil juntar 17 personas. Los pibes que entienden que este es un trabajo con tiempo, con mucho esfuerzo, para lograr tal vez un octavo puesto -en comparación con el fútbol-, si entienden eso la cosa funciona. En el último año cambié 9 actores.

**C.T.G.:** Esto es probar, como probamos nosotros a los chicos de divisiones inferiores, los tenemos una semana, el primer día es extraordinario, el segundo baja un poco, el tercero otro poco... Si el primer día anduvo bien, tiene una base. Lo volvemos a traer tres meses después y lo volvemos a probar, casi con los mismos jugadores. Si volvió a repetir, es buen jugador.

**G.V.:** El que sigue la carrera teatral, en un comienzo, piensa que se requiere un trabajo mental, buena memoria y ya está. Un actor, como un jugador, como un músico, debería tener un entrenamiento diario, si es profesional.

**C.T.G.:** En la práctica hay que ser estricto, si yo digo 2 minutos para tomar agua, son 2 minutos para tomar agua, no para comer un sanguchito, o ir a tomarse un mate.

**G.V.:** Otra experiencia que pudimos comprobar es que, a mayor movilidad corporal, el actor se empieza a olvidar de lo que hace, y lo hace como cosa mecánica.

**C.T.G.:** Cada actor tiene dentro de la obra una responsabilidad; el viejito que tiene que estar detrás del mostrador, el que tiene que ser gordito, etc, y viene otro que es flaquito... Hay que elegir... yo necesito un gordito.

**- ¿El teatro se ha modernizado como el fútbol?**

**G.V.:** Todo se ha modernizado, antes te operabas de un menisco y estabas 3 meses sin jugar. Hoy te abren un poquito, te ponen un fierrito y te vas caminando, los tiempos se han acortado mucho. Si la medicina avanzó, el teatro también tiene que modernizarse, no puede ser que las técnicas sean las mismas de hace 30 años. La gente se sienta a mirar

teatro y tiene en la cabeza la velocidad del cine y la televisión.

**C.T.G.:** ¿Ahora que buscamos? Jugar más rápido, pero a veces no tenemos la precisión para jugar más rápido, hay tres que tienen precisión y otros siete que no, y lo mismo le debe pasar al teatro. La precisión se alcanza con entrenamiento; hoy lo pusimos al colorado Sava sentado en una silla, que estaba elevada 3 metros sobre una escalera, y todos le tiraban pelotazos, estaba elevado para que lo vieran, y perfeccionaron los envíos por elevación.

**G.V.:** Timoteo y Cooper, que ahora está dirigiendo en Europa, son considerados los técnicos que más han evolucionado...

**C.T.G.:** Lo que pasa es que cuando voy a ver un partido por televisión, por ejemplo, voy con mi cuaderno y mi lapicera, puede ser cualquier partido, y lo que veo que puedo implantar en mi equipo, lo saco, y lo grabo en video. Voy a los mundiales no por ver un equipo, voy a ver quien es el que hace algo nuevo. Si en cine o en televisión toman lo mismo, y te lo muestran distinto, ¿por qué no lo podés hacer vos?

**G.V.:** En teatro hay que servirse de lo que hace otro para crear algo nuevo, no copiar.

**- ¿Cómo es la relación con el público?**

**C.T.G.:** Dirigiendo para Rosario Central, jugábamos con Newells Old Boys, perdíamos 1 a 0. Los de Nuls me insultaban, me tenían bronca por dirigir a Central. Y los de Central me insultaban porque íbamos perdiendo. Hice un cambio, saqué a uno que era querido por la gente, más me gritaban, o sea que toda la cancha me decía de todo. A los 10 minutos empatamos: 1 a 1. Hago el 2º cambio, al que pongo no lo querían, más me insultaban, hacemos el 2º gol, nos ponemos 2 a 1, ahí cambió todo. Después me preguntaban de todo, yo les dije, 'éste es mi trabajo', y ahí quedó.

**G.V.:** Esto en el teatro no se da porque el teatro es muy solemne. Si el teatro fuese más abierto a la gente, más popular, podría pasar esto. Te imaginás que se levante alguien en la platea y le diga a un actor '¡Actúa bien, carajo!', o le diga al director '¡cambialo a ese perro!'

**C.T.G.:** O que la tribuna grite: ¡Messera! ¡Messera! (por el jugador más habilidoso de Gimnasia y Esgrima de la Plata).



# La Autenticidad de poner las cosas “fuera de lugar”

*Invitado por el Instituto Goethe, el director alemán Roland Brus, arribó a Córdoba para realizar una puesta teatral sobre la cultura cuartetera. Brus tiene una larga trayectoria de producciones con grupos no convencionales de teatro. Dirigió la primer compañía teatral de personas “sin techo”, creada en 1992, cuya primer obra fue Empestados. A partir de entonces se constituyeron como compañía teatral, siguieron produciendo y fueron invitados a festivales internacionales.*

**GABRIELA HALAC / desde Córdoba**

Roland Brus realiza una interesante mixtura de mitos y motivos de la literatura, actores y marginales, recupera la historia de personas para transformarlos en personajes, espacios no convencionales con convenciones teatrales, teatro invisible con Esperando a Godot, etc., haciendo que para el espectador sea improbable establecer qué es realidad y qué es ficción.

El director alemán hace una propuesta teatral que complejiza la idea de Erwin Piscator de hacer un teatro para la gente, intentando encontrar el camino para hacer teatro con la gente.

“Me interesa saber qué es la realidad en este tiempo contemporáneo —dice—. Quiero llegar a hacer que algo, que en la realidad es invisible, se haga visible a través del teatro, sacar la voz de las personas que no han sido escuchadas jamás, historias que nunca se contaron, personas que nunca estuvieron a la luz. No me atrae el teatro de representación, me interesan más las historias de vida, el destino, la vida cotidiana como así también la discusión a cerca de qué es un ser humano hoy en el teatro.

En un mundo que está cambiando tan rápidamente, como lo podemos ver en estos días, las preguntas a formular serían: ¿qué significa la vida humana en la era de la biogenética?, ¿cuáles son las condiciones para vivir en la artificialidad de esta sociedad?, ¿qué es la naturaleza?, ¿cuál es la esencia? ... es decir, volver a las viejas preguntas.

Cuando trabajé en una prisión, en ese microcosmos, las preguntas sobre la libertad, el deseo y el tiempo de la vida de cada ser humano, se volvieron existenciales nuevamente; como también las cuestiones sobre la culpa y el castigo, que son las preguntas esenciales del teatro, de la tragedia. También me interesa investigar el marco social de estas personas para llegar a cuestionar qué es nuestra propia realidad”.

**-Leyendo a cerca de sus anteriores trabajos pude observar que no hay una escisión total entre trabajar con actores o sin ellos, sino que plantea una combinación de ambas cosas. Al respecto, ¿cuál es el lugar de la realidad y cuál el de la ficción en sus espectáculos?**

- Ficción y realidad siempre están mezcladas y el público no sabe qué es real y qué es ficción. Trato de crear una atmósfera que yo llamaría auténtica, aunque sé que autenticidad es una palabra complicada. Por ejemplo, en este proyecto sobre el Cuarteto, nos servimos de material documental obtenido en improvisaciones, de sentarnos juntos y hablar con los protagonistas, de transformar ese material en personajes que son más que las personas. Otro enfoque fue tomar frases de un contexto diferente - algunas líneas de literatura por ejemplo - que lo hacen más abstracto y utilizar material documental de una forma condensada. Otros de mis proyectos provienen de textos literarios como **Woyzeck** de George Büchner, allí tratamos de hacer una colisión entre la pantalla literaria y las historias de vida que aparecen, intentando convertir a los homeless en **Woyzeck** por que se sienten como Woyzeck. En otros casos ellos decían las líneas de Beckett, por que también son Vladimiro y Estragón, y las historias que son sentidas por los presos son algo así como variaciones diferentes del tema. Con la literatura a la gente no le importa de donde provengan los personajes, pueden tener la misma dignidad aún proviniendo del filo de la sociedad. Lo mismo ocurre con los marginales en el teatro, el público les otorga la misma dignidad, como a Vladimiro y Estragón, por que son literatura.

**-Recién hablaba de su intención de generar autenticidad en el teatro, ¿a qué hace referencia con ese concepto?**

-En la medida que la audiencia siente que lo que está ocurriendo es inmediato, y mientras cada palabra, cada expresión del cuerpo tengan inmediatez y urgencia, es posible crear un momento de irritación o alegría logrando que por un instante, se derrumben los estereotipos del público. Ese es el momento en el que el público siente algo bajo su piel, una especie de conexión que llamaría momento real.

**- Esa conexión ¿tiene que ver con la intención expresa de romper con la forma burguesa de ver teatro?**

- Si totalmente, no es suficiente pagar cinco dólares, y sentarte a ver una representación que representa tu representación de la representación. Entonces estoy tratando de romper estas convenciones que muy a menudo se presentan en la escena tradicional, para tratar de crear un teatro donde exista un reconocimiento del encuentro, donde los espectadores si bien no participan activamente sí participen emocional e intelectualmente. Trato que el espectador no pueda salir del espectáculo pudiendo hacer la salvedad de que este es un proyecto social. Trato de crear un espacio de arte y seducir a la gente para que entre a ese espacio siendo un espectador, pero que nunca sabrá si lo que está viendo es ficción o es realidad y por lo tanto será arrojado nuevamente hacia sí mismo. Todas las preocupaciones voyeristas de la audiencia están dejadas de lado y los miedos son confrontados con la realidad. Tratamos de generar un espacio donde lo colectivo está involucrado y de allí proviene el teatro.

**- En su experiencia con los sin techo, luego de la primer obra que realizaron tuvieron la necesidad de seguir produciendo y allí usted se hizo cargo del grupo ¿qué ocurre con los grupos de marginales cuando esta continuidad no existe?**

- A mí particularmente me ayudó para ver la marginalidad de una manera diferente. ¿Dónde comienza el margen en la sociedad contemporánea?. Esto puede verse muy fuertemente en la sociedad argentina donde se quebró la clase media, donde hoy se habla de clase media baja y baja baja, se habla de ocupados, desocupados y subocupados. Estamos todos en un contexto donde ya no contamos más, solamente importamos en las elecciones para los políticos o simplemente como consumidores, y en la velocidad



*Roland Brus*



### EL CUARTETO POR PRIMERA VEZ EN “EL LIBERTADOR”

El hecho de que cuarenta y cinco cuarterteros trabajen durante veinte días en el Teatro del Libertador General San Martín, ya propone un cambio sustancial en el panorama cultural cordobés y una gran cantidad de expectativas. En el mismo escenario que estuviera hace pocos días Maximiliano Guerra o en el que la burguesía cordobesa suele escuchar Opera, Roland Brus trabaja contra reloj y abrumado por las precarias condiciones de producción que propone nuestro medio para que Cuarteto esté listo para el Festival de Teatro del Merco Sur.

“Es muy difícil hablar de algo cuando estás en medio de ese algo —dice en referencia a su proyecto Roland Brus—. Al venir acá y comenzar la investigación sobre el cuarteto todo el mundo me decía “esto es un fenómeno social y cultural”, pero me tomó un par de semanas averiguar qué había detrás de las caras que me decían eso. Quiere decir que el cuarteto es algo que realmente separa a la sociedad, la gente lo odia por muchas razones, por que odian la simplicidad de su música, la cultura de los «negros», el ambiente de la gente que va a los bailes, por que la sociedad argentina hace muchas distinciones de clase y por que el cuarteto también genera la distinción entre Buenos Aires y Córdoba. Debajo de las palabras y las fachadas de un baile semanal con alegría, el cuarteto en Córdoba es algo altamente explosivo. Ir a los bailes y estar entre la gente y llegar a conocer a los cuarterteros me ayudó mucho a ver desde adentro ya que por otro lado yo tenía mis proyecciones. La gente me decía “es peligroso, ¿vas a ir ahí?, si algo te pasa te podemos sacar, llámanos”. Todo el mundo parece conocer el mundo del cuarteto y hablar a cerca de él, pero mucha gente no ha estado allí nunca. Por otro lado, las cuarenta mil personas que van a cada baile, votarían por la Mona como gobernador de Córdoba y quizás también lo harían en Buenos Aires. Es una mixtura de fanatismo y dedicación de sus vidas en este ritual de celebración donde las estrellas parecen estar muy conectados a su gente. En medio de un gran catolicismo parecen estar esperando una figura salvadora, más que un héroe un ídolo, y es interesante en este país donde toda la salvación viene de afuera”.

### - ¿Cómo fue la experiencia de hacer teatro en Córdoba en comparación a los modos de producción que se desarrollan en Alemania?

- Comparado con la situación del teatro independiente en Córdoba, esta obra está en una posición privilegiada ya que está coproducida por la Agencia Córdoba Cultura y el Instituto Goethe y por lo tanto la comparación sería bastante chocante para la gente del teatro independiente. Para dar un ejemplo, yo elegí para el espectáculo el Teatro San Martín por que es el epicentro de Córdoba, pensándolo como un epicentro donde converjan todas las culturas; y eso me lo tomo en serio, es como poner en una reacción química otra esencia. Por supuesto hay mucha gente que no está contenta con que el cuarteto entre al San Martín y eso pasa a formar parte de las condiciones de hacer teatro. La forma de producir teatro aquí es increíblemente pesada. Por un lado todos luchan por sobrevivir corriendo como el diablo de trabajo en trabajo o buscando por un trabajo u otro trabajo, entonces nadie tiene tiempo para venir, por ejemplo, a los ensayos. Por otro lado hay mucha confusión y toma mucho tiempo que la gente se concentre. Tengo la impresión de que mucha gente no está viviendo en el presente sino en el pasado y en el futuro, sobre todo la gente joven que sueña con Miami y con Madrid ... esas son las condiciones de trabajo acá.

En Alemania ocurre muchas veces que se saca el dinero que se gana en un proyecto oficial para subvencionar aquellos proyectos que no son remunerados. También existe la posibilidad de obtener pequeñas cantidades de dinero de fondos destinados a la cultura. Pero los proyectos hechos con marginales son casi siempre difíciles de financiar por que son muy experimentales y muy políticos.

de estos cambios del mundo se puede decir que estos proyectos — no sólo el mío sino el de otras personas también— son pequeñas semillas que crean un remolino en el agua y esa es la reacción inmediata que generan. La reacción instantánea de las personas. Es decir que el proyecto ayuda mucho a la gente, y les digo que muchas gracias por las palabras pero me pregunto ¿para qué ayuda? ... no hay una respuesta. Volviendo a lo de las semillas, necesitan crecer y continuar, por que si las cortás, la gente vuelve nuevamente a su realidad. Además es importante la continuidad en el sentido social y político del proyecto.

### -¿Cuál es la recepción de sus trabajos con marginales dentro del ambiente teatral?

- Bueno, hay diferentes tipos de recepciones, por un lado por ser considerado buen teatro fue invitado a festivales, pero las respuestas varían de acuerdo a las personas. La respuesta del público a veces es catártica, por que los conmueve que los marginales expresen sus vidas, o que descubran su propia marginalidad y se sienten muy cercanos. Es interesante, que de pronto la gente entre a la cárcel, que a veces ríen y a veces lloran, que salgan diciendo “ahora entiendo lo que la libertad realmente significa, que puedo tener amor, que puedo tener sexo, que puedo salir y tomar un vaso de cerveza ...” Muchas veces la gente vuelve después de meses de haber visto una obra queriendo integrarse al proyecto y ayudar. En cambio la crítica a veces escribe desde un lugar muy especializado, desde un punto de vista muy teatral o incluso describiendo desde un lugar muy personal pero de una manera narcisista y dicen cosas como “cuando el preso me toca casi me largo a llorar, nunca olvidaré este momento”. Sin embargo la gente se siente conmovida aunque no tenga los instrumentos para poner en palabras aquello que sintió. Es hermoso cuando una persona simplemente se acerca y dice «no puedo hablar»... y se va.

# La fascinación alemana por la música cuartetera

*La noche continúa fue el título elegido por el alemán Roland Brus para su experiencia espectacular sobre la música de Cuarteto. La propuesta provocó fuertes polémicas. En esta nota, uno de los generadores del proyecto cuenta algunos pormenores de la producción de ese trabajo.*

ALBERTO LIGALUPPI / desde Córdoba

En 1993, el célebre grupo Odin Theatre de Dinamarca, fue en pleno a moverse al ritmo de Carlos «la Mona» Jiménez. En esa oportunidad, su famoso director, Eugenio Barba, estudiaba asombrado los movimientos del tunga-tunga, como buscando incluirlos en un nuevo tratado de su mentada antropología teatral.

Desde entonces, el Instituto Goethe Córdoba, ha llevado a bailes de cuarteto a todos los alemanes más o menos reconocidos que pasaron por la ciudad. Pachangueó Stephan Suschke, cuando era director del Berliner Ensemble, y cuando ya no lo era y vino a dictar un seminario para dramaturgos del Mercosur. También fueron Dieter Buroch, el que impartía talleres de administración cultural, y el bailarín Tom Plischke junto a su grupo.

Informado por estos últimos, Stefan Kaegi pasó por allí en su búsqueda de actores para su obra **Torero-Portero**; además, muchos otros conferencistas, curadores y afines, fueron invitados a ser parte del fenómeno.

Los alemanes visitantes generaron un ir de compactos e información que viajaba a Frankfurt, Munich o Berlín. La música llegó intacta, pero los informes arribaron llenos de fantasías sobre pasión y sexo, lo que hacía más jugoso a ese ritmo «de tierras lejanas».

En un importante centro cultural germano, alguien comentaba, demostrando sus claros conocimientos sobre el particular, «cuarteto es una danza que se baila con el cuerpo a 45° grados y un cuchillo en la espalda».

La idea de hacer una creación teatral sobre el cuarteto fue naciendo paralelamente a este corredor internacional que se había generado de manera fortuita. La búsqueda de un director fue larga, varios creadores alemanes manifestaron su interés en la propuesta. Roland Brus apareció como el más indicado por su permanente trabajo con la realidad y su diversidad creativa, que va y viene entre el teatro y la plástica.

A finales de junio pasado aterrizó el puestista en Córdoba y llegó el día en que él y la Mona se encontraron. En ese instante, ambos se mostraron como niños prolijos, simpáticos y dispuestos a ponerle el hombro a un sueño. La Mona fue siempre un importante apoyo para el director, y entre ellos se dio una relación interesante.

Desde Julio los ensayos siguieron día a día y no exentos de muchos problemas. El grupo de «cuarteros», que tenía como meta honrar a su ídolo, se mostraba más compacto que el integrado por intelectuales que servían de apoyo local al director. Es que a los cordobeses nos resulta difícil hablar del

cuarteto, sus vínculos sociales y el significado que tiene tratar de integrarlo a una propuesta teatral.

El requerimiento de Brus, de presentarlo en la sala principal del Teatro del Libertador, trajo consigo varias polémicas, todas planteaban si era correcto llegar con la música popular al gran coliseo local. Esos cuestionamientos se mantuvieron hasta el día del estreno.

Con el nombre de **La noche continúa**, y dentro del Festival Mercosur, la propuesta convocó a todo tipo de públicos y provocó las más dispares controversias. La «brutalidad del lenguaje», la «irracionalidad del tiempo», e inclusive la discusión de por qué un «extranjero se mete con algo nuestro», poblaron bares y otros espacios donde los festivaleros se reunían a charlar.

Los teatreros que fueron parte del proyecto terminaron la historia haciéndose autocríticas, buscando entender el complejo andamiaje que produjo la realidad, el cuarteto y el «ojo foráneo» de Roland Brus.

Los «cuarteros/actores», después del telón final, se sintieron felices de haber logrado una fantasía, poner en la sala de la ópera, la música que tienen en el corazón. Varios de ellos piensan meterse en el teatro, inclusive, algunos se irán a la Universidad, para entrar en la Licenciatura en Teatro. Los futuros licenciados, ¿podrán crear sobre el cuarteto?



Escenas de *La noche continúa*

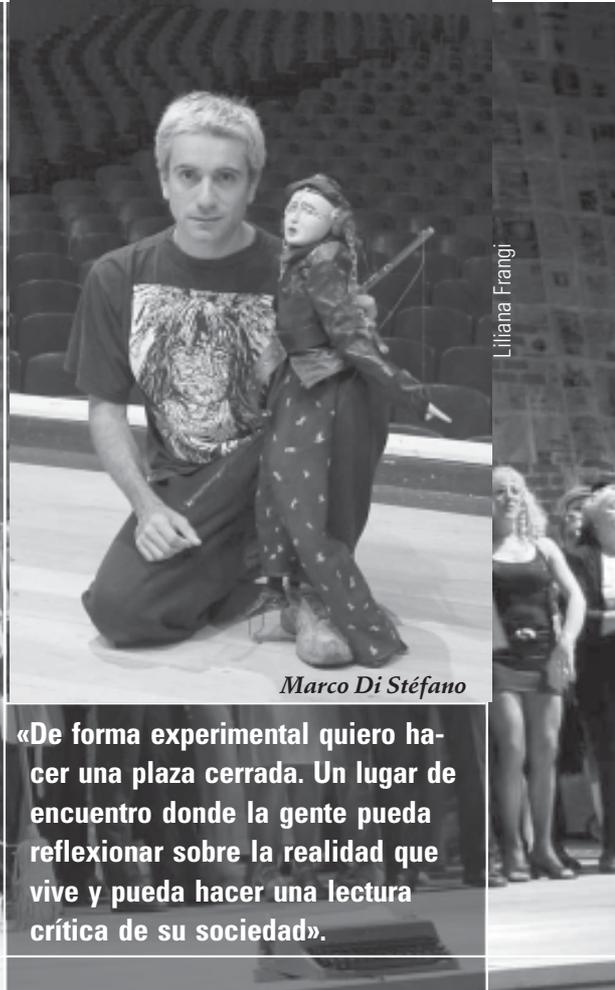


# Casilda, una comunidad que se sube al escenario

En la pequeña localidad santafesina de Casilda el actor y director italiano Marco Di Stéfano desarrolló una experiencia de «Teatro de la comunidad», una propuesta que busca integrar a los vecinos en un proyecto creativo.



FERNANDO ESTÉVEZ / desde Santa Fe



Liliana Frangi

Marco Di Stéfano

«De forma experimental quiero hacer una plaza cerrada. Un lugar de encuentro donde la gente pueda reflexionar sobre la realidad que vive y pueda hacer una lectura crítica de su sociedad».

El festival Italo-argentino «Un puente, dos culturas», que anualmente se organiza en Buenos Aires y del que participan diferentes teatristas que llegan de Italia a mostrar sus propuestas artísticas, abrió sus fronteras en esta temporada y trasladó a algunos creadores al interior del país. Uno de ellos, Marco Di Stéfano, trabajó en Casilda, una comunidad ubicada a 80 kilómetros de Rosario. Allí su objetivo fue realizar un espectáculo con vecinos, desarrollar una experiencia de «Teatro de la comunidad».

Di Stéfano se formó junto a Jerzy Grotowski y luego se relacionó con la técnica del Eugenio Barba y el Odin Teatret. Vivió en Dinamarca muchos años y allí descubrió la raíz de lo que sería su trabajo posterior. Lleva concretados 40 espectáculos comunitarios en distintos países del mundo. Próximamente concretará proyectos similares en Detroit, Boston y Lisboa.

En Casilda adhirieron a su propuesta 63 personas de entre 5 y 75 años, entre ellos había profesionales, obreros, gente sin trabajo, estudiantes. Todos se autoconvocaron por pura necesidad de ser protagonistas, mostrando aspectos de una historia común, que fueron construyendo entre todos. Esa historia fue real. Hace unos años el Cine Teatro Libertador (con capacidad para 1200 espectadores) estuvo a punto de ser transformado en un supermercado pero los vecinos lograron modificar esa decisión. Muchos trámites de por medio y hasta una colecta de dinero hizo que ese lugar fuera mantenido y hasta reciclado.

«Mi sueño es hacer un teatro total. Buñuel decía que no hay diferencia entre el sueño y la realidad, todo es sueño. Quiero proyectar los sueños de los otros», dice Di Stéfano.

Y lo hizo en una comunidad que sabe mucho de eso. Casilda creció a partir de un grupo de inmigrantes italianos que llegaron de la región marchigiana. Asentaron sus historias ahí y fueron viendo crecer a una sociedad que hoy está conformada por 40.000 habitantes.

Si bien el eje del espectáculo fue la recuperación del cine-teatro en muchas escenas apareció el mundo de aquellos inmigrantes y su intento por dar forma a lo que luego sería Casilda.

«Todos se integran al proyecto para lograr libertad creativa. Todos quieren ser artistas.»

## EL PROYECTO

El director Marco Di Stéfano realizó una investigación muy exhaustiva. Llegó a Casilda un mes antes de concretar su estreno y fue desplegando, muy lentamente, la técnica de su trabajo.

«Llego a un lugar —cuenta— y empiezo a mirar a la gente, escucho a las diferentes clases sociales. Voy a los cafés, a las discotecas. Y un día propongo hacer un espectáculo, no sólo con la gente que hace teatro. Organizo un encuentro público en el teatro principal de la ciudad y aquí explico que quiero hacer un trabajo con la comunidad para la comunidad. Después tomo dos semanas para construir el espectáculo. Doy entrenamiento, enseño a construir personajes, improvisaciones, hacemos escritura teatral. Mi idea no es seleccionar artistas sino difundir el valor social y cultural del teatro como vehículo de comunicación, como una forma de encontrar lo que hemos perdido, la plaza».

—¿La plaza como espacio de reunión?

—Sí, ese lugar al que ya no vamos, donde no nos reunimos a conversar, a compartir ideas, proyectos. De forma experimental quiero hacer una plaza cerrada. Un lugar de encuentro donde la gente pueda reflexionar sobre la realidad que vive y pueda hacer una lectura crítica de su sociedad. El espectáculo es una expresión de eso.

No quiero reconstruir folklóricamente la historia de Casilda. Me interesa el presente, el ahora.

Para poder participar del proyecto los integrantes de este elenco tuvieron que modificar —y mucho— el ritmo habitual de sus vidas. Los ensayos se concretaban por la noche y se prolongaban hasta la madrugada, pero cada uno de los actores amateurs disfrutó a pleno esta nueva posibilidad de contacto con el arte.

«Es como que lo estaban esperando —dice Di Stéfano— Pensé que iba a trabajar con 25 personas y son 63. Creo que la gran crisis que vive el país y aún este miedo mundial que estamos sintiendo, nos llevan a tener muchas ganas de vivir el hoy. Esta gente hasta cambió su ritmo de vida. Y eso es bueno. Casilda es una ciudad con 40.000 habitantes y la gente no se conoce, excepto en sus pequeños grupos. El teatro les está posibilitando compartir un proyecto común, conocerse».

Y a la vez, seguramente, expresar esas cosas que tenían muy guardadas, como contar historias, construir personajes, subirse a un escenario, recibir el aplauso del público. Desarrollar un sueño, tal el objetivo de máxima que busca Marco Di Stéfano.

«El hombre moderno está muy alienado —explica el director—, se ha transformado en un gran pasivo. La única manera de detener eso es si cada día puede realizar un sueño pequeño. Tal vez plantar un tomate, que verá crecer y más tarde se lo llevará a la boca. De esa forma participará de la vida. Aquí trato de que cada uno sea creador, protagonista. Así cumple su sueño».

—Trabajó con distintas comunidades, ¿siente que los sueños de sus actores se repiten?

—Todos se integran al proyecto para lograr libertad creativa. Todos quieren ser artistas. Y hay algo más, ninguno quiere hacer un personaje negativo. Después de mucho explicar logro que se animen a hacerlo. Entienden que los personajes malos son los que ofrecen mayores posibilidades y a la vez permiten mostrar más plenamente las contradicciones de la vida.



Escena de *El Precio de un Brazo Derecho*



**JUAN CARLOS FONTANA / desde Capital Federal**

Desde la ventana de su oficina, en el teatro Sarmiento, pueden verse nadar plácidamente a los flamencos en uno de los lagos del zoológico porteño. La sala está enclavada en ese mismo predio, pero con entrada aparte, por la Avenida Sarmiento al 2700, a metros de Plaza Italia. Con ese paisaje de fondo Vivi Tellas contó algunos de los proyectos para el año próximo y definió conceptos referidos a la investigación, las nuevas tendencias y los por qué de un necesario cruce de vertientes culturales que le otorguen otra sustancia al hecho teatral.

En el 2002 en la sala que dirige estrenará **Biodrama**, una serie de historias extraídas de personas reales, contemporáneas, vivas, anónimas o no, que un autor y un director se encargarán de convertir en un hecho estético. Para llevar adelante la propuesta, que comenzará en abril y en la que cada obra se mantendrá durante un mes y medio en cartel, convocó a cuatro directores: Beatriz Catani, Federico León, Luciano Suardi y Daniel Veronese. «La idea es que el público pueda apreciar las distintas miradas, abordajes y estéticas que el mundo de cada director proyecta sobre la historia elegida», define Vivi Tellas. A la vez que en julio del año próximo dirigirá una adaptación propia de **La casa de Bernarda Alba** de Federico García Lorca, en colaboración con el plástico Guillermo Kuitca, que irá a la sala Casacubierta del Teatro San Martín.

Con una amplia experiencia como directora, además de regiseur e investigadora de las nuevas tendencias teatrales, Vivi Tellas, el año pasado dio a conocer una performance: **El precio de un brazo derecho** inspirada en la relación del individuo con el mundo del trabajo; y a fines de noviembre de este año codirigió la puesta en escena del cierre del Ciclo de conciertos de Música Contemporánea, dedicado a la música escénica con obras de Samuel Beckett y el músico Mauricio Kagel.

Aunque su inserción en la ópera contemporánea se remonta a algunos años atrás, cuando en la sala

*En marzo de 2001 asumió la dirección de la sala Sarmiento, que depende del Complejo Teatral de Buenos Aires. Sus propuestas se orientan a producir un necesario cruce estético entre el teatro y otros contextos culturales, en apariencia alejados del campo artístico.*

ARRIESGAR E INVESTIGAR, LA CONSTANTE PROPUESTA DE VIVI TELLAS

# La alquimia de cruzar contextos culturales

mayor del Colón, hizo la régie de **Europa V** de John Cage. Mientras que para el Centro de Experimentación de la sala de Libertad y Tucumán, también montó **Historia de un soldado**, de Stravinsky. Entre sus créditos también figuran el haber sido, durante tres años, coordinadora del área de teatro del Centro Cultural Recoleta: «una experiencia muy enriquecedora -opina Vivi Tellas-, que me enseñó a negociar en la vida y no tratar de obtener porfiadamente lo que uno quiere, al contrario hay que hacer que los proyectos sean posibles», señala.

En estos momentos también continúa siendo la responsable del **Proyecto Museos** (en el que a cada director se le asigna un museo y debe inspirarse en él, en su contenido o lo que el lugar le comunica, para elaborar un hecho estético) en el Centro Rojas que cumplió su quinta edición y le permitió, «acercar el teatro a otras áreas que en apariencia no le pertenecen». Ese mismo objetivo es el que piensa aplicar en el Sarmiento, cuya tarea es otorgarle un perfil ligado a la experimentación. ¿Cuál es el punto de partida para concretar esta idea?, la directora comenta que «lo ideal es construir marcos que permitan el abordaje hacia lo nuevo. Un gran maestro a tener en cuenta es John Cage. Se dice que sólo su presencia inspiraba a la gente que estudiaba con él. Cage era una persona que otorgaba un pasaporte de libertad, hacía sentir seguros a sus alumnos y les transmitía esa confianza que se necesita para poder arriesgar».

Cuando se le pide a Tellas el nombre de algunos directores que hoy estén dispuestos a arriesgar, ella confiesa que tiene sus favoritos y menciona a Federico León (**Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack**), Beatriz Catani (**Cuerpos abanderados**) y Rafael Spregelburd (**Fractal**). «León es una persona muy joven que plantea un mundo bastante complejo, tiene humor y su trabajo se ubica en una zona de riesgo. Su obra **Cachetazo de campo** es un clásico de la experimentación por eso la vamos a

volver a reponer en esta sala a partir del 11 de enero -comenta la directora-. Lo mismo ocurre con Spregelburd y Catani, que practican un teatro que genera desconcierto».

## CONCEPTOS Y DEFINICIONES

**Nuevas Tendencias:** «Hay dos o tres ideas que las componen. Una de ellas es la inclusión de elementos, de objetos, ajenos al teatro y que esa misma atmósfera, ese clima vaya construyendo una nueva textualidad, un relato en el espacio. Este concepto forma parte de los contenidos de **Biodrama**. Por eso me interesan aquellos artistas que están tratando de exponer ideas nuevas y producen algo de lo que no están del todo seguros. Es interesante ver los trabajos de estas personas que han podido construir un mundo estético propio».-

**Biodrama:** Descripción de los contenidos que conforman el proyecto: En un mundo descartable, ¿qué valor tiene nuestra vida, nuestra experiencia, nuestro tiempo? **Biodrama** se propone reflexionar sobre esta cuestión. Se trata de investigar cómo los hechos de la vida de cada persona -individuales, singulares, privados- construyen la Historia (con mayúscula). ¿Es posible un teatro documental, testimonial o todo lo que aparece en un escenario se transforma irreversiblemente en ficción? Ficción y verdad se ponen en tensión en esta experiencia. Algunos misterios a explorar son los siguientes: el devenir, la transformación de los deseos en hechos, la desilusión, las marcas definitivas, el destino, el accidente y la casualidad, los límites, la norma y la excepción, las relaciones, lo individual y lo social, los cambios (adaptación o resistencia), el paso del tiempo. Todos estos fenómenos hacen de la vida —de toda vida— un material dramático. ¿Cuál es la brújula, el signo, el camino de cada persona? ¿Qué es lo que marca el destino de un sujeto y cuáles son sus límites? Y por fin: ¿cómo un director de teatro transforma ese material en un hecho artístico?. La condición de que el sujeto elegido esté vivo permite

que el director pueda trabajar con la persona, conocer su historia de primera mano. Se puede trabajar con el sujeto en escena, incorporar incluso sus relaciones, su mundo, su trabajo, etc., o bien combinar ese universo real con mundos de ficción más 'teatrales' (actores, texto dramático, etcétera).

**La Casa de Bernarda Alba:** «Me interesaba hacer un clásico en nuestra propia lengua y elegí a Lorca porque es una pieza que me acerca el recuerdo infantil de un mundo compuesto por mujeres, en el barrio de Villa Crespo, en el que viví. El atractivo de ese texto consiste en observar cómo la ignorancia genera violencia».

**El Precio de un Brazo Derecho:** «Esa obra fue como un grano de pus en la ciudad. Una propuesta perturbadora en el paisaje teatral porteño. Con ella intenté analizar esa extraña sensación de anestesia, en la que nos vemos involucrados diariamente y no hacemos nada para modificar esa actitud. Pareciera que nos han anestesiado con respecto al peligro, por eso mucha gente se sintió molesta con esta performance. La función del teatro es exponer los hechos a partir de la ficción, no ofrecer una solución a temas como la injusticia o la discriminación».

Contundente como su título, la **El precio de un brazo derecho** invitaba a la reflexión y a la polémica. El riesgo y la inconciencia ante el peligro disfrazado por la necesidad de aceptar casi todo, con tal de no perder el empleo, fueron algunos de los conflictos abordados en esa propuesta teatral, que redondeaba una conflictiva que nada tenía que ver con un «teatro de barricada».

No obstante tocó puntos de discusión tan urticantes como: la desprotección laboral ante accidentes, la competitividad y los abusos que sufre el asalariado de parte de su empleador en los tiempos que corren.

**CICLOS SEMIMONTADOS DE AUTORES ALEMANES, ESPAÑOLES Y FRANCESES**

# LA NUEVA DRAMATURGIA EUROPEA

*El Instituto Goethe, la Alianza Francesa y el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) de España, divulgaron textos de la nueva dramaturgia que se produce en sus respectivos países a partir de propuestas de teatro semimontado. A continuación se ofrece un breve panorama sobre esas experiencias.*

**PATRICIA ESPINOSA / desde Capital Federal**

"La idea de ofrecer un ciclo de teatro leído es algo que funciona bastante bien en Alemania, donde los teatros oficiales organizan veladas destinadas a la difusión de nuevos textos. Es toda una tradición. En cambio, en Buenos Aires, el público no está acostumbrado a escuchar una obra de una hora y media sentado en su butaca viendo como los actores leen junto a una mesa". El comentario pertenece a Alejandro Tantanián, uno de los directores convocados por el Instituto Goethe para participar del ciclo Autores Alemanes por Jóvenes Directores Argentinos, ofrecido en el auditorio de esa institución durante el pasado mes de julio.

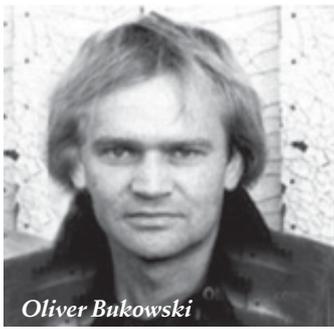
Pese a su fugaz paso por la cartelera porteña, la experiencia dejó su marca, no sólo por la calidad de los trabajos exhibidos sino también por la interesante vuelta de tuerca que supieron darle a un rubro tan menospreciado.

La preocupación expresada por Tantanián concuerda con la de cualquier director. El público argentino -y en especial el público joven- no está habituado a "escuchar" teatro. En todo caso parece relacionarse mejor con una idea de lo teatral más vinculada a la imagen que a la palabra. En lo que compete a actores y directores es fácil advertir que la nueva camada de teatristas acepta cualquier tipo de desafío con criterio renovador.

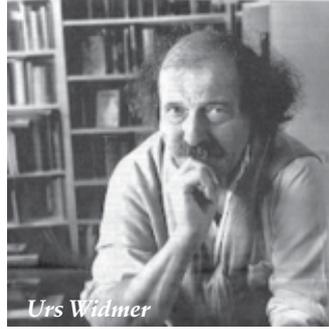
**NUEVA DRAMATURGIA ALEMANA**

De las cuatro obras seleccionadas para el Ciclo del Goethe sólo pudieron exhibirse tres: **Nada más bonito** (1998) de Oliver Bukowski, dirección: Alejandro Tantanián; **Top Dogs** (1996) de Urs Wiedmer, dirección: Cristián Drut y **Cara de cuero** (1992) de Helmut Krausser, dirección: Analía Couceyro. El cuarto título





Oliver Bukowski



Urs Widmer



Escena de Nada mas Bonito

lo, **Las presidentas** (1990) del austríaco Werner Schwab, con dirección de Beatriz Catani, sólo pudo concretar un ensayo privado debido a problemas de último momento con los derechos de autor. De todas maneras, la breve muestra sirvió para descubrir que entre la lectura pública de un texto dramático y una puesta en escena "a punto" existen otras opciones dignas de interés. Como las que abordaron estos tres jóvenes directores luego de elegir entre doce textos bien diversos, la obra que más se ajustara a sus preferencias y condiciones de producción.

Los textos elegidos provienen de autores interesados en denunciar los terribles síntomas que aquejan a la sociedad de hoy (la violencia urbana, la deshumanización como consecuencia de una economía de mercado devoradora, la banalización de los vínculos afectivos, la desconfianza con respecto al cuerpo social, etcétera) que hacen que el hombre viva al borde del abismo, acosado por la experiencia de vacío y con el miedo de convertirse, al menor descuido, en un desclasado.

#### **NADA MÁS BONITO:**

##### **El texto como Radioteatro**

**Nada más bonito** tiene por protagonista a Práxides, una mujer de origen muy humilde que se complace en evocar sus encuentros con su joven amante al que conoció gracias a un aviso en el diario. Su relato oscila entre la más cruda realidad (el asesinato del marido, su estadía en la cárcel) y el ensueño amoroso, pero también está lleno de acentuaciones de un humor directo y eficaz.

Su director Alejandro Tantanián contó con varios recursos para dinamizar este monólogo leído. En primer lugar convocó a una actriz de notable expresividad -Mirta Busnelli- cuya presencia escénica tiene en sí misma un peso bastante fuera de lo común. El texto fue reducido a una tercera parte ("para no aburrir al público, ya que no teníamos tiempo para un montaje completo") y pasó de 90 a 25 minutos de duración. Pero el principal acierto de este semi montado fue haber concebido el espacio teatral como un estudio de radio.

Según explica Tantanián, la idea de un radioteatro permitió que la presencia de la actriz estuviese sostenida dramáticamente: "En realidad ella no hacía el personaje corporalmente sino que lo ponía en la voz. Con eso ya teníamos incorporada la idea de lectura y podíamos seguir trabajándola con esa intención".

El director anuló el escenario, colocando al público (al que se le entregó auriculares) en dos sectores enfrentados con un espacio vacío en el medio. En un extremo ubicó a la actriz sobre una tarima y en el otro se colocó él mismo junto a Edgardo Rudnitzki (un experto en musicalización y material sonoro) para jugar con un arsenal de instrumentos y artefactos.

La idea era que el público recibiera la voz de la actriz por uno de sus oídos en forma directa y por el otro (pegado al auricular) los efectos de sonido, además de algunos textos que el director recitaba junto a la actriz.

"Nuestro accionar formaba parte del espectáculo -recuerda Tantanián- además había una pantalla con retroproyecciones que reproducía títulos, algunas advertencias y las indicaciones de uso para los auriculares".

Para el público que asistió a esas dos únicas funciones fue toda una sorpresa encontrarse con un espectáculo "interactivo" allí donde esperaba una aquietada sesión de teatro leído.

#### **TOP DOGS – Texto, Psicodrama y Video para Gerentes Desocupados**

La pieza de Urs Widmer se concentra en un grupo de altos ejecutivos que son despedidos sorpresivamente a causa de una reestructuración. En esta nueva etapa deben asistir a un irritante curso de reinserción laboral a cargo de la New Challenge Company. Y ese curso es al que de cierta manera asiste el público también.

El director Cristián Drut utilizó todo el espacio (prescindiendo del escenario) para convertirlo en una típica sala de reuniones, ocupada por un gran mesa en el centro y una pantalla de proyecciones.

El público, alineado a ambos costados de ese espacio destinado a la representación, podía seguir muy de cerca las engorrosas psicoterapias de grupo, "jeux de rôles" y demás ejercicios que ponían a prueba la ansiedad y temores de estos ex líderes de empresa. Mientras los slogans de la New Challenge Company irrumpían en el espacio sonoro, era posible visualizar en pantalla diversos gráficos e ilustraciones. "El tema de las presentaciones en Flash 5 -explica Drut- fue algo que apareció al principio. Nosotros creímos que la utilización de estos recursos propios de Internet tenían mucho que ver con el mundo y el tema de la obra. Por otra parte Javier Acuña, además de un excelente actor, es diseñador de páginas web y esto posibilitó la explotación del recurso. Fue muy estimulante mezclar dentro de un trabajo teatral estas dos actividades.".

Esta peculiar ambientación, sumada al dinámico accionar del grupo de actores (todos ellos con libreto en mano) creaba la ilusión de estar presenciando la intimidad de un grupo de tareas, en vías de adaptarse a las exigencias de la globalización, pero inserto en un problema social (la desocupación) de desgarradora actualidad para el público.

#### **CARA DE CUERO – Teatro, Ayuda-memoria y Machetes**

El texto de Helmut Krausser (se estrenó el año pasado en Córdoba con dirección de Jorge Díaz) se

concentra sobre una pareja muy joven, deteriorada por la falta de expectativas futuras y la presencia de un afuera monstruoso. Ella es mesera en un bar, con algunos problemas con el alcohol. Él, un actor frustrado, que levanta su autoestima disfrazándose de "Cara de cuero", el asesino de una famosa película clase B (**The Texas Chain Saw Massacre**). Armado con una motosierra se cree un triunfador cuando en realidad no es más que un ser primitivo e indefenso, horrorizado por la violencia urbana.

"Como la obra requiere muchas acciones, y los actores preferían no tener la "barrera de la lectura, decidimos tomar la idea de semi montado para decir 'hasta aquí llegamos', pero no hacer teatro leído", explica Analía Couceyro. "Decidimos entonces usar la idea del «machete» en algunos textos muy largos, especialmente aquellos en donde el personaje masculino filosofa o se va por las ramas." La ostentosa utilización de estos ayuda-memoria (el protagonista tomando textos de cualquier lado para poder enunciar sus monólogos) ofrecía un guiño de complicidad al público, bastante cómico por añadidura.

Los actores sólo contaban con un colchón, una sierra y un televisor que reproducía el video de La masacre de Texas. Pero el espectador sólo podía acceder al audio con sus escalofriantes secuencias de gritos. "Con el público (un promedio de 35 personas) ubicado a un costado del escenario el espacio escénico quedó notablemente reducido. Sumado a esto la imposibilidad de repetir funciones, se decidió colocar en la sala una pantalla gigante con proyección simultánea de video. Este inesperado recurso "ayudó a potenciar una estética tipo "película clase B muy presente en la obra" reflexiona la directora.

#### **UNA ÚLTIMA CONCLUSIÓN**

Uno de los rasgos más curiosos de esta experiencia es que sus propios responsables no parecen tener mucha noción de los magníficos resultados obtenidos a partir de una propuesta llena de limitaciones. Tanto Analía Couceyro como Cristián Drut dispusieron de dos meses de ensayo y prefirieron trabajar la puesta en escena como work in progress ("en donde se muestra el trabajo hasta donde se llegó", según Drut).

Por su parte, Alejandro Tantanián reconoce que el resultado de su puesta fue más bien sorpresivo y parece más dispuesto que sus colegas a valorar este tipo de ejercicios: "Nosotros trabajamos más o menos un mes y encontrándonos en el tiempo que fuera posible, sobre todo por Mirta (Busnelli) que estaba con grabaciones de la tele. Pero yo sentía que la cosa funcionaba y que era eficaz. La gente quedó encantada y yo sigo pensando que, por lo menos en mi caso, cuanto menor obsesión le pongo a un trabajo, mejor me sale."

# Cooperar con los creadores

*En los últimos tres años, el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), hoy rebautizado Centro Cultural de España en Buenos Aires, llevó adelante una doble propuesta: recuperar el espacio de Florida al 900 para las artes escénicas y trazar un puente imaginario entre los autores españoles contemporáneos y los directores y actores argentinos.*

**GABRIELA BORGNA / desde Capital Federal**

A mediados de 1998, con la llegada de José Tono Martínez como nuevo director del Centro Cultural de España, el español Guillermo Heras y quien esto escribe, fuimos convocados a desarrollar un programa de artes escénicas para el espacio que, a lo largo de más de una década, se fue constituyendo en el más emblemático de la cultura iberoamericana en Buenos Aires.

Al momento de diseñar el proyecto, nos encontramos con dos fuertes condicionantes: un presupuesto limitado y el espacio del ICI, blanco e irregular, diseñado para la exhibición de artes plásticas antes que para el teatro.

En ese escenario fue que gestamos esa idea inicial de construir un puente virtual que uniera ambos márgenes de la profesión teatral –autores e intérpretes– por encima del Atlántico. Nuestro objetivo era hacer conocer a toda una nueva generación de dramaturgos, gestados en la incubadora creativa de José Sanchis Sinisterra, que expresaran los intereses dramáticos y formas estéticas que le son propios y, en el mismo acto, que dieran cuenta del fenómeno del teatro español surgido, hacia fines de los años 80, por fuera del eje Barcelona – Madrid que hasta entonces había sido excluyente.

Queríamos también reconstruir el espacio de reflexión en torno de las nuevas teatralidades que había sido uno de los pilares de los primeros años de funcionamiento del ICI, cuando grupos como La Organización Negra y El Descueve, o figuras del primer “underground” como Batato Barea, Máximo Salas o El Clú del Claun, encarnaban las nuevas teatralidades porteñas.

Debíamos, entonces, recuperar una audiencia deseosa de conocer las surgentes dramaturgias españolas, audiencia que – en la actualidad – conoce sobradamente las estéticas de grupos como La Fura dels Baus, Semola Teatre, La Zaranda, Els Joglars o La Pupa de Sevilla, que habían llegado a la Argenti-

na gracias a la gestión de las varias ediciones del Festival Iberoamericano de Córdoba y las dos ediciones del internacional de Buenos Aires.

A pesar de esta cantidad de pros y contras, el espíritu del proyecto Teatro de Autor – Los Contemporáneos era – y es – armar un espacio para la cultura de la cruz y el mestizaje, en el que los autores españoles se toparan con el extrañamiento que producen los códigos de dirección y actuación argentinos, que, una y otra vez, los foros internacionales confirman en su excelencia. De allí que nuestra apuesta fuera que ese mismo espacio – se utilizara con la libertad de creación e investigación que otorga no depender del éxito o el fracaso de la taquilla o la crítica.

Estas, y no otras como la mera limitación inicial de financiamiento, fueron las razones que nos llevaron a elegir el semimontado como formato de presentación del autor y exploración para el director y sus actores: ni teatro leído, ni montaje completo, el semimontado no es otra cosa más que una forma de obra en construcción, traducción exacta de la expresión inglesa “work in progress”. Su mayor virtud estética reside en que permite ver las costuras del trabajo de puesta en escena, y convoca doblemente la imaginación de los creadores y del espectador, quienes deben participar de la ensoñación de cómo sería ese mismo texto si el proceso de montaje hubiera llegado hasta el final.

En definitiva, apostábamos por lo esencial del teatro: un autor y su texto, y un director y sus actores puestos a trabajar contra lo que suelen conocerse como las dificultades del montaje a la vista de los espectadores. Pero la apuesta hubiera fracasado si autores y directores no se hubieran sentido convocados a atravesar ese puente virtual.

Entre los primeros, estuvieron Ernesto Caballero (cuya edad y escritura lo convierten en bisagra entre la generación del teatro independiente español inmediato a la muerte de Franco y los nuevos), Lluïsa

Cunillé, Sergi Belbel (cuya obra anterior a los 90 ya era conocida aquí), Borja Ortíz de Gondra, Paco Zarzoso, Antonio Alamo, Juan Mayorga, Yolanda Pallín, Beth Escudé i Gallés.

En su condición de director, Guillermo Heras hizo dos montajes: **Amargo, Estimulante y Necesario** de Caballero y **El Traductor de Blumenberg** de Mayorga. De entre los directores argentinos, sumamos a una mínima parte de aquellos que surgieron a la consideración pública en la década pasada: Vivi Tellas, Claudio Hochman, Alejandro Tantanian, Fernando Piernas, Andrea Garrote, Gabriela Izcovich y Ricardo Holcer.

De la inicial única función en el ICI —modesto objetivo de nuestro primer ciclo de 1999- saltamos al año siguiente a dos acuerdos institucionales importantes: un montaje completo en coproducción con el Teatro Nacional Cervantes y dos de las salas independientes más prestigiosas de esta ciudad — La Carbonera y el Teatro del Sur- que albergarían cuatro funciones de cada una de las obras propuestas, con una pequeña asistencia financiera de nuestra parte.

Nos atrevimos a este nuevo paso porque autores, directores y espectadores, nos animaron a hacerlo y, por cierto, **Umbral** de Paco Zarzoso fue elegido por el Complejo Teatral de Buenos Aires como una de sus coproducciones externas para lo que se conoce como Iberescena, el espacio común que los teatros públicos iberoamericanos han comenzado a construir desde hace un par de años.

Ya en el primer año del nuevo siglo —y tercero del ciclo- subimos un poco más el listón de la apuesta: ahora queremos invertir el flujo y que sean los autores argentinos los que atraviesen ese puente virtual hacia el Norte. De allí que apostáramos a dos coproducciones: **Fuera de Cuadro** de Javier Daulte y Gabriela Izcovich que integró el programa de la última edición del festival El Grec de Barcelona (en donde volvió a presentarse un recorte del mejor teatro ar-

gentino de los últimos tiempos, algo que no sucedía desde los fastos de 1992) y **El lector por horas** — un texto emblemático de José Sanchis Sinisterra con el II Festival Internacional de Teatro Mercosur de Córdoba, con un director, Mario Mezzacappo, y un elenco mediterráneo.

Y es que ese arco que comenzamos a tensar cuando, en 1998, desplegamos el proyecto Teatro de Autor — Los Contemporáneos, fue exigiendo correcciones sobre la marcha: una era no detenernos en el ámbito de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la otra —mas que una corrección, una deuda- era presentar la cosecha más reciente de la dramaturgia de José Sanchis Sinisterra y generar un espacio de diálogo entre este maestro y la profesión argentina.

Como se señaló al comienzo de este artículo, Sanchis Sinisterra es uno de los pilares contemporáneos de la dramaturgia española. Autor, director, maestro de españoles y argentinos, gestor de espacios —virtuales como el Teatro Fronterizo o reales como la Sala Beckett de Barcelona-, sólo una parte de su obra es conocida en nuestro país: la signada por su interés en los episodios de la Conquista que engloba su Trilogía Americana y, de todos sus textos políticos, **El Cerco de Leningrado**, que años atrás presentó en el Teatro San Martín la Compañía de Nuria Espert dirigida por Omar Grasso, y representada ahora por Alejandra Boero en Andamio 90.

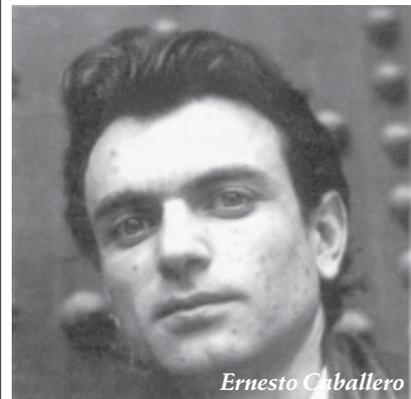
Por el contrario, **El lector por horas** y **La raya del pelo** de William Holden, que el autor leyó en persona para audiencias de Córdoba, Buenos Aires y Rosario, o **Perdida en los Apalaches** — que fuera el semimontado en coproducción con el Teatro Nacional Cervantes de este año- expresan los otros intereses dramáticos del creador: desde la aplicación de la teoría cuántica del continuo espacio-temporal a la construcción de un texto, y la incorporación de las tradiciones narrativas del siglo XX — la novela y el cine- como temas e interlocutores del teatro del este tiempo.



Paco Zarzoso



Yolanda Pallín



Ernesto Caballero



Borja Ortíz de Gondra

# La Inquietante Escena Francesa de la Última Hora

FRANCISCO JAVIER / desde Capital Federal

Desde hace algunos años, la cartelera de París y la de las principales ciudades de provincia de Francia se ve enriquecida por espectáculos de extrañas características en los que los estudiosos, los críticos y los espectadores creen ver un teatro de franca ruptura con el teatro tradicional. No es el teatro de las grandes figuras de la literatura como el de Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Bernard-Marie Koltes, ni el teatro contestatario burgués como el de Jean Anouilh; tampoco el teatro del absurdo como el de Eugene Ionesco o Jean Tardieu.

¿Qué llama la atención de estos espectáculos? Entre otras características, sorprende el grado de indeterminación que, viniendo del texto del dramaturgo, se plasma en la urdimbre de los sistemas signícos instalados en la escena. Acaso esta indeterminación se deba a que el autor, actor, director y técnicos-artistas, como el escenógrafo, músico, iluminador, se empeñan en huir de lo que constituye el lenguaje del teatro de entretenimiento, con sus transitadas estructuras, es decir, la obra y el espectáculo «bien hechos», destinados a satisfacer el gusto de un público consumista.

La indeterminación como ingrediente teatral -lo mismo ocurre en la vida- despierta en el espectador una inquietud desequilibrante. ¿Quién es realmente este personaje y cómo se comporta? Uno no llega a darse cuenta de cuáles son los objetivos de sus acciones ni cuáles los resultados a los que arriba.

Y esta indeterminación se da en todos los niveles de la creación escénica: en las situaciones que plantea la trama y en la estructura que ellas configuran, en el lenguaje verbal y el gestual de los personajes, en los ámbitos en los que éstos habitan y las circuns-

tancias que se van insinuando en el desarrollo del espectáculo.

## MINYANA, SIMONOT Y FICHET

En **Andrés** de Philippe Minyana, para proponer un ejemplo, el autor cuenta indudablemente una historia, en la que los hechos reales son mínimos. Pero en esa historia, las situaciones avaras en cuanto a la información de los hechos concretos poseen un riquísimo potencial en imágenes; y esta combinación de un episodio mínimo con máximas sensaciones e impresiones muy subjetivas del personaje, abre un abanico de posibilidades de interpretación respecto de los hechos concretos.

La protagonista de **Andrés**, Ana Laura, cuenta que se enamoró de «la espalda de alabastro» de un hombre que apareció de pronto en el patio de su «casa de piedra». Con él se casa. En la escena, la voz y la presencia de Ana Laura expresan que el día que lo conoció estaba tomando café en la cocina de la casa -«las moscas se reunían sobre la mesa...»el sol calentaba el hule de la mesa... «el olor del hule de la mesa y del café». «Cuando entró por primera vez en mi casa de piedra con los pedazos de la taza de café que había recogido las moscas se fueron eso me impresionó un solo racimo de moscas hop afuera 'el hombre de la espalda' entra y las moscas se van me dije bueno asusta a las moscas como sentía ese abandono generalizado supe que había sido vencida!»- pero de Andrés no sabemos mucho más allá de su alucinante espalda.

Se está lejos de los datos precisos que ofrece un espectáculo montado sobre una obra realista, sin embargo, el espectador puede tener la impresión de que se halla ante un teatro más realista que el así

llamado tradicionalmente porque de hecho nuestra realidad está tejida de imprecisiones, contradicciones y deformaciones producidas por la a veces onírica subjetividad, fenómenos todos que nos inducen a decir que nunca conocemos a fondo a nadie ni aún a nosotros mismos. Por el contrario, el teatro realista nos ofrece un recorte demasiado ordenado de la realidad, y los personajes se expresan en él con tanta claridad y tan correctamente, que se hacen sospechosos de irrealidad.

En **El Pie en el mito** de Michel Simonot, el extraño personaje que ha elegido vivir en las estaciones del metro de París, se presenta ante el espectador de una manera decididamente ambigua. Al espectador le gustaría saber algo más acerca de su historia, su condición social, el origen de sus conocimientos literarios y artísticos. Pero él permanece en una indecible ambigüedad. Sólo aparece clara su voluntad de vivir al margen de la sociedad y aún, al margen de los marginales del subterráneo, por su acendrada filiación literaria. «Un pie desnudo que camina a lo largo del andén en Nochebuena. Un pie virgen y sin rostro. Pobre como el niño abandonado... «Hefaiostos nos trae aquí a las más bellas mujeres desnudas. Afrodita y Aglae corren desnudas entre los rieles con sus zapatos de taco alto. Hefaiostos recoge la tierra en los túneles y con sus manos esculpe vírgenes. París y Apolo han liquidado a Aquiles, pero Hefaiostos les había procurado las armas. Y es el amo de los Cíclopes y de sus rayos.»

Entre los dramaturgos publicados y representados -cuyas obras son exponentes de este «nuevo» teatro y, de alguna manera, teatro de una vanguardia actualísima- figura Noëlle Renaude. En su obra **El ciruelo** pone sobre el tapete una de las caracterís-



ticas más relevantes de estas piezas de «ruptura». En ella el autor dirige al director y al actor una propuesta acerca de la naturaleza del lenguaje hablado. Lo mismo ocurre con las obras de Phillippe Minyana, Christian Rullier, Roland Fichet. En **El ciruelo** impresiona visualmente la manera en que se presenta el texto dramático: el espectador echa muy de menos el diálogo; en el director desaparece la tranquilidad que provoca el convencional nombre del personaje con la réplica que le corresponde decir. Una página impresa tiene el aspecto de una página de una novela o de un ensayo: las palabras se amontonan creando una rara densidad. En general estos dramaturgos estampan en el papel oleadas de palabras; texto y texto que asusta a actores y directores ya que siempre resulta más fácil una situación precisa, acciones rotundas y breves palabras muy «justificadas», económicamente ligadas a la acción.

Al desaparecer algunos de los elementos específicos de lo que se entiende por espectáculo, la institución teatro tiende a crear sustitutos, por ejemplo, el diálogo, que antes se desarrollaba entre los personajes -y era privativo de ellos-, es sustituido por un diálogo entre la totalidad del espectáculo y el espectador, diálogo que se lleva a cabo por medio de monólogos dirigidos directa o indirectamente al público.

Así, en **El ciruelo**, la empleada de Pironor, -una empresa comercial ubicada en las afueras de la gran ciudad-, parece que ingresa al lugar donde trabaja sumergida en un soliloquio-monólogo interminable; y digo: parece, porque la autora no indica nada al respecto. «Tomala, me dice Juan Bernardo. La palabra. Tomala. Yo la tomo ¿Pero, qué digo, qué decir? Reivindica, me dice Juan Bernardo. ¿Reivindicar, pero reivindicar qué?» ...»Porque la planilla de sa-

larios es una cosa, pero el edificio, artísticamente hablando es muy muy... Dos cubos unidos por un ángulo, uno color marrón tabaco y el otro rosa anaranjado. Da ganas de entrar todos los días. Y el conjunto está rodeado de guijarros y de barro. Y un árbol raquíptico que nunca quiso crecer desde que lo plantaron, ya pronto va a hacer tres años. Es patético, un ciruelo del Japón, exiliado en Pironor.»

A través de estos mecanismos dramaturgicos, el autor revela su choque con la lengua y transfiere el impacto al espectador. «Euforia de la lengua, ebriedad de las palabras y de la sintaxis. Los dramaturgos quieren oír la lengua, se miden con ella, los más audaces la destrozan para hacerle confesar de qué desconfía. Atacan las palabras, vuelcan la frase, modifican o suprimen las conjunciones, las articulaciones, la puntuación. Las palabras chirrían en vastos chorros textuales, hablan del gusto por la lengua y de la necesidad de abrirla. La lengua es una aventura, tal vez la más grande, pues a veces se pone en juego el conflicto de las lenguas en el propio seno de la lengua.»

El texto que acabo de consignar pertenece al dramaturgo Roland Fichet, quien en los últimos días de 1993 mantuvo un diálogo muy interesante con una periodista. La entrevista se publicó en **Cuadernos de Próspero**, en París, y el nombre de la periodista fue intencionalmente omitido. Es curioso que las cuatro sesiones de conversación entre Roland Fichet y la periodista se llevarán a cabo en las últimas horas de los últimos cuatro días del año. La cuarta conversación empieza con las palabras «querida amiga, aquí estamos ...y querido amigo aquí estamos... son las 23 horas 59 minutos.» Seguidamente, los dos empiezan a cambiar ideas acerca del teatro

«nuevo». Vale la pena transcribir una reflexión de Roland Fichet:

«Se desarrolla entonces una estética de la grieta, la ruptura, el fragmento, la construcción, sobre el estallido del sentido, sobre su disolución en la sensación, su dispersión en polvo sonoro y en los sabios juegos de rebotar y de dar vuelta. La obra funciona entonces sobre sentidos que dan a luz otros sentidos, sobre sentidos desgarrados, inciertos, fugaces. Lo que está en disputa en esa guerra del sentido es significar lo real de otra manera, relevar su huella aún en el sentido en fuga, y sacar a la luz la tragedia del ser.»

#### EL NUEVO DISCURSO

Este texto de Roland Fichet en su diálogo con la periodista real o imaginaria (tal vez, un cómodo abogado del diablo) se constituye en una síntesis de la búsqueda en que se halla comprometido este teatro francés de la última hora. Un artículo en que Phillippe Minyana habla de su teatro exhibe como título la siguiente frase «A lo real hay que retorcerlo». De esto se trata, de intentar una nueva aventura teatral a partir de un mundo que ha estallado en pedazos. El discurso del hombre intenta sobrevivir entre los escombros y desde las ruinas. Como en algunos momentos críticos de la historia, el teatro más que reflejar los avatares de una sociedad, propone una imagen propia de la sociedad.

El teatro francés de esta hora, que reclama el nombre de «teatro nuevo», organiza una imagen del caos desde donde ha de surgir un nuevo ordenamiento, y transita persistentemente por él manifestando las dudas, los tropiezos y los sobresaltos, con una valiente actitud.

# Argentores

## reunió en Rosario a los autores del país

*Un nuevo encuentro nacional de dramaturgos se realizó en esta temporada. La sede elegida fue la ciudad de Rosario. Allí Argentores núcleo a creadores de distintas provincias y aún del exterior, con un único objetivo, reflexionar sobre la profesión del autor.*



**LEILA ABBA** desde Rosario

Rosario es una ciudad con dramaturgos jóvenes, ávidos de nuevos conocimientos. La calidad del teatro rosarino no sólo se ve en las obras tradicionales sino también en los espacios donde los diferentes géneros y estilos luchan por un sólo fin: el hecho artístico. Quizás por este motivo, Rosario fue sede, los días 5, 6 y 7 de octubre, del III Congreso Nacional de Dramaturgos de la Argentina. El ámbito para la convocatoria fue el Centro Cultural Provincial que lleva el nombre de José Manuel de Lavardén, quien fuera la primera voz teatral que se hizo oír en el Río de La Plata, con su obra **Siripo**.

El encuentro contó con el auspicio de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario, la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe, la Fundación Autores y el Instituto Nacional del Teatro.

La asistencia a este Congreso, del que participaron un centenar de dramaturgos del interior y exterior del país, estuvo abierta al público en general, quien podía asistir en calidad de oyente.

El Congreso también se pudo seguir a través de internet—esa información podrá ser consultada por el lapso de un año— a través de una página que además ofrece a los interesados toda la información necesaria sobre la historia y el presente de los autores argentinos ([www.argentores.org.ar](http://www.argentores.org.ar), y la dirección de e-mail: [info@argentores.org.ar](mailto:info@argentores.org.ar)).

Uno de los objetivos propuestos para este encuentro fue lograr el acercamiento de las nuevas generaciones que no se siente representada, quizás por el carácter gremialista de algunas jornadas. La ausencia, con halos de renovación, se notó, opacando así la diversidad de opiniones y propuestas que se regodearon en sí mismas.

La figura que sí fue tenida en cuenta todo el tiempo fue la del espectador, aquella parte fundamental

de la ecuación que es el teatro, que necesita de una historia para contar, de alguien que quiera contar esa historia y de otro que quiera ver y escuchar esa historia. Junto al slogan de Argentores «Sin autor no hay obra», el espectador es quien cierra esta compleja trama que es el teatro.

Recordando que «ya no son las discusiones culturales las que hacen al entendimiento del hombre, sino la determinación unilateral consensuada de los abanderados de la revolución del conocimiento, para la aplicación del belicismo tecnológico en apoyo de intereses que son ajenos a los valores humanos», y que «la divulgación de los principios del derecho a la libertad fueron proclamados por el teatro», Agustín Pérez Pardella, presidente de Argentores, dejó inaugurado el Congreso.

Si bien los anteriores encuentros realizados en Mar del Plata fueron considerados exitosos por Guillermo Ben Hassan, vicesecretario de Argentores, debido a problemas y desencuentros internos, ya que estaban en plena campaña política institucional y, como reza el lema. «Argentores para todos», decidieron abrirse al resto del país y por este motivo el encuentro se realizó en Rosario, una de las plazas del interior del país de mayor producción teatral independiente. Esto se vio reforzado por una propuesta que más tarde realizaron dramaturgos rosarinos para que esta ciudad fuese la nueva sede.

Los nuevos objetivos planteados a partir de este III Congreso fueron, entre otros, lograr ubicar al dramaturgo frente a la globalización y la existencia de internet, «porque los autores, si bien son la voz de los sin voz, por lo general, son bastante aislados, incluso algunos, son anárquicos», según lo expresado por Ben Hassan; quien agregó: «intentamos generar un espacio de camaradería y reflexión de la realidad del autor dramático en la Argentina, dado



que de otra manera no se podría tener una visión lo suficientemente clara de lo que está pasando».

También se habló acerca de promover la investigación teatral con una perspectiva interdisciplinaria, que aporte de manera significativa al avance del teatro como saber teórico y práctico, «para conseguir –según lo expresado por Ben Hassan– un intercambio permanente para luchar por el federalismo tan reclamado por el interior del país».

La visión más clara y pragmática para este último punto la tuvo, en la segunda jornada del encuentro, Máximo Soto, guionista, periodista y vocal de Argentores. Utilizando como disparador la pregunta: ¿Qué pasa en el teatro argentino?, Soto citó la experiencia de **A de Autores**, de España, que sirvió para realizar con éxito modificaciones en el teatro contemporáneo español. La propuesta del guionista se centró en la necesidad de crear ámbitos de discusión sobre la crisis teatral y la necesidad de fomentar y capacitar dramaturgos regionales; apoyado esto con seminarios organizados por el propio Argentores, entidad no gubernamental con superávit.

Las ponencias, que pueden consultarse en internet, estuvieron a cargo de los dramaturgos Beatriz Mosquera, Alberto Drago y Ricardo Halac. Entre otros, se destacaron además, José Luis Arce, de Córdoba, quien hizo hincapié en la vigencia de Roberto Arlt en el teatro, debido «a la dinámica que proponen sus textos», y Raquel Diana, de Uruguay, quien destacó los beneficios que posee la Argentina por «contar con una ley de teatro ya que en Uruguay la situación no es la misma», resaltando además que: «el teatro tiene que ser un lugar de resistencia».

Sobre este aspecto, Ben Hassan agregó: «el teatro es fundamental porque cambia el ángulo de visión de las personas y la calidad de vida, ya que hace pensar y divertirse».

En otro momento del encuentro Ben Hassan dijo que «otra virtud que tiene el teatro es presente y presencia, lo que se está contando ocurre delante de la gente y eso es muy fuerte».

Consultado acerca de las características de la dramaturgia actual, Ben Hassan expresó: «hay que respetar todas las formas, ya que el nuevo dramaturgo puede poner imágenes potentes y reproducir lo que equivaldría a cinco líneas de texto».

De todas maneras, el también dramaturgo consideró: «la creación colectiva no es nueva, son olas que aparecen, es una forma de no escribir. Los autores deben aprender a registrarla en el papel para que no sean efímeras».

Menos poética pero contundente fue Susana Tampieri, de Mendoza, quien consideró la necesidad de editar libros en papel y de forma virtual, a bajo costo, «para poder llegar con sus obras a todo el mundo». Sobre este punto, algunos destacaron las dificultades que esto acarrea. Entre otras coincidencias, se habló acerca de la necesidad de «descubrir los posibles lectores para controlar los derechos de autor».

Por su parte, los dramaturgos Susana Torres Molina, Lucía Laragione, Susana Pujol, Víctor Winer y Susana Gutiérrez Posse cosecharon adeptos con sus experiencias de taller de trabajo. Este taller surgió a petición del director Daniel Marcove, quien les solicitó a este grupo de escritores un monólogo personal con un único tema: niños robados durante la dictadura militar. El tema fue enfocado desde diferentes miradas y de allí surgió **La mayor, la menor y el del medio**. Tan buena fue la repercusión de este trabajo que se constituyeron como grupo. La última propuesta fue la de escribir obras cortas para teatro, eligiendo una noticia aparecida en el diario el día de sus respectivos nacimientos.

Por otra parte, Mónica Viñao (directora en este caso) y Ariel Barchilón (autor), hablaron acerca de **Ya no está de moda tener ilusiones**, proyecto que concentra las distintas dramaturgias donde el trabajo de creación está hecho simultáneamente por el autor, el director y los actores. Viñao entrena a sus actores con una técnica corporal oriental –la de Tadashi Suzuki– (de la que prefirió no dar detalles), donde toda la energía está puesta en el cuerpo y la voz, en tanto que el autor deconstruye textos conocidos para después hacer uno nuevo, y, luego, todo esto se amalgama en la sala de ensayos con las opiniones de los actores.

A las ponencias antes mencionadas se agregaron mesas redondas con investigadoras teatrales dedicadas a las nuevas tendencias del autor dramático, otras con periodistas dando su punto de vista acerca del rol de la crítica teatral y la objetividad o subjetividad al momento de reflexionar sobre una puesta, y otra integrada por humoristas, que fueron incluidos en este encuentro para conocer el conflicto creativo en ese género.

Por su parte, Sergio Gamarra, representante de Argentores en Rosario, «la ciudad que más socios tiene después de Buenos Aires», según dijo, se mostró halagado por haber sido el anfitrión del Congreso y dijo conocer «la calidad, cantidad y trayectoria de los autores locales, por eso hay que intentar sumar como socios a los nuevos dramaturgos para que sus obras no queden desprotegidas».

El encuentro benefició a la creación regional debido a la presencia de un representante, como mínimo, por provincia. «Queremos que haya jóvenes autores o de la edad que sea, o de la generación que sea, en todos lados», concluyó Ben Hassan.

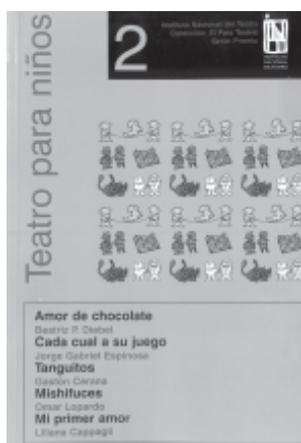


# / PICADERO

**NUEVAS  
PUBLICACIONES  
del Instituto  
Nacional del Teatro**

«El teatro para chicos, muy ligado a códigos no verbales, focalizado muchas veces en la atracción del impacto visual, carece entre nosotros de una dramaturgia que acompañe el multifacético desarrollo registrado en sus puestas en escena... Este concurso público del Instituto Nacional del Teatro, que lleva a la edición de esta recopilación de obras, constituye por tanto una saludable y muy necesaria iniciativa. La publicación de las obras seleccionadas representa una ampliación del repertorio, no tanto por una cuestión cuantitativa, sino ante todo porque es una invitación a la multiplicación de nuevos abordajes temáticos y estéticos, desde la especificidad del rol del autor teatral».

**Juan Garff (crítico de teatro infantil)**



«El teatro desempeña un papel fundamental en el desarrollo de los niños en el mundo en que vivimos, lugar donde los que mandan son siempre los adultos. El único espacio donde el que manda es «el más chico» suele ser el terreno de la imaginación y la fantasía, ese lugar intocable e íntimo donde cada niño o niña pueden reinar. El teatro hecho para ellos con respeto e idoneidad es uno de los ámbitos que les ofrece la oportunidad de zambullirse en una mágica trama en la que juego, aprendizaje y descubrimiento hacen que todos los sueños puedan convertirse en realidad».

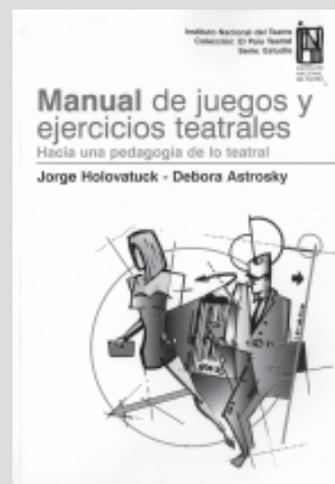
**Adela Basch**



«Los concursos son, para los dramaturgos, como los castings para los actores. En los dos casos se pone el cuerpo, sólo que los dramaturgos lo transfieren a un papel, unos papeles en realidad, en el que delegan la representación física que no pueden eludir los actores...»

En el caso de la presente y bienvenida edición de las obras ganadoras del segundo concurso organizado por el INT, el lector se verá beneficiado con la posibilidad de medir el estado de la dramaturgia del país: los textos premiados son los mejores entre los presentados por todas las regiones. Será factible deducir cuáles son los más o menos desarrolladas. Esperamos, no obstante, que los lectores lleguen a la misma conclusión que el jurado inicial: no hay dramaturgias atrasadas o postergadas para siempre; estos concursos, y estas ediciones, si cumplen la condición de continuidad, contribuirán en mucho para que se acorten las distancias».

**Roberto Perinelli (dramaturgo)**



«Es necesario antes que nada distinguir entre la pedagogía teatral, por un lado, y la práctica creativa, por el otro. Esta última no es enseñable: tan sólo queda la estrategia educacional de crear ámbitos propicios al «desarrollo» de la personalidad creadora del alumno, con todas las dificultades que esto implica.

El pragmatismo de un manual sólo es admisible cuando proviene del resultado de un corpus de doctrina pedagógica extenso, coherente y sistemático, cuando es el producto de un actitud científica y racional. Y éste es el caso de los autores del presente libro».

**Raúl Serrano (pedagogo, director)**