

90



Bob Wilson – Frank Castorf – Augusto Boal – Maxwel Anderson – Rodrigo García – Jean Guy Lecat Eugenio Barba – Andrés Pérez – José Sanchis Sinisterra – Rubén Szuchmacher – Mariana Percovich

NUEVOS TIEMPOS. NUEVOS AIRES

El Instituto Nacional del Teatro tiene nueva gestión. Una circunstancia accidental hizo que, prácticamente en la misma fecha, se renovara la titularidad de la Dirección Ejecutiva y el cuerpo del Consejo Directivo en su totalidad. Una oportunidad inmeiorable para aquellos que cultivan la teoría de la "tierra arrasada" y suponiendo que antes de que ellos llegaran todo había sido mal hecho o de manera perversa.

Felizmente, en momentos en que el país no da su mejor imagen hacia fuera ni hacia adentro, hay en varios sectores de la sociedad un estado de madurez que valora la continuidad de las instituciones y el cumplimiento estricto de las reglas que permiten vivir en un estado de Derecho.

En el Instituto Nacional del Teatro, compartiendo además, una premisa de gestión de la Secretaría de Cultura de la Nación, ha habido unanimidad en mantener las vías de acción preexistentes con las típicas modificaciones o ampliaciones que el devenir de los propios sucesos vayan aconsejando sobre la marcha.

Porque en sus pocos años de existencia, el Instituto ha sido capaz de crear y poner en acción una estructura compleja, absolutamente federalista, cuvo grado de representatividad, en todos los niveles, está asegurado por concursos públicos, abiertos y transparentes, que llevan a cabo jurados designados, también por el mismo mecanismo, de entre las figuras más representativas del quehacer teatral en todo el país.

El funcionamiento pleno de esta estructura es notoria en cualquiera de las zonas que se recorran, especialmente allí donde la actividad teatral ha sido nula o poco frecuentada.

El Plan de Fomento llevado a cabo, con sus especificaciones y matices, indica que ha prevalecido una mentalidad abierta, no discriminatoria y que se ha estado permanentemente pensando en la forma de hacer las calificaciones y valoraciones imprescindibles, cada vez de manera más justa y adecuada.

Motivo para festejar y felicitar a guienes llevaron adelante semejante empresa.

Sobre todo en un momento lamentable de la historia nacional donde sus cíclicos desfallecimientos se han convertido en la más grave crisis social, política y económica de un país que no merece semeiante declinación.

Por eso, para nuestra gestión, no parece fácil la tarea de llevar adelante una conducción equitativa, cada vez con mayor ampliación en las áreas de sus beneficios, cada vez más justa en su distribución y más estricta en la fiscalización de su cumplimiento, para que el que haya cumplido honestamente con los términos de la propuesta, reciba su premio y el que hava desvirtuado no por razones naturales y explicables, sino por una intencionalidad implícita, o haya hecho un aprovechamiento desleal de una ayuda económica brindada con semejante honestidad, sea sujeto de la sanción que le corresponde. Porque, no cabe ninguna duda que en la nueva sociedad que se está gestando con tanto valor y tanta angustia, el régimen de premios y castigos tendría una valoración privilegiada.

No obstante lo dicho, el Instituto no tiene (o ha perdido) la visibilidad necesaria para que el radio de su acción se expanda a todos los estamentos y situaciones actuales, o que puedan aparecer en el futuro. Esta visibilidad, no es sino "presencia social", reconocimiento implícito de su actividad por la sociedad en la que está inserto y para la cual trabaja, posicionamiento en el recuerdo espontáneo de las herramientas culturales que generan desarrollo y cambio social, expectativas de crecimiento económico y generación y multiplicación de empleos.

El tema no es extraño a otras situaciones de instituciones similares y se inscribe el la problemática de la comunicación, palabra que todo el mundo da por sobreentendida pero que tiene verdaderas dificultades cuando se hace necesario su despliegue en acción.

Comunicación no es sólo exposición, sino inserción en el fenómeno, información, determinación y estrategia. Es decir, sencillamente, desarrollos de políticas culturales

Amplitud en el tiempo, recuperando la memoria y proyectando el futuro, amplitud en el espacio generando nuevas posibilidades que abarquen nuevas situaciones posibles. Perseveración en objetivos que parecen trascendentales o emblemáticos.

Colaboración y mutuo apoyo. Búsqueda de la sinergia en una red que ha dilapidado posibilidades por falta de cohesión y ánimo societario. Convocatoria a las fuerzas adormecidas por falta de esperanza. Creo profundamente en el arte (porque de esa sutil materia tratan nuestras acciones) como factor de dinamización y ampliación de la conciencia individual y social. Vinculación estrecha con el mundo de la cultura, que es uno sólo y que está permanentemente produciendo choques y síntesis en distintos lugares conocidos o desconocidos del planeta.

El Instituto Nacional del Teatro no es una entidad solitaria que solamente está para auxiliar económicamente a sus cultores. No es una entidad volcada sobre si misma y rumbo a convertirse en una nueva corporación, con sus adictos y sus réprobos. El Instituto Nacional del Teatro es una entidad joven, no por sus años sino por su espíritu, con vocación de servicio y que debe colocar en valor al teatro en todas sus dimensiones.

¿Y la crisis? "La crisis va..."

José María Paolantonio **Director Ejecutivo** Instituto Nacional del Teatro

staff



AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación

Dr. Eduardo Duhalde

Secretario de Cultura

Subsecretario de Cultura

Lic. Rodrigo Germán Cañete

Director Eiecutivo del Instituto Nacional del Teatro

Consejo de Dirección

Héctor Tealdi, Jorge Ricci, Raúl Dargoltz, Alejo Sosa, Miriam Strat, Rafael Bruzza, Oscar Nemeth, Carlos Catalano, Angel Quintela. Marcelo Lacerna, Ariel Molina

AÑO 2 Nº6

ESPECIAL

PICADERO

Revista Trimestral del Instituto Nacional del Teatro

Editor Responsable

José María Paolantonio

Directora

Secretario de Redacción Carlos Pacheco

Diseño y Diagramación

C. Barnes - A. Robles - J. Barnes

Corrección

Fotografías

Magdalena Viggiani, Rodrigo Fierro, Agencia TELAM, Agencia DPA, Festival Internacional de Buenos Aires, Festival Internacional Mercosur

Dibujos

Oscar Ortiz

Colaboran en este Número

Fausto Alfonso, Gabriela Borgna, Julio Cejas, Alejandro Cruz, Ana Durán, Jorge Díaz, Patricia Espinosa, Juan Carlos Fontana, Gabriela Halac, Cecilia Hopkins, Pablo Inza, Paola Motto, Miguel Passarini, Edith Scher, Leonor Soria, Silvina Szperling, Adelma Lagos, Carlos Lopez Mena. Patricia Sluchics, Raquel Weksler

Redacción

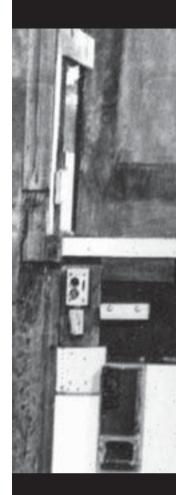
Santa Fe 1235 – piso 7 (1056) Capital Federal Tel: (5411) 4816-2484/8868 int.122

Correo electrónico

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

Impresión Talleres Gráficos Del S.R.L. Humboldt 1803 Tel. 4777-9177

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.



EL TEATRO DEL MUNDO visto con ojos argentinos



El Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires llegó a su tercera edición -del 12 al 30 de septiembre del año pasadoen medio de un clima de estupor y abatimiento general, provocado por el cruento atentado a las torres gemelas ocurrido el día previo a la inauguración oficial. La muestra, sin embargo, pudo desarrollarse sin inconvenientes, alcanzando un nivel de concurrencia que rondó los cien mil espectadores.

PATRICIA ESPINOSA

La grilla de programación reunió a diecinueve espectáculos extranjeros (muchos de ellos de la Europa del Este) y veintiún elencos nacionales y se caracterizó por el cruce de lenguajes escénicos, con una marcada inclinación hacia el rubro danza-teatro.

A diferencia de otros años no hubo figuras famosas ni grandes «monstruos» de la escena, pero en compensación se incluyó en la apertura un show de fuerte convocatoria masiva, protagonizado, en este caso, por Goran Bregovic y su «Banda y Orquesta de Funerales y Bodas».

El músico bosnio -nacido en Sarajevo y conocido mundialmente por su vinculación con el director de cine Emir Kusturica- interpretó temas de las películas Tiempo de Gitanos, Sueños en Arizona y **Underground**. Acompañado por un coro masculino serbio, una orquesta de cuerdas polaca, un trío femenino de voces búlgaras y siete trompetistas zíngaros, Bregovic hizo del show un conmovedor testimonio de la desintegrada Europa del Este, que aquí fue recibido como un tácito mensaje de paz.

La arrolladora energía de esta agrupación multiétnica logró reanimar a un público altamente sensibilizado por la tragedia ocurrida en Nueva York Un dato que inevitablemente nos lleva a preguntarnos hoy qué tipo de comunicación se establecería entre artistas y público en una ciudad enardecida por piquetes y cacerolazos.

LO MEJOR DEL FESTIVAL

En los 18 días que duró la muestra hubo dos compañías que oficiaron de sólidos puntales dentro de una programación que tuvo sus desniveles. Una de ellas fue la liderada por Sacha Waltz, una joven coreógrafa alemana que desde 1999 está al frente de la Schaubühne, una prestigiosa institución de la ciudad de Berlín que dedica la misma atención al teatro como a la danza contemporánea.

La manera más directa y sencilla de presentar la obra de Waltz, hasta ahora, era compararla con los postulados creativos de Pina Bausch. Ciertamente, ambas coinciden en rigor técnico y en la necesidad de que sus bailarines interpreten un rol dramático. Pero la obra de Sasha Waltz -muy influida por el cine, la televisión y las artes plásticas- es quizás más abierta y accesible que la de Pina Bausch, no tan ajustada a un determinado marco político y social ni sometida a un esquema de situaciones dramáticas claramente definido.

En las dos obras que trajo al Festival, Körper (Cuerpo/s, 2000) y Zweiland (Doble patria, 1997), fue posible apreciar el notable equilibrio con que Waltz logra que un material, tremendamente heterogéneo y en aparencia caótico, estimule al espectador tanto a nivel inconsciente como en su capacidad de elaborar un mensaje humanitario y sutilmente político.

Körper es un espectáculo creado en base a una investigación sobre el Holocausto, que se inició en el Museo judío de Berlín y que Waltz fue enriqueciendo con diversas observaciones relativas al funcionamiento del cuerpo como mecanismo biológico, a su relación con el espacio y a la creciente manipulación a la que fue sometido a lo largo de la historia, sobre todo a partir del desarrollo de la ingeniería genética.

Las ricas imágenes de la obra, algunas de ellas realmente sobrecogedoras (como aquella en la que los bailarines remedan una multitud de cuerpos arrojados a la deriva) se convirtieron en una fuente inagotable de lecturas. Algo que se volvió a repetir en un tono más liviano y burlón en Zweiland, una obra que recrea lúdicamente a esa Alemania dividida y multirracial, cuyos ideales de unificación aún parecen irrealizables.



UN HAMLET CARGADO DE SIMBOLOGÍA

El otro número fuerte del Festival fue el Hamlet de la Compañía Meno Fortas, liderada por el talentoso director lituano Eimuntas Nekrosius, quien goza de un enorme prestigio en Europa. Sin embargo, aquí, las opiniones terminaron de lo más divididas, algo que, al fin y al cabo, no deja de ser saludable para un Festival que apuesta a la heterogeneidad.

El **Hamlet** de Nekrosius -de tres horas cuarenta de duración- fue estrenado en 1997 como parte de una trilogía shakespeareana que se completó con Macbeth (1999) y Otelo (2001).

La trágica historia del príncipe de Dinamarca adquirió en la versión de Nekrosius un perfil edípico, fuertemente amenazado por las tendencias filicidas de una sociedad sometida a la locura del poder y la necesidad de venganza. Las generaciones más jóvenes, representadas por Hamlet y los hermanos Ofelia y Laertes, se convirtieron así en las grandes víctimas expiatorias de esta tragedia.

La complejidad de la puesta, abundante en recursos visuales y abigarrada simbología, desalentó a un sector del público que no estaba dispuesto a hacer el esfuerzo de adentrarse en algo que en un principio semejó un rompecabezas. Quizás no se equivocó el crítico Sigrid Löffler (del diario alemán Die Zeit) al afirmar que éste era «un Hamlet para entendidos», ya que Nekrosius más que respetar el texto de Shakespeare, se ocupó de traducir el subtexto de la obra en imágenes.

De todas maneras, la gran acumulación de recursos visuales -algunos de ellos relacionados con el agua, el fuego y el hielo- no resultó ociosa. Al contrario, en todo momento estuvo al servicio de las distintas emociones e ideas que fluían a raudales a lo largo de la obra.

DANZA - A LA VANGUARDIA DE LAS NUEVAS **TENDENCIAS**

El rubro danza fue el que alcanzó mejor nivel en este Festival. Según la opinión de la especialista Silvina Szperling (Página 12): «fue de una curaduría impecable y ofreció al público la oportunidad de tomar contacto con lo más interesante que se produce actualmente en Europa».

Además del excelente programa ofrecido por Sacha Waltz, la muestra contó con otros grandes valores de la danza contemporánea, como el belga Alain Platel, director de la desopilante lets op Bach, un espectáculo que aunque parece burlarse de todo, en realidad aboga por la paz y la tolerancia en el mundo.

Humorística, trasgresora y por momentos bizarra,

la pieza rezumó una gran vitalidad y espíritu lúdico, con bailarines que sorprendieron al público con su gran ductilidad para el canto, la comicidad y la actuación. A un costado del escenario, pero integrada a la acción, una orquesta interpretó su versión de 21 cantatas y arias de Johann Sebastian Bach, ofreciendo un interesante contraste con la hiperactividad de los intérpretes.

lets op Bach permitió apreciar la constante evolución de la danza contemporánea, que sigue ampliando su campo expresivo, innovando también las formas teatrales y sus estilos de narración. Tanto Sasha Waltz como Alain Platel demostraron, una vez más, que el cuerpo humano es un instrumento válido para contar una historia o para aludir a temas claves de nuestra realidad inmediata.

Por su parte, Josef Nadj, oriundo de la ex Yugoslavia y director del Centro Coreográfico Nacional de Orleans (Francia), presentó en Les veilleurs (Los serenos) su personal aproximación al universo kafkiano, muy apoyada en lo visual y recurriendo a imágenes surrealistas en las que resaltaba los fuertes contrastes físicos de los intérpretes.

Los demás elencos, en cambio, ofrecieron trabajos bastante más despojados, centrados en la intensidad y precisión rítmica de su danza. Tal fue el caso del coreógrafo inglés de origen bangladeshi Akram Khan, creador de Fix/Rush y el de la compañía holandesa de Emio Greco y Pieter C.Scholten autores de Extra dry.

NACIONAL VERSUS EXTRANJERO

El Festival Internacional de Teatro habilita en cada edición el diálogo entre teatristas argentinos y extranjeros, promueve la salida de espectáculos nacionales al exterior y, además, brinda a los creadores locales la posibilidad de acceder a workshops y conferencias dictados por grandes popes de la escena internacional, como los directores Bob Wilson, Frank Castorf, Augusto Boal y Sotigui Kouyaté (habitual colaborador de Peter Brook) que nos visitaron en la última edición. Pero más allá de su elogiable propuesta de formación e intercambio y aunque sólo se trate de un sucinto muestrario de propuestas escénicas, el Festival funciona también como un interesante parámetro, que nos permite evaluar el grado de excelencia alcanzado por el teatro argentino en relación a las poéticas teatrales desarrolladas en otros rincones del mundo.

El comité de selección, integrado por Mauricio Kartún y Daniel Veronese y presidido por Graciela Casabé, directora del Festival, siguió a pie firme la premisa de dejar de lado a toda compañía que ya

hubiera visitado anteriormente el país (de allí la ausencia de figuras conocidas). Por otro lado renovó su interés de apuntar a un público cada vez más amplio y heterogéneo al incluir en la grilla de programación obras de texto, espectáculos multi-media, teatro físico y de imagen y también puestas centradas en la dramaturgia de director. Obviamente, esta decisión afectó a los exigentes habitués del circuito teatral porteño, que en algunos casos sintieron traicionadas sus expectativas frente a espectáculos poco novedosos o que parecían estar muy por debajo del nivel ofrecido en la programación nacional.

ACÁ YA ES VIEJO

Buena parte de los asistentes a la muestra buscan en ella algo que los sorprenda o que al menos los estimule creativamente desde la diferencia. Tal como sucedió con **House**, un espectáculo simple y muy poco pretensioso de Richard Maxwell, que despertó gran simpatía en el público por su original abordaje del absurdo cotidiano mediante una curiosa técnica actoral en la que los actores parecían no estar actuando.

Otros espectáculos exhibieron muy bajo perfil, entre ellos: **El cerdo** (Uruguay) -un monótono unipersonal interpretado por Iván Solarich y dirigido por Alberto Rivero- y la pieza **Hechos consuma**dos (Chile), con dirección de Alfredo Castro, atendible en su crítica social, pero poco eficaz en sus pretensiones metafísicas.

Dejando de lado el papelón protagonizado por la compañía llotopie en el Centro Cultural Recoleta, donde ofreció una pobrísima y desangelada performance (Tentaciones de lo atípico) en torno a ciertas obsesiones de la cultura francesa, quedan por citar otros dos espectáculos que a pesar de su refinada estética no lograron seducir al público.

Uno de ellos fue La historia de la oca, de la Compañía canadiense Les deux mondes. Una historia de abuso infantil, narrada a la manera de las levendas clásicas y con atraventes recursos escenográficos y titiritescos, pero que resultó demasiado extensa para lo ingenuo de su planteo. The white cabin, a cargo de la compañía rusa Axe Group, fue un digno exponente del teatro de imagen, al que el público recibió más como una instalación plástica que como una experiencia teatral.

DOS ESPECTÁCULOS MUY CASTIGADOS

La prensa argentina siguió muy de cerca el día a día del Festival convirtiéndose en cierta forma en portavoz del público teatrero. De la pluralidad de opiniones que generó la programación, sólo un par



1- The White cabin (Rusia).

- 2- Zweilandv (Alemania).
- 3- Conocer gente, comer mierda (España).
- 4- Iets op Bach (Bélgica).
- 5- La Historia de la Oca (Canadá).
- 6- Hamlet (Lituania).
- 7- Kórper (Alemania).

de espectáculos fueron recibidos con abierta hostilidad por parte de la crítica especializada.

Esos dos títulos fueron **Ugnies veidas**, basado en la pieza **Feuergesicht** (Cara de fuego) del joven autor alemán Marius von Mayenburg (con dirección de la nueva estrella del teatro lituano Oskaras Korsunovas) y la obra **Conocer gente, comer mierda** del argentino Rodrigo García (1964), radicado en España desde hace más de 15 años.

De **Ugnies veidas** -una obra que denuncia la desintegración moral de la sociedad actual, a través de la crisis que desata en su familia un hijo incendiario y locamente enamorado de su hermana- dijo el crítico Guillermo Saavedra (diario **La Nación**): «no aporta novedades conceptuales o formales respecto de lo que, en los años sesenta, David Cooper y 'La muerte de la familia mediante' esgrimieron hasta el cansancio sobre esta institución básica.»

Muchísimo más duras fueron las opiniones vertidas sobre **Conocer gente, comer mierda**. La caótica puesta de Rodrigo García intentó mostrar la deshumanización de una sociedad altamente corrompida y que se revuelca entre la comida y la basura, mediante una accionar pretendidamente orgiástico y violento. La obra dio la impresión de un alocado happening escénico cuyos escasos textos denotaron, además, cierto tufillo panfletario.

El crítico Juan Carlos Fontana (diario La Prensa) escribió al respecto: «Tal vez el director, que imaginó su obra en una sociedad de buenos niveles económicos como la española, crea que hay que tratar al espectador como si fuera un «hombre de las cavernas», al que tiene que venir él y hacerlo reflexionar.» Por su parte, Carlos Pacheco, en su crítica para La Nación, subrayó el espíritu anacrónico de la puesta: «Conocer gente, comer m... expone un nivel de ideas y de realización que escapa a los intereses del público porteño. Nada de lo que sucede sobre el escenario (...) resulta novedoso, ni siquiera inquietante. Sin duda porque experiencias dramáticas similares tuvieron su espacio acá, hace una década, en reductos alternativos que de por sí resultaban el ámbito ideal para absorber ese tipo de propuestas.»

Cabe recordar que la obra de Rodrigo García trascendió la frontera española, sus piezas han recibido varios premios y se montan en toda Latinoamérica. En tanto que sus propias puestas son celebradas con creciente entusiasmo por la crítica parisina, que considera a García un poeta original y desmesurado, digno representante de la España post franquista, un país «donde la exageración es algo cotidiano.»

Pero para el público porteño, este empastado mon-

taje teatral de García (en el que se lanzan pedazos de sandía, juguetes y copas de vidrio entre otras cosas) careció de todo encanto folklórico, estético o ideológico. Así lo observó la crítica Ivana Costa en **Clarín**: «Ocurre que el caos está compuesto de lugares comunes referidos al sexo, a la supuesta audacia de la escatología, a la violencia y a un feroz antiintelectualismo. En cuanto al sin sentido, no es un efecto estético sino sólo vehículo de una moralina que empaña con su prédica confusa hasta las pocas señales de humor (bizarro) (...).»

GATO POR LIEBRE

Otro de los artistas extranjeros más apaleados por la crítica fue el Philip Glass Ensemble, que dio a conocer en vivo su musicalización de la película **Drácula** (1931) de Tod Browning, protagonizada por Bela Lugosi.

Glass es un músico reputado tanto en Europa como en los Estados Unidos, su país de origen, donde ha colaborado en repetidas ocasiones con el director Robert Wilson (Einstein on the beach, Monsters of Grace). Más popularmente su música ha sido difundida a través de innumerables films (entre ellos, Powaqqatsi, Mishima, The Truman show y Anima mundi) pero en su infortunado paso por nuestro Teatro Colón, Glass fue considerado poco menos que un simple pianista acompañante, similar a los que pulularon en la época del cine mudo.

Marcelo Zapata (diario **Ambito Financiero**) vinculó al espectáculo con «una operación de marketing de los estudios Universal, cuando sus ejecutivos se propusieron relanzar para el DVD sus clásicos de horror con una versión musical alternativa». El resto de los cronistas hablaron de un lenguaje musical conceptualmente pobre, de escasas ambiciones e irrelevante desde el punto de vista artístico. Pero el crítico musical Diego Fisherman (**Página 12**) fue aún más lejos, acusando a los programadores del Festival de haber aceptado «gato por liebre».

¿EL GUSTO ARGENTINO ES ALEMÁN?

Curioso desfasaje el que suele darse entre los códigos dramáticos de la escena argentina y ciertas «novedades» que llegan de afuera. Se critica la calidad, la vigencia y la eficacia de un espectáculo con la mayor imparcialidad posible, pero siempre queda un margen impreciso que se nos escapa de las manos y nos impide explicar ¿por qué hay espectáculos o creadores que producen un profundo impacto en un país y son recibidos con indiferencia en otros?

El propio Daniel Veronese se hizo cargo de la cuestión en más de una oportunidad, poniendo como

ejemplo a su espectáculo **Máquina Hamlet** que habiendo sido aclamado en toda Europa, fracasó estrepitosamente en Montevideo, donde fue recibido con absoluta frialdad.

La última edición del Festival Internacional de Teatro dejó en claro que lo que triunfa en Europa (nuestro referente cultural más preciado) ya no ofrece ninguna garantía de contentar al público porteño.

La excepción es, quizás, el teatro alemán, que tuvo una magnífica recepción en las tres muestras realizadas, en las que se exhibieron los siguientes espectáculos: La ascensión de Arturo Ui de Bertolt Brecht, en versión del Berliner ensemble (1997); Murx, un extraordinario montaje dramático-musical del suizo-alemán Christoph Marthaler (1999) y los ya mencionados trabajos de Sacha Waltz del 2001.

Por otro lado, cabe recordar el creciente interés que viene demostrando Alemania y Austria —país que comparte la misma lengua- respecto al nuevo teatro argentino. Un gran número de artistas locales participaron ya de importantes festivales como el **Theater der Welt**, que se desarrolla en distintas ciudades de Alemania o el prestigioso Festival de Viena. Hoy a nadie sorprende que el Hebbel-Theater coproduzca **La escala humana** de Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanián, o que la última obra de la directora platense Beatriz Catani, **Ojos de ciervo rumanos**, cuente con producción del Theaterformen, de Hannover.

Este promisorio puente cultural no responde a razones demasiado precisas. Al respecto resulta interesante la opinión del director Rubén Szuchmacher, otro de los artistas ya invitados por el Theater der Welt: «El teatro argentino se puso de moda por motivos que todavía no logro entender, pero es así. Y no lo digo en sentido peyorativo. Cuando cayó el muro de Berlín estaban de moda los países del este. (...) todavía subsiste esa necesidad de los espacios centralizados de tomar cada tanto cosas nuevas. La elección entonces depende menos de la calidad de nuestra producción que de las necesidades de estas grandes metrópolis, a las que de repente se les ocurre que lo que aquí hacemos es importante.»

Azarosas o no, las razones que provocan el desencuentro o la feliz comunión entre los artistas y un público -para el que juegan de visitantes- seguirán desorientando a los programadores de todo el mundo. Sólo nos queda celebrar una vez más la existencia de un Festival tan valioso y significativo como el de Buenos Aires, que sin duda merece todo el apoyo de aquellos que manejan las políticas culturales de nuestro país.



La presentación de la compañía lituana Meno Fortas con su particular versión del **Hamlet** de William Shakespeare, dirigida por Eimuntas Nekrosius, marcó uno de los hitos más significativos del III Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires, tanto por la potencia expresiva de la puesta como por las controversias que provocó en el ambiente teatral porteño.

Hamlet integra con **Macbeth** y **Otello** una trilogía que el director Nekrosius dedicó al dramaturgo inglés.

En el espectáculo presentado en el escenario del Teatro Alvear, el hielo, el agua y el fuego, mediante la utilización de una compleja maquinaria escénica, fueron los elementos elegidos por el director Eimuntas Nekrosius para reflejar la crueldad y la despiadada lucha por el poder que Shakespeare ubicó en la corte de Dinamarca.

Uno de los rasgos de la intuición artística del dramaturgo inglés fue elegir con especial cuidado el lugar de la acción para cada una de sus obras de acuerdo a las características de los personajes y el tipo de conflicto.

La trágica historia del príncipe danés se convierte, en el relato de Nekrosius, en la tragedia de un Edipo moderno, en la que se perpetúa el pesado legado de su padre: la locura del poder y la venganza.

Fascinado por los personajes manejados por el destino, el director lituano ha suprimido e invertido partes del texto y eliminado o combinado personajes secundarios.

Con esos recursos de adaptación ha logrado una interpretación sumamente personal, con fuerza teatral y proyección metafísica que rescata y potencia el corazón de la tragedia shakespiriana.

Con meticulosa precisión e implacable coherencia, la propuesta de Nekrosius se despega del realismo, tanto en el tratamiento del espacio como en los elementos escenográficos y el estilo de actuación.

Cada objeto, cada personaje y cada acción aparecen como absolutamente necesarias para hacer de cada escena un resorte indispensable y definitivo en el desarrollo del conflicto.

Un primer acto con sobredosis de efectos técnicos, acciones crispadas, actuaciones muy lanzadas y una utilización de la voz tan violenta como las acciones, sacuden al espectador.

En los dos actos siguientes, a medida que aumenta el dramatismo de las situaciones, la puesta se va volviendo más despojada hasta lograr el mayor punto de condensación en el final de la tragedia.

El trabajo del elenco —encabezado por el rockero Andrius Mamontovas- exige un gran despliegue de energía y una variedad inusual de recursos físicos y vocales.

En la versión lituana de **Hamlet** el príncipe danés se debate en el afán de vengar a su padre, con un estado rayano en la locura, en medio de una corte bárbara y violenta.

Cada uno de los elementos escénicos, visuales y auditivos, se conjugan para configurar el «clima» del espectáculo en su doble vertiente: atmosférica y emocional.

La dureza del mundo shakespiriano se refleja en la crudeza del frío que obliga al uso de pesados y toscos abrigos y en la pegajosa humedad de la lluvia. Pero también se hace presente en la violencia ritmada por el ruido de los pasos que producen los borceguíes militares y los constantes golpes que crispan el ambiente.

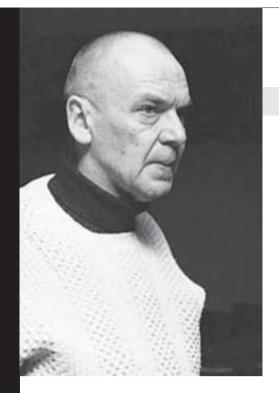
La inclemencia del tiempo se correlaciona con el escalofriante destino del personaje desde el primer encuentro del protagonista con el fantasma de su padre, en la torre del palacio.

El joven, tironeado entre dos mundos, se debate sin poder liberarse del mandato de su progenitor que lo lleva inexorable y concientemente a su propia destrucción.

El destino trágico del personaje se visualiza en la puesta de Nekrosius cuando, en el clásico monólogo del «ser o no ser», se lo ve sometido bajo un círculo de agua que cae sobre él como macabro bautismo, desintegrando paulatinamente la camisa del joven, que termina con el torso desnudo, expuesto al destino que ha decidido asumir.

La actuación de Mamotovas tiene como contrapunto la de los otros personajes que están gobernados, dirigidos y limitados por sus pasiones, contrastando con un Hamlet caracterizado como un bruto salvaje e inocente que queda enfrentado con el mundo que lo rodea.

Los personajes están resueltos de manera visceral y con actuaciones exacerbadas que mantienen la intensidad del espectáculo, sin quiebre alguno, a través de las 3.40 horas que dura la puesta.



EIMUNTAS NEKROSIUS

"Un gurú del escenario"

CARLOS PACHECO

En las últimas dos décadas el trabajo del lituano Eimuntas Nekrosius comenzó a destacarse con fuerza en los festivales más reconocidos de Europa. Tan es así que a mediados de la década del 80 el dramaturgo y director alemán Heiner Müller lo calificó como un "genio". A la vez la crítica comenzó a compararlo con Tadeusz Kantor, por la fuerza de imágenes que logra utilizando mínimos recursos, y hasta es llamado el "Bob Wilson del Este" porque en sus performances combina música y plástica.

Nacido en Raisenai, Lituania, en 1952, Eimuntas Nekrosius se inició en el campo teatral en 1976 cuando puso en escena **Sabor a miel** de Sheila Delaney. Dos años más tarde se graduó en el Instituto de Arte Lunacarskij, de Moscú. En esa época dirigió el Teatro Juvenil donde desarrolló una serie de producciones de autores locales hasta que en 1983 montó **Tío Vania** de Antón Chejov. Su primer encuentro con un clásico y quizás el gran punto de partida en su carrera de director. El trabajo se presentó en los Estados Unidos, Austria y Rusia.

A fines de los 90 creó el grupo Meno Fortas con el que puso en escena tres piezas de William Shakespeare: **Hamlet** (1998), **Macbeth** (1999) y **Otello** (2000).

Hamlet se ha presentado en la mayoría de los festivales del mundo y eso permitió reconocer la obra de este gran maestro del teatro contemporáneo que aporta una nueva y provocadora mirada sobre los clásicos. La crítica mundial insiste en que Nekrosius pareciera trabajar de continuo sobre las entrelíneas de cada obra. Y es así que sus puestas están plagadas de novedades aún para el espectador más prevenido

"Esta puesta del **Hamlet** de Nekrosius -comentó el crítico italiano Renato Palazzi- es diferente a cualquier otra , nórdica, lluviosa, profundamente báltica, dominada por una excesiva fantasía, desbordante, a la vez bárbara y fuera de tiempo, violenta y gélida, difícil de descifrar pero siempre capaz de impresionar con sus imágenes conmovedoras e inusitadas".

Otro italiano, Lucas Drewniak ha señalado: "El espectáculo del lituano hace pensar en un latido cardíaco inoportuno que resuena obsesivamente en el cerebro, seduciendo pero con una armonía plena de angustia. Aunque resulte arduo reconocer el contenido y la estructura de las imágenes sobre la escena, asistimos encantados a la representación,

convencidos infinitamente de encontrarnos frente a una obra maestra".

La magnitud de su obra hace presuponer que encontrarse con Nekrosius significa descubrir un sin fin de teorías dramáticas, sin embargo es todo lo contrario. El lituano evita las entrevistas y cuando las concede es sumamente escueto. "En el mundo del teatro -dijo hace un par de años- lo usual es encontrarse para contar lo que hacemos. Según dicen, no sucede lo mismo entre los músicos, los pintores o los escritores: no están todo el tiempo contándose aquello que están haciendo y no entiendo porque nosotros, los teatristas, nos empeñamos tanto en hacerlo. Casi me avergüenzo de hablar de mi trabajo, no me gusta hacerlo. Me resulta difícil hablar de mi método, mi estilo. A veces cuento que he hecho determinada cosa de tal modo y después sobre la escena se ve una cosa completamente distinta. Por eso es mejor no decir nada".

Tampoco le interesa hablar del pasado, de su juventud en tiempos del régimen soviético. "Nunca tuve problemas de censura -explica-. Cuando comencé el clima era menos tenso. Y ésto no sólo con respecto a mi sino también a otros artistas: en la práctica siempre hicimos lo que quisimos. Hay un poco de falsedad cuando se dice que no se podía trabajar y que la censura creaba problemas: no es cierto, para un artista esas son las condiciones ideales. Lo importante era no hacer manifestaciones extrañas. Se hacen muchas especulaciones sobre este tema, pero el mejor trabajo en la música, en la literatura, en la pintura, en el teatro y en el cine fue hecho en aquel período. En los últimos diez años no se ha visto una ópera tan bella como la del decenio anterior. Por eso no me gusta hablar del pasado. Lo que fue, fue. En aquel tiempo pasamos momentos bellísimos, aunque hoy quieran hacerlos parecer horrendos"

El mundo de William Shakespeare parece ayudarlo, al menos en los últimos años, a definir su creación.

"¿Qué le interesa de Shakespeare?", se le preguntó en Italia, durante un encuentro que se llevó a cabo en el Palacio Real de Milán. Eimuntas Nekrosius respondió: "No lo sé, quizás lo hago porque lo conozco todo y todos conocemos sus obras. Me interesa el hecho de que una sola cabeza haya tenido la capacidad de meter tanta información dentro de

sus obras, no sólo desde el punto de vista psicológico sino también geográfico. Me asombra cuantas cosas hemos podido encontrar dentro de un único cerebro. Es sobrehumano, supera cualquier imaginación. Es el secreto Shakespeare. Nadie conoce su cara y no sabemos tampoco si él escribió todas las piezas que hemos hecho en su nombre. Es como si fuese un telón del cual nace una mano que está escribiendo. Se ve sólo la mano, del resto no sabemos completamente nada".

UN HAMLET ROCKERO

El protagonista del **Hamlet** de Nekrosius es Andrius Mamotovas, un cantante de rock, creador del grupo Kloudmaker, que desde 1983 lleva lanzados 20 álbumes e hizo conciertos en Lituania, Europa y los Estados Unidos.

"Siempre me gustó el teatro de Nekrosius -declaró el artista al diario **La Nación** de Buenos Aires-, lo veía desde que era chico. Él me llamó hace cinco años y me invitó a participar del espectáculo. Ese día era mi cumpleaños y fue el mejor regalo que recibí en años. Me dijo que me había estado viendo y que tenía algunas cualidades que podía usar en su representación".

-¿Quién es Hamlet para vos?

- Mi amigo. Se convirtió en mi amigo. Esta historia es muy verdadera. Estoy seguro que sucedió, hace tiempo, en algún lugar. En esta obra nadie muere naturalmente. Esas almas siguen estando en algún lado, entre el cielo y el infierno, y el precio que pagan por lo que han hecho es repetir sus vidas una y otra vez. Ellos decidieron golpear las puertas de los actores y los directores para hacer la obra juntos. Cuando esta pieza ya no sea más popular, cuando nadie la represente, los personajes serán libres. Mi actuación los está ayudando a liberarse.

- ¿Qué cosas te aportó Nekrosius?

- Aprendí todo con Nekrosius. Es un maestro, es un gurú del escenario. Sabe hacer cosas bárbaras con elementos muy pequeños. Usa cosas tan simples como el fuego o el agua y hace magia. El juego siempre ocurre sobre el escenario. Las reglas de ese juego son las mismas, no importa si sos músico o actor. Mientras más reglas uno aprenda mejor será. La escuela donde aprendí actuación fueron mis conciertos, y ésto durante 15 años.

"Mis Personajes hacen, se mueven..."



ALEJANDRO CRUZ

Cerrando la tercera edición del Festival Internacional de Buenos Aires se presentó **House**, de Richard Maxwell, uno de los espectáculos más personales e inquietantes de la programación de dicho encuentro escénico. En la Sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín, una escenografía reproduce obsesivamente la sala de ensayo de estos norteamericanos, con manchas de humedad inclusive y hasta el revoque de la pared en mal estado. Luz de neón a pleno y cuatro actores que parecen gente de la calle apuntan a un registro hiperrelista.

Sin embargo, a la hora de decir el texto, apelan a una forma casi neutra, inexpresiva, que -casi por contraste- genera una disociación, aparece un potente humor.

La trama de esta historia, escrita por el mismo Maxwell, posee toques policiales con algo de culebrón mexicano y un planteo semejante al de una tragedia griega. En lo formal, los personajes, casi sorprendidos por ese choque de registros, muchas veces se quedan en largos silencios (larguísimos), como buscando alguna respuesta o, simplemente, tildados en la nada o dispuestos a no reaccionar.

- ¿Acaso una de las cosas que plantea House es una especie de aburrimiento de las emociones?

-No..., no creo. Bueno, quizás sí... Sí, es así.

De esta forma respondió Maxwell en un reportaje local. Y en su respuesta, como ocurre con los personajes de la obra, otra vez la duda, los silencios, el cambio de opinión. Como en **House**, como le sucede a la esposa de la obragenialmente interpretada por Lorena Allan, algo así como la actriz fetiche de este norteamericano que vive en Nueva York- que acepta el asesinato de su esposo con tanta naturalidad que termina entablando una nueva relación con el asesino de su marido. Así, cada una de las situaciones parecen soportar la pregunta del ¿por qué no? y salir airoso.

Porque en la neológica de Maxwell, todo es posible.

Según **The Village Voice**, publicación neoyorquina, «a través del desgarramiento del teatro, Maxwell revela una especie de verdad muy pocas veces vista en el escenario».

Según el propio Maxwell, en declaraciones publicadas en el diario **La Nación**, de Buenos Aires, «sé que muchos espectadores se reconocieron a partir de esa simple historia familiar. Y en los comentarios posteriores, me causó gracia que muchos no completaban el sentido de lo que querían decir porque eso justamente es lo que les pasa a los personajes». ¿La empatía será contagiosa?

La duda. El titubeo. El balbuceo de un lado y del otro de la escena. Exactamente la misma actitud de los personajes de esta familia compuesta por esposa, marido e hijo, de unos 10 años, y un intruso que viene a tomarse revancha.

Sea por este juego de extrañamiento, de distanciamiento, de inexpresividad o por el manejo del silencio (o seguramente por todo esto junto) **House** pasó a convertirse en una de las niñas mimadas de los festivales internacionales ligados a la investigación escénica.

Hace tres años, **House** participó del Festival Teatro del Mundo, que tuvo lugar en Berlín, acaparando la mirada de varios programadores que, al mismo tiempo, descubrían a creadores locales de la talla de Federico León, Ricardo Bartis y Rubén Szuchmacher.

Maxwell y su elenco volvieron, dos años después, a Europa Central para presentar **House** y **Showy Lady Slipper** en el Festival de Viena. En medio de la conferencia de prensa, Maxwell se despachó a gusto: «No me interesa a priori un tono especial en la interpretación. Lo que me interesa es el proceso de ensayo, de ahí tomo lo que necesito. Tampoco reparo en cualquier cuestión psicologista. Mis personajes hacen, se mueven... Será por eso que cuando el padre de **House** se muere, su esposa no hace nada. A lo sumo, mira la acción. El tema es que no creo que exista una única convención para expresar un estado de ánimo».

Y como no existe una única opción, la música, a lo largo de su carrera, se ha convertido en algo tan fundamental como dirigir o escribir. «Debería ser estrella de rock» - suele decir - mitad en broma, mitad en serio. Para sacarse el gusto, durante su época de estudiante participó de varias comedias musicales y, en sus montajes, la música pasó a convertirse en un elemento casi fundamental. Por eso, en varios momentos los personajes cantan como haríamos cualquiera de nosotros en la intimidad.

Y como la música es uno de sus berretines, en 1999 publicó un Cd llamado **Showtunes** compuesto por varias canciones que utiliza en algunas de sus obras (como la citada **House** o **Cowboys and indians**, **Burlesque**, **Billings**, **Flight courier service** y **Utemnos vs. Crazy liquiors**).

En sus trabajos los actores se largan a cantar sin grandes intenciones musicales. De última, como en la actuación, lo que vale es la espontaneidad de esas simples melodías. O sea, otra vez, la impronta Maxwell, un teatrista amante de rescatar lo cotidiano o, según él mismo, amante de crear una especie de «antiestilo». «Por eso las acciones que suceden son simples y directas, siempre acercándome lo más posible a la neutralidad. Los espectadores se sorprenden porque tienen la sensación de que los actores no interpretan a un personaje sino que son reales. Al público le cuesta aceptar que se puede cantar repentinamente en una obra, como en la bañera de casa, en la calle o en una habitación. Pero en muchas circunstancias, la música revela la identidad y los conflictos del personaje, aspecto que no necesariamente está presente en el texto», apuntó en una entrevista publicada en el diario **Página 12**.

En otra nota aparecida en **The New York Time** se explayó sobre el asunto: «Cuando le pido a alguien que lea lo que estoy escribiendo, la primera reacción es trasladarlo a una situación del campo de lo real. Mi sentimiento es que es realmente porque lo estás interpretando. No es otra realidad que vos, como espectador, estás creando. Estás viendo lo que pasa en ese momento. Para mí es lo más exquisito de la realidad».

¿Un estilo demasiado verdadero para ser verdad? Quien sabe. Lo cierto es que este maestro de los silencioso, de la inexpresividad, se convirtió en una de las personalidades más inquietantes del teatro alternativo norteamericano actual.

"Mi teatro es duro, sucio y violento"

En el marco del III Festival Internacional de Buenos Aires el argentinoespañol Rodrigo García presentó **Conocer gente, comer mierda**, una experiencia que fue recibida sin demasiada complacencia por la crítica porteña –entre otras cosas se dijo que su trabajo era "pobre, fuera de tiempo y escatológico"–. En esta visita a la Argentina, García también estuvo en Rosario. Allí ofreció **After Sun**.



Hijo de un carnicero, Rodrigo García se fue del país hace quince años, a los 22, en medio de un acto de rebeldía y luego de sentir que Raúl Alfonsín, por entonces Presidente, lo había decepcionado. Hoy, sus trabajos recorren algunos de los principales escenarios de Europa.

Perturbador y contestatario, García reconoce tener una fuerte vocación por "llamar la atención". Con su grupo desarrolla un lenguaje escénico personal, al margen tanto del teatro comercial como de los experimentos vanguardistas. Sigue, según dice, "una línea ascendente hacia un teatro sarcástico y cruel que delata la estupidez de la sociedad". Quizás por ésto, en el espectáculo que presentó en Buenos Aires un hombre clavaba su ropa en una mesa que desbordaba basura, mientras su mujer preparaba unos tomates que iban a freírse, mareándolos en un tocadiscos al ritmo de **Earth, wind and fire**. Luego la pareja peleaba, hablaba con un niño, y entretanto jugaban a asfixiarse con bolsas de plástico.

Este aparente gozo en el sinsentido se repitió en **After Sun**: "Quiero hacer lo que me da la gana y jactarme de eso. Necesito que me quieran como Diego Maradona necesita que le quieran. Y me quiero suicidar como se va a suicidar Diego Maradona, tirándose de algún piso alto.

Quiero Morir, no por las drogas, ni por el peso de la familia, ni por el peso de los triunfos, ni por el fantasma de los fracasos, sino por mi debilidad: porque el cuerpo ya no aguanta para recibir más y va y se tira desde un piso alto", exclamaban los personajes en un pasaje de la puesta.

—¿Cómo surgió After Sun?

—**After Sun** fue pensado para un festival que se hizo en Grecia, en Delfos, en el 2000. El jurado eligió dramaturgos de diferentes sitios de Europa y a nosotros —La Carnicería— nos encargó una versión pensada a partir de un mito griego no demasiado conocido, el de Faetón. Se trata de algo muy sencillo: es la llegada del hijo del Sol a la Tierra. Originalmente, no me interesaba demasiado la historia porque mi teatro es definitivamente contemporáneo, no me atraía ilustrar esa historia.

— ¿Qué pasó después?

— Nos agarramos de la anécdota, que tiene mu-

cho que ver con la ambición de aquellos que quieren tener poder sobre algo pero que al final no les da el cuero. Ese fue el punto de partida para hablar de ambición y poder. Todo es muy actual, a punto tal que en el texto aparece hasta (Diego) Maradona.

—¿Por que te fuiste de la Argentina?

—Básicamente porque era joven, tenía 22 años, acababa de recuperarse la democracia y todos teníamos nuestras esperanzas puestas en (Raúl) Alfonsín. Sin embargo, la situación política era decepcionante. Los jóvenes teníamos muchas esperanzas en ese gobierno y todo se empezó a torcer, vino la hiperinflación y aunque suene cobarde, preferí irme

—¿Sentís que el tuyo es un teatro de ruptura, de vanguardia, aunque esas palabras suenen viejas?

—Sin duda que la vanguardia es una cosa histórica. Creo que La Carnicería hace un teatro de choque. En Buenos Aires, durante el último Festival Internacional, nos pasó que el primer día que presentamos **Conocer gente, comer mierda** estaba lleno, pero al segundo, había gente sentada en los pasillos y en las escaleras, porque estaban interesados en ver qué pasaba. Siento que el mío no es un teatro para divertir, la gente no se va contenta del teatro, no hago un teatro cultural, pero creo que a la gente le interesa.

—Tratá de difinirlo...

—Es un teatro muy duro, muy sucio, muy violento, con imágenes que sugieren cosas al espectador, porque apelo a su sensibilidad, se pueden meter en lo que están viendo. En el teatro me gusta forzar cosas. Por ejemplo: los tiempos y las formas de interpretar.

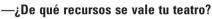
-¿Cómo trabajás con tus actores?

—Los actores están más cerca de ser personas que personajes, quizás por ésto se lo vea como un teatro muy de batalla.

—En tus comienzos fuiste alumno de Pedro Asquini, ¿Sentís que heredaste algo del movimiento de teatro independiente del que él participó?

—Para nada. Cuando fui su alumno eso había ocurrido hacía mucho tiempo. Sólo fue un profesor de

interpretación que me enseñaba cosas que no me gustaban.



—Hay muchos elementos que en lugar de venir del teatro vienen de la performance. Sin embargo, esos elementos están estructurados, tienen sus tiempos, están medidos. No obstante, la actuación está modificada. Los actores tienen una relación directa, violenta y real entre ellos y con los objetos escénicos, que en muchos casos están puestos allí para sorprender.

—¿Por qué sostenés que el teatro tiene que sorprender?

—Porque quiero comunicar, que me presten atención. Por eso pienso que no hay que darle al público lo que ya conoce, hay que buscar nuevos caminos. Aunque ésto suene grandilocuente, pareciera que todos tenemos la misma información, que por lo general es muy chica. Por ésto, mi función como artista es darle a la gente cosas nuevas, lo mío es otra forma de ver el mundo, es un modo de engrandecer el nivel de percepción de la gente.

—¿Cómo es la devolución del público?

—Me he llevado muchas sorpresas. Hay gente a la que no le gusta, se cabrean porque no entienden. Tampoco le gusta a un sector de la crítica, pero es el camino que elegí.

—¿El nombre del grupo tiene que ver con algún homenaje a tu padre?

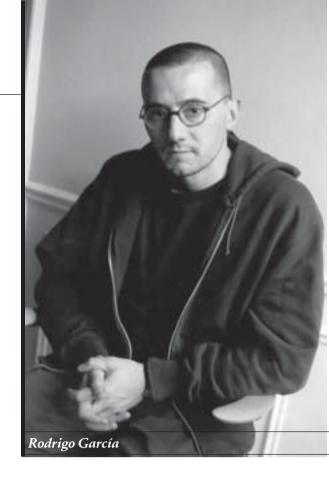
—Se llama La Carnicería sencillamente por éso. Mi viejo era carnicero y yo también fui carnicero en algún momento de mi vida. Él quería que yo siga siendo carnicero y elegí esta carnicería.

—Tus trabajos son de una gran exposición, ¿sentís que el cuerpo es tu aliado?

—En el teatro se suele esconder el cuerpo tras la palabra, típico del modelo francés. Yo lo siento una traición, es algo demasiado culto pero que esconde muchas cosas. Creo que se habla mucho para ocultar el cuerpo. Y muchas veces el cuerpo, incluso desnudo, en movimiento, puede contar o sugerir muchas más cosas que la palabra.

— ¿Cómo ves a la Argentina?

— La veo rota, está toda rota.





Breve Panorama de la Nueva Danza Internacional



Con la distancia que da el tiempo, y la perspectiva de grandes dificultades que se presentarán en el futuro cercano para traer al país compañías internacionales de nivel (por las razones económico- cambiarias por todos conocidas), la oportunidad que brindó la sección danza del III Festival Internacional de Buenos Aires al público porteño de tomar contacto con lo más granado de la danza europea actual se torna impagable. Cada uno de los invitados del Festival representa una tendencia completamente actual, y algunos de ellos se encuentran en la cúspide de su carrera.

KAFKA POR NADJ

El Centro Coreográfico Nacional de Orleans (Francia), al mando de Josef Nadj (originario de la ex-Yugoslavia) conformó un puntapié inicial marcado por la integración entre la danza y el teatro. En un tono opaco y onírico, y con un manejo notable de la iluminación, su versión del mundo kafkiano en Les veilleurs (Los serenos) apeló a la imagen como máximo pilar. Utilizando recursos del teatro de sombras y el circo, Nadi construye un universo en donde hay lugar para que tres gordos integren un cuarteto con una exquisita bailarina o un dueto de dobles sea interpretado por una mujer baja y un hombre alto (el mismo Nadi). "Después de un cierto punto, no hay retorno. Ese es el punto al que debes llegar", reza el epígrafe para la obra Les Veilleurs. Nadj refuerza ese lugar del no-retorno con la permanente sensación de lo irrepetible. Si bien el espectador sabe que el rito que está observando se repetirá noche tras noche, se percibe algo de único en la entrega de los intérpretes, en la osadía del anti-entretenimiento que el coreógrafo ejerce.

Josef Nadj ha continuado interesado por los mismos temas que lo llevaran en su adolescencia a la universidad. Nacido en Kanjiza, Vojvodina, una región de Yugoslavia, Nadj se trasladó muy joven a Budapest para estudiar Historia del Arte y en forma casual comenzó a practicar teatro de movimiento. Este interés superó al académico y lo llevó a París, donde se sumergió en la fuerte movida de danza

contemporánea francesa de los '80. Sin embargo, o a causa de ese corrimiento de intereses, su obra suele hacer pie fuertemente en la literatura. La crítica europea siempre ha relacionado su universo al de escritores como Borges, Beckett, Büchner. En el caso de la obra que trajo al festival, Nadj se mete con Kafka. «Les veilleurs es un homenaje al universo de Franz Kafka. Es curioso, porque mi trabajo siempre había sido calificado como kafkiano. Con decirte que cuando hice *Comedia tempio*, en 1990, que no tenía que ver con él. al menos conscientemente, nos seleccionaron de un festival en Italia dedicado a ese autor. Éramos el único grupo cuya obra no estaba basada directamente en Kafka y fuimos premiados, paradójicamente, como los más kafkianos. Esta situación verdaderamente kafkiana me llevó a pensar que, algún día, consagraría una pieza a él. Pero, si bien desde muy joven Kafka es mi autor favorito, esperé 14 años para componer algo especialmente dedicado a su universo, porque quería evitar lo obvio. Ahora ya está hecho», comentó risueño Nadj a esta cronista.

Una escenografía en diferentes planos da soporte al desarrollo de acciones simultáneas que, como en un juego de cajas chinas, son enmarcadas por la música del argentino Mauricio Kagel: su pieza **Varieté**. «Elegimos algunos cuentos para encontrar los motivos, los temas centrales, como por ejemplo la idea del doble, que tomamos para un dúo que yo interpreto con una bailarina. Son dos personas que siempre están juntas, que no se ven y luego se reencuentran. Es un motivo que el escritor tomó del teatro idisch.»

ALGO DE BACH...

Les Ballets C. de la B., dirigidos por el belga Alain Platel, se plantaron con una fuerza arrolladora, gran eclecticismo y humor de todos los colores, comenzando por el negro. Este coreógrafo a quien no le gusta ser llamado como tal, comenzó en forma amateur trabajando con amigos y parientes en forma paralela a su actividad profesional como terapeuta de niños. El Sr. Platel es ortho-pedagogo, la persona





por la conducción del director y custodiados de cerca por los músicos del Ensemble Exploration, estos bailarines-actores mutarán de perverso a vulnerable, de lesionada a líder de masas, de chica impecable a mujer manchada de menstruación. El hecho de mezclar gente de diversas procedencias se convirtió en un principio artístico: "A los profesionales a veces les cuesta enfrentarse a un niño, a un médico, un plomero o un fabricante de quesos. Tienen miedo de perder en la comparación», acota Platel puesto a hablar de su trabajo. Si bien aclara que hay algunos miembros del grupo que permanecen desde hace diez años (por ejemplo, dos bailarines que entraron a la edad de 7 y 9 años y ahora tienen 17 y 19, respectivamente), el compromiso individual se renueva obra a obra, ya que el material de trabajo es absolutamente personal. Hay también permiso para interrumpir la música de Bach con un track de Prince al mango, mientras el increíblemente longilíneo afroamericano Darryl Woods se calza un mínimo vestido rojo y toda la compañía lo sigue en un clima de fiesta pop. O para que una pelirroja estalle con una inconfundible tonada cordobesa espetándole al perverso: «¿querís verme el culo, vo?» y acto seguido se baja la pollera y desarrolla una danza entre sensual y desesperada que es seguida por los demás bailarines con precisión milimétrica, llevando a la abstracción esta danza de los culos.

encargada de diagnosticar el núcleo de dificultad de un niño con problemas de distinto tipo. Conservando a lo largo de su profesionalización (y éxito a lo largo y a lo ancho de Europa) su carga de espontaneidad, Platel presentó en Buenos Aires su particular versión de la música de Bach en iets op Bach (un poquito de Bach), invadiendo la escena con su mundo poblado de fuego, agua, muebles de plástico (incluyendo una piletita de jardín) y personas. Su numeroso elenco, conformado por once bailarines (entre ellos un adolescente y una niña) y dieciocho músicos (incluyendo tres cantantes) dirigidos por Roel Dieltiens, interpreta su particular versión de 21 cantatas y arias de Juan Sebastián Bach. El uso que el equipo da a la música no puede ser más ecléctico: música de fondo (como en el supermercado) pasando por el uso analítico, hasta el trabajo con las emociones. Los músicos están ubicados en un palco, al modo feria de diversiones y, al saludar, descubrimos sus vestimentas: bermudas y camisas de colores.

Los bailarines son en sus manos seres íntegros que cantan y bailan (y cómo), pero también lloran, se ríen y cuentan al público su vida. Son capaces de armar barricadas de protesta en hebreo y español, de desplegar acrobacias cuasi imposibles, de aunar energías sin perder su identidad. Llevados al límite

EXTRA SECO Y SUPER CONCENTRADO

Cambiando completamente el punto de vista, siguió la compañía holandesa Emio Greco & PC, con la obra Extra dry. El dúo creativo con sede en Amsterdam, conformado por el coreógrafo italiano Emio Greco y el escritor y director Pieter C. Scholten presentó su propuesta, autodefinida como «una nueva forma de danza donde el cuerpo con todos sus impulsos instintivos es el visionario de un mundo trascendental». El dúo, que interpretan en escena Greco y la española Bárbara Meneses Gutiérrez, se caracteriza por una monolítica unión de movimiento, escenografía, sonido y luces. Como dos aliens recién caídos a la tierra, los androides de Extra seco se toman su tiempo para explorar a lo largo de su viaje energías corporales y paisajes lumínico-sonoros de una claridad y contundencia inhabituales. A la mirada del espectador no se le concede descanso, si bien los movimientos son en general lentos y fluidos. Aprovechando cada detalle (un pie y su grado de estiramiento, la tensión de una espalda, un rápido y sorpresivo movimiento al unísono, la incidencia de la luz sobre las arrugas que la propia transpiración imprime en sus idénticas túnicas), Greco y Meneses



logran tener en vilo a la audiencia y llevarla a preguntarse si, verdaderamente, personaje e intérprete no serán la misma cosa.

El joven coreógrafo inglés de origen bengalí Akram Khan, quien impactara a la audiencia inglesa con su particular amalgama de danza contemporánea y Kathak (danza clásica hindú), que aprendió en la Academy of Indian Dance bajo la tutela del gurú Sri Prata Pawar. Khan cuenta entre sus credenciales el haber bailado para gente como Ravi Shankar, Peter Brook y los miembros de la Royal Shakespeare Company. De impresionante performance personal, Khan regala al público en su solo Fix (Fijo) una danza plagada de sutilezas y filos, un trabajo espacial minucioso y, demás está decirlo, una concentración a prueba de balas. En el trío **Rush** (Prisa) se suman sus compañeros Gwyn Emberton y Moya Michael. Si bien sus compañeros de ruta no alcanzan el mismo grado de concentración de Khan, es muy interesante en esta composición la combinación de unísonos de a dos y tres intérpretes con elementos de variación mínima del movimiento, generando una especie de ilusión óptica.

AQUI ESTA, ELLA ES...

Como digno fin de fiesta, la coreógrafa alemana Sasha Waltz y el Ensemble de la Schaubühne presentaron dos obras de su repertorio: Körper(2000) y Zweiland (1997). Dueña de una seguridad y aplomo indiscutibles, la artista mostró dos facetas de su historia creativa. Con Cuerpo/s Waltz desplegó su visión sobre el sustento humano más palpable, fuente de placer, dolor y representante carnal de su finitud. En Doble patria, en cambio, Sasha Ileva a sus bailarines a un mundo más concreto, social, en el cual cada cual debe tomar una posición frente a la reunificación alemana. A caballo de la tradición del tanztheatre alemán y el movimiento post-modern en el que se sumergiera durante los '80 en el downtown New York, Waltz conserva la preocupación por el espíritu, esa inquietud metafísica característica de lo alemán que le otorga una carga de teatralidad que no se amilana por el uso del humor, los ojos rasgados de varios de los miembros de su grupo o la utilización de la palabra al modo storytelling americano. Ella superpone sin problemas las técnica *release* a las clases que tomara en su infancia con Waltraud Kornhaas, un discípulo de Mary Wigman que enseñaba en la cuadra de su casa en Karlsruhe. Por encima de todo eso, una gramática no-lineal, propia de la era digital, que construye su relato con tiempos inconclusos, alterados, donde es posible pasar de un gag a lo Buster Keaton a una imagen del hueco que dejan un cellista y su instrumento en el gran muro de Zweiland (Doble patria) mientras una walkiria interpretada por un diminuto e increíblemente flexible bailarín (Nicola Mascia) carga en sus espaldas a modo de alas el acordeón que toca otro personaje (interpretado por el director musical Juan Kruz Díaz de Garaio Esnaola).

Se declara ahora en una búsqueda diferente a la de la etapa más narrativa que representa Zweiland y que integran también Allee der Kosmonauten (Avenida de los cosmonautas) y Na Zemlje (Sobre tierra), en la que Waltz se dedicó a

explorar el alma rusa y se fue con seis bailarines de su compañía más seis rusos a desarrollar el período de investigación a una casa en las afueras de Moscú que albergara a Stanislawski en otros tiempos. La trilogía sobre el cuerpo iniciada en Körper (que concentrara un largo período de research en el Museo Judío de Berlín) y que continuara en \$ (una investigación sobre el sexo, la sensualidad y los sentidos estrenada este año) culminará con la nueva creación que se aprestaba a atacar al partir de Buenos Aires. «Ahora trabajaremos sobre lo espiritual del cuerpo, nos preguntamos qué pasa con el alma cuando el cuerpo se muere», declara Waltz sin mover un músculo.

Elaborada durante un largo período, Körper comenzó a desarrollarse en Sophiensaele, el teatro que albergaba a Sasha Waltz & guests, cuando era una compañía independiente. La segunda etapa fue en el Museo Judío de Berlín, una creación del Arg. Daniel Libeskind que trata el Holocausto como un laberinto con grandes espacios vacíos, huecos que quedan en la memoria colectiva. En ese contexto, la compañía desarrollaba un recorrido danzado a través de la arquitectura del museo que ya contenía las semillas de la versión definitiva de **Körper**. La misma se estrenó en ocasión de inaugurar la temporada 2000 de la Schaubühne am Lehniner Platz, el mítico teatro berlinés que abrió el juego a esta coreógrafa treintañera en la dirección del mismo, secundada por sus congéneres Thomas Ostermeier, Jens Hillje y Jochen Sandig. En esa oportunidad, Waltz se atrevió a derrocar todas las escenografías y adornos del tradicional teatro, despojar su escenario de 30 m. de fondo y poblarlo tan sólo con cuerpos y un gran plano vertical de 10 m. de alto: una pared ubicada en diagonal al proscenio. La forma en que Waltz transformó el espacio de la sala Martín Coronado del Teatro San Martín de Buenos Aires produce una sensación agórica: el vacío antes mencionado. Ese mismo espacio construido sufre transformaciones a lo largo de la obra: se constriñe a una especie de ventana en la que los cuerpos se arraciman, se expande al colocar gente muy lejos del público, al fondo del escenario. Una pared se cae, parte del piso se levanta, aparece una especie de zanja dentro del piso. El trabajo interpretativo de los 13 bailarines es vibrante y da cuenta de la diversidad del elenco. En el arco que va de la velocidad y precisión de la canadiense Laurie Young o la expresividad de la portuguesa Claudia de Serpa Soares, hasta la plasticidad e intensidad de Takako Suzuki o la fuerte presencia escénica del vasco Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola (además director musical del grupo), la compañía se altera en protagonismos sin narcicismos. Algunas imágenes para recordar: la de la mujer con larguísimas trenzas que se abren desde su cabeza para culminar en dos palos que ella misma sostiene con su manos mientras avanza lentamente



ción. «No estoy interesada en explicar mi trabajo, creo que la interpretación de la obra corre por cuenta de cada persona", son sus palabras.

NOSOTROS, QUE NOS QUEREMOS TANTO

En la sección de espectáculos nacionales, el III Festival Internacional de Buenos Aires repitió la exitosa fórmula de reponer obras de coreógrafos argentinos con entrada libre, con el doble objetivo de ponerlas a disposición de un público más amplio que el habitual, y de mostrarlas a los alrededor de 60 productores y programadores internacionales que vinieron a sopesar opciones para sus propias instancias locales. De este abanico, se pueden destacar la femenina y cinematográfica visión de Diana Szeinblum en Secreto y Malibú, la intensidad y originalidad del grupo Krapp en No me besabas?, la exposición de la relación entre varones en Por favor, sangra de Gustavo Lesgart y la creación de un mundo enigmático en **Un monstruo** de Gerardo Litvak. Otras propuestas dignas de ver fueron las de Mabel Dai Chee Chang con Katacombe, South wall & after de Brenda Angiel, Sujetos de Liliana Nuño y Hermosura de y por El Descueve.

En otro plano, se reflotó un ciclo paradigmático de la danza porteña de los 80: Otras danzas. Con la coordinación de Silvia Pritz, una serie de coreógrafos de amplio espectro se toparon con los transeúntes del Centro Cultural Recoleta en el Espacio Escalera. Rescatando la propuesta de las ya fallecidas maestras Ana Itelman y Renate Schottelius, Recoleta se encendió nuevamente cuando la danza salió al encuentro de la gente.

Escenas de riesgo

Cerca de una veintena de trabajos formaron parte de la Programación

Internacional de Buenos Aires.

Nacional del **III Festival**

En todos los casos las funciones se realizaron a sala llena y quedó muy claro, para los espectadores, por donde pasan las búsquedas del nuevo teatro argentino.

ANA DURÁN

FASE 1: LOS PROGRAMADORES.

Siempre cosmopolita y figura obligada a la hora de programar cualquier festival internacional que se precie, el teatro de Buenos Aires es hijo de las corrientes europeas a veces, de las norteamericanas otras y buscadora de las profundas raíces autóctonas las menos.

Luego de hacer la selección de los espectáculos nacionales que finalmente formaron parte del III Festival Internacional de Buenos Aires. los programadores - Mauricio Kartun y Daniel Veronese-llegaron a algunas conclusiones. «Aquí también prima lo heterogéneo y la no adscripción a los modelos. El valor de disfrute del espectador de hoy en Buenos Aires es la sensación de estar frente a algo original, que no repite modelos. Y no se trata de que las modas hayan pasado: se siguen repitiendo los acordeones en los espectáculos barbeanos, los monstruitos en los espectáculos bartisianos y los objetos en los pro Periférico. Esto sigue existiendo. Pero lo interesante es que ésto ni es lo único ni es la mayoría del teatro, como sucedía en otra época. Hoy lo que uno siente es que los espectáculos sorprenden», opina Mauricio Kartun, responsable también de la formación de muchos de los artistas hoy considerados exquisitos.

Daniel Veronese completa: «Eso es comprobable si se observa que más del 50 % de los espectáculos seleccionados corresponde a creadores nuevos, a diferencia de la edición anterior en la que aparecían más artistas o grupos establecidos y probados. Aquí hay muchos espectáculos que son la segunda obra de sus creadores.»

Aunque no ocurre con la generalidad de la mirada de los nuevos creadores, en algunos honrosos casos los coreógrafos o trabajan mano a mano con los directores, o ellos mismos proponen espectáculos cuyos movimientos están pensados desde la danza y desde el teatro al mismo tiempo. «Creo que el ejemplo más claro fue Secreto y Malibú -afirma Mauricio Kartun- que representó al teatro porteño en la Fiesta Nacional del Teatro del año pasado. Que este espectáculo hecho por bailarinas y dirigido por una coreógrafa represente al teatro, hace cinco años hubiera sido impensable. Sin embargo, hoy en día nadie discute su especificidad teatral como para representar a la teatralidad de Buenos Aires.»

FASE 2: COBRAR PROTAGONISMO

Durante el año suelen trabajar en silencio. O el ruido de los sucesos estelares que son mayoría en la publicidad gráfica, radial o callejera gana en decibeles y los tapa. Lo cierto es que se toman mucho tiempo en crear cada uno de sus espectáculos (entre ensayo y error, pruebas y experimentos) llevados por el deseo de que alguna sala no convencional (o sí) les dé el espacio para estrenar. Después sueñan con el reconocimiento, los festivales, las becas y los subsidios. No todos lo consiguen.

Pero una vez cada dos años, esa raza especial de los artistas que experimentan en el teatro y la danza dejan de ser «el arte de las minorías», «aquel al que se acercan los intelectuales», «el alternativo», «el off», para ocupar el centro de la escena cultural.

Cada dos años en Buenos Aires abandonan momentáneamente la periferia los artistas de riesgo, a sabiendas de que el primer plano no es su lugar, porque allí no podrán dudar, sino que tendrán que definir, no podrán experimentar sino que tendrán que acertar. Ya no podrán arriesgar.

Algunos puntos en común: Los procedimientos

De manera consciente o sin haber meditado demasiado en ello, estos artistas, los que se definen por la experimentación, a contracorriente de cualquier valoración que endiosa al mercado y al producto como fin último, oponen un trabajo de búsqueda artesanal, en el que el «goce» y la principal apuesta no es al resultado sino a la elaboración. Y no porque no les interese que concurran espectadores y críticos, y que las entradas les permita, al menos, pagar los gastos. Se trata básicamente del desafío de no seguir una receta, ni siquiera la propia, para crear lo que no existe. Para expresarlo con palabras de Rafael Spregelburd, «... sólo me interesan las obras que 'crean' lenguaje. No las que repiten el lenguaje que les es previo. Estas obras siempre me parecen remitir a un modelo ajeno a ellas, siempre me parecen citas menores de cosas grandiosas que las han precedido. Y ésto las desmerece».

FASE 3: DE LO GENERAL A LO PARTICULAR.

Claro que habría que hacer una salvedad. Como cualquier intento contracultural, corren el riesgo de ser asimilados por la estructura cultural oficializada (comúnmente llamado «el sistema»). Algunos saldrán indemnes. Otros, verán repetir sus descubrimientos poéticos hasta el vaciamiento de sentido, como fotocopias de fotocopias, hasta el deshecho.

No se está diciendo que esta marcada opción por privilegiar el procedimiento por encima del producto sea original o nueva. Nadie sabe qué hubiera pasado si el Di Tella no se hubiera cerrado y si sus artistas no hubieran tenido que exiliarse por la última dictadura militar. Pero es indudable que generacionalmente, aquéllos fueron los antecedentes de esta actual búsqueda doble: la ruptura (que es personal) y la necesidad de aplicar una estrategia, producto de la propia reflexión acerca del mundo. La propuesta es detener la atención en que se trata de una postura tanto artística como política que responde a los tiempos que corren. Es la elección consciente de estar trabajando en el revés de la trama. Y ésto, claro, necesita también de una mirada oblicua del espectador.

Trabajar a partir de los procedimientos significa proponerse una hipótesis de trabajo que puede ser formal. Por ejemplo, partir de la estética de actuación de los films en la época de los «teléfonos blancos», como en el caso de Living, último paisaje, de Ciro Zorzoli. La «creación de lenguaje» basado en el teatro de estados (el actor como generador de sentido que se desentiende del argumento), como en Cercano Oriente. La improvisación sobre la base de consignas como en 3 Ex y en Hermosura.

Pero esa hipótesis también puede partir del terreno del texto escrito en combinación con la poética, como en el caso de los entrecruces de estéticas que van desde el grotesco criollo hasta el sainete, pasando por el circo criollo en Hormiga Negra, basado en el folletín de Eduardo Gutiérrez.

3 Ex: Un cuadradito negro en el tercer piso de una fábrica de aluminio. La obra empieza en la planta baja, mientras el espacio cuenta su propia historia y el espectador se enfrenta a un lugar que no le ofrece las mínimas comodidades de un teatro de cuarta, simplemente porque no fue pensado para eso. Un espacio que le recuerda que existen otras experiencias de vida, seguramente lejanas a su cotidiano. No está González Tuñón para poetizar a los obreros de las fábricas porque esos obreros simplemente están allí.

Luego viene el ascenso en la escalera densa y mal iluminada con pequeñas velas, hasta ese cuadrado en medio de la nada. Allí, Mariana Anghileri armó una historia fragmentada y a la vez atravesada de un humor oscuro y corrosivo, en la que tres ex (¿parejas, amantes, personas?) se despiden de un pasado que ya no es para empezar otra cosa. Y la obra es justamente, ese momento en el que el pasado y el presente se entrecruzan antes de dar lugar a algo nuevo. «Teníamos la obra terminada y no conseguíamos sala -cuenta la directora. Una mañana me levanté pensando en que el espacio ideal era el mismo en el que ensayábamos, es decir, La fábrica. Pero no tenía público propio ni estaba preparado para sala: no había parrilla de luces, ni camarines, ni gradas. Entonces operó en mí algo del orden de la intuición acerca de la magia que tiene el lugar: que exista esa fábrica en esta época en la que no existe ni el peronismo ni la clase obrera es absurdo. Y eso, a su vez también habla de lo que ocurre en la obra. En 3 Ex hay una coexistencia de anacronías. En el escenario, lo que ya sucedió se actualiza a través de un proyector, y simultáneamente, transcurre el presente. Esto mismo está en el aire en La fábrica: es un acto de voluntad con premisas de otro tiempo, que hoy es impensable y que sin embargo está ocurriendo ahora.»

A nivel estético. lo más interesante de 3 Ex es la vinculación entre el cine, la fotografía, la plástica y el teatro. Sobre el cubo negro, donde operan Dardo, Ema y Ada se proyectan fotografías de viejos tiempos de soledad, abandono y angustia; un ojo parpadeante en súper ocho y la luz blanca de un proyector que ya no proyecta. Allí, cada personaje arma retazos inconexos del pasado y del presente: fugaces momentos de felicidad que se desvanecieron en el devenir del tiempo, en la imposibilidad de comunicarse y de salir de sí mismos.

3 Ex es, también, un manifiesto generacional. Es el momento oscuro en el que se dice adiós a un pasado que terminó siendo negro, del que uno se desprende con dolor para empezar un proyecto nuevo, hacia futuro. Con el plus dramático que otorga la certeza de la derrota.





El espectáculo está organizado en función de las sensaciones que provoca el movimiento: la quietud, el vértigo, el vínculo con el agua, con la tierra y con los objetos, las diferentes posibilidades de relación entre las dos bailarinas, e inclusive con un tercero (el hombre de las fantasías que se corporiza). Estos movimientos a veces se bailan (armados como coreografías tradicionales de una excepcional sincronización) v otras veces son el resultado de un ordenamiento dramático: pequeñas historias, casi icebergs en los que **Secreto y Malibú** dejan entrever rasgos de su personalidad, de su historia en común, de sus sueños v deseos. Esos retazos de historias tienen la belleza poética y la potencia de argumentos sabidos a medias y casi sospechados por el espectador. ¿Por qué una de las mujeres disfruta con el vértigo que le provoca pararse al borde de una cornisa? ¿Y por qué, minutos más tarde prueba diferentes formas de suicidio? ¿Por qué se aferra una de ellas a un árbol y la otra a la brisa del viento? Cualquier intento de colocar al espectáculo en el marco de la tragedia o de la pura diversión encuentra su contrapartida en la música original de Axel Krygier que balancea las situaciones hacia el lado de la indefinición.

LA ESCALA HUMANA

«Si uno comienza por permitirse un asesinato pronto no le da importancia a robar, del robo pasa a la bebida y a la inobservancia del día del Señor, y se acaba por faltar a la buena educación y por dejar las cosas para el día siguiente.» Thomas De Quincey Esta cita, además de ser la utilizada por sus autores para difundir el espectáculo, es la clave para comprender esta manera que tienen los personajes de La escala humana de comportarse en su extraña cotidianeidad.

Gestado como un trabajo conjunto (y por momentos a distancia por los múltiples compromisos en el exterior de sus autores) entre Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantantián, esta obra se presenta como un policial doméstico en el que tres hijos jóvenes se esfuerzan por ocultar los asesinatos seriales de su madre. A partir de este planteo de acción, el texto comienza a desnudar con el más absoluto cinismo un tipo de funcionamiento de nuestra sociedad: esta curiosa tendencia a tapar los crímenes monstruosos y a los asesinos con distintas formas de batucada superficial (un mundial de fútbol, un casamiento o un divorcio en la farándula, uno en las altas esferas del poder, alguna cirugía estética a algún famoso, etc.). Esto, pensado a gran escala, por supuesto. Porque a nivel de La escala humana, es más importante la discusión acerca de quién va a lavar la vereda cubierta de manchas de sangre o, en última instancia, quién está queriendo ejercer el poder sobre los demás con ese mandato absurdo, que el cadáver que los tres hijos tienen embolsado mientras llevan a cabo esta dilatada discusión.

La parodia (del comportamiento de una mujer, de los tres hijos jóvenes, del policía que se enamora de esta mujer y que será su coartada, en definitiva, del imaginario social de esta gente de clase media) aparece tanto en el plano del texto como en la concepción de la puesta en escena y en todos sus detalles desde las absurdas discusiones sobre el lenguaje (si se dice Nueva Zelanda o Zelandia), hasta los objetos disparatados que roba un cleptómano pasando por el compromiso ridículo de las canciones «de protesta» que cantan los hijos (levantan la bandera de una mujer que se lastimó en una escalera mecánica), o por la manera en que pretenden interceptar las conversaciones telefónicas. El hiperrealismo de la puesta asegura una base sólida estética sobre la cual el absurdo del texto se dispara con fuerza.

HORMIGA NEGRA

La historia de Guillermo Hoyo, alias Hormiga Negra, que vive en el límite riesgoso de asegurar su vida a través de la muerte de los otros, es un desafío para la puesta en escena argentina que, desde el circo criollo, difícilmente encontró vías legítimas de expresión que no sonaran impostadas para el público. Nada más fuera de época y de moda que encontrar en un escenario porteño un retablo con aroma a heno y unos gauchos andrajosos que cuentan sus penurias. El panorama del «teatro de arte» de Buenos Aires se encamina hacia otros rumbos, y tanto más la dramaturgia contemporánea que tantas veces fue acusada de europeizante.

En medio de este panorama, la puesta resulta una insólita provocación. Lejano del prestigio que otorga cualquier autor austríaco, o un joven dramaturgo argentino, Lorenzo Quinteros había experimentado con una rara versión de Los escruchantes de Vacarezza en la que encontró un correlato actual de la historia de marginados pensada hace más de cien años. Hormiga negra no busca actualizar otra cosa que la idea de que la injusticia social es la madre de todas las miserias. Pero no hace lo mismo con la estética. En un texto acercado a la prensa por los creadores de la puesta, Guillermo Saccomanno explica: «Por lo general, cuando las intelligentzias incorporan y asimilan estas piezas, lo hacen tardíamente, como banalidad kitsch o bien como objeto de laboratorio.» El proceso creativo de la obra supuso un entrecruces de estéticas que van desde el grotesco criollo hasta el sainete, pasando por el circo criollo, con el aditamento de un texto de Osvaldo Lamborghini que, entre otras cosas, aportó una visión actual del folletín de Gutiérrez. Todo ésto, la cantidad y variedad de lenguajes que confluyen en la estética de la puesta, no son de consumo frecuente para un espectador acostumbrado a transitar el off porteño.

LIVING, ÚLTIMO PAISAJE

En las primeras escenas aparece un grupo de actores dispuestos a representar una historia. Respetando a pie juntillas los principios de construcción de las comedias de los años 50 con las que se galardonaron Mirtha y Silvia Lengrand, entre otros, el espectáculo se apropia de los terrenos de una parodia que si bien al principio es más homenaje que juicio crítico, se regodea en mostrar los mecanismos automatizados del funcionamiento de ese determinado tipo de actuación que caracterizó esa época. Las escenas tienen una coherencia en sí mismas pero carecen de principio y final, lo que las hace incomprensibles y ridículas. El truco es que el público se sienta cómodo en el código aunque no comprenda el cuento que se quiere contar.

El ambiente es «plástico» en varios sentidos: el artístico, porque completa una paleta costumbrista de tonos pastel; el artificioso que deja entrever que nada de lo que allí sucede responde al comportamiento cotidiano, a excepción de los momentos en los que los actores cruzan la línea concreta del decorado que divide el micro mundo de la obra en el adentro y el afuera; y plástico, porque aunque dé la sensación de generar una clase de verdad muy potente, provoca en los mismos actores y en los espectadores la angustia de dejar al descubierto los rebordes de una representación de la que no es posible apropiarse por resultar inverosímil. Y cuando parecía que algo comenzaba a tomar forma, el pulido mecanismo de la parodia comienza a deconstruirse. Primero es sólo un signo de malestar, algo boicotea el libreto que se conoce hasta el cansancio. Luego es la lucha para que no se noten las fisuras que rítmicamente van en aumento.

La obra de Zorzoli habla de la función de la cultura de masas en la Argentina (tomando al cine de la época de los «teléfonos blancos») durante los regímenes cuasi-totalitarios, hasta llegar a la última dictadura, y de su complicidad con el poder. Esa supuesta cultura masiva que sirve como entretenimiento y distracción de otro foco que se guiere ocultar. Pero lo hace desde otro lugar, que claramente se expresa cuando sus actores gritan el año y el lugar donde nacieron como toda identificación. Algunos en el 76, otros en el 80. La mirada de Living . . . no quiere recuperar la memoria sino que elige recordar y opinar acerca de una lucha que no les pertenece pero los involucra. Sólo desde esa distancia puede comprenderse el final desgarrador (que no develaremos) cuya crueldad no puede pensarse viniendo de algún protagonista-víctima de la dictadura, sino desde la mirada de una nueva generación que necesita tocar las llagas a fondo para dejar en claro que no dejan de sangrar.

«No sé si el teatro puede mostrar un mundo reconocible»

Foto: Gentileza Agencia DPA

El Instituto Goethe de Buenos Aires aportó la ciclo de Clases Magistrales del III Festival Internacional de Buenos Aires la presencia del director Franz Castorf, responsable además del Berliner VolKsbühne. Nacido en Berlín Oriental en 1951, Castorf es uno de los directores más renovadores de Alemania. Sus trabajos se han presentado en numerosos festivales internacionales y entre otros, recibió los premios "Friedrich Luft" a la mejor dirección de Berlín (1992) y Fritz Kortner". de la célebre revista ieater heute.

La Volksbühne (**Volksbühne am Rosa-Luxemburg- Platz**) es un teatro que está en el medio de Berlín. Es una casa fea, y su arquitectura le aporta una especie de connotación militante. «Volksbühne», significa teatro popular. Surgió a través de un movimiento social-demócrata. La idea fue trasmitir el placer estético, el placer especta-

La idea fue trasmitir el placer estético, el placer espectacular, a los sectores menos privilegiados, con obras de autores clásicos

Los inicios de la Volksbühne fueron muy importantes. Había que transmitir, en 1915, a Schiller y a Goethe como una ampliación del espectro individual de la clase trabajadora. Ese escenario, ese teatro del pueblo, se creó con una arquitectura muy singular. El edificio se asemejaba a un acorazado. Este teatro tiene una historia muy intensa, siempre se posicionó con la necesidad de modificar a la sociedad pero hubo diferentes procesos estéticos a la hora de discernir cómo hacer teatro.

La Volksbühne fue destruida en la guerra. La reconstrucción del 53 se realizó con el mármol de la cancillería de Hitler. Los rusos demolieron la cancillería y con el mármol construyeron un monumento. El resto del mármol se procesó en la Volksbühne. Esto es algo muy notable, cuando uno pasa por estos escalones evoca recuerdos de un pasado muy pesado. Uno no sabe si este teatro recuerda al stalinismo o al fascismo, pero lo que sabemos es que este teatro evoca la historia. La historia está omnipresente en la Volksbühne y éste es un papel muy importante para mí, en lo que hace a mi propio trabajo teatral.

Hubo nombres muy importantes que inscribieron a la Volksbühne en una tradición que yo también reconozco: Erwin Piscator, Marcos Weiner y, en los años 70, Heiner Müller, un dramaturgo germano oriental clave. Un hombre político

que, lamentablemente, falleció demasiado pronto y al que hoy, muchos intelectuales del Este, echamos de menos. Él era una figura paternal, un término que ha caído en descrédito en esta sociedad, donde es tan difícil orientarse y donde hacen falta figuras paternales.

El proceso de desarrollo

En los años 20 Erwin Piscator trató de influir decididamente sobre las condiciones políticas de la República de Weimar. En aquella época Berlín —durante un par de años—fue una gran metrópolis no porque se lo planeara, sino porque la gente que tenía ganas de vivir en ese lugar o de acercarse, lo hacía. Nadie les preguntaba ni les rogaba. Venían voluntariamente y esto es algo que echamos de menos en el presente.

menos en el presente.
Erwin Piscator intentó tomar partido por aquellos que querían modificar la sociedad, reinterpretó a Schiller de manera muy radical para la época. Trabajó sobre el concepto de que el mundo se caía. Estableció una especie de alegato a esa revolución estética que se había implementado en los años 20 y eso llevó a grandes conflictos en los círculos «conservadores» comunistas, aquellos ligados a las líneas más ortodoxas del partido. Esto disparó muchos conflictos en la izquierda.

Ustedes sabrán que toda la oposición obrera fue destruida en la Unión Soviética. No obstante esto volvió a reaparecer, por ejemplo con Solidaridad, un sindicato polaco, liderado por Lech Walesa, donde las personas decían: «Bueno, no queremos solamente trabajar, sino también tener derecho a otras cosas».

En los años 70 apareció Heiner Müller y la Volksbühne aparecía como un ámbito de protección. Era un lugar cos-

mopolita, algo no habitual en el bloque Oriental. Se acercaba mucha gente con un trabajo muy interesante, vanguardista, que trataba, al mismo tiempo, de modificar a la sociedad. Esto no podía funcionar y fue destruido a fines de esa década.

Cuando me hice cargo, en el 92, la Volksbühne era un teatro sin público y lo que buscamos fue reunir a personas con diferentes historias. Uno puede encontrar amigos en todos lados, en los sótanos, en lugares underground, pero así uno siempre va a terminar formando sectas. Es mucho más interesante encontrar un lenguaje común con el enemigo, porque entonces surge algo nuevo, ideas que no teníamos. En términos muy generales, ésto es lo que signa mi trabajo.

Dirigir teatro – Dirigir un teatro

Hay que establecer una diferencia entre la dirección teatral y la dirección de un teatro. Hay una idea de Karl Marx que señala que el trabajo artístico, el trabajo intelectual -y el teatro es un forma especial de producción- está libre de fines. Uno puede hacer lo que le gusta y ésto subraya la soberanía del proceso de producción.

Una institución es uno de los ámbitos donde se puede desarrollar una contracultura dentro de la sociedad misma. Estudié teatro y filosofia. En algún momento llegué al

Estudié teatro y filosofia. En algún momento llegué al teatro sin demasiado interés. El teatro me parecía algo falso, artificial, mentiroso, un narcisismo insoportable de personas, que cuando uno las mira de cerca, revelan su desagradable superficialidad.

Uno ve a esa gente, con sus tapados negros, con su gorra del Che Guevara y su chal de seda colorada, y es algo muy desagradable de ver. En el trabajo teatral lo importante es mirar a través de la gente. Es sicología aplicada, es vivisección. Hay que avanzar de manera dolorosa y hacer una vivisección del sistema nervioso y ver cómo reacciona.

Hoy estamos viviendo una libertad que antes no existía. Si uno lee a Dostojevski, por ejemplo, puede darse cuenta de ello. En este nuevo capitalismo, todo se vuelve líquido. Si uno hace teatro estas cuestiones tienen su interés. Para mí es muy importante mirar hacia a esta Europa Oriental que se está disolviendo. Miro este proceso con fascinación y con espanto.

El trabajo teatral en Alemania Oriental siempre se desarrolló en un marco dictatorial. Hablo como artista, y soy muy cuidadoso porque estoy en la Argentina y conozco como se desarrolló la historia en Chile y en el Brasil. Debo decir que, como artista, uno debe sentirse afortunado de trabajar en una dictadura, siempre que uno no muera en ella, naturalmente. Uno puede vivir los mitos, las leyendas.

Ustedes conocerán el relato de Andersen sobre el rey desnudo. Él cruza la ciudad y pide que toda la sociedad le diga 'qué linda ropa que tiene...' En Alemania Oriental nadie decía que el rey estaba desnudo. Y antes de 1989 era posible decir, 'el rev está desnudo', pero nadie lo hacía.

Mi trabajo surgió bajo la impronta de la prohibición. ¿Dónde pasa ésto en la actualidad? Podemos pensar lo que gueramos, tenemos todas las posibilidades, nada tiene consecuencias. En cambio, en Europa Oriental, antes de la caída del Muro, el trabajo estaba bajo el signo de la prohibición y ésto tenía también un efecto de placer «erótico».

DIMENSIÓN POLÍTICA DEL TEATRO

Hacer teatro, hasta 1989, implicaba hacer un discurso público. Ahora nos transformamos en vendedores de mercadería colorida. Esto es muy bueno, gano mucho dinero, puedo expresar mi opinión, pero no tengo ninguna consecuencia, ningún efecto sobre la sociedad. Esta es otra pregunta acerca de las consecuencias del teatro. Entonces quisiera volver sobre este pecado capital para la izquierda, el de separarse de lo societario y buscar lo comunitario, buscar una comunidad de 300 personas en la Volskbühne que hacen algo en conjunto. Sé que potencialmente puede resultar reaccionario o conservador, pero por el momento no se me ocurre otra forma de trabajo.

En 1992 nos hicimos cargo de la Volksbühne, que tiene la palabra «Este» en su portal. Mientras por un lado, el consenso generalizado habla en Alemania de la homologación entre Este y Oeste; por otro, se podría pensar que, prácticamente, Alemania ya no existe.

En Hamburgo la gente parece inglesa o escandinava, en Colonia son franceses, en Munich son italianos. Y en Berlín Oriental, ustedes conocen todas esas historias desgraciadas, también somos polacos y rusos. Y esto señala que Alemania, en realidad, siempre ha sido un país de inmigración, que ha ido modificándose. Y tras tantos años de estancamiento afirmativo nos decimos que el problema de Este y Oeste se puede resolver maravillosamente a través de la economía y el derecho.

El canciller Kool prometió que todos iban a tener derecho a un Mercedes Benz y ahora se encontraron con que no es así. Saltaron a la luz las tendencias heterogéneas. Esto se relaciona con el radicalismo de derecha que es muy notable y que tiene que ver con la animosidad contra el extranjero. Esto aparece con mucha fuerza en Alemania Oriental. También se percibe un deseo del padre. Stalin no era un buen padre, teníamos un padre chiquito que era (Erich) Honecker.

No era muy querido, pero al menos había un padre que se ocupaba de la gente y que, en caso necesario, brindaba una contención. Y este potencial que ahora se libera en Alemania Oriental tiene que ver con el desvanecimiento de estas estructuras patriarcales. Esto es lo que explica el resurgimiento de la extrema derecha.

Cuando se habla de política alemana hay que hablar de estos riesgos, de la necesidad de reunificar estos dos países que son tan diferentes. Y ésto no es un acto estatal sino de otra índole. Lo que hay que buscar es que surja algo nuevo, un tercer elemento. Y eso es algo que no está sucediendo.

La Volksbühne Ileva la consigna del Este, tiene como lema el Este, y lo que tratamos de poner en evidencia es que tenemos una tradición propia, una tradición de la que estamos orgullosos. Si uno es conciente de su tradición puede construir un puente y cruzar hacia el otro lado. Berlín, por ejemplo, es una ciudad que perdió su Muro, pero en realidad esa línea de demarcación entre el Este y el Oeste nunca fue tan notable como ahora.

De hecho, no hay tránsito que cruce de Este a Oeste, pero sí una expectativa, una esperanza. Los jóvenes se están mudando al centro de Berlín, al Berlín mitte.

Quizás havan leído Berlin Alexanderplatz de (Alfred) Döblin o vieron las películas de Fassbinder. Acabo de poner esta obra en Zurich porque es una metáfora sobre la metrópoli y Berlin Alexanderplatz se desarrolla precisamente en estos barrios que en la década del 20 reunían a una mezcla de lumpenaje con vanguardia y política. Ahora, en esta zona, surgieron galerías, cafés, una cultura urbana con gente que no es convocada por el gobierno sino que se acerca por sí sola. Es un movimiento muy joven y muy exitoso que va a terminar forzando el capitalismo a un punto tal que sólo el 20% de las personas van a producir el capital, mientras que el resto van a quedar libres para el tiempo libre.

En Berlín confundimos libertad con tiempo libre y el 80% de la gente va a estar en el tiempo libre. Sabemos que el Love parade es una comunicación entre iguales, mientras que nosotros tendemos a los ghettos y a las diferencias.

Planteé todo ésto de manera tan general, a manera de introducción, para dar una idea de cómo se desarrolla mi trabajo. Pienso, por ejemplo, en una obra de Heiner Müller, La misión. Es un relato de la revolución francesa, con la miseria de la revolución francesa. Los protagonistas viajan a Jamaica para modificar el mundo y quieren lograr una rebelión de los esclavos contra la dictadura de los ingleses. Cuando están a punto de dar el golpe, el directorio cae y Napoleón toma el poder. Se termina la revolución y esta misión revolucionaria pierde su contención. En esta obra aparece un fragmento insertado de una escena en un ascensor. En él hay un hombre que cuenta que su jefe le encargó que suba a un piso y él está parado ahí y cinco minutos antes de llegar dice: «Cuando uno está cinco minutos antes de la decisión, puede optar por la puntualidad o no». Y agrega: «Bueno, ya es demasiado tarde para llegar superpuntual. Pero qué hacer, porque mi jefe va a seguir siendo siempre el mismo...» El tiempo pasa, el mundo se le desordena, sabe que el ascensor no va a llegar puntual y que su jefe debe haberse suicidado para cuando llegue. De pronto se abre la puerta y él está en una calle de Perú. Es un mundo extraño y él cruza las calles del campo y ve a dos chiquitos armando un aparato. Se acerca y dice: «Veo que están trabajando. Sé que su trabajo no tiene sentido, pero sé que el trabajo es esperanza».

Vimos los atentados en Norteamérica y sabemos qué difícil es determinar cuál es el mal. Lo que está pasándonos es que perdemos el enemigo. Cuando uno hace teatrola industria del ocio y el entretenimiento es cada vez más importante- el teatro también se vuelve cada vez más importante, pero también cada vez más impotente.

Este es un componente que quería mencionar: ¿Cómo hacer teatro si la sociedad está transteatralizada y espectacularizada en todos lados?

El ser humano, por ejemplo, necesitaba procrearse a través de un acto sexual al que se le agregaba el erotismo. Pero de hecho, ahora tenemos una transexualidad, porque todas las dimensiones de la vida societaria están llevadas. a una dimensión sexual y erótica.

Lo mismo pasa con la política. Todo se ha vuelto político y al mismo tiempo nada lo es. Esta situación es muy difícil de definir con las viejas historias, las viejas realidades. Así está el mundo. Seguramente no estoy dando respuestas a muchas preguntas; pero, si uno tiene el lujo de tener un gran teatro subsidiado con 25 ó 30 millones de marcos, uno en realidad tiene una obligación porque son dineros públicos. Con ese dinero, tengo la obligación de percibir lo que está sucediendo en la sociedad. Es un compromiso a la subversión, a la diferencia.

El hecho de que el Estado nos subsidie, nos obliga a emitir otros contenidos que terminan transformando a la sociedad v ése fue el planteo que tomamos en la Volksbühne. Este dinero destinado al arte, a alegrar a la gente linda e inteligente para que después puedan ir a comer un carpaccio en un restaurante de lujo, decidimos utilizarlo para otra cosa. Decidimos decir que no a este acto de complacencia.

Cuando crucé por primera vez el Muro, me llamó la atención que un país tan rico como Alemania Occidental tuviera tantas personas sin techo, que viven bajo los puentes.

Creo que esas personas tienen derecho, por lo menos, a tener visibilidad en nuestra conciencia. Es por eso que en la Volksbühne, en ese lugar de mármol, financiamos un teatro de los sin techo, le damos una voz a la gente

Tenemos un teatro coreográfico que está integrado por gente de todo el mundo y es muy fascinante ver como los extranjeros, la gente de otros lugares, tienen otras

Ustedes habrán visto el trabajo de Kristof Marthaler, Murx (se presentó en el Festival Internacional de Buenos Aires en 1999), estamos buscando nuevos caminos. Por ejemplo, hemos creado una productora cinematográfica para poder generar productos derivados del teatro y poder ofrecer el teatro en otro soporte.

Nos hemos transformado en pequeños capitalistas. Buscamos ganar dinero para reinvertirlo en el arte.

Esta es la Volskbühne y no puedo trabajar de otra manera, porque en realidad el teatro ya no me interesa tanto y si hubiera sido una persona valiente me habría dedicado a la política en Alemania Oriental y habría dicho lo que pienso. Pero a veces sirve el enigma. Esconderse en el arte permite no entrar en colisión con el código penal.

UN TEATRO IRRITANTE

En mi trabajo busco un eclecticismo forzado. Todo lo que me gusta en un país lo tomo. Soy como un chancho, me como todo lo que se me cruza y trato de hacer un nuevo mundo. Es una estética del eclectisimo forzado que al mismo tiempo siempre busca lograr algo.



Me importan las obras que tratan de mostrar aquello que nos resulta difícil de capturar en nuestra contemporaneidad. Cuando vemos una historia, vemos formas entendibles y este reconocimiento del mundo es muy complejo. No se si el teatro puede mostrar un mundo reconocible. Lo que se puede hacer es formular tesis muy extremas. Siempre me interesó ver obras que muestren los misterios que están detrás de los misterios.

Es muy difícil hablar de teatro... Y vuelvo a hablar de la irritación. No sólo me importa la irritación que se pueda provocar en el público -'porque me gusta', 'porque no me gusta', 'porque hace esto' o 'yo tengo otra experiencia'-, sino que también es importante la comunicación. Provocar el disenso a través de la irritación.

Por supuesto que en este momento hedonista es importante decir algo acerca del mundo. La postmodernidad es lo peor. Es la muerte de la modernidad. Se puede citar todo, todo está ahí, todo es lindo y lo único que importa es prostituir el narcisismo de cada uno y dar algo del alma de cada uno. También uno recuerda al Brecht de los años 20. Él decía: 'por favor, mejor algo más de buen deporte en el teatro'. Además me gustaría decir, que no se trata sólo de las obras.

Quisiera hablar de Dostoievsky, que para mí es importante porque habla de un tiempo en el que vivo. Puse en escena Los demonios y además lo filmé. También lo hice con **Ofendidos y humillados**. Ambas tratan temas muy extremos. Anticipan, de alguna manera, todo el siglo XX con sus esperanzas pero con una cuestión importante. Había personas que podían articular aquello que tenía que ver con ellas mismas y antes ésto también era un problema, una cuestión de sicología.

Hace 30 o 40 años tratábamos el tema de las neurosis, de la angustia por el superyo, de aquello que está ahí. Todo eso ya no es posible. Hoy no se trata del tema de la identificación con los padres o con los modelos: Hoy en día sólo se trata de encontrar el propio yo. La motivación más extrema de la acción que tiene uno en contra de los demás.

Esta es una ilusión de la individualidad. En realidad se trata de mi identidad porque yo no soy intercambiable. Antes me podía identificar con los padres o con otros modelos, pero eso se perdió y es uno de los problemas de hoy en día. Por todos lados reina la depresión y caigo en una crisis de identidad que no me permite actuar si observo como los demás individuos tienen éxito con su identidad v yo no. Siempre voy a dudar de mí y no del sistema. Eso está mal. Uno tiene que ver lo que es, lo que está mal en el mundo. Que ocurren cosas terribles, como la que sucedió, por ejemplo, en Nueva York. Pero también antes sucedieron otros hechos similares en Albania, en Afganistán. Dostoievsky, en Los demonios trata el tema de cuanto puedo utilizar el terror en nombre del bien. Cuando leemos esta novela recordamos a Stalin y a muchos otros. Dostoievsky señala, por ejemplo, que si un pueblo, en el concierto de las naciones, no quiere jugar el papel principal está condenado a desaparecer. Y eso es lo que sucedió en muchos países de Europa del Este. Ese es un ejemplo muy actual que hoy podemos ver en la política. Dostoievsky quería decir algo más acerca de él en esta novela.

Mi último trabajo en los festivales de Salzburgo, fue **Un** tranvía llamado deseo de Tennessee Williams. Esta es una obra muy conocida que se suele poper en escena bastante seguido y también es muy triste. Cuando la leí, lo que me pareció más grave, y eso es algo que también me ocurre con Arthur Miller, es que hay algo en la protagonista que me hace reaccionar y decir: '¿Por qué no hacés algo?', '¿Por qué no te vas?'. Y en estos días estuve viendo una documentación muy interesante sobre Bin Laden. Allí un activista islámico habla con un americano al que le dice: 'ustedes tienen esa frase tan conocida, 'si te pegan en una mejilla pones la otra'. 'Si a mi me pegas en la mejilla izquierda, te respondo pegándote en el medio de la cara'. Vemos que la reglas de juego en el mundo son muy diferentes.

Volviendo a Tennesse Williams. Cuando uno lee este material, en esta época de post guerra, no puede dejar de reconocer a esta gran y exitosa América que sale de la Segunda Guerra Mundial, que destruye el fascismo con una gran actuación militar. Y acá no hay que olvidar, también, que después del 45. los Estados Unidos no ganaron ni una sola guerra. Todos fueron desastres militares, dejando de lado los desastres humanos que afectaron a los demás.

Hoy, a Un tranvía llamado deseo se la ve como una obra un tanto superficial, una obra comercial en la que las actrices trabajan mucho la sicología, para construir este personaje de Blanche Dubois y, por supuesto, es muy interesante encontrar el punto principal de esta obra. Pensar en el caso de alguien como Tennesse Williams que sufrió mucho en su vida. Ahora hav una serie de herederos que tienen los derechos y a mí me prohibieron representar esta obra debido a mi propuesta escénica.

Se trata de una universidad norteamericana que nadie conoce y que tiene todos los derechos de las obras de ese autor. Ellos prohibieron la puesta en escena aunque no la habían visto. Pero sabían que había algo que no estaba bien. Y tenían derecho a pensar eso.

Los herederos de Williams prohibían las escenas de desnudos, los roles de mujeres no podían ser actuados por hombres ni viceversa

En el caso de **Un tranvía llamado deseo** me importaba mostrar particularmente lo que es Estados Unidos. En Alemania la obra se titula Estación final nostalgia y nosotros le pusimos **Estación final América**. En esencia, esa obra me permitió reflexionar sobre los Estados Unidos y todos los males que ese país generó y cómo ahora eso parece estar revirtiéndose sobre la misma Norteamérica.

La cultura polaca siempre fue para mi un lugar donde nodíamos obtener vitaminas, no importa si se trataba de la literatura o de las artes plásticas. La modernidad, en los polacos, logró crear un coraje muy especial. Por eso, para mi, era muy importante que Stan Kowalski no fuera un Stan sino un Stanioch. Alguien que en los tempranos años 80, después de las luchas junto a al líder de Solidaridad, Lech Walesa, se agarraba a golpes con los miembros de la Seguridad del Estado y podía demostrar como habían luchado y sangrado y a la vez ser personas solidarias dentro de la sociedad Gnsak (Polonia)

De manera que el personaje contaba anécdotas que no eran de Tennessee Williams sino de Lech Walesa y sus compañeros. Kowalski aparece como un hombre forzudo y más bien gordo que se dedica a contrabandear vodka entre Polonia y los Estados Unidos. El personaje, ganó así una cierta riqueza personal en su existencia como joven padre de familia y pequeño criminal. Tiene también una cámara de video con la que filma todo, incluso a su mujer cuando tiene los primeros dolores del parto. Se filma también a sí mismo en ese momento, observa su cara en el recuadro de la cámara y ahí decidí que la escena estuviera acompañada por una música muy deprimente y repetitiva. Mientras tanto él sigue filmando a su mujer y todo se vuelve cada vez más brutal.

Para Blanche pensé en la imagen de Niko, una mujer alemana que tiene que ver con el grupo Velvet Underground, que lideraba Brian Ferry y que representó todo el movimiento glam. Niko, como Blanche, tuvo una vida muy triste. Vi un documental fantástico sobre ella donde se mostraba como iba dependiendo cada vez más de la heroína. En un momento, su hijo, un filósofo, cuenta que su madre le dio heroína cuando solo tenía doce años.

Finalmente, decidí que Stella, la hermana de Blanche, terminara convertida en una Barbie, que es una especie de arquetipo moderno

Este fue un intento de contarles como es una de mis puestas en escena. En ese caso tenía un ritmo muy particular. Comenzaba como una obra de teatro comercial, graciosa y triste a la vez. Luego tenía un punto de inflexión y una aceleración escénica en la que a partir de ese momento aparece algo nuevo, distinto, propio. Se muestra la autenticidad de un actor que tiene un determinado comportamiento escénico que sólo le es inherente a él y no a otro. Mejor dicho, otro no podría repetirlo de la misma manera. De ese modo se logra una autenticidad única. Porque además de operar el proceso psíquico en el trabajo del actor, también opera el aspecto sociológico y creo que es, en este punto, donde siento que mi trabajo muestra los efectos de Bertolt Brecht

Quizás ésto también tenga que ver con un mundo «big brother», que atraviesa toda Europa. Las personas se dejan filmar en cualquier situación. No sé si acá, en Latinoamérica, se dan estas tendencias. Todo ésto es muy interesante. Esta teatralización del mundo donde todos tienen derecho a ser alguna vez protagonistas.

Conferencia pronunciada, en el Teatro San Martín de Buenos Aires, el 22 de septiembre de 2001.

Nota: este texto proviene de una desgrabación y está incompleto.



Robert Wilson es alto, tiene anteojos y casi siempre parece vestir con traje oscuro y corbata. La primera impresión que provoca es la de una persona distante y fría, luego lentamente se va descubriendo su calidez, lo mismo que sus estallidos de humor ingenuo, que no dejan de sorprender a quienes lo escuchan. Así se mostró en la clase magistral que el 29 de septiembre del año pasado, dictó en la sala Casacuberta del San Martín, en el marco de III Festival Internacional de Buenos Aires

En la edición anterior de la muestra porteña, en 1999, los argentinos por primera vez pudieron conocer uno de sus montajes, pero él no vino a Buenos Aires, en aquella oportunidad. Se trató de **Persephone**, que se presentó en el teatro Avenida y en la que contó la leyenda griega del origen de las estaciones del año, cuya música fue compuesta por Philip Glass.

Nacido el 4 de octubre de 1941, en un pequeño pueblo de Texas, Robert Wilson, se crió, él mismo lo dice, en el hogar de una familia bautista, conservadora y religiosa. Durante su infancia no tuvo contacto con el arte. Más tarde estudió pintura y arquitectura. A los 20 años se fue a vivir a Nueva York. Contó que actualmente habita un loft de "la gran manzana", a escasos metros de las ex Torres Gemelas, aunque desde hace 30 se pasa la mayor parte de su tiempo trabajando en Europa.

Es definido por su amiga, la escritora norteamericana Susan Sontag, como "una figura monumental del mundo del teatro experimental y explorador del uso del tiempo y el espacio en escena. Wilson se inspira en otras obras y en las artes gráficas, lo que se condensa en un tapiz compuesto de imágenes y sonidos".

Para contar su método de trabajo, Wilson se apoyó en sus propias experiencias de vida. Deta-lló algunas de sus puestas en escena, con ejemplos que mostró a través de diapositivas y gráficos que dibujó en un gran block de papel apoyado en un pizarrón, ubicado en el escenario, y hasta se permitió actuar para lograr trasmitir mejor su forma de encarar el montaje de una pieza de teatro, o una ópera. Afirmó que para él el tiempo es un factor imponderable.

Deafman glance (La mirada del sordo) -1971fue uno de los trabajos que le dieron trascendencia internacional y fue creado por Wilson y
Raymond Andrews, un chico sordomudo afroamericano, que el director adoptó y llevó a vivir con
él. Otras de sus puestas fueron A letter for queen
Victoria (1974), The life and times of Joseph
Stalin (1973), Einstein on the beach (1976) con Philip Glass-, Death and destruction and
Detroi (1979) -en la Schaubühne de Berlín, cuyo
personaje principal era Rudolf Hess-; Edison

(1979) y uno de sus proyectos más ambiciosos: The civils wars: a tree is best measured when it is down (1983).

Su trayectoria incluye innovadoras adaptaciones de autores como Virginia Woolf, Marguerite Duras, Henrik Ibsen,Shakespeare y óperas, como **El castillo de Barbazu**" de Bartok; **Prometeo** de Luigi Nono y **Pelleas y Mélisande** de Debussy.

UN ARTISTA SE PREGUNTA

"La razón por la que trabajo es para plantear preguntas. En mi vida existen tres personas que influyeron en mi obra: George Balanchine, John Cage y Merce Cunningham.

Cuando me mudé a Nueva York, tuve oportunidad de ir al teatro. Fui a ver obras en Broadway que no

me gustaron y siguen sin gustarme. La ópera tampoco me gustaba, porque siempre ilustran lo que uno escucha. En cambio vi El New York City Ballet. de George Balanchine, y me gustó mucho su danza abstracta. Lo mismo ocurrió con las obras de Cage y Cunningham, de las que me atrajo el espacio mental y virtual que proponían. Con frecuencia uno y otro creaba su obra por separado. Cage componía la música y Cunningham el movimiento, luego en el estreno se unían las dos y era muy curioso ver lo que sucedía. El resultado era muy diferente a lo que sucedía en la ópera o el teatro. Estudié pintura y arquitectura. Nunca pensé en estudiar teatro, supongo que si lo hubiera hecho no haría el teatro que hago. La danza ejerció una gran influencia en mi obra."



Robert Wilson

UN NIÑO AFROAMERICANO

En 1967 iba manejando mi auto y en un pueblo de New Jersey, vi a un policía que le pegaba en la cabeza a un niño. Me detuve y le pregunté al policía que estaba pasando. El me dijo que no me importaba. Le contesté, "soy un ciudadano responsable y por lo tanto me interesa saber por qué le pega". El chico tenia 13 años y era afroamericano. Mientras iba camino a la comisaría, escuhé los sonidos que el muchacho emitía al firitar. Eran los sonidos de una persona muda. Luego de ir a la comisaría me dirigí a la casa que habitaba el niño. En 3 ambientes vivían 13 personas. Para mi sorpresa la gente que vivía con él, no se había dado cuenta que el niño era sordo. Raymond había vivido en Alabama y en Louisiana, en comunidades rurales, y allí tampoco entendieron que era sordo. No había ido al colegio y por lo que me daba cuenta no conocía la palabra. Era inteligente y descubrí que era muy curioso cómo pensaba. Lo hacía en signos e imágenes visuales. Veía cosas que el resto no veía. Le habían hecho un test y para mi sorpresa no estaba mal, pero para ellos tenía problemas de aprendizaje. Claro, le habían leído el test en palabras y él no conocía la palabra. No tenia un tutor e iban a encerrarlo en un centro de reeducación. Decidí adoptarlo. Yo tenía 27 años, era soltero y el chico era negro. El juez no quería otorgar la tutoría. Le dije que si no lo hacía le iba a costar dinero al Estado. "Ese es un buen argumento señor Wilson", me respondió el juez.

Por esa época yo tenía un loft en la parte baja de Manhatan, en un espacio que había sido una fábrica. Una noche Raymond estaba sentado en una punta del espacio y yo en el otro. El lugar tenía treinta metros de largo y le grité "Raymond". No se dio vuelta para contestar. Entonces imité el sonido de una persona muda y él se dio vuelta y en el mismo lenguaje le pregunté "¿cómo estás?". El se dio vuelta, empezó a reírse y se acercó. "Raymond -le dijeestoy hablando en tu idioma". Era muy curioso porque a medida que subía los decibeles, el escuchaba

a partir de las vibraciones y podía reconocer esos sonidos... Su cuerpo estaba familiarizado con las vibraciones, podía reconocer esos sonidos.

Una de mis primeras obras las hice con él. Estaba compuesta de imágenes corporales. Raymond dibujaba lo que se le ocurría y yo hacía lo mismo. La obra tenía siete horas de duración. Se tituló La mirada del sordo. Fue invitada a París. La estrené en París con 68 personas, la mayoría no eran profesionales: había obreros, artesanos, mezclé gente de diversos orígenes. Al terminar el público la ovacionó durante cuarenta y cinco minutos de pie.

EL "NO" MOVIMIENTO NO EXISTE

Algunos antropólogos sostienen que el ser humano se movía antes de hablar y que a través del movimiento aparecían los sonidos que se fueron transformando en formas de lenguaje. En todas las óperas que hago, de Mozart, de Wagner, incluso las obras de Shakespeare, o las mías, como Einstein on the beach, siempre comienzo por el movimiento. Hace poco dirigí una ópera de Strauss y lo hice en silencio, sólo trabajaba los movimientos, luego agregué la música. El montaje del movimiento tiene su propia estructura. El movimiento no es auxiliar de la música, tiene su propio contenido, su propio discurso. Mi trabajo no es azaroso, es una construcción conciente. Comienzo por lo visual, el movimiento, y luego selecciono cómo se puede construir el sonido, lo musical. Debo notar que lo que veo puede subrayar lo que oigo sin caer en la ilustración.

Hace tiempo volví a ver una puesta sobre una ópera de Wagner y salí desilusionado, porque lo que hacía el coro era seguir la imponencia de la música. Es al revés. Hay que ir en contra de la música. El coro debe ser lento si la música es rápida, porque de esa manera se crea tensión entre lo que oímos y lo que vemos

En los 70, cuando estaba haciendo La mirada del sordo, me encontré con Marlene Dietrich en París. Fui a ver su espectáculo 17 veces. Una noche la invité a cenar y ella aceptó. Después de la cena le pregunté por qué era tan fría cuando actuaba. Me dijo, "usted dice eso porque no escuchó mi voz". La diferencia residía en colocar la voz en relación a lo que mostraba su cara. Ella tenía una frialdad de hielo, pero su voz era muy cálida, en ese detalle radicaba su poder en el escenario.

El problema es que no sabemos como pararnos en el escenario. La Dietrich sabía hacerlo, eso es lo más difícil. Aprendo a caminar caminando no hay otra forma.

Hace unos años dictaba una clase magistral en Julliard Schooll y les pedí a los alumnos que se pararan en el escenario. No hubo uno solo que supiera hacerlo. No es lo mismo que pararse en la calle o en la casa de uno. Vayan al teatro esta noche y van a poder comprobarlo. Lo actores caminan v se detiene, caminan y se detienen. Así no es. Cuando uno camina y se detiene, el movimiento no se detiene, continúa. No existe el no movimiento. Cuando estamos quietos tomamos conciencia del movimiento, si hago un gesto y lo detengo, el movimiento continúa. En el teatro las detenciones no existen, sólo existe el movimiento. Si hago un gesto y lo detengo, el movimiento continúa. Le pido a los cantantes que observen si el canto se detiene. No lo hace, el sonido continúa. Cuando comienzo a hablar, cantar, o tocar un instrumento, el sonido que está continúa.

Una vez alguien le dijo a Einstein, "por favor puede repetir lo que dijo". Y él contestó," no hace falta, porque todo es un solo pensamiento". Cezanne decía que siempre pintaba la misma naturaleza

Cuando miro mi obra hacia el pasado, me doy cuenta que mi encuentro con Raymond Andrews, fue el segundo acontecimiento más importante para mi obra. Todo giraba en torno a como escuchar y cómo ver.

LA MANZANA Y EL CUBO

La esposa de Moholy Nagy, el arquitecto de la Bauhaus, dictaba un curso de cinco años sobre historia de la arquitectura. A los dos años y medio de asistir, nos pidió a los estudiantes que en tres minutos dibujáramos la ciudad. Contó los minutos y pidió que le entregáramos la hoja. Nunca me olvidaré lo que hice. Dibujé una manzana y dentro de la manzana puse un cubo de cristal. Y le dije, "este es el plano de la ciudad". Ella preguntó qué quería decir con eso. Le contesté que nuestras ciudades necesitan centros. Un cubo de cristal puede reflejar el universo, de la misma manera que en los tiempos medievales había catedrales, lugares en los que la gente se reunía, intercambiaba información y alimento para el espíritu. De esa misma manera puedo pensar en mi obra The life and times Joseph Stalin, que dura siete actos, en forma de un diagrama, que articula cada uno de esos actos. Así dirijo mis obras, con una megaestructura (Wilson acos-



tumbra a dibujar en pequeños e infinitos cuadros cada uno de los movimientos que posteriormente va a realizar en escena, podría decirse que el texto de sus libretos son totalmente narrados a partir de secuencias de imágenes) que luego es completada por cada uno de mis colaboradores. Donde cada elemento adquiere su propia importancia. Una silla puede ser tan importante en escena como la presencia de un actor. Puedo apagar todas las luces de la sala, iluminar la silla y seguir hablando. En ese sentido la silla y la luz son como actores.

LA ABUELA HACE DE LA REINA VICTORIA

Cuando estaba preparando A letter for queen Victoria, que estrené en el 74, llamé a mi abuela por teléfono a Texas y le conté que iba a hacer una puesta en París. "Me gustaría que vinieras y actuaras de la reina Victoria", le dije. "Sería lindo, nunca estuve en París", me respondió. La fui a buscar al aeropuerto, le pregunté cómo estaba, me dijo que bien y luego agregó: "sabes Bob, estoy tomando pastillas para el oído, para la diabetes..." y después preguntó: "tengo que decir algo en tu obra". Y le dije, "vas a decir eso que me estás contando ahora". Y todas las noches aparecía vestida de la reina Victoria y decía "Sabés Bob, esas luces están muy fuertes, me lastiman los ojos, voy a tener que usar lentes oscuros" y luego contaba lo de sus pastillas.

JESSYE NORMAN, UNA MUJER GRANDOTA

Un día le regalé a Jessye Norman una caja conteniendo trece escenografias diferentes para que ella pudiera cantar lo que guisiese. Me dijo, "bueno, con esta voy a cantar negro spirituals". Jessye es bastante grandota. Entonces todos los elementos escénicos que puse a su alrededor eran más grandes para que ella parezca chiquita. Ella aparecía sentada en una cama. Durante veintitrés segundos aparecían unos gansos volando. Luego Jessye se levantaba, iba hacia una ventana que daba hacia un lago. Se volvía, tomaba una jarra y empezaba a verter agua en un recipiente.. Mientras el agua caía ella comenzaba a cantar. El agua fluía, rebalsaba el recipiente y caía al piso y ella continuaba cantando hasta que bajaba el telón. Al día siguiente un periodista me preguntó porque seguía vertiendo agua. Yo no sabía qué responder y él insistía. Esto no quiere

decir que esa escena no tuviera un sentido Estaba llena de significados, pero atribuírselos, sería como negar todos los sentidos posibles. Aprendí ésto cuando tenía doce años y lo sigo repitiendo. Shakespeare no podía saber lo que estaba escribiendo porque era demasiado complejo.

A MODO DE EPILOGO

Soy radicalmente abstracto, mientras que en la ópera, ningún director del mundo occi-

dental lo es. Los europeos han llegado a apreciar un cuadro en términos abstractos, tal vez puedan empezar a ver danza de esa forma y aprendan a gozar un poco, aunque no demasiado. En los Estados Unidos es más habitual percibir el arte en términos abstractos. En el teatro Noh, las historias que se cuentan se refieren a un chico que se encuentra con una chica, se enamora de ella y después la deja. La chica al final se queda esperándolo. El chico no vuelve y ella se suicida. En medio de esa historia puede haber veinte minutos de un tramo totalmente abstracto y nadie se cuestiona nada, porque la tradición que encierra ese teatro lo acepta.

En el Noh todo es artificial. La manera de caminar,

de hablar, los vestuarios y sin embargo para mí este teatro es mucho más natural que una obra de Tennessee Williams. En Un tranvía llamado deseo, los actores tratan de moverse como si fueran personajes reales, naturales. El naturalismo mata al teatro, lo vuelve denso, pesado. En cambio el teatro japonés a pesar de su formalidad, está más cerca del tiempo de la naturaleza, del pasar de las nubes, de las oveias que demoran en cruzar una colina. Cuando más artificial es la construcción de una obra, más cercana se vuelve al movimiento de la naturaleza. Estar en el escenario no es nada natural, es puro artificio. Si uno acepta ésto puede ser más honesto que si trata de creer en una actuación natural.

iralidadi

Transcripción: Juan Carlos Fontana



ENCUENTRO CON JEAN-GUY LECAT Crónica de un viaje al centro de la creación artística

Además de ser reconocido como escenógrafo y director técnico de diversos teatros, Jean-Guy Lecat – escenógrafo de Peter Brook- es admirado en Buenos Aires por su visión "total" del espacio -y del arte– escénico.

PAOLA MOTTO

PRIMER ENCUENTRO: Lecat con el arte teatral.

Quizá se deba a sus comienzos en la actividad artística, dados por la realización de maquetas y bocetos para las fábricas Thomson-Houston. Tal vez tenga que ver con la cantidad de creadores con los que trabajó como director técnico y consultor teatral entre ellos Jean Vilar, Jorge Lavelli, Tadeusz Kantor, Jean-Louis Barrault, Tadashi Suzuki y el Living Theatre-. Posiblemente, las causas sean otras: haber llevado a cabo todas las tareas referidas a las artes escénicas -incluso la de actor por unas horas- y haber conocido centenares de espacios. Más allá de las razones, lo importante es que en un determinado momento de su carrera Jean-Guy Lecat se dio cuenta de que el edificio "teatro" no siempre cumplía con la condición de ser el mejor lugar para realizar una obra. Y a partir de esa deducción, fue desarrollando, a lo largo de treinta y cinco años de trabajo, una particular especialidad: "la de adaptar y transformar espacios para que eventos teatrales encuentren allí su forma de vida más rica". Nadie mejor para poner en palabras la singular capacidad de Lecat que el director Peter Brook, de quien fuera director técnico durante veinticinco años.

Antes de narrar las experiencias vividas conjuntamente, una síntesis (arbitraria) de las principales ideas de Lecat acerca del espacio:

• "No pienso que la elección de un espacio sea un paso previo a la creación de un espectáculo. Lo es para un arquitecto, pero no para un hombre de teatro. Lo primero es saber qué queremos decir y cómo vamos a hacerlo, es decir, tener un proyecto claro. Casi cualquier espacio es modificable con poco dinero si se lo hace con inteligencia, y sabiendo que su

función es la de contener el proyecto. Claro que cuando se hace una sala es necesario lograr que todos sus elementos estén en consonancia y todo espectáculo debe guardar relación con esas características. Pero lo único importante de un espacio en sí mismo es que sirva para aislar al hecho teatral del mundo exterior. Excepto por eso, la gente de teatro no tiene necesidad de un "espacio" específico: se lo puede inventar con una alfombra o con otra cosa, siempre y cuando se genere un ámbito íntimo."

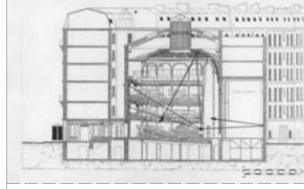
- "Para observar una sala debemos comenzar por la vereda sobre la que ésta se encuentra, porque es la primera impresión que la gente recibe cuando asiste. Sin embargo, para la mayoría de los técnicos y de los escenógrafos, los espectadores están por fuera del "teatro", y eso suele ser aceptado. Cuando pedimos un plano de un teatro, generalmente tenemos que llamar por teléfono para preguntar dónde está la primera fila del público, porque no está marcada en el plano, como si no constituyera un gran porcentaje del hecho teatral."
- "Cualquiera sea el espacio en el que uno trabaje, lo importante en todos los casos es no entrar en "el sistema del teatro". Eso es perfectamente posible: hubo muchos creadores que, como no tenían el espacio adecuado, inventaron uno para realizar sus espectáculos. Copeau trabajó en un hangar. Shakespeare desmanteló su teatro y con esas maderas los actores fueron del otro lado del río y construyeron El Globo, que no era un teatro sino un lugar en el que se hacían combates de osos. Molière hacía sus obras en canchas de deportes. Son muchísimos los ejemplos que demuestran que no hay una regla: lo importante es hacer el mejor trabajo posible en el lugar donde se está. Todos los que soñaron con el

lugar ideal, felizmente no lo construyeron. Sin embargo, no es frecuente que se piense ésto. Si en un teatro le preguntáramos a los iluminadores, a los que se ocupan del escenario, al público o a la administración, qué necesitan, nos dirían que añoran un teatro cuatro o cinco veces más grande. ¿Pero habrá cuatro o cinco veces más personal para trabajar en un teatro más grande? Evidentemente no. Entonces, va a haber más trabajo, peor hecho. Las oficinas serán inmensas, la gente se va a aburrir adentro y al cabo de tres o cuatro meses van a echar de menos el otro teatro. No van a extrañar al espacio en sí mismo, sino la vida que había en su interior. Y esa vida sólo puede existir si el espacio está en función de la idea que le dio origen y de lo que se quiere hacer en

Boleterías

Tucumár

No es difícil deducir, a partir de estas concepciones, que el trabajo con los espacios es uno de los primordiales para la dupla Brook-Lecat, claro que desde una perspectiva diferente a la del teatro tradicional. El Bouffes du Nord, teatro que reformaron en París para hacerlo propio, es un espejo de estas (y otras) obsesiones.



SEGUNDO ENCUENTRO: Lecat con los espacios no teatrales.

El historial de la tarea de colaboración entre Brook y Lecat contiene episodios de transformación (por lo menos) asombrosos, realizados en distintas partes del mundo, que revelan el carácter de esta búsqueda. Entre los espacios más exóticos y cuya "metamorfosis" parece impensable se encuentran:

1) El Mercado de las Flores de Barcelona. La compañía había viajado a España para presentar los espectáculos La Tragedia de Carmen, Le Mahabharata e Impresiones de Pelleas. "Varias salas de festivales consolidados fueron visitadas -cuenta Lecat-. (...) Había un lugar que era el mejor espacio disponible, pero planteaba la mayor dificultad ya que estaba siendo utilizado por el notoriamente obstinado departamento de obras públicas. De todas maneras, una visita pudo ser arreglada; como era esperado, el espacio era maravilloso. Un vasto, amplio volumen de unos 47 m. de largo, 31 de ancho y 16 de alto hasta la punta del techo; todo alrededor, paredes de alta masonería de 11 m., cuya cobertura de yeso había acumulado una rica pátina como consecuencia de la exposición a la intemperie y el uso. (...) El cielorraso estaba recubierto por listones de madera, lo cual daba una agradable sensación y una acústica cálida. Había una buena maqueta de la estructura existente, mucho espacio para trabajar y una vívida sensación del material que podía ser conservado e integrado al mundo del teatro. Además de ésto, el edificio estaba ubicado en una posición excéntrica con respecto de los teatros convencionales de la ciudad: la producción del Centro (CICT) atraería quizás a una audiencia de ojo desprejuiciado proveniente del barrio obrero de las inmediaciones y con seguridad haría salirse de sus hábitos normales a un público "culto" en sentido general y descubrir una parte de la ciudad que probablemente no frecuentan, igual que la audiencia del Bouffes du Nord.

El espacio fue construido para la Exposición de 1929 como parte de un gran complejo de exposición de productos agrícolas y tecnología (El Mies van der Rohe Seminal Barcelona Pavillion también fue construido para este evento). Desde entonces ha sido un mercado de flores y últimamente se encontraba en estado de semi-abandono, sirviendo solamente para aparcar las carrozas del carnaval de la ciudad.

2) El Carriere Callet Boulbon, una cantera situada a 12 Km de Avignon transformada para la presentación de Le Mahabharata en el Festival de esta ciudad. "Mientras ensayaban en París, una vasta búsqueda del espacio para el estreno de la obra se llevaba a cabo. El Festival de Avignon tenía a su disposición varios lugares posibles que eran

muy interesantes, incluido el escenario del Papal Palace en la campiña. Pero este lugar tenía una relación dispersa entre el público y los actores y la abadía utilizada para el montaje de Conférence des oiseaux era muy pequeña. Además ambos lugares estaban marcados fuertemente por los períodos históricos en los que fueron construidos y por lo tanto se resistían a albergar una obra tan particularmente universal como Le Mahabharata. Las funciones realizadas en Adelaide a comienzos de los años 80 habían revelado las ventajas de utilizar canteras como espacio escénico: pisos llanos, acústica contenida y una alta roca vertical contra la cual trabajar. Comenzó entonces la búsqueda en la región de Avignon: un gran círculo de 60 Km de diámetro se trazó sobre el mapa de esta región, y todos los espacios posibles (un total de 60) fueron inspeccionados. Luego de la visita del grupo de producción y dirección artística, un espacio cerca de Boulbon (12 Km al suroeste de Avignon) fue elegido. (...) Estas canteras estuvieron en desuso por más de 10 años; Jacques Callet aceptó entusiasmado que fueran transformadas y ofreció equipo, materiales y mano de obra para construir las gradas; haciéndose cargo de los costos. Dos movidas significativas debían realizarse: la superficie del piso estaba despareja y se estancaba el agua siempre que llovía; y un gran arcén tenía que ser construido para cerrar el espacio (ésto a su vez servía para contener el sonido, para mantener afuera los ruidos que provenían del valle, para ocultar las gradas y para crear una protección por si los vientos soplaban)."

¿De qué manera (más allá de lo económico, tema resuelto en este caso) el escenógrafo francés reunió y solucionó todas las problemáticas que planteaba este espacio? "En la foto se puede ver la totalidad de la cantera en la que armamos el teatro. En realidad eran dos que se unían. A una la usamos para el estacionamiento y a la otra para el espectáculo. Como el suelo era desparejo, hicimos subir el piso 2 metros y construimos una pared de tierra de la altura de la colina para cerrar el espacio, por dos motivos: uno, para impedir que el sonido del rumor de la gente interfiriera las representaciones -en julio se hace la cosecha de trigo y durante las veinticuatro horas hay máquinas trabajando-; y dos, para que el viento que viene desde las montañas del norte no pudiera pasar. Por suerte, encontramos una empresa que hizo toda la obra gratuitamente, a condición de que le pusiéramos su nombre a la cantera. Para el piso usamos piedras que mezclamos con tierra para

que absorviera el agua y, al final, lo cubrimos con una arena que era atractiva por su color ocre.

En esta misma foto se ve el camino que habíamos hecho para que el público pudiera transitar por ámbitos diferentes. Hicimos una pared de tierra para separar los baños y la confitería del anfiteatro, de tal manera que no se filtraran los ruidos y, a la vez, se creara un espacio acústicamente adecuado. Estas paredes eran lo suficientemente altas como para que los espectadores que estaban ubicados en las gradas superiores no se sintieran afuera de la estructura. Y detrás estaba el "pueblo", donde vivían los actores, hecho con carpas y cabañas. El área de actuación era, sin embargo, apenas un poco más grande que el del Bouffes du Nord. Estuvo concebido en proporción a la cantidad de espectadores."

Otros espacios modificados fueron el Bockenheimer Depot Schauspiel de Frankfurt (viejo depósito de tranvías, hoy teatro permanente de la ciudad); el Alcázar de Caracas (anteriormente estacionamiento de autos), el Convento do Beato de Lisboa (monasterio utilizado como fábrica de galletitas) y el Ostre Gasvaerk Teatre de Copenhague (un depósito de gas).

La Cantera





TERCER ENCUENTRO: Lecat con los workshops.

La idea de compartir todas estas experiencias llevó al escenógrafo a crear foros de trabajo en distintos países. Enfrentado con la enseñanza tradicional, pensó a estos workshops como un conjunto de preguntas sin respuesta, para que cada participante pueda cuestionar, cuestionarse y sacar sus propias conclusiones.

"La idea de estos encuentros organizados entre jóvenes arquitectos y jóvenes profesionales del espectáculo está totalmente orientada a mirar y escuchar. Nuestra vida cotidiana se desarrolla en un mundo de cosas y acontecimientos y, aunque no siempre nos demos cuenta, en un mundo natural que no controlamos y que percibimos cada vez menos. Sin embargo estamos rodeados de puntos de referencia totalmente naturales. Son ellos los que crean una unidad en nuestro entorno. (...) Durante estos encuentros, una de nuestras actividades importantes es la visita de espacios o teatros. El objetivo es dejar nacer y crecer una relación íntima entre el espacio, sus paredes y nosotros, comprendiendo lo que nos dan o no nos dan. (...) Nuestra tarea durante estas reuniones es mirar y comprender cómo podemos utilizar los espacios de ayer y de hoy y transformarlos para dar vida a nuestros proyectos, aquí y ahora."

del viaje: conocer los teatros porteños. Por un lado, para elegir el que mejor le sentara a la obra The man who..., de Peter Brook, que se presentaría en septiembre de ese año en el II Festival Internacional de Buenos Aires. Y por otra parte, para elaborar un recorrido por salas que sería el eje del seminario propuesto por él al mismo Festival.

El primer objetivo se vio satisfecho con la Sala Casacuberta del Teatro San Martín. Ése fue el lugar que resultó más indicado para el montaje de una cocina, un baño y tres habitaciones, sobre una alfombra que generaba una ilusión sobre las proporciones. "Hay dos televisores, una mesa con una lámpara y una mesa con una silla. Un televisor y la mesa con la silla conforman hipotéticamente el comedor; la segunda mesa y la lámpara que están cerca de la cama simulan una habitación; y el lugar donde está ubicado el segundo televisor es la sala de estar ¿Puede entrar todo eso en este escenario? Los televisores crean una especie de muro artificial. Si un actor se coloca detrás de ellos, se lo ve muy lejos, porque está fuera del área de actuación. Nuestra finalidad es crear una isla sobre la cual se desarrolle la acción."

La segunda selección tuvo como resultado un circuito compuesto por el Teatro Colón (Sala Principal y Centro de Experimentación), el Teatro General San Martín (salas Casacuberta, Cunill Cabanellas y Martín Coronado), todo el Centro Cultural Recoleta (con patios incluidos), el Centro Cultural San Martín, el Andamio 90, el Teatro del Pueblo, el Presidente Alvear y el Teatro de la Ribera.

QUINTO ENCUENTRO: los creadores de Buenos Aires con Lecat.

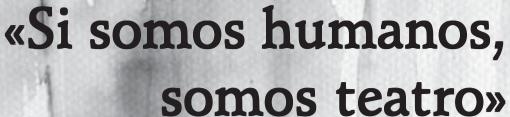
Corría septiembre del 99. La puerta del Teatro San Martín fue el punto de reunión donde, presentaciones con traductora simultánea mediante, se inició Al encuentro de Buenos Aires, seminario así bautizado por Lecat como síntesis de la idea de descubrimiento conjunto: "Durante los encuentros de Buenos Aires en 1999, visitamos un antiguo monasterio transformado en centro cultural y comercial. Este lugar posee cuatro patios, probablemente antiguos claustros, todos exactamente de la misma dimensión. Durante la visita, ni un solo participante se dio cuenta de esta característica, felizmente. Pues el primer momento importante de la visita a un lugar es la llegada, el franquear el umbral. Allí está el verdadero encuentro con el espacio, su primer rostro, su atmósfera. A veces encontramos lugares excepcionales donde emana una atmósfera de cada uno de sus elementos. Puede decirse que este lugar tiene un alma (Genius loci). Si el lugar tiene puntos de referencia y somos sensibles a ellos como el paso humano, las proporciones, la escala de tamaño, nuestro lugar en este espacio o en la naturaleza—, damos nuevamente a nuestra experiencia cotidiana una significación más profunda a través del lugar. Poco importan las dimensiones exactas del espacio, si el edificio transmite una imagen de unidad a la que pertenecemos."

Luego de esta indagación, otro encuentro tuvo lugar dos años después, en el III Festival. Esta vez, el centro fue un galpón ex-garage ubicado en Palermo, más precisamente en Uriarte y El Salvador. En ese sitio que no tenía ningún atributo de teatro, 50 artistas de diferentes disciplinas se juntaron para pensar, por grupos de 10 personas, una puesta de Romeo y Julieta. Dadas las características del lugar, los grupos -cada uno debía tener, como mínimo, un arquitecto, un iluminador, un escenógrafo y un director- tenían que imaginar también cómo acustizarlo; de qué manera recibir a la gente; dónde ubicar la boletería, los camarines y los baños; y además, decidir cuántos personajes incluir y cómo iban a transcurrir las principales escenas, definidas por transiciones entre el adentro y el afuera.

Como es imaginable, el eje sobre el que trabajó Lecat fue el tiempo presente. Desde el título, Adaptación de un espacio al proceso teatral de hoy, hasta el nuevo recorrido por diversas salas para analizar las preguntas que actualmente hay que hacerse en un espacio, el seminario finalizó con maquetas en las que fueron plasmados los resultados, y exposiciones de los creadores que completaron la idea de "atelier" planteada por Lecat. Sin lugar a dudas, una visión "total" del arte escénico.



AUGUST «S





Teatrólogo, dramaturgo, director y escritor, el brasileño Augusto Boal es un referente internacional, reconocido por su método: el Teatro del Oprimido. Su trabajo intenta redimensionar el teatro, tornándolo un instrumento eficaz para la comprensión y búsqueda de alternativas a problemas sociales e interpersonales.

Voy a hablar de una experiencia que en parte empezó en Buenos Aires y continuó en el Brasil, el Perú y otros países de Latinoamérica. Hoy curiosamente es un método practicado en 70 países del mundo, en África, Europa, Asia y Oceanía. En América Latina se dejó un poco de lado.

En San Pablo, Brasil, dirigí, durante mucho tiempo, un teatro que se llamaba Teatro Arena. «Arena» significa, entre otras cosas, el lugar donde se pelea. No se trata de la arena de la playa, si no de la arena de los toros, de los luchadores. En portugués también quiere decir teatro, «una arena», un teatro arena, un teatro circular.

En ese teatro comencé hace muchísimo tiempo, casi medio siglo, junto con otra gente que era muy joven, como Jean Francesco Guarnieri, Carlos Elías que fue uno de los inventores de la Bossa Nova. Un músico que trabajó con Vinicius de Moraes y estuvo muchas veces en Buenos Aires.

Formamos un grupo muy grande, con gente de entre 20 y 25 años. Yo era el mayor, tenía 25 años. El grupo estaba integrado por actores que tenían mucha fuerza y una gran preocupación política. Estábamos comenzando nuestras carreras y queríamos hacer un teatro que tuviera un sentido, que significara algo para el público. No pensábamos en: «mi teatro» o en, «yo quiero hacer tal cosa», «yo tal otra». Pensábamos en «nuestro público que viene», al que llamábamos «el pueblo». ¿Y qué era el pueblo? La entidad que andaba por la calle. Queríamos hablar con esta entidad. Y nos preguntábamos: «¿Qué vamos a hacer para el pueblo? ¿Qué le vamos a dar?»

En esa época -estoy hablando de los años 50 y aún de los 60-, había en el mundo un movimiento que se llamaba «teatro político», que padecía de una falla. El error básico estaba en que el artista tenía que ser el maestro que iba a enseñar al público algo que ese público no sabía. Entonces se hablaba mucho del teatro didáctico, del teatro con mensaje. Se suponía que nosotros, los artistas, éramos los portadores de mensajes. Este mensaje venía, a veces, de un partido, de una agrupación política, de una organización anarquista, etc.

Nosotros estábamos empezando y queríamos hacer teatro político. En el sentido de –algo que se utilizaba mucho entonces- «concientizar a las masas». Queríamos hacer un teatro que fuera importante para la gente sufrida. Así decidimos trabajar con los oprimidos. Pero, nos preguntamos, ¿quiénes son los oprimidos en el Brasil?. En primer lugar tenemos a los negros. Allá se dice que el Brasil es un país que no tiene prejuicios raciales y eso es una gran mentira.

Nosotros, los artistas, los maestros, los portavoces de mensajes, queríamos decirle a los negros lo que tenían que hacer para luchar contra el racismo de los blancos. Les decíamos a los espectadores: «sean así», «hagan esto», «peleen de esta forma». Los blancos les enseñábamos a los negros qué debían hacer.

¿Y quién más era oprimido en el Brasil? La mujer. Viajo como loco y nunca encontré un país donde las mujeres no sean oprimidas. Les puedo contar una historia que es muy curiosa. La única vez que me pareció que, finalmente, había encontrado un país en donde no se hablaba de la opresión de las mujeres fue en Suecia. Una vez estaba trabajando allá, haciendo un

espectáculos con el público. Les propuse: «vamos a preparar una obra acá, delante de la gente, pero ¿sobre qué', ¿qué tema quieren discutir ustedes?, ¿quiénes son los oprimidos acá?». Y una mujer dijo, «hablemos de la opresión de la mujer». A mi me pareció muy natural porque es algo que siempre oigo en Burkina Faso, Nueva Delhi, Río de Janeiro, Londres, Nueva York o en París. Siempre aparece el problema de la mujer oprimida. Entonces otra mujer se levantó y dijo «no, ¿por qué vamos a hablar de la opresión femenina?, acá las mujeres no somos oprimidas».

Me llamó la atención y le pregunté a la señora, «¿Usted está segura que en Suecia las mujeres no son oprimidas?». Y me contestó «claro, estoy segura, acá no somos oprimidas, acá no hay diferencia entre hombres y mujeres». Y dije, «pero mire que en Francia las mujeres se dicen liberales pero son oprimidas, y en el Brasil las mujeres son oprimidas. En Suecia no, no son oprimidas. ... En Francia por ejemplo, la mujer que trabaja gana siempre menos por hacer exactamente el mismo trabajo.» Y ella contestó, «en Francia y en el Brasil las mujeres ganan menos que los hombres por el trabajo que hacen; acá no, acá los hombres ganan un poco más que nosotras.» Y pensé, «Su opresión está en su cabeza, ella no ve la opresión pero existe». Y eso pasa con la mayoría de las opresiones que sentimos, hombres y mujeres, blancos y negros. Somos oprimidos y estamos tan acostumbrados que nos parece natural.

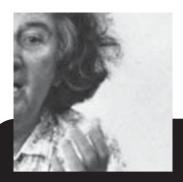
LA OPRESIÓN

También vamos a hablar sobre lo que hoy está pasando en el mundo. Parece que es natural que un país condene a una persona sin pruebas, es natural que uno invada un país y lo masacre. Las cosas son así y uno las acepta.

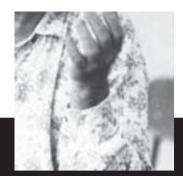
Trabajo mucho en el Brasil con el movimiento de los campesinos sin tierra, y a esta altura algo aprendí. Antes hacía teatro de mensaje, hoy hago teatro del oprimido y son ellos quienes dicen que quieren hacer y les ayudo a hacer teatro y lo hacen. Adoptaron el teatro del oprimido como su lenguaje de comunicación pormal

Entonces enseñaba a los campesinos lo que tenían que hacer. En el Brasil, que tiene ocho millones y medio de kilómetros cuadrados, donde el 2% de la población posee el 80% de la tierra no cultivable. La esclavitud siempre fue uno de los grandes problemas del Brasil. Es un país esclavo, como la Argentina. Somos hermanos en la esclavitud. La esclavitud del Brasil se debe sobretodo a dos problemas, uno es la tierra, que es poseída por muy poca gente y el otro es —como para ustedes- la deuda externa, que es la esclavitud moderna. Ahora hay una esclavitud más higiénica, invisible. De la cosa uno se da más o menos cuenta. De pronto recibe un sueldo que es mucho menor al que merecía, no tiene el empleo que necesita, no tiene acceso a nada, la esclavitud de hoy es más descarnada. No es sólo por el color de la piel y es tan cruel como la esclavitud del siglo pasado.

Un día me pasó una cosa muy fuerte. Fue el primer gran encuentro que cambió mi vida y mi perspectiva del teatro político. A partir de allí empecé a hacer algo completamente distinto.









Preparamos una obra sobre la lucha de los campesinos por la tierra, que mostraba la situación real del Brasil. Terminaba con la victoria de los campesinos, porque había que terminar con una victoria para mostrar el buen ejemplo. Al final, todo el elenco venía desde el fondo con una mano levantada y un fusil en la otra, cantando una cosa muy linda -creación de Carlos Leira-, muy fuerte, que inflamaba al público y repetía la frase: «tenemos que derramar nuestra sangre para liberar nuestra tierra».

En un momento fuimos al noreste, donde estaban las ligas campesinas. Presentamos este espectáculo ante verdaderos campesinos que trabajaban la tierra, que luchaban y morían por ella. La iglesia nos ayudaba. Un día, el día fundamental para mi, terminó el espectáculo y se produjo una ovación. Nos pusimos a hablar con la gente y recuerdo que vi a un señor, un campesino muy alto, muy fuerte - hasta hoy recuerdo su figura y sobretodo sus palabras- casi llorando de emoción, se acercó v dijo «que cosa maravillosa han hecho, ustedes que vienen de San Pablo, una ciudad tan grande». Y decía este hombre, «ustedes que son tan jóvenes vienen acá y dicen exactamente lo que nosotros pensamos. Hay que luchar, hay que derramar nuestra sangre para liberar nuestra tierra, estoy de acuerdo». Y nosotros muy contentos empezamos a mirarnos y a decir «nuestro mensaje pasó, nuestra función de educar y concientizar a las masas pasó muy bien». Entonces Virgilio, así se llamaba el señor, dice «Y ya que todos pensamos exactamente lo mismo, vamos a hacer esto, vamos a comer primero -porque era de mañana- y después ustedes agarren sus fusiles tan lindos y vienen con nosotros a pelear contra un coronel que invade nuestras tierras y tal vez vamos a derramar nuestra sangre.» Se produjo un gran silencio ...

Mis compañeros me miraron y como siempre era yo el que daba las explicaciones le dije al señor, «mire compañero, nosotros pensamos lo mismo que ustedes, por supuesto, por eso estamos acá, pero hay un pequeño detalle, un malentendido». El campesino me dice «¡pero que malentendido es ese!» Y le contesto «estos fusiles que usted ve son muy bonitos, pero no disparan, no son verdaderos fusiles.» Entonces me dice «¿pero para que hacen ustedes fusiles que no disparan? Los fusiles son para disparar. ¿Ustedes los artistas hacen fusiles que no disparan? Esto no es bueno para los artistas, hacen fusiles que son falsos.» Y yo le dije «los fusiles son falsos por que son fusiles estéticos, no están para disparar, su fin es estético. Vamos con el fusil en nuestra mano y tratamos de dar más credibilidad a nuestras palabras.» Entonces él dijo «Ustedes los artistas son gente muy extraña, pero igual, está bien, yo entiendo, los fusiles son falsos». Ahí nosotros empezamos a tranquilizarnos y de repente dice Virgilio, «pero ustedes no son falsos.» A lo cual digo «No, no, nosotros no somos falsos, somos verdaderos, los fusiles son falsos». Y dice «bueno, entonces no se preocupen, si los fusiles son falsos y ustedes son verdaderos vengan con nosotros a pelear por que tenemos fusiles para todos.» Nos miramos sorprendidos y dije «Hay un segundo malentendido. Nosotros somos verdaderos, éso sin duda, pero somos verdaderos artistas y no verdaderos campesinos.» Hubo otro largo silencio, uno de esos silencios monumentales, y después él dijo «bueno, ahora terminé de entender. Cuando ustedes, los artistas, dicen «vamos a derramar nuestra sangre» están hablando de nuestra sangre campesina y no de vuestra sangre artística.» Entonces dije,

«Usted tiene razón, perdone, pero tenemos que irnos porque el avión que nos lleva a San Pablo está por salir.»

Nos fuimos avergonzados, pensando, ¿qué estamos haciendo acá?. Estamos incitando a la gente a hacer cosas que nosotros no somos capaces de hacer, que no sabemos hacer. No tenemos el coraje de hacer, no tenemos la habilidad de hacer, estamos en esto de «¡Hagan ´esto´ mujeres!, ¡Libérense!; ¡Negros, álcense en combate!; ¡Campesinos, derramen vuestra sangre! Y nosotros miramos el reloj porque el avión nos espera para volver a San Pablo, una ciudad grande, con confort, volvemos para mirar la CNN. Esto no nos pareció justo. Ahí me di cuenta que no podía hacer más este tipo de teatro político. No podía incitar a la gente a hacer cosas que yo no hacía. Proponía correr riegos que no corría.

POBREZA, CENSURA Y CREATIVIDAD

Nunca fue fácil vivir del teatro en el Brasil, a menos que uno haga el teatro que quiere la oligarquía, la burguesía, los que mandan, los que tienen plata. ¿Y que dificultades teníamos?, todas. La primera era la pobreza. Era muy difícil conseguir subsidios y entonces vivíamos inventando cosas. A la escenografía que hacíamos, por ejemplo, la llamábamos «escenografía comodín», estaba prohibido usar cosas nuevas, teníamos que utilizar la basura limpia. La pobreza nos llevaba a eso. Por que la pobreza lleva a la creatividad.

Otro enemigo que teníamos era la violencia abierta. Me acuerdo que entre el 64 y el 68 se produjeron dos golpes de estado. Durante este período había una cierta libertad posible, pero había también violencia paramilitar. Era un momento en el que se raptaba gente. Hubo actores que fueron raptados al final de sus espectáculos, gente que desapareció y los mataron. Una obra de Chico Buarque fue invadida por paramilitares que destruyeron todo Me acuerdo que hice una obra que se llamaba Feria paulista de opinión, con distintos artistas de San Pablo: actores, músicos, autores a los cuales invité para que escribieran sobre el Brasil de aquel momento. Hice un gran espectáculo mural. Había una obra, después una canción. Los artistas plásticos tenían unas 70 obras de arte y se reflexionaba sobre la actualidad brasileña. Y esta obra fue víctima de la violencia. Recuerdo que representábamos con revólveres cargados en el bolsillo y teníamos un grupo de estudiantes que nos daba protección.

Fui preso después de un festival que hubo en Buenos Aires, en diciembre del año 70. Traje un espectáculo que se llamaba Arena cuenta sumbi, era un espectáculo musical. Como estaba entre dos festivales y había entrado en contacto con mucha gente de la Argentina, muchos mandaron telegramas y cartas protestando contra mi detención. Entonces a los tres meses me liberaron. Pero salí rápido por la presión internacional, eso ayudó mucho. Mi mujer es argentina y entonces vine para acá y me quedé en Buenos Aires, desde el 71 hasta el 76. En esos cinco años fue posible trabajar y trabajé. Armamos un grupo que se llamaba «Machete» e hicimos una obra mía, Revolución en el sur. Tenía un grupo de actores entre los que estaba Mauricio Kartun, por ejemplo. Después hicimos unas experiencia que llamamos «Teatro invisible», ahí estaban Rudy Chernicof, Luis Barone, Arturo Maly, Norman Briski.

El brasileño Virgilio provocó un cambió en mi vida y en mi forma de pensar el teatro. Ya no traíamos el mensaje. En Buenos Aires, cuando hicimos la primera experiencia de «Teatro invisible», hacíamos, también, lo que llamamos «dramaturgia simultánea»

La dramaturgia simultánea ya era un avance en nuestro trabajo. Ya no traíamos el mensaje. Preparábamos una obra que presentaba un problema que queríamos discutir con el público, entonces el problema era presentado hasta la crisis, cuando llegaba la crisis el protagonista tenía que tomar una decisión.

Yo le hablaba al público « miren –decía- este señor está en esta situación y no sabe que hacer». Entonces en el momento crucial, el momento critico, que nosotros llamamos la crisis china, porque en las lenguas chinas, que son muchísimas, no hay un ideograma para decir crisis, sino que hay dos ideogramas, uno dice peligro y el otro, oportunidades. La crisis es peligro con oportunidades.

Cuando le planteábamos al público, ¿qué piensan ustedes que tiene que hacer este hombre?» la platea pensaba, discutía y decía «yo pienso que el protagonista tiene que hacer esto, esto y esto». Entonces yo le decía al actor «bueno, vamos a intentar esta solución, esta posibilidad, vamos a improvisar» y los actores en escena improvisaban soluciones.

Nosotros conservábamos el poder de la escena, no se lo dábamos al espectador, a él sólo le ofrecíamos el poder de decirnos que pensaba que había que hacer.

Estaba trabajando en el Perú y aconteció una cosa muy hermosa. Durante la tarde preparábamos el espectáculo, improvisando, y a la noche representábamos con lo que decían los diarios o con historias que traía la gente. Un día llega una señora, sobre el final del espectáculo, y dice, «que cosa más linda que están haciendo, todo es tan democrático, todos participan, todos dicen lo que piensan, pero que lástima... ustedes sólo se preocupan por la reforma agraria, la deuda externa, sólo les interesan los temas políticos, y yo tengo un gran problema, un enorme problema y ustedes no me pueden ayudar», y yo le dije, «señora, si usted lo mira bien, todos los problemas son políticos, si nos cuenta cual es su historia hacemos mañana un ensayo y por la noche la representamos y le pedimos al público que la aconseje». Y entonces dijo, «no... no, porque mi problema no es político». Yo le dije «señora todos los problemas son políticos», «¡Pero no el mío!», gritó ella, «¡El suyo también! —le contesté- porque pasa en la ciudad, en la polis, todo lo que pasa en la polis es político por definición!», «¡No, no! La polis no me interesa porque el problema es entre mi marido y yo, entonces no es político.» Entonces le dije, «¿Usted y su marido? . Ve como es político, porque usted y su marido son políticos».

Entonces ella dijo, «bueno, si usted me garantiza que lo que pasa con mi marido, no importa donde, es de derecho político, cuento mi historia» y empezó a contar una historia terrible. Ella tenía un marido que no trabajaba pero al que le gustaba pedirle dinero. Ella siempre le daba plata y él decía que estaba construyendo una casa para los dos, en una ciudad vecina. Él se iba por una semana y volvía con un papelito escrito a mano y decía «es el recibo de la plata que me diste, compré los ladrillos». Ella, que no sabía leer ni escribir, guardaba los recibos. Durante un largo tiempo ella siguió dándole dinero y él traía los recibos. Un día se pelearon y ella pensó «¿y si es mentira, y si estos recibos no son verdaderos?» Llamó a una amiga, que sabía leer y escribir, y le dijo «Mirá, mi marido dice que está construyendo una casa, me quiere dar una sorpresa,

no permite que vava a visitarla, y me da los recibos de lo que va comprando. Mirá y decime si estos recibos son legales.» Y la mujer, la amiga, leyó los recibos, primero le extrañó un poco porque olían a perfume, y en general los recibos no tienen perfume. Buscó un sello y no tenían sello ni firma. Comenzó a leerlos y descubrió que eran cartas de amor que la amante de su marido escribía cuando él estaba con su mujer. Esa señora se sentía sola y le escribía poemas, cartas muy dulces que le daba cuando se encontraban. El desgraciado los hacía pasar como recibos ante su esposa. Ella estaba indignada, furiosa, y me dijo «Mire señor, mi marido pasado mañana va a volver ¿y, qué hago cuando venga?» Yo le dije a la señora «No se lo que tiene que hacer, pero puedo preparar una obra sobre esto y entonces a la noche hacemos dramaturgia simultánea y el público va a dar sugerencias.» Ella contó la historia a los actores. Preguntó si podía ir al ensayo y yo cometí la imprudencia de decir que sí. Cuando llegó al ensayo estaba bastante avanzado, habíamos improvisado, distribuido los roles. Se sentó, empezó a mirar y se puso inquieta En un momento empezó a decir, «Pero este hombre. ¿Quien es este hombre?» Y yo le dije «bueno, este hombre es un actor que hace del papel de su marido.» Y ella, riéndose, dice «¿Pero usted piensa que yo me iba a casar con un gordo así? No quiero a este, quiero al otro» «Pero señora - dije- soy el director.» y dice «No, no. Usted es el director pero yo soy el personaje. Quiero elegir.» «Entonces, está bien, ¿Esta mujer es usted?», «¡No, yo no soy así. Yo quiero a la otra.» Y empezó a cambiar todo, la marcación del movimiento. «No, no vaya para allá, yo nunca hablo para allá y no digo esa frase.» Y cambiaba todo.

Entonces le dije, «mire señora, si no me deja hacer mi espectáculo, donde soy el director, hágalo usted, diga usted lo que hay que hacer.» Y empezó a dirigir, y lo peor es que dirigía bien, sabía de que hablaba, no era la artista hablando, era ella hablando de ella misma y mostraba lo que era, lo que tenía que decir, las pausas que tenía que hacer.

A la noche hago lo que se llama «el comodín». Le pedí a la señora que se sentara en el escenario y dije a los espectadores, «miren ustedes a esta mujer, a ella le pasa una tragedia». Fui bien a lo dramático para atraer la emoción... Así presentamos la tragedia de ese día. Ella contó su historia. Y yo expliqué,» miren bien, hoy no hablamos de reforma agraria no hablamos de la deuda externa hablamos de esta mujer, su destino depende de ustedes».

Todo el público se emocionó por que entendieron que lo que dijeran iba a cambiar el destino de esta mujer. Empezamos a hacer la obra. El marido decía «te voy a dar una sorpresa» y ella, «yo quiero ver la casa» y él «dame plata», etc. Llegamos a la crisis: el marido llamaba a la puerta. Paré la escena y dije «miren, vamos a hacer dramaturgia simultánea, entonces la solución tiene que venir de ustedes. ¿Qué hacemos ahora? ¿Qué pasa con esta señora mañana cuando venga su marido? ¿Qué va a hacer? El marido está en la puerta, ella está acá. Ustedes están viendo a actores, pero mañana esta situación será real. El verdadero marido va a estar allí. ¿Qué debe hacer ella? Hablen 3 minutos y después vemos las soluciones.» Y entonces armaron grupos y comenzaron a discutir.

Terminados los 3 minutos dije «vengan las sugerencias. ¿Qué debe hacer la protagonista?» Una persona explicó,»lo que tiene que hacer es llorar, pero tiene que llorar mucho, mucho, mucho, Y él se va a sentir muy culpable de ver a una mujer llorando y después ella lo perdona. Y la vida va a ser mejor.» Lo intentamos. Finalizada la representación pregunté, «¿Esto es lo que ustedes aconsejan que haga esta señora mañana?» La mujeres se levantaron y dijeron «¡No!». «Bueno está bien, digan alguna otra cosa que quieren que haga» y uno dijo «lo que ella tiene que hacer es no permitirle que entre y entonces él va a desesperar porque va a perder a su

mujer». En Perú cuando una mujer está casada y se queda sola, aunque eche a su marido es siempre la abandonada y todos los hombre piensan que se pueden acostar con ella, es un peligro. «Entonces yo pregunté a la platea «¿Es verdad éso, acá los hombres piensan que se pueden acostar con ella?», «Sí, sí, es verdad, entonces no es una buena solución» dijeron. «Bueno, busquemos otra solución» y apareció una tercera, «ella tiene que dejarlo entrar e irse a vivir con su madre». Entones la actriz improvisó.

Me desesperaba por que sentía que todas las ideas que tiraban eran malas. Noté que a mi lado izquierdo, en la tercera o cuarta fila había una señora muy fuerte, era una de esas muieres. enormes, ¿ustedes vieron esos luchadores de sumo?, bueno era más o menos así. Se movía impaciente. Pensé «si a esta espectadora no le gusta la dramaturgia simultánea es capaz de pegarme». Entonces muy delicadamente me aproximé a ella y le dije, «mire señora, parece que usted tiene una idea porque se está manifestando, si es así exprésela y nosotros vamos a intentar representarla.» A lo cual dijo «¡Si, yo tengo una idea.¡Mi idea es muy clara! Ella tiene que tener una conversación MUY CLARA con el marido y después ella lo perdona.»

Volví a sentirme decepcionado porque me esperaba una cosa más violenta. Le dije a al actriz «vas a tener una conversación clara con tu marido y después de la conversación clara vos lo perdonás.»

Mientras miraba la escena la mujer estaba más impaciente que antes y si antes parecía un luchadora de sumo japonesa. ahora parecía un dragón chino que echaba humo. La gente hacía unas caras terribles. Pensé que ella estaba realmente muy furiosa Y le dije «señora, todos intentamos hacer lo que usted quería pero no funcionó.» Y ella dijo «¡No, ustedes no hacen lo que yo dije. Por que usted es hombre y el hombre no va a entender nunca a la mujer», «eso está claro señora, estoy de acuerdo. Es imposible entender a una muier, uno puede amarla, pero entenderla... eso no es posible. Entonces estamos de acuerdo, por lo cual estamos en buen camino, no entendemos a las mujeres. Pero si bien yo soy hombre la actriz es mujer y ella tampoco entendió», y la señora «no, pero vos sos el patrón», «pero no, no soy el patrón» le dije, a lo cual me contesta «Yo quedé furiosa». Y le digo «Señora, vamos a hacer una cosa. Yo entendí que usted dijo que ella tenía que tener una conversación muy clara y luego perdonarlo.» Y me dijo «¡Ve! ¡Yo no dije eso!», «señora, todo el mundo entendió que usted habló de una conversación muy clara y perdonarlo después», «¡No! Yo dije que ella tendría que tener una conversación MUY CLARA v después perdonarlo.»

La confusión era muy grande. Entonces miro a la mujer y en ese momento ella se levantó, pensé que venía hacia a mi pero no, se estaba yendo y pensé no, yo no quiero esto y le dije «señora, no, no haga eso, por favor. Nosotros hacemos lo mejor que podemos para entenderla.» Y ella empezó a gritarme y yo intentaba ser razonable pero llegó un momento en que yo también estaba furioso, ella estaba sentada otra vez y le dije «señora, nosotros no entendemos lo que quiere decir cuando dice «una conversación muy clara» y entonces por qué no viene usted misma, reemplaza a la actriz y muestra lo que es para usted una conversación clara».

Y ella, sentada dice, «¿Puedo?» y dije «sí, puede, venga acá y muestre que es una conversación clara», entonces ella vino. El actor que hacía el papel de marido, era un actor estupendo, muy bueno, pero era flaquito y bajito y cuando vio a la mujer tan enorme me dice «Boal, ¿qué hago yo acá? Y yo le dije «no sé, no soy actor, vos improvisá, Stanislavski, memoria emotiva. No sé, voy a pensar.»

Mientras pensaba la mujer venía caminando y todo el mundo se preguntaba que iba a hacer. Ni bien entró en la escena agarró una escoba grande que se encontraba sobre un costado, miró al chico que hacía de marido, lo agarró por el pecho y le dijo «Primero vamos a tener una conversación muy clara. ¡Vos me traicionaste!» y empezó a pegarle. Yo me tiré encima de la mujer pero era mucho más fuerte que yo. Me empujó y caí sobre la escenografía, que era muy frágil, los otros vinieron para ayudarme y ella que seguía diciéndole al marido «¡Traidor! ¡Me traicionaste! Pero tenemos esta conversación clara» y le seguía pegando.

Hago teatro hace medio siglo pero juro que nunca vi a un actor tan verdadero, nunca había visto a un actor tan stanislavskiano. Finalmente lo agarró, lo sentó y le dijo «bueno, ahora que tuvimos esta conversación tan clara vos vas a la cocina y me traes de comer por que tengo hambre.»

Quedé emocionado, primero por solidaridad con mi amigo que estaba lastimado, pero al mismo tiempo llegué a una comprensión estética del fenómeno. Aquí había pasado una cosa maravillosa, extraordinaria, que podría calificarse como «la trasgresión simbólica». La espectadora invadió un espacio que pertenece a los «sacerdotes» de la interpretación, a los actores. ¿Y ella que hizo? Dijo «yo también soy, yo también quiero decir lo que pienso. No quiero traducción. Quiero mostrar lo que soy capaz de hacer, lo que pienso cuando hablo. Que significado tiene cada palabra para mi». Simbolizó las transgresiones que tenemos que hacer para liberarnos de nuestras opresiones. La verdadera libertad se alcanza cuando uno transgrede, cuando uno dice «Yo no quiero más. Yo soy capaz de decir no. Mi no es no».

Un ser humano puede hacer todo, puede jugar al fútbol, puede hablar aunque no sea orador... Todo lo que uno puede hacer pueden hacerlo todos. No con la misma aptitud, pero todos pueden. Esta es la primera cosa esencial que está en el teatro del oprimido: todos somos humanos, si somos humanos somos teatro, aunque no hagamos teatro.

EL TEATRO DEL OPRIMIDO Y LA DEMOCRACIA

Entre las técnicas especiales del teatro del oprimido está «el teatro foro» (forum, en portugués), el «teatro invisible». En este último preparamos una escena y la jugamos en un tren, por ejemplo, en un supermercado. Y hay otra, «el arco iris del deseo» que encontré en Europa, sobretodo, con gente que tenía problemas muy graves. Muchas veces eran problemas subjetivos. Son once técnicas que sirven para teatralizar los conflictos internos, opresiones que no son visibles por los demás. Para trabajarlas hay que tornarlas teatrales, es decir, visibles. Hay todo un conjunto de técnicas introspectivas para poner en escena los problemas que uno tiene en la cabeza.

Y la última experiencia que estoy haciendo es el «teatro legislativo». Fui más allá de lo que tendría que haber ido. Trabajamos con grupos organizados, pueden ser grupos de negros, de mujeres, de campesinos, o de un barrio, de una villa miseria; es decir, gente que tenga el mismo proyecto. Ellos hacen juegos, ejercicios, teatro foro y después se toma nota de las intervenciones de los espectadores. Durante cuatro años fui Conceial de Río de Janeiro v todos mis asistentes hacían este trabajo teatral. Llegaban sugerencias de la gente de la calle, de los sindicatos, de las iglesias, las escuelas y trabajábamos en la transformación de ellas. Estas sugerencias eran transformadas por mis técnicos y mis abogados en proyectos legislativos.

Pienso que el teatro hay que hacerlo siempre y en todas las formas que uno pueda, ésta es la forma humana de existir por excelencia. El teatro del oprimido ocupa su propio espacio, el espacio de la democracia, el espacio en el que la gente puede utilizar el espectáculo, el lenguaje teatral, para discutir sus opresiones, para pensar el pasado, para estudiar el presente y para inventar su futuro.

Un mapa con saludables paisajes

El Festival del Mercosur sorprendió antes de iniciarse.
No era para menos: se anunciaba con más días y casi el doble de oferta que en su edición anterior.
Como fenómeno social y punto de encuentro cumplió holgadamente.
Y aunque su mapa mostró algunas grietas, la mayoría de los espectáculos se unieron en un saludable paisaje, que no dejó afuera propuestas locales, coproducciones y unas cuantas actividades paralelas.

FAUSTO J. ALFONSO/PATRICIA SLUKICH

Con apenas dos ediciones, el Festival Internacional de Teatro Mercosur, que se realiza en Córdoba, se ha transformado en un evento teatral envidiado por casi todas las provincias argentinas. Con excepción de Buenos Aires, que cuenta con su propio festival internacional, el resto del país no goza de un emprendimiento de estas características, donde confluyan espectáculos de todos los continentes y actividades docentes (teóricas y prácticas) de la mano directa de reconocidos maestros de la escena. Es cierto que Córdoba tiene a favor una afianzada tradición en ese sentido: los festivales latinoamericanos de teatro que prestigiaron los '80 y parte de los '90 fueron determinantes. Pero no deja de sorprender que ante tanta y tan creciente desatención que sufre la cultura argentina desde añares, para la segunda edición del Festival Mercosur (2001) sus organizadores hayan redoblado la uesta, llevando a 14 los días del evento y casi dupl de propuestas que coparon tant cando la cantidad la capital de la provincia como varias ciudades del interior.

Lejos de herir la sensibilidad del teatrista local (así lo sienten algunos cordobeses), creemos y confiamos en que tal avalancha de espectáculos fortalece tanto a productores como a consumidores de teatro y propone un campo de intercambio de inapreciable valor. He aqui la esencia de la envidia de aquellas provincias que, si de espectáculos foráneos se trata, deben contentarse con espectáculos que fallaron en la Capital Federal y salen a probar suerte al interior o con escasísimos montajes internacionales que pasan fugazmente y que, al estar gestionados desde lo privado, terminan siendo vistos por muy poco público a raíz del costo de las entradas.

En la edición 2001 del Festival Mercosur confluyó lo ritualista, las nuevas tendencias, lo antropológico, el circo, la danza-teatro, el teatro infantil, las apuestas clásicas y sus contrapartidas exóticas, además de performances de todo tipo. Un mapa teatral suculento, con alguna que otra grieta, pero en términos generales muy saludable.

Las grietas en cuestión estuvieron delineadas - fundamentalmente- por espectáculos como **La mue de l'ánge**, del grupo canadiense Le corps indice, que se anticipaba como ejemplo del buen uso de las nuevas tecnologías al servicio del teatro (y resultó una pretenciosa bomba de estruendo); y **Hombres** (del Centro de Investigación y Divulgación Teatral, de Paraguay), una propuesta integrada por ocho situaciones que invitan al público a itinerar caprichosamente por distintos espacios para presenciar escenas o confesiones que realizan hom-

bres de distinto rango social (desde un texto elemental y actuaciones muy flojas). Otras puestas de rumbo impreciso fueron las exhibidas por los mozambiqueños de Gungu (**Lo que el agua se llevó**), indiscutiblemente carismáticos, pero portadores de una primaria dramaticidad; **Solo for two**, del grupo alemán The Storm y Jazzy Project; y los belgas del Proyecto Bartime. En danza-teatro, despertó un relativo interés **Trueno para que lloremos**, de la brasileña Verve Companhia de Danca, donde el entrenamiento físico/técnico entró en conflicto con lo dramatúrgico.

PROGRAMA NACIONAL Y COPRODUCCIONES

Pero como contrapartida de estos deslices, buena parte del Festival esgrimió orgulloso valores de puesta, actuación y dirección. Una grata particularidad descansó en el excelente nivel de las propuestas argentinas seleccionadas para la ocasión: El Periférico de Objetos con Zooedipus; Cachetazo de campo, de Federico León; Cinco puertas, con dirección de Omar Pacheco y Decadencia, dirigido por Rubén Szuchmacher. A estas puestas, que ya cargaban previamente elogios de público y crítica, se les sumó **Umbral**, una co-producción entre el ICI y el Teatro San Martín (Bs.As.), que con exquisitez propuso cinco historias de amor, con logros autónomos, pero integradas en una totalidad inobjetable, con el sustento de un texto mordaz pero igualmente sensible y actuaciones de lujo. Cinco historias que, si bien pueden remitir a la cotidianeidad, ostentan una irrefutable magia escénica y una pericia en el planteo que nos impide distraernos así sea por un segundo. Por Umbral, desfilan situaciones crepusculares, donde entran en conflicto el arrojo y la frustración; el verdadero amor y la complacencia; la simple verdad y la especulación más remota. En términos psicoanalíticos, el ello, el yo y el superyo en una batalla campal pero retratada con una envidiable sutileza por Paco Zarsoso (autor), Fernando Piernas (director) y los intérpretes Beatriz Spelzini, Ricardo Merkin, Diego Reinhold, Marcelo Piraino, Silvina Fernández y Martín Neuburger.

También desde la línea de la co-producción se despertó polémica, quizás «la polémica» del festival. De la mano de la Agencia Córdoba Cultura y el Instituto Goethe, llegó el espectáculo más discutido: **La noche continúa**. Para algunos, una penosa aproximación al mundo de la bailanta, según puesta del alemán Roland Brus. Para otros, el redescubrimiento de una expresión netamente popular puesto ante la vista incómoda de la sociedad burguesa. A nuestro juicio, demagógico en lo ideológico y anárquico en su concepción espectacular, **La noche continúa** resultó







un "show", pero en el sentido más acotado del término. Un recorte o muestra de un fenómeno popular casi intransferible como hecho teatral per se. Tal vez una estructura dramática y muchos minutos menos lo hubiesen beneficiado. Un consenso más generalizado obtuvieron las dos co-producciones restantes: **Torero portero** (Alemania/Córdoba), dirigida por Stefan Kaegi; y Proyecto Feria (Uruguay/Argentina), dirigida por Mariana Percovich. La primera indagando en la cotidianeidad de "porteros reales" que son observados por el público tras un vidrio, en una suerte de teatro de hecho que puso a prueba nuestra reserva voyeurista. Y la segunda, proponiendo un genuino fresco social -cálido, pintoresco y entretenido- a partir de la toma por asalto de una feria a cargo de un grupo de actores. Este fue uno de los espectáculos más comentados y festejados y, con su rotación por distintas ferias cordobesas, una de las mejores publicidades de las que gozó el Festival.

OTROS MUNDOS

Un espectáculo que generó controversias, aunque desde un lugar diferente al de La noche continúa, fue la puesta de ¿Bailamos?, del grupo catalán Sémola Teatre. Desde estas líneas adherimos a favor de lo que consideramos una propuesta seductora, que juega con el cruce de lo real y lo onírico, sin privarse de detalles kistch y un concepto escenográfico por momentos barroco. Tal cruce se produce a las vías del tren, cuando un auto se detiene ante la barrera baja y estancada. El inevitable obstáculo se convierte en la pausa obligada donde estallan las reflexiones e impotencias de cada personaje, desde una actuación condimentada por la displiscencia y los brotes de histeria. Poderosas imágenes irrumpen en un presente desolador que obligará a un reordenamiento de las relaciones. Ha llegado el momento en que los personajes ratifiquen o rectifiquen el rumbo que han escogido para sus vidas. El actor y director Joan Grau sabe como sostener, hasta el final, ese momento de decisión.

Exiliadas (Cantata para un siglo), del grupo Atalaya, es una pieza en la que la lucha de la mujer se plantea como base narrativa y descriptiva de los avatares memoriosos del siglo pasado (el XX). Con una puesta que se nutre en las aguas del realismo, Ricardo Iniesta encuentra el modo (en algunos casos con acierto y en otros cometiendo pecado de redundancia y explicitez) de expresar en acciones teatrales, la profunda conflictiva que atravesó a las sociedades europeas durante una centuria que, en esta obra, se torna demasiado larga. Un texto excesivamente declamativo, un tempo de relato teatral con altibajos, cuadros escénicos desparejos (muy buena la

inserción del tono del cabaret berlinés; deficitaria la imagen largamente transitada de los campos de exterminio nazi) y algunos climas forzados en su extensión deslucen una puesta que tiene, en su concepción, la mejor de las intenciones.

El grupo Naroden Teatar de Kumanovo (Macedonia), con División (Break up es el título original), abordó en clave de comedia negra la realidad de los Balcanes, en extraña mixtura con un personaje femenino inspirado en Lady Macbeth. El espectáculo fue uno de los contados casos en que el lenguaje oral se transformó en un impedimento para el entendimiento total v el pleno disfrute. La puesta en escena se desarrolló en un ambiente pequeño, reino de la claustrofobia, donde la citada lady sufre el autoritarismo de los hombres y especula con su plan de venganza. La violencia sexual, presentada como metáfora de otros tipos de violencia, adquiere por momentos resonancias grotescas, en la utilización de la utilería y en el enfoque caricaturesco de los personajes.

También Egipto, con The box of our lives (del elenco La Música Independient Theatre Group), demostró solvencia pese a lo remanido del conflicto (y del enfoque) planteado: el accionar posesivo de una madre. La buena escenografía -en la que los utensilios de uso cotidiano se presentan como desperdicios de un micromundo hermético, impenetrable- y la buena performance actoral no alcanzan para contrarrestar la previsibilidad de la situación general y de los pequeños conflictos (variaciones sobre un mismo tema) en particular. Ritos y rutinas de la desvencijada relación van perdiendo sostenidamente su impacto. Un remate poco feliz, agridulce, con el soporte de diapositivas, desluce la buena concepción de las imágenes iniciales.

DESDE DINAMARCA: EL ODIN TEATRET

Pródigos y generosos a la hora de marcar presencia en el Festival fueron Eugenio Barba y su grupo, el Odin Teatret. Trajeron consigo tres obras teatrales (Oda al progreso, Mythos e Itsi bitsi), dos talleres intensivos de teatro para actores y uno para directores que dictó el propio Barba.

Mythos, ritual para el siglo breve, es la última producción del elenco -estrenada en 1998-. Centra su núcleo dramático en un velorio, al final de este cortísimo siglo que se iniciara con la revolución bolchevique (1917) y terminara con la caída del muro en 1989. Se trata del sepelio de Ghilhermino Barbosa, un revolucionario brasileño que en 1925 luchó junto a Luiz Carlos Prestes. Alrededor del cadáver se dan cita los mitos griegos, para enterrar al último formidable idealista en el Gran Funeral de la Historia.

Al ser sepultado, este sueño revolucionario se vuel-

ve inmortal y adquiere así, su status mítico. Tan gigantesca empresa filosófica. la de narrar lo mítico desde su propia esencia constitutiva, es un filoso cuchillo preparado para destazar hasta las mejores intenciones. Pero, en las manos de Eugenio Barba, las finas cuerdas que sostienen y componen la dramaturgia de la obra, son pulsadas con una precisión de orfebre (un prodigio de técnica teatral). El director elude así el peligro de caer en planteos crípticos y retorcidos; aún a pesar de la audacia con que se lanza a buscar la sustancia mítica en el mundo terreno.

Un jardín Zen como recurso del dispositivo escénico. no solo retórico sino temático, se hace v deshace bajo las paladas (marcadoras de gran parte de la acción) con que lo trazan cada uno de los personajes que cortejan al muerto. Este es el nudo metafísico del planteo. Aquí se asienta la construcción dramática de la puesta, con una teatralidad sólida, compacta y demoledora; que circula por la escena de la mano de estos mitos-personajes, para sustentar su valor teatral más allá aún de la palabra o la imagen (poderosa, dinámica y reconcentrada).

Mythos es impactante y grandilocuente, bajo el hálito propio de la más clásica tragedia griega. Es de una belleza y sustancia que requiere de filtros previos para disfrutarla en plenitud: el del intelecto; es así que lo perceptivo restalla un instante ante nuestros ojos para, de inmediato, dejar paso a las profundidades de la reflexión.

Itsi Bitsi en cambio es, aún apelando en esencia a las mismas técnicas teatrales con que se nutre **Mythos** (y que forman parte de la identidad del Odin Teatret como tal), su contracara. Si Mythos es oscuridad, neblina y puro sentido connotado, Itsi Bitsi representa la diáfana frescura del verbo descarnado. Directa, conmovedora hasta las lágrimas (jamás melodramáticas), exquisita, purísima, sutil, mordaz, genuina, sin concesiones ni estrecheces, armónica o disonante son algunos de los calificativos que le caben sin dudar, en justas dosis. Pero a pesar de tanta materia constitutiva, que podría convertirla en una obra pringosa como la miel, esta puesta conserva la gracilidad, la liviandad y la apostura de una simpleza sencillamente arrolladora. Adjetivos más, adjetivos menos, Itsi Bitsi centra la teatralidad en su raigambre profundamente humana. En ella, los actores narran los años que precedieron a su llegada al Odin Teatret. Epoca de viajes por el mundo, música, poesía, política, droga y revoluciones. Esta es la historia de ellos, de Eik Skalÿe (el primer poeta beat que cantó en Danish y se suicidó en la India en 1968) y la de toda una generación: la de los '70. Un testimonio palpitante de aquellos locos años hippies en los que el sueño de libertad guiaba todas las metas.



LO IRREVERENTE

Es difícil ya, pisando los confines de este milenio que recién finaliza y apenas tanteando los inicios del próximo, pensar que exista algo que todavía nos parezca irreverente y, a la vez, interesante. Parece que lo hemos consumido todo, o quizás demasiado (en la tele, en los diarios, en la calle, en el teatro o en el cine) como para creer que alguien pueda sorprendernos más allá de nuestros cálculos; ni qué hablar de manipularnos, si somos espectadores avezados. Pero parece que Leo Bassi, un italiano calvo, retacón, de voz ruda y aspecto de oficio bancario mal llevado, ha decidido demostrar que ésto del hartazgo del consumo posmoderno, de la muerte de las ideologías y de la disolución de los lenguajes que legitimaban los grandes relatos modernos es un bleff; un desvarío de unos cuantos teóricos mal nutridos. Así, el hombre cabalga para tumbar a la globalización y hacerla lamer sus botas. Para tal afrenta se vale de golpes de efectos, martillazos y trucos hipnóticos; nada por cierto, que no hayamos conocido en el pasado. La cosa es cómo los utiliza.

Con esta premisa (de antiglobalistas en pie de lucha, muy en boga), Bassi construye un espectáculo de corte claramente popular, donde la técnica del clown está al servicio del impacto, la burla, la provocación, el desconcierto y los juegos comunicacionales con el espectador (base inequívoca de su planteo humorístico).

Bassi se para ante sus espectadores, narra un cuentito de cuán rebelde fue en su infancia y se lanza a demostrarlo sobre el escenario. "Las puertas y salidas del teatro han sido cerradas para que nadie pueda escapar. Ustedes son las palomas con las que haré mi experimento", anuncia. Este es el pie para una seguidilla ininterrumpida de osadías en las que el dominio de la relación comunicativa con el público y la manipulación de las pulsiones inconscientes de la platea constituyen el leit motiv de su espectáculo, de allí el nombre, **Instintos ocultos**.

Con una estructura imprevisible, en la que cada maniobra lleva implícito un signo minúsculo que señala que este italiano es capaz de cualquier cosa, Bassi instaura un juego creativo, divertido, vertiginoso y dinámico de acción-reacción: una maza y una

manzana, explotando sobre los primeras filas de espectadores, anuncian que algo más grande está en puerta y así es; los desvaríos controlados de Bassi llevan a su público hacia las sensaciones que él cronométricamente espera generar. La teatralidad de su propuesta se basa, entonces, no en las líneas de sus primitivos planteos sino en el universo perceptivo que despierta en los espectadores. Una montaña rusa de sensaciones impecablemente distribuidas para generar un cuantum infinito de verdades que se activan y desactivan, según los dictados del actor. Vale la pena, sin dudarlo, pasar por la experiencia.

Le feu, del grupo francés de teatro callejero Le Salamandre, viene a constatar que el hecho de encontrar un escenario casual y precario (como es la playa de estacionamiento de un hipermercado) no invalida la dramaturgia y la teatralidad de un espectáculo. En un juego creciente de acciones teatrales, que tienen a las llamas como indiscutidas protagonistas (invaden los cuerpos y el espacio y dibujan la puesta en escena), los integrantes de Le Salamandre organizan con sus espectadores una verdadera liturgia en torno al dios-fuego, dentro de los márgenes del improvisado templo callejero. Vestuario, música, maquillaje, actuación y utilería se desarrollan acertadamente al abrigo de esta idea de posicionar al fuego como elemento sagrado. Le feu se sustenta y nutre de la dimensión ritual del teatro, con una poética estilística que -al margen de la osadía de dibujarse entre las llamas- aborda y colma con impactante belleza la dimensión del espacio.

Panti Pusaka Budaya, la obra que presentó el elenco de Indonesia, está dividida en cuatro partes. La primera es una performance de melodías populares; la segunda inspirada en las líneas del texto sagrado, el Ramanaya, narra la lucha de dos hermanos por recuperar y poseer una piedra; la tercera es una danza con máscaras típica de Bali y, la cuarta, una coreografía básica de las danzas balinesas. Esta estructura clásica y, en algún sentido, folklórica de la puesta permite que, aún alejados de los códigos espectaculares del teatro balinés (y que se postulan como crípticos en tanto no se rigen por los parámetros de las técnicas básicas occidentales), la obra

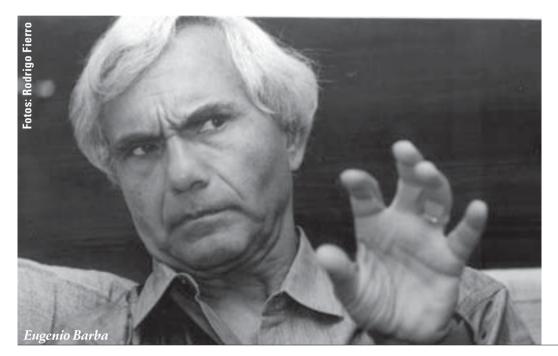
resulte un rico ejemplar y muestrario de usos y costumbres. La música disonante de los instrumentos típicos, las danzas (signadas por movimientos que apuntan a la expresión, proveniente de la interioridad de los personajes a través de la máscara -que oculta- o los movimientos repetitivos, que concentran acción), el colorido escénico, la exuberancia, la profusión de ornamentos en los trajes y maquillajes, y los desplazamientos escénicos regidos por leyes que demarcan otro modo de ocupar el espacio, resultan elementos de suficiente interés y apostura.

Aunque muchos esperaban ribetes escénicos más sorprendentes (por tratarse de uno de los grupos referentes de su país) La Tarumba (Perú) apostó a una puesta en escena clásica y tradicional: la de la carpa circense. En ella, malabaristas, trapecistas, entrenadores de perros, monociclos, equilibristas y zancos desfilan, con un tono de carnaval veneciano anclado en la más prototípica Latinoamérica, presentando sus números pequeños, pero efectivos. Los personajes que interpretan estos roles provienen del mundo de la Comedia dell'arte y encarnan en sí la dulzura e ingenuidad de los mejores sueños. Un dispositivo escénico prolijamente trazado permite que cada cuadro se desarrolle a sus anchas. Sin pecados inconfesables que purgar este espectáculo amable y diáfano asienta en el carisma de sus personajes y sus proezas (o falibilidades) escénicas su eficiente y evidente teatralidad.

El buen nivel encontró asímismo socios en Uruguay (El tren de los sueños, de la murga Contrafarsa); Bolivia (Alias Don Quijote, del Teatro Duende); India (Teatro Kathakali); y en el grupo neuquino Atacados por el arte, con su espectáculo de títeres ¿Podés silbar?, entre algunos más. Muchos otros espectáculos tomaron parte de este segundo Festival del Mercosur, que se expandió hasta cuanto espacio no convencional pudo. Los elencos de Córdoba tuvieron sus propias y generosas muestras, una oficial y otra extra-Festival, luciéndose con propuestas como Hermanos de leche (del Teatro La Luna), Las Fieras y Guernica (ambas de La Resaca), Una Iluvia irlandesa (Proyecto Pluja) y Desastres (de Cirulaxia).

EUGENIO BARBA

"Si hoy intentamos definir qué es teatro nos vamos a confundir"



El director Eugenio Barba llegó a Córdoba invitado por el Festival Internacional de Teatro del MERCOSUR donde presentó tres de sus obras: Mythos, Oda al Progreso e Itsi Bitsi. Para dar una idea de la potencia de su figura basta con mencionar que el primer día del Festival se agotaron las entradas para todas sus funciones y que la sala Azul de Ciudad Universitaria no logró albergar gente que, con sus entradas en la mano, se quedó gritando y golpeando las puertas una vez comenzada la función.

GABRIELA HALAC

MEMORIA

"Por más de treinta años el Odin Teatret rechazó las falsas ideologías comunitarias y reafirmó la fuerza de la soledad en común.

He pensado muchas veces durante largos y trabajosos ensayos que, quizás, lo más íntimo que nos narran es la historia de la capacidad de resistir. Podría ser, en realidad, su propia historia: estar solos cuando alrededor se predica estar en comunicad; estar juntos cuando otros predican que ahora cada uno se basta a sí mismo" (Thomas Bredsdorff. Actor del Odin Teatret)

- Una de las características del Odin es que un núcleo de actores vienen trabajando juntos desde hace muchos años. ¿Cuál es la incidencia de la memoria del grupo en sus trabajos?

- Pienso que tiene un papel fundamental ya que la mayoría de los actores ha estado en el Odin por más de 25 años. Entonces, todo lo que tiene que ver con el origen de los primeros años, cuando éramos un grupo totalmente anónimo, de aficionados en realidad, totalmente incomprensibles para el panorama teatral europeo (por que no había una cultura colectiva en el 64), todo ésto quedó en nuestro sistema nervioso y hace que hasta ahora, que tenemos un cierto prestigio, sintamos que no pertenecemos a toda esa cultura oficial que generalmente toma las portadas de los periódicos. Ese factor de la memoria es al mismo tiempo como un fantasma que tiene características de incitación porque nos obliga a no repetirnos. Es evidente que un grupo de personas que ha trabajado por tantos años juntos ha llegado a un desarrollo de sus posibilidades que uno

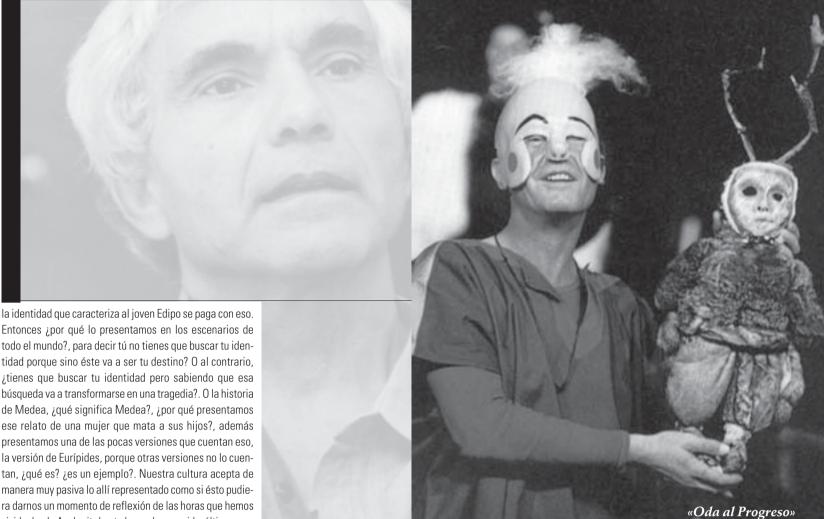
podría llamar su identidad profesional, su identidad artística, es una manera de ser, de expresarse, de tomar posición, pero esta manera puede también transformarse en manierismo. Esa memoria hace también que todos los espectáculos que hemos actuado, todos los contextos en los cuales nos hemos presentado, sean inevitable e inexorablemente como fantasmas. Cada vez que comenzamos a realizar un nuevo trabajo nos vemos obligados a encontrar puntos de salida, perspectivas, procedimientos de trabaio, dinámicas de grupo que nos recuerdan lo que va hemos hecho. Entonces esta memoria juega, por un lado, como una lealtad hacia lo que fueron nuestros comienzos, nuestros orígenes sin nombre, con todo lo que recordamos de ese período de anonimato, de indiferencia, de frialdad alrededor nuestro; y, por otro lado, esa memoria funciona como una avispa que todo el tiempo te pica y te recuerda que no puedes crear solamente en base a tus experiencias, que tienes que revitalizarte en construcciones nuevas - aquí hablo de proceso de trabajo claro- y que permitan encontrar resoluciones inesperadas.

LA "MENTIRA" Y LA "VERDAD"

"En este espectáculo celebramos la muerte del mito. ¿qué es un mito? Puede ser una afirmación difusa pero poco verídica. Puede ser, por el contrario, una historia que encierra un núcleo de verdad sin tiempo, un ejemplo problemático, una herida que no cesa de sangrar en una zona de sombra de cada individuo en cada época". (Fragmentos del discurso de Eugenio Barba a sus actores durante el primer ensayo de **Mythos**, 20 de enero de 1997)

- En un momento en que la historia, como verdad de los acontecimientos ha colapsado, donde se habla de discursos de la historia con todo lo que ello significa, usted relaciona personajes históricos y personajes míticos. ¿cuál es la reflexión que hace al respecto?

-Es una reflexión que hicimos al comienzo de este montaje en el año 1996. Entonces ya se comenzaba a hablar del fin del milenio y de la significación de lo que iba a ser el nuevo milenio. Esa discusión me llevó a pensar a cerca de todo aquello que el milenio pasado había segregado - humores, líquidos esenciales para el organismo histórico y social de nuestras sociedades - y que probablemente no pasarían al otro milenio. Y ¿por qué surgió ésto del último revolucionario?, porque la revolución, entendida como deseo de cambiar la sociedad, fue fundamental en el milenio pasado. Todos los movimientos milenaristas religiosos que quieren traer la ciudad de dios a la tierra, hoy pueden llamarse nostalgias, deseos, necesidades del ser humano frente a la injusticia, frente a la dureza de la vida, esos anhelos se convierten en expresiones laicas, como el marxismo y el comunismo. Todo ésto ha sido preponderante en el hoy, fundamentalmente en el último siglo y de aquí nace la idea de tomar un acontecimiento verdadero, como es la sublevación de un grupo de soldados. Al final, lo que los mitos griegos representan son historias profundamente desestabilizantes para nosotros. ¿Qué significa la historia de Edipo?, ¿qué tenemos que seguir su ejemplo?, ¿qué puede enseñarnos Edipo?. ¿Tu matas a tu padre y tienes que casarte con tu madre porque quieres saber quién eres?. Esa búsqueda de



todo el mundo?, para decir tú no tienes que buscar tu identidad porque sino éste va a ser tu destino? O al contrario, ¿tienes que buscar tu identidad pero sabiendo que esa búsqueda va a transformarse en una tragedia?. O la historia de Medea, ¿qué significa Medea?, ¿por qué presentamos ese relato de una mujer que mata a sus hijos?, además presentamos una de las pocas versiones que cuentan eso, la versión de Eurípides, porque otras versiones no lo cuentan, ¿qué es? ¿es un ejemplo?. Nuestra cultura acepta de manera muy pasiva lo allí representado como si ésto pudiera darnos un momento de reflexión de las horas que hemos vivido desde Aushwitz hasta lo que ha ocurrido últimamente en Nueva York. Esos criminales de los mitos griegos, que a menudo son criminales a pesar suyo. Edipo no quiere hacer éso, es como si funcionara una ingeniería infernal de los Dioses o de las circunstancias. Y así ha sido, creo. para la mayoría de los que han creído en el ideal comunista, en el ideal de la revolución, de la lucha por una sociedad más justa. Los que lucharon en Europa, al final, descubrieron que ésta era una de las mentiras o de las condiciones mas criminales que los seres humanos habían organizado a través de la Unión Soviética. De aquí surge la equivalencia del destino trágico de los que lucharon por una visión, por una necesidad muy profunda, y lo que hacía el joven Edipo para satisfacer esa necesidad de saber ¿quién soy yo?, ¿quién es mi padre?, o de Medea que vive todo lo que vive porque es una extranjera (ella viene de otra cultura, de oriente) no aceptada en la polis Griega y sus normas.

EL SITIO DE LA MIRADA

-En la conferencia que dictó en Córdoba usted habló a cerca de la intencionalidad de utilizar un espacio que obliga al espectador a hacer un recorte de la escena y un montaje propio. ¿Cree usted que el teatro tiene, más que el cine por ejemplo, un potencial revulsivo en el sentido de poder desestructurar el sitio de la mirada con el que somos educados?

-Frente a otras formas espectaculares el teatro es muy débil, presupone un largo trabajo, una gran utilización de medios para que al final un pequeño número de espectadores lo vean durante un período muy breve. Si uno lo piensa en relación al cine y a la televisión tiene tal vez costos mucho más altos, pero una vez que se ha hecho una película millones de personas la pueden ver. Esta es la desventaja que tiene el teatro, es una forma de comunicación arcaica que viene de otras épocas históricas y cumplía otras funciones; como relacionarse con poblaciones urbanas o rurales que eran más limitadas. Además, en un mundo donde no había luz eléctrica, donde no había movimiento ni velocidad, el teatro era el único momento que rompía con el

sofocamiento de la vida cotidiana que estaba regida por la religión y las normas. Este aspecto deja al teatro desfavorecido respecto del cine, del deporte u otras formas espectaculares. Pero al mismo tiempo tiene algunos elementos que los demás no tienen, como la posibilidad de que actores y espectadores compartan un mismo espacio, que un organismo pueda impactar no sólo a nivel de historia, de tejidos narrativos, sino también a nivel sensorial de seducción física y vocal. A esta característica del contacto físico se le agrega también otra que es la posibilidad de crear una simultaneidad de acontecimientos en el mismo espacio. Mientras el cine sólo puede mostrar una imagen después de la otra, en el espacio teatral puedo presentar dos o aún tres situaciones que son contiguas y que obligan al espectador a crear continuas relaciones entre ellas en base a su propia lógica y decisión. Esta es una de las prerrogativas que tiene el teatro, a pesar de no estar muy utilizada sobre todo a causa de la dominancia de un teatro que privilegia el texto. El texto es de por si uno después del otro, no hay obras que digan "estas tres escenas tienen que ser actuadas todas al mismo tiempo". Hay toda una tradición en el teatro popular, en el cabaret, a veces, que consiste en crear contrapuntos, situaciones contiguas que se niegan recíprocamente. Esto es algo que normalmente no es utilizado y que, por el contrario, el Odin ha desarrollado hasta el punto de utilizar siempre espacios escénicos que son totalmente diferentes del espacio a la italiana, y que no permite al espectador dominar toda la escena, perdiendo una parte de lo que está pasando.

LA DRAMATURGIA DEL ACTOR

"Quisiera cerrar los ojos, cubrirlos con una venda negra y esperar una noche sin luna. Entonces subiría al techo de mi casa y fijaría al parapeto una cuerda que me lleve al otro lado de la calle, hasta el campanario de la iglesia. Quisiera caminar en equilibrio sobre la cuerda, en la oscuridad, y llegar al otro lado: para descubrir que el campanario no existe, que desde hace ya muchos años se ha demolido"

(Fragmento del discurso de Eugenio Barba a los actores durante el primer ensayo de Mythos)

-La dramaturgia del actor fue un término que comenzó a utilizarse para hablar de su trabajo. En este momento es un modo de trabajo muy utilizado sobre todo por los directores jóvenes ¿cuál es para usted la esencia de la dramaturgia del actor?

-Es importante definir qué es dramaturgia. Me parece que tenemos una definición pragmática que sólo puede ayudar a trabajar los diferentes niveles de un proceso creativo para un espectáculo y también para preparar a los actores. Si decimos que dramaturgia es una sucesión de acontecimientos, estos pueden ser acontecimientos narrativos y entonces tienes una dramaturgia narrativa que es lo que hacen los escritores, escriben algo que pasa. El actor hace esto a nivel de acciones - pueden ser acciones físicas o vocales - hasta el punto de que puedes hacerlo aún si no narras nada. Los bailarines no narran a menudo nada, pero existe toda una partitura de acontecimientos dinámicos orgánicos, cargados de una fuerza de impacto sensorial, afectivo emotivo, y uno puede decir que allí hay una dramaturgia, una sucesión que tu puedes aislar, segmentar, indicar claramente y puedes decir cuál es la consecuencia de todo ese impulso de flujos dinámicos que no cuentan nada, pero que son fundamentales porque hacen creíble lo que el actor o el bailarín está haciendo. Me crees no porque te estov narrando palabras y brindando una información conceptual. Me puedes creer por que hay un cierto compromiso en mi voz, un cierto tenor, una cierta pasión, una cierta calidad de voz, una cierta afinidad que siento con esa voz un poco retenida. Todo ésto hace que subliminalmente me creas o no me creas. Puedo hablar de dramaturgia del actor si se entiende todo lo que es el trabajo del actor sobre lo que hace a una partitura de acción. Esto se puede llamar interpretación, pero el proble-



ma es que la palabra interpretación se dirige especialmente a textos y todos sabemos que hoy hay manifestaciones teatrales donde el texto no es el factor alrededor del cual se hace el espectáculo, sino que es uno de los factores que componen ese flujo de informaciones sensoriales, dinámicas sonoras y narrativas, que hacen a un espectáculo.

EL TEATRO HOY

- En el Festival de Teatro del Mercosur pudimos ver expresiones artísticas muy diversas, algunas basadas en la acrobacia, otras en la danza, en el teatro de objetos, etc. ¿qué piensa usted de los géneros y hasta qué punto se pueden reconocer sus fronteras?

- Toda la cultura teatral europea que comenzó en el Siglo XV. explotó a finales del S. XIX. Antes había una cultura v una tradición unitaria, el teatro era una empresa económica comercial, las compañías tenían un sólo objetivo: entretener a los espectadores, llenar sus salas y así llenar su barriga. Al comienzo del S. XX, esta cultura explota, primero porque hay algunos formadores que dicen que el teatro no es un comercio, que es un arte que tiene una dignidad y no sólo debe entretener sino que debe tener otro objetivo, como la trascendencia. Entonces empezamos a hablar de su función social, didáctica, política, espiritual. Los nombres que se citan todo el tiempo como Stanislavsky, Meyerhold, Artaud, toda esta generación de formadores hizo explotar un modelo único y desde ese momento no hay más una tradición de teatro. Si uno piensa el teatro en singular, comete un error porque hay una pluralidad y lo que es interesante, es que una de esas pequeñas tradiciones no tiene nada que ver con la otra. Si un marciano viniera a ver aquí teatro se preguntaría ¿qué tiene que ver el Odin Teatret con el Periférico de Objetos, con La Tarumba o con Teatro Danza?. Lo único que puede aglutinar es que hay gente que compra una entrada y que va a ver. Pero si uno quiere decir

qué es el teatro con esas tres realidades o fenómenos se va a confundir. Lo que hay son algunos factores muy primordiales, una espina dorsal, como son la presencia viva de un actor la relación en el espacio compartido la intención de crear atracciones dinámicas, narrativas, sensoriales que despierten la atención, la energía interna del espectador. Pero los caminos, las motivaciones que sentís, no tienen nada en común, y éste, creo, es uno de los aspectos más positivos de nuestro oficio hoy, por que hace que haya miles de expresiones teatrales totalmente ignoradas que nunca llegan ni a Roma ni a América Latina, África, por ejemplo, es uno de los continentes que nunca se invita a los festivales porque allí el teatro adquiere otras características y funciones. Ellos van a pueblos perdidos en el desierto para decir que tienen que hervir el agua, tienen que utilizar preservativos; es toda una forma de información que nosotros no asociamos con el arte o con el teatro porque hay a menudo una visión que indica que el teatro debe ser algo original romper los límites etc. Claro que esta visión es la parte dominante de la cultura teatral, pero nosotros sabemos que ésto es la punta de un iceberg. Hay diferentes tradiciones en la parte sumergida y la más sumergida es un equivalente a lo que pasa en el teatro africano. A mi me fascina lo que pasa aquí en Córdoba. Hay más de cuarenta grupos y más de veinte salas con una riqueza inmensa de actividad teatral donde a nivel económico. sociológico e individual, el teatro lleva un sentido a una parte minoritaria pero esencial en la cultura de esta ciudad. Y cuando hablo de cultura hablo de relaciones humanas que se llenan de un sentido que va más allá de llenar tu vida. llenar tu barriga, estar satisfecho y ver televisión.

EL ENCLAVE SOCIAL

- Cuando usted investiga tradiciones teatrales y trasplanta esas técnicas al trabajo de su grupo ¿qué piensa que queda de esas tradiciones y que se pierde?

- He comenzado a estudiar todo éso después de más de quince años de experiencia teatral y entonces todo lo que

caracteriza los fundamentos éticos y metodológicos ya estaba forjado, lo que me ha enfocado a estudiar no las tradiciones sino el arte del actor. No soy un especialista en tradiciones teatrales asiáticas, soy un especialista en el oficio del actor, entonces me ha interesado ver por qué los actores del Odin - que fueron autodidactas y que se nutrieron esencialmente de libros de formadores europeos como Stanislavsky, Meyerhodl, Brecht – tienen una manera de actuar que se relaciona con la manera de actuar de esos actores asiáticos (difiriendo en la codificación y formalización) y podían llegar al mismo impacto que los asiáticos o viceversa. Porque los asiáticos hacen un teatro que al final está muy lejos del mío y de mis necesidades, porque el teatro siempre está muy arraigado a una sociedad, a un lugar. Nosotros estamos muy arraigados a un lugar de Dinamarca. Una pequeña ciudad de 18.000 habitantes donde durante 35 años hemos trabajado, creado escuelas, trabajado con discapacitados, haciendo miles y miles de actividades culturales. Entonces el Odin no es sólo un grupo nómade que viaja, no es sólo un grupo que estudia tradiciones o un oficio en otras culturas, sino que es también un grupo muy local que tiene una relación muy estrecha con las diferentes instituciones, ambientes y medios de su ciudad. La pregunta era ¿por qué un actor asiático que es tan diferente de mi necesidad me impresiona o impacta?. Podría contestar que es porque tienen talento, pero esa respuesta no me ayuda en nada. La antropología teatral es el intento por comprender si hay diferentes niveles en lo que nosotros vemos como espontáneo, natural, y aparentemente simple en la expresión de la persona. Pero en esa expresión podemos ver tres factores diferentes: la personalidad del actor que es única, no la puedes imitar; el género preformativo en el cual trabajas y mediante el cual debes expresarte. Y hay un tercer factor que es la utilización de tu presencia somática y sonora. Cada actor en cualquier cultura y en cualquier tiempo, en cualquier sociedad, viene a solucionar el problema de la comunicación con los espectadores — como va a utilizar la voz, como va a moverse — lo que hace que adquiera una sugestividad, que despierte la atención y también la energía interior del espectador. Aquí radica mi interés hacia el actor, asiático y no asiático.



En el marco del Festival Internacional de Teatro del MERCOSUR se presentaron obras de países muy diversos. La consabida categoría de teatro exótico refiere en algunos casos a tradiciones teatrales y culturales muy lejanas a las propias, y en otros adquiere una dimensión imaginativa fundada en el desconocimiento o en un imaginario social que asocia a esas culturas con mitos y levendas ancestrales. Grupos de Mozambique, Egipto, Bali, India y Macedonia son los que en este Festival tuvieron el rostro o la máscara de lo exótico.

de la diferencia

GABRIELA HALAC

Antes de comenzar a hablar de lo que podríamos llamar manifestaciones teatrales exóticas es necesario hacer alqunas salvedades a cerca del calificativo que adjetiva cierto tipo de teatralidad. En definitiva ¿qué es lo exótico?, ¿aquello que reconocemos como extranjero?, ¿lo lejano que se nos muestra como diferente y nos causa fascinación y extrañamiento?.

Estamos frente a un concepto móvil que se redefine en cada latitud, y que presumiblemente tenga raíces conquistadoras.

El término exótico no tiene sentido salvo en el marco de una relación. Una cultura enfrentada a otra cultura comparten tradiciones, no las comparten, difieren en su concepción de teatro pero tienen los mismos referentes, etc. Otra pregunta que surge es a cerca de la perdurabilidad o no de la definición: ¿cuándo un teatro deja de ser exótico para otro teatro?, ¿qué factores determinan cierta familiaridad que rompe las barreras de lo extraño y lo lejano?.

La globalización como fenómeno mundial nos obliga a redefinir éste y otros conceptos, a buscar líneas que sirven para remarcar aquello que podría ayudarnos a encontrar entre lo extranjero una distancia que trascienda lo geográfico y nos remita más a una diferencia cultural, idiomática, religiosa y hasta simbólica. El multiculturalismo hoy nos permite encontrar lo exótico compartiendo el mismo espacio, conviviendo el mismo suburbio o la misma plaza, pero esta disolución de la distancia no parece borrar las marcas que establecen las diferencias.

Los discursos posmodernos parecían hacer emerger estas "culturas periféricas" con sus diversas manifestaciones artísticas en occidente. La ilusión de cercanía, de conocimiento de otras culturas que ahora nos parecen cercanas, nos permite hacer un boceto con un trazo extremadamente grueso que se transforma en un perfecto estereotipo.

Llegamos al punto de poder decir que la globalización no ha desdibujado aún las marcas culturales, lo cual nos permite, haciendo las aclaraciones pertinentes, hablar de un teatro que se manifiesta en un código extraño, que se define por características culturales propias y que por ello causa en los espectadores cierta fascinación o cierto distanciamiento. Este "teatro exótico" donde se hace manifiesta una diferencia de códigos -- entre los artistas y los espectadores- que no sólo se traduce en términos idiomáticos, nos permite acceder a las formas de su expresión pero sólo someramente a la profundidad de sus contenidos. Por ello, interpretar teatro exótico siempre es algo así como imaginar.

LAS PAREDES DE EGIPTO

Obra: The Box of our lives

Hija: madre, prometiste que saldríamos hoy

Madre: no es posible

Hija: pero lo prometiste, lo prometiste

Madre: no puedo

Hija: bueno, entonces yo puedo irme

Madre: y dejarme aquí sola?

Hija: quiero salir ... amo salir. Nunca he visto la calle. Me siento sofocada ... asfixiada. No puedo respirar ... me estov sofocando

La caja de nuestras vidas, de La música independient Theatre Group, escrita, dirigida y actuada por Nora Amin, es una obra que indaga en la relación enfermiza de una madre y su hija. El conflicto de lo femenino en el mundo árabe se plantea desde la problemática del encierro, de un universo limitado que trasmite su clausura de generación en generación. En La caja de nuestras

vidas, la hija ya no asume el encierro dócilmente y a partir de allí se aparece el resentimiento de la madre, la violencia femenina desatada en un espacio íntimo desgastado, oscuro y denso. Los cuerpos de estas dos mujeres son el símbolo del encierro que padecen, llenos de ropas que los cubren hasta asfixiarlos, que nos hacen incluso, dudar de la existencia de su desnudez.

Si bien en Córdoba la propuesta se presentó en una sala convencional, la concepción original de la obra contiene una búsqueda a partir de la teatralidad en espacios no convencionales, que en un sentido muestran la influencia de las nuevas tendencias del teatro occidental.

"Buscamos librar a la expresión teatral de la tradicional caja italiana. Queremos lograr una forma dramática donde las artes visuales se vuelvan teatrales como otras formas de teatro", expresa Amin.

En esta obra Egipto se presenta con una teatralidad familiar, que no desconcierta al espectador occidental, que no establece una impronta estética diferente pero sí un conflicto que tiene fuerte raíz en lo cultural

TEATRO DE GUERRA

Obra: División Origen: Macedonia

Grupo: Naroden Teatar de Kumanovo **Director:** Branco Brezovec (Croacia)

Elenco: Suzana Brezovec, Goran Llik, Dragisa Dimitrievski, Antonio Pasevski, Zvonumir Micevski, Boban Milanovski, Dragi Angelovski, Keti Doncevska Llik, Zdenka Gold.

"Hoy en los Balcanes la locura es una ganancia. Para atestiguar que usted ayer estaba loco, le entregamos una certificación con sello y firma... Ya que hoy usted no está







Indonesia- I Nyoman Budi Artha (Director)

Indonesia- La Belleza de Bali

Egipto - The Box of our lives

más loco, le hacemos entrega de un nuevo certificado con sello y firma, el cual tiene validez internacional". (Programa de Mano de **División**)

Branco Brezovec es famoso por trabajar a partir de la combinación de diferentes estéticas, culturas y estilos, que en muchos casos resultan inusuales

En su obra **División**, lo exótico, lo diferente, es la guerra. No la guerra como temática, sino la guerra encarnada, materializada, que se desborda en el espacio teatral. Igual que en la obra Egipcia el tema es el encierro. La guerra no deja lugar a donde ir.

"El espacio es muy claustrofóbico y trata de reflejar los miedos que cada uno siente en nuestro pequeño país. Eso se transmite a la audiencia que está muy cerca de los actores y de la guerra. Cuando entra el público y se cierra la puerta, no hay posibilidades de salir. La claustrofobia no sólo transita el espacio, también las emociones, que llevadas al extremo buscan escaparse y es allí donde se produce una división", expresa la actriz Suzana Brezovec.

En este escenario por el que se suceden situaciones dramáticas, irónicas y oníricas, se van abriendo puertas que conducen a distintos infiernos: una morgue, un psiquiátrico, la guerra misma. "Esa es justamente la idea, cuando busques una puerta para escaparte no encontrarás ningún lugar a donde ir. La obra no plantea qué ocurre durante la guerra, sino qué ocurre después de ella. Nos preguntamos si quedaremos todos en estado de locura".

Esta superposición de códigos teatrales son necesarios para lograr la huída, que no se da en la realidad, que se sirve de los recuerdos y los sueños para ser posible. La realidad, el pasado, los sueños, tres planos que se alternan en una búsqueda desesperada, que devienen en una tensión insostenible donde el lugar a donde ir es sólo la locura.

LA BELLEZA DE BALI

Origen: Indonesia

Grupo: Panti Pusaka Budaya **Obra:** Rahawana and Lakasamana **Director:** I Nyoman Budi Artha

Además de las manifestaciones teatrales convencionales, en el marco del Festival, se pudieron apreciar propuestas con una fuerte raíz en la danza y las tradiciones ancestrales. En este sentido la danza balinesa presentada por el grupo Panti Pusaka Budaya, trajo su espectáculo donde la danza es dramatizada. "En Bali nosotros no tenemos un teatro, no existe teatro de texto, por ejemplo, sino que hay partes de la danza que se dramatizan. En el teatro los personajes se caracterizan, en cambio en la danza balinesa son los movimientos los que van a determinar al personaje", comenta I Nyoman Budi Artha, director del grupo.

Todos los rasgos de la danza balinesa resultan de un exotismo embriagador. Sus trajes, sus máscaras, su técnica de movimiento, la minuciosidad expresiva fundamentalmente de los ojos, las manos y los pies. La música que al comienzo aparece como excusa para la danza, con su monotonía circular comienza a envolver al público que es capaz de ingresar en un estado casi de trance.

En Bali se practican tres ceremonias diarias. La estrecha relación de la danza y lo religioso hace que esta forme parte de la vida cotidiana. Los tres tipos de danzas se diferencian según su utilización en cierta clase de ceremonias: "Wali Dance es la danza del alma. Es una danza sacra, que no tiene casi dramatización y que sólo se realiza en ceremonias especiales. La Bobali Dance no está tan directamente relacionada con lo religioso y puede realizarse en eventos más grandes, como cuando nace un niño, cuando se celebra una boda. Bali Bali Dance es una danza muy libre que puede realizarse en cualquier contexto, es más de entretenimiento y se puede hacer a cualquier hora del día. Suele hacerse cuando la gente está esperando para entrar al templo."

La danza balinesa trasladada de los templos a los teatros pierde, indudablemente, parte de su singularidad y se transforma en un espectáculo adecuado para la mirada impaciente de un turista. Los nuevos directores adaptan la danza tradicional para poder exhibirla en hoteles y teatros. I Nyoman Budi Artha dice al respecto: "comencé a estudiar la danza ancestral, tradicional, clásica, pero cuando crecí y estudié en la universidad tomé una nueva dimensión a cerca de qué es ser director, ser coreógrafo. Creo que un buen direc-

tor y coreógrafo debe tener una buena visión tanto de lo tradicional como de lo que está pasando ahora. Lo básico de nuestra danza es tradicional pero la danza tradicional es de muchísimos años atrás y podría durar cuatro, cinco o seis horas. Es importante ver qué es lo que está pasando hoy y qué es lo que la gente quiere ver ".

MOZAMBIQUE: LA RAREZA DE LA SIMPLEZA

Grupo: Gungu

Obra: Lo que el agua se llevó **Director y Autor:** Gilberto Mendes

Se puede decir que Mozambique se compró al gran público y dejó un tanto desconcertada a la gente de teatro. Este es uno de esos casos en que las expectativas de ver un teatro ritual, con un gran despliegue físico o de grandes contadores de historias, no se cumplió.

El grupo Gungu trabajó a partir de sketchs de humor político basados fundamentalmente en la premisa de lograr la adhesión del público a toda costa. Es que su teatro es básicamente didáctico. Por momentos naif. Un gaucho de color con una bandera argentina cruzada en la espalda, un mate en la mano y un sombrero jujeño fue el personaje que se encargó de mencionar disputas regionales donde los cordobeses salían victoriosos.

Una de las cosas más interesantes del espectáculo fue la capacidad de tratar temáticas como el problema de las minas, la corrupción política, la homosexualidad y la explotación en el trabajo, de una manera muy simple pero contundente. Tampoco es poco mérito el haber terminado la obra con la mitad de la sala en el escenario, barriendo en pos de la solidaridad y bailando un poco.





CECILIA HOPKINS

En el amplio escenario del Teatro Comedia de la ciudad de Córdoba, la figura de Karunakaran luce pequeña a pesar de su corpulencia y estatura. Lleva el torso desnudo, los pies descalzos y unos pantalones blancos y sueltos. Este reconocido intérprete de danza Kathakali - fue colaborador de Peter Brook en el montaje del **Mahabharata** y actualmente es actor del Teatre du Soleil, que dirige Arianne Mnouchkine-comienza su espectáculo-demostración ilustrando algunos de los principios básicos de este arte originado en el SXVII en el actual estado de Kerala, una franja angosta que se ubica al suroeste de la India, sobre el mar de Arabia. Asistido por Nina, su partenaire y traductora. Karunakaram exhibe el paso característico del Kathakali. que consiste en golpear el suelo con los bordes externos de los pies, con las piernas bien separadas y siguiendo diferentes ritmos. Ya inmóvil en el centro del escenario, continúa su demostración adoptando las nueve expresiones faciales que expresan los sentimientos básicos que experimentan los protagonistas de las intrincadas historias que cuenta el Kathakali, algunas de amor, otras de guerra, casi todas extraídas de los poemas épicos clásicos Mahabharata y Ramayana. De allí el nombre de esta danza: en sánscrito, Kathakali significa "drama bailado". Estas expresiones del rostro corresponden al amor o la alegría, la tristeza, la risa, el heroismo, el rechazo, el enojo, el miedo, la admiración y la serenidad. Estos estados o situaciones emocionales se complementan con el movimiento del cuerpo del actorbailarín y especialmente, con los gestos que hace con sus manos. En Kathakali, existen 24 posiciones de manos (Ilamadas *hasta mudras*, que en sánscrito significa "sello de mano") las cuales constituyen un elaborado lenguaje de señas, ya que a partir de sus combinaciones es posible formar un vocabulario de unas 900 palabras. Karunakaram anticipa a su público algunos de los momentos descriptivos que forman parte de los fragmentos de piezas clásicas que luego interpretará. Así, ejecuta las hasta mudras correspondientes al elefante que cruza el bosque, a la serpiente y al león que lo atacan o al cazador que prepara su flecha, entre muchos otros. Los ojos del actor siguen los gestos de las manos pero no lo hace directamente. Lanza su mirada escrutadora en dirección a los mudras, pero la fija un poco más allá de los movimientos que realiza. "Donde van las mudras, van los ojos, donde van los ojos, va el alma" describe un antiguo verso sánscrito.

Una vez finalizada la exposición de los recursos expresivos característicos de la danza, el intérprete abandona el

escenario para vestirse y maquillarse. Con su reaparición, el público ya está en condiciones de advertir que el Kathakali es, ciertamente, una expresión elaboradísima, que aparte de exigirle al actor virtuosismo y expresividad, cifra el impacto visual de la representación en el maquillaje y el atuendo de cada personaje. Existe una rigurosa tipología que los divide según los colores del vestuario, el tocado y el maquillaje que usan, los cuales informan al público acerca de los rasgos dominantes de su personalidad. Los hay codiciosos y lujuriosos, de impulsos destructores o bondadosos y valientes. Otros corporizan animales o seres sobrenaturales. En su primer caracterización de la noche, Karunakaran aparece vestido según la categoría Pazhu**ppu**, reservada exclusivamente para los personaies nobles. de buenos sentimientos (incluso, cuando aparecen en escena los dioses Brahma, Siva o Krishna, lo hacen con esa misma indumentaria). Así entonces, Karunakaran Ileva el rostro pintado de verde, la boca amplificada con trazos de color rojo brillante y los ojos remarcados con gruesas líneas de color negro. Los pigmentos utilizados son de origen vegetal, se mezclan con agua en potes hechos con cáscaras de coco y se aplican con finos pinceles. A los lados de la cara, casi todos los personajes masculinos llevan una fina saliente de color blanco. Se trata del chutty, una rebarba utilizada para amplificar el rostro, confeccionada con pasta de arroz y cal. El tocado de madera que lleva el personaje de Karunakaran –una corona y un halo que tienen el curioso aspecto de un templo- va pintado de rojo, blanco, negro y amarillo. En su caso, la chaqueta es roja y la amplia falda -característica en todos los personajes masculinos, siempre blanca con rayas de colores en sus bordesllega casi hasta los tobillos del intérprete, donde lleva ajustados los cascabeles que subrayan el ritmo de sus pasos. Sólo en la mano izquierda, los dedos terminan en largas uñas postizas y en las muñecas de ambos brazos lleva brazaletes dorados, así como collares del mismo color pendientes del cuello.

En la danza Kathakali -tanto como en el Noh y el Kabuki japoneses o la Opera de Pekín- existen personajes femeninos, pero no actrices que los interpretan, si bien esta tradición ha ido cambiando sustancialmente en los últimos años, al menos en China y en la India, ya que la mujer se ha ido incorporando como actriz-bailarina en las artes performativas que antes no la admitían. A pesar de que en algunos fragmentos Nina asume el rol femenino, Karunakaran ejemplifica con la interpretación de La salvación de Pootana la interpretación típica de un hombre cuando desempeña un personaje femenino. A la exageración característica de la expresión del cuerpo y los ojos se suma ahora un cierto amaneramiento en la mirada y los ademanes, los cuales se exageran en algunos tramos de la historia con la intención de conseguir la risa del espectador (esto ocurre en la India entre el público local, en Córdoba, en cambio, la platea miraba la escena en respetuoso silencio). El vestuario de los personajes femeninos es menos espectacular. Además del largo pañuelo que cubre la cabeza, la mujer lleva una falda que cae a ambos lados del cuerpo, mucho menos vistosa que el pollerón que usan los personajes masculinos, abultado por varios metros de tela rústica que se esconden por debajo, fruncidos en torno a una soga que se aiusta en la cintura del actor. Del mismo modo, el maguillaje femenino imita el arreglo habitual de la mujer hindú, sin ninguno de los diseños coloridos que individualizan a los roles masculinos. Sin duda, lo que más tiempo le lleva al asistente de maquillaje es distribuir la base sobre el cutis del actor -usualmente de intenso tono cetrino- el cual debe quedar recubierto por la densa crema de color rosa brillante. De todas maneras, esta tarea nunca demanda las cuatro horas que sí son necesarias para que un personaje masculino quede listo para salir a escena (Karunakaran explicó que, por razones de tiempo, en el camarín no había utilizado ni las pinturas ni los procedimientos que normalmente se usan en las representaciones regulares de Kathakali). Por otra parte, su actuación apenas sobrepasó los 60 minutos. En su lugar de origen, en cambio, una función completa comienza al atardecer y termina cuando despunta el día siguiente: es el tiempo necesario para desarrollar todos los pasos de la representación, los cuales incluyen himnos invocatorios, poemas líricos, danzas e improvisaciones rítmicas que anteceden a la interpretación de la historia central. Los cantantes (siempre son dos) se ubican al fondo de la escena, en tanto que los músicos se ubican a la izquierda. Los instrumentos de la orquesta son todos de percusión: el manddalam y el chenda (tambores). el chengala (gong) y los elathalam (címbalos). El lugar elegido es un predio al aire libre o el patio de un templo. La representación se lleva a cabo bajo la luz de una gran lámpara de bronce alimentada con aceite de coco. A pesar de no contar con el marco natural característico, aún cuando bailó prácticamente solo y sin la música interpretada en vivo, sin dudas, la actuación de Karunakaran se convirtió en una de las elecciones sobresalientes de los programadores del Festival del Mercosur, el primer contacto del público argentino con la danza Kathakali.

LATINOAMÉRICA, un continente siempre vital

JULIO CEJAS

En esta segunda edición del Festival Internacional de Teatro del Mercosur, la ciudad de Córdoba volvió a confirmar su capacidad organizativa y las condiciones que históricamente la posicionaron como sede convocante del teatro del mundo.

Una vez más la preocupación por establecer vínculos entre las diferentes estéticas de ese vasto territorio denominado Latinoamérica, liga a estos Festivales con aquellos históricos que se iniciaron en el año 84.

Dentro de la programación, el sector dedicado exclusivamente a los países del Mercosur incluyó propuestas de Bolivia, el Brasil, Chile, Paraguay, el Uruguay, el Perú y la Argentina.

El teatro latinoamericano vuelve a mostrar, más allá de la evolución en diferentes aspectos técnicos y de formación, ciertas brechas marcadas entre algunos países que no sólo tienen que ver con los pintoresquismos y las idiosincrasias de cada región.

Si bien es cierto que el tema de la profundización de las estéticas particulares y el cruce entre la diversidad de lenguajes escénicos, marca la tendencia de la época; no en todos los grupos seleccionados se da este fenómeno en forma clara.

En el batallado rubro del teatro-danza, infaltable condimento de los últimos Festivales Internacionales; la presentación del grupo brasileño Verve Companhia con **Truveja para nóis chorá** intenta despegarse de los marcos tradicionales de la danza europea para reivindicar un formato más acorde con la cultura del Brasil.

El espectáculo intenta rescatar aspectos de los códigos emblemáticos de la cultura popular del interior brasileño a la manera de un gran friso viviente.

La puesta es rica en imágenes, cargadas de un potente misticismo, inclinando la balanza a favor de un director como Fernando Nunes, que proviene del diseño gráfico y la ilustración.

Chile, uno de los países con mayor presencia en este Festival, llegó precedido de la exitosa presentación, el año pasado, de la obra **La Negra Ester**.

En esta oportunidad el mismo Grupo, Compañía Gran Circo Teatro, dirigido por Andrés Pérez Araya, no tuvo la misma suerte con sus dos nuevos trabajos.

En **Visitando el Principito**, el elenco chileno realiza un nuevo intento (¿ y van...?) por adaptar el clásico





Visitando el Principito (Chile)

Maroma, Comedia del Arte (Perú)

texto de Antoine de Saint-Exupéry enredándose en una compleia estructura escénica.

Apoyados en la ductilidad de un elenco diestro en acrobacia y en todo tipo de juegos corporales, a los que se suma un grupo de músicos y una batería de objetos escénicos que deslumbra hasta el "agotamiento", el grupo pierde sustento a la hora de la síntesis dramática.

Más allá de los recursos técnicos que auxilian a los actores, preparados para el trabajo en un espacio callejero, gran parte del texto se pierde al no alcanzar solidez la puesta.

Este tema del manejo del tempo teatral es otro de los escollos que, por momentos amenaza, a **La huida**, ese impresionante alegato con el que Gran Circo Teatro cerró el Festival.

Este interesante trabajo de investigación, acerca de los oscuros acontecimientos ocurridos en Chile entre los años 1927 y 1931 - durante la presidencia de Carlos Ibáñez-, se transforma en un conmovedor mensaje en favor de la dignidad humana.

Según los rumores de la época, la policía del régimen inició una cruenta persecución contra los homosexuales. Muchos de ellos terminaron en el fondo del mar. Eran arrojados desde aviones iniciando, tal vez, el estilo de los métodos utilizados por las últimas dictaduras para deshacerse de los cuerpos de los presos políticos.

Un hallazgo del director Andrés Pérez Ayala es apelar al conocido recurso del distanciamiento para que los actores invadan el espacio del espectador, planteando las dificultades surgidas a partir del armado de la obra.

Otro elenco chileno, el Teatro El Artificio, presentó **Piratas**, de Marcelo Sánchez, con dirección de Andrés García Olivares. Una pieza basada en historias y leyendas universales y locales de piratas.

La escenografía dominante es la de un barco pirata que navega por los mares del sur buscando el Pacífico. En la travesía, los tripulantes deben enfrentarse con todo tipo de contingencias, desde tormentas y tempestades hasta abordajes a naves enemigas.

Dirigida fundamentalmente al público adolescente, la obra intenta rescatar el espíritu de aventuras propio del folletín y de aquellas clásicas películas de piratas que se constituyeron en todo un género de la filmografía americana. "Una vez más el despliegue físico y la amplia gama de recursos acrobáticos no alcanzan para dar cuenta de un trabajo que requiere de un mejor tratamiento en el terreno de lo narrativo.

Bolivia, representada por el grupo Teatro Duende, puso en escena la obra **Alias Don Quijote**, con dirección de Percy Jiménez. En una especie de metáfora acerca del ya remanido tema del quijotismo, el grupo estableció un paralelismo entre el hecho de dedicarse a la actividad teatral en un tiempo y un espacio en el que el sistema

capitalista reemplazó a los molinos de viento por sofisticadas maquinarias de control, disfrazadas de monstruos inofensivos y "amigables".

Una vez más la figura de Don Quijote se asocia a la de tantos seres que habitan los caminos de este mundo, con la utopía en el escudo, la ternura y la inocencia que muchos adultos perdieron al crecer.

El ya legendario Teatro Tempo de Venezuela, dirigido por el veterano Eduardo Di Mauro se presentó con **Los tres pelos de oro**, basada en el cuento de los Hermanos Grimm.

Más allá de las bondades de este espectáculo que se regodea en repetir la misma estructura desde hace años, cuesta pensar que un país de la trayectoria teatral de Venezuela no se haya presentado con una oferta renovada.

Para los más memoriosos, el Teatro Tempo, amparado en sus 20 años de actividad profesional, nos tiene acostumbrados a una programación que se ha fosilizado y que no plantea novedades a la hora de la experimentación.

Si se piensa en la profundización de las técnicas de manipulación y los hallazgos con respecto al tema de la resignificación del títere y su relación con el espacio dramático, desarrollado durante los últimos años, cuesta pensar en la inclusión del Grupo Tempo, más allá de su trayectoria y la importancia que para Córdoba tiene la figura de Di Mauro.

ENTRE EL CIRCO Y LA MURGA

Otro de los protagonistas principales de los emblemáticos Festivales Latinoamericanos: La Tarumba, de Perú, volvió a presentarse en Córdoba con su homenaje al circo de todos los tiempos en **Maroma, Comedia del Arte**.

A lo largo de sus 17 años de ininterrumpida labor, el grupo que dirige Fernando Cevallos, se caracterizó por un estilo de trabajo que fusiona el teatro con técnicas circenses y música.

Transformando el espacio de la Vieja Usina en una imaginaria carpa de circo, La Tarumba resignificó los códigos del circo tradicional, reciclando números clásicos de la rutina circense.

Por momentos la obra deviene en dinámico divertimento despojándose de las exigencias teatrales para transformar el espacio dramático en el tradicional picadero de los circos de pueblo.

Todo el talento y la capacidad para comunicarse con el público que caracterizaron la trayectoria de La Tarumba, resurgen en un producto afinado y sin fisuras.

La vigencia del fenómeno murguero, en los últimos años, ha trascendido el tradicional espacio de los carnavales y las calles para influir directamente en una concepción de lo espectacular que compromete directamente a la disciplina teatral.

Uruguay se hizo presente, en el cierre del Festival, con una de sus clásicas agrupaciones murgueras: Contrafarsa, nacida en 1980 en el marco de la gran movida de los carnavales montevideanos.

En **El tren de los sueños**, se plantea un viaje imaginario por las diferentes situaciones y realidades sociales latinoamericanas, desde una estación ferroviaria de principios de siglo, donde reaparece un grupo de murgueros que se autoconvocan para recordar que el carnaval siempre retorna con su magia y alegría

En cada estación la murga brinda un pantallazo de los temas de la actualidad: el consumismo, la desesperanza, hasta el clásico personaje de El loco de la Estación.

Pero el aporte más importante de los creadores del Uruguay, en materia de innovación y creatividad, llegó de la mano de la directora Mariana Percovich y su **Proyecto Feria**.

En el marco de los Eventos Especiales que los organizadores prepararon para este año se destacó este ingenioso experimento que convocó a artistas cordobeses.

La movida se instaló en diferentes ferias francas de la ciudad, que fueron literalmente asaltadas por un grupo de músicos y actores que llegaban en un camión de verduras.

Utilizando la tradicional técnica del cuenta-cuentos y apoyados en una sólida formación actoral el grupo se mezcló entre vendedores y compradores para contar extrañas historias de personajes insólitos.

Paraguay fue uno de los países que presentó la propuesta más endeble del Festival con la obra **Hombres**, a cargo del Centro de Investigación y Divulgación teatral dirigido por Agustín Núñez.

Estructurado a partir de ocho historias breves que ocupan un espacio no convencional, este trabajo está teñido de un exacerbado machismo que aborda sitios y situaciones emblemáticas de la cultura paraguaya.

Si bien es cierto que el trabajo se inscribe dentro de los objetivos propuestos por los organizadores de un Festival, que pretende mostrar las particularidades de cada país latinoamericano, no hay que olvidar que se selecciona no sólo lo más representativo sino también la propuesta más profesional.

La utilización del espacio con historias que deben ser seguidas por los espectadores, trasladándose de un punto a otro de la sala, no es ningún hallazgo a esta altura del desarrollo de la experimentación teatral.

Diseñado casi como un teatro intimista, la cercanía con el público propone un estilo de actuación realista que exige un mayor compromiso para los actores.

Esta exigencia choca con la endeble formación de un elenco al que le falta training para sostener con ductilidad un recorrido que tiene en su última secuencia un peligroso paralelismo con ciertos sketchs humorísticos de origen televisivo.





Piratas (Chile)

Cinco Puertas (Argentina)

COMPAÑÍAS NACIONALES

Argentina volvió a ratificar el nivel que la posiciona como una de las plazas más solicitadas en el contexto de los Festivales Internacionales de los últimos años.

Nuestro país estuvo representado por una variada y efectiva producción, que incluyó propuestas en espacios no convencionales, teatro de autor y un interesante abanico de trabajos experimentales de sólida factura.

La noche de la apertura, a cargo del Grupo Puja de Santa Fe, evocó aquellas inolvidables presentaciones pioneras de La Fura del Baus, que transformaron la escena nacional a partir de sus va legendarias **Acciones**.

Tomando por asalto el Puente Suquía, los integrantes de Puja desarrollaron una performance de altura que incorporó técnicas de acrobacia, malabares y música en vivo. Participaron del espectáculo, además, actores y técnicos cordobeses.

Este tipo de trabajo consolida años de experimentación que parten de las influencias del lenguaje furero y toda la movida que desde La Organización Negra hasta De la Guarda, fueron tiñendo al movimiento teatral argentino.

Otro de los grupos emblemáticos y protagonistas de una nueva búsqueda experimental en la escena nacional, El Periférico de Objetos, alcanzó con **Zooedipus** uno de los puntos más altos por su profesionalismo y el rigor de su lenguaje.

Dentro de su conocida línea de trabajo que innovó en la técnica y manipulación de objetos, el grupo dirigido por Daniel Veronese y Emilio García Webhi, se introduce en un laberíntico cruce entre el mito de Edipo y el universo kafkiano.

Partiendo de la teatralidad sugerida por aquel hombre-insecto de La Metamorfosis, la obra juega con los aspectos más oscuros de la mitología griega donde el personaje de Edipo se transforma en mosca para ejecutar su trágico destino.

Dentro de otra perspectiva de búsqueda y con una trayectoria de más de 20 años, el Grupo Teatro Libre, dirigido por Omar Pacheco, presentó una de sus obras más contundentes: **Cinco Puertas**.

Producto de un minucioso trabajo de laboratorio que caracteriza a este grupo de Buenos Aires, **Cinco Puertas** forma parte de una trilogía que da cuenta de los horrores de los "años de plomo".

Es junto a **Memoria y Cautiverio**, un verdadero friso de la degradación y las perversiones desarrolladas en la oscura noche vivida por la Argentina en épocas de la última dictadura militar.

Artífice de uno de los contados grupos que sigue fiel a su metodología de trabajo, el director Omar Pacheco plasma una maquinaria de perturbadora visión con un exquisito lenguaje, que moviliza al espectador hasta bombardearlo desde todos los ángulos.

Por momentos pareciera que el espacio teatral ganado por lo onírico se bifurcara en increíbles recovecos por donde salen disparados esos cuerpos fantasmales que se retuercen y se debaten en un verdadero infierno Dantesco.

Como exponente de las últimas generaciones de dramaturgos jóvenes, que transitan esa particular corriente que tiene como protagonistas a actores y directores, Federico León presentó su ópera prima: Cachetazo de Campo.

Con esta obra, estrenada en el año 1997, el joven autor concitó el interés y el apoyo de gran parte de la crítica nacional que vislumbró a uno de los renovadores de la dramaturgia porteña de los últimos años.

Una mirada aséptica sobre la relación entre madre e hija en el marco árido de la pampa, tan árido como el lenguaje de los protagonistas que quiebran con su estilo de actuación el esquematismo del texto.

Si hay algo que conmueve y atrapa al público es, precisamente, la fuerte carga de interioridad que desborda permanentemente a los personajes enmarcados en una especie de hiperrealismo exasperante.

Tanto en esta obra como en **Mil quinientos metros** sobre el nivel de **Jack**, Federico León acierta en decodificar los códigos de toda una generación que se regodea y disfruta con un teatro hecho a su medida.

Pero los amantes del teatro de autor tuvieron la oportunidad de degustar la impecable adaptación de **Decadencia**, de Steven Berkoff, dirigida por Rubén Szuchmacher

El gran acierto del equipo integrado por Szuchmacher-Pelicori-Peña, comienza en la selección de un texto dificultoso y comprometido, cuya traducción realizó Rafael Spregelburd.

La adecuación que hace el director de esta "impostación" de una clase decadente, es uno de sus tantos logros, las actuaciones tensan la cuerda máxima de voces desgarradas, son los sonidos del poder que se escuchan bajo la asordinada promiscuidad de sus fortalezas.

Si alguien intentara radiografiar la esencia de los 80 y su continuación en la actualidad, sin dudas debería ver este magnifico alegato de Berkoff, a esta altura un verdadero clásico de la dramaturgia de todos los tiempos.

La puesta del cuerpo al servicio de los personajes es uno de los máximos logros con que estos actores se desdoblan en cuestiones de segundos, para que el espectador vea con asombro como intercambian roles en una vertiginosa carrera de escenas.

Los actores son la escenografía, la iluminación y la música de un texto preciosista, nada más que ellos en escena, escultóricas marionetas que al final pierden la majestuosidad de sus movimientos para desparramarse como esperpénticas figuras que desaparecerán en las sombras.

Espléndida lección en tiempos en que todavía se apuesta a la magnificencia de la puesta, a las deudas con el cine, a las modas circenses, olvidando que todavía sigue siendo el texto, en boca de buenos actores, una materia que revaloriza la especificidad de lo teatral."

Dentro del ciclo de coproducciones se presentó uno de los espectáculos de mayor rigor teatral del Festival: **Umbral**, coproducción del Instituto de Cooperación Iberoamericana y el Teatro San Martín de Buenos Aires.

La obra, escrita por el valenciano Paco Zarsozo, es un exquisito trabajo de dramaturgia construido a partir de pequeñas historias cotidianas donde se plantea la imposibilidad del encuentro amoroso.

Con las características de un teatro semimontado la obra se reproduce con pocos elementos y con un actor que opera de relator narrando una de las historias mientras los demás integrantes reconstruyen el espacio para las nuevas escenas.

Fernando Piernas dirigió con precisión a un elenco de excelentes actores, entre los cuales se destaca el trabajo de Beatriz Spelzini una de esas actrices que nos reconcilian con un teatro que creíamos opacado ante tantas excentricidades experimentales.

EL MUNDO INFANTIL

También en el rubro Teatro Infantil, Argentina mostró el desarrollo y el talento de realizadores que dignifican un género todavía bastante maltratado.

El Grupo Atacados por el arte, de Neuquen, presentó la obra Podés silbar?,con la que Jorge Onofri cosechara el reconocimiento del público y la crítica de la última Fiesta Nacional del Teatro, que se desarrolló en Salta.

Actor, titiritero y director teatral, Onofri acierta en la adaptación del cuento de Ulf Stark, en la que se cruzan la soledad de un anciano y los sueños de un niño que busca un abuelo.

Un espectáculo que destila ternura y conmueve por la excelente manipulación y construcción de títeres y objetos escénicos. Una verdadera muestra de un género que supera ampliamente ciertas producciones "para adultos" de lamentable factura.

Un balance ampliamente favorable para la producción nacional que alcanza uno de sus momentos más brillantes y que ratifica el nivel alcanzado en su mayoría por elencos provenientes de Capital Federal.

Tanto en la selección de los materiales como en la adaptación de textos, en las propuestas innovadoras como en las de un teatro más clásico, nuestro país fue el animador más calificado y uno de los más reconocidos a la hora de evaluar el rendimiento de sus intérpretes.

Proyecto Feria

Mariana Percovich fue convocada por el Festival Internacional de Teatro Mercosur para poner en escena un espectáculo callejero. La directora y dramaturga uruguaya, que se especializa en montajes para espacios no convencionales, trabajó con actores en su mayoría cordobeses, en una propuesta a la que llamó Proyecto Feria, que circuló por las ferias francas de la ciudad de Córdoba durante varias mañanas del Festival, es decir, en el horario en el que la mayoría de la gente sale a hacer sus compras.

"DEME UN KILO DE TEATRO"



EDITH SCHER

El espectáculo cruza rasgos de la historia de la feria, de su tradición, con trazos del mercado callejero actual. En Proyecto Feria confluyen, además, elementos del melodrama, el tango, el carnaval uruguayo y otras vertientes populares. El hilo conductor de lo que se narra es una historia de amor. Para descubrirla, el cliente-espectador debe circular por todo el mercado, escuchar muchas otras historias que se desarrollan en toda la extensión de los puestos, es decir, recorrer el espectáculo mientras compra la carne, la fruta y la verdura.

EL VIAJE

Un elenco compuesto mayoritariamente por mujeres, viaja en camión por las calles de la ciudad. Casi podría afirmarse que el espectáculo comienza con esta travesía. Luego de cargar la escenografía y subir a todos lo integrantes, el grupo se dirige a alguna de las tantas ferias de la ciudad, en la que los clientes-vecinos, ignoran la inminente irrupción de estos actores maquillados a trazo grueso con fuertes colores y brillantina. El traqueteo propone un ritmo. Es la combinación del ruido del motor, con el choque entre las ruedas y los accidentes de la acera. Sobre ese rumor de fondo, las actrices cantan al unísono temas populares: tangos del veinte, algún valsecito. Repasan. Afinan. La directora corrige la afinación en medio de la confusión sonora que genera la melodía urbana de bocinas y caños de escape . El camión se detiene. Todos bajan. Hay nuevas indicaciones con respecto al espacio y los desplazamientos. Las naranjas, los tomates, las merluzas y los quesos esperan a una cuadra y media. Los feriantes hace horas que han comenzado su día de trabajo. Los clientes miran precios, circulan por los puestos. En minutos más comenzará a sonar la música, con un tema interpretado por Liliana Felipe, un homenaje al mercado, y los actores ingresarán al espacio escénico-espacio público. La gente, bolsa o changuito en mano, será sorprendida por esta irrupción.

- ¿En este proyecto está presente la idea de tomar el espacio público? ¿Por qué el de la feria?

- Siempre me interesó hacer teatro en espacios no convencionales. Cuando el Festival Internacional de Teatro Mercosur me convocó y me propuso que hiciera un espectáculo callejero, se me planteó un problema, ya que, en líneas generales, asocio este tipo de propuesta con una estética muy esquemática (gente que se pone en una plaza a hacer una representación frontal). Se me ocurrió, entonces, tratar un espacio vivo, la feria, como un espacio no convencional de teatro, donde los que atienden los puestos, el colorido, el código de relación entre cliente y feriante, tuvieran que ser incluidos en la estética del espectáculo. Concebí una dramaturgia que permitiera que la propuesta fuera tan viva como la feria y que estableciera una suerte de paralelo entre la relación feriante - cliente, actor- público, sin interrumpir el movimiento habitual del lugar. Ese fue el gran objetivo que me planteé como directora, y el que más satisfacción me dio, en la medida en que comprobé que las ferias hicieron suyo el espec-

- El espacio de la feria tiene una larga tradición ¿Te interesó entrar en diálogo con esa historia?

- Cuando empecé a preparar este proyecto en Montevideo, lo primero que hice fue ponerme a estudiar el tema. Considero que la dramaturgia tiene dos fuentes: la primera es el imaginario personal, y en este sentido, creo que la feria me atrae, que es un lugar al que me encanta ir a pasear, aunque no tenga nada que comprar, y que por lo tanto, era una idea que me andaba rondando. La segunda fuente es la investigación. Mi entrada a este camino fue el estudio de la historia del teatro. Revisé muchísimo quiénes eran los funámbulos, qué pasaba con los contadores de historias, con las ferias medievales, etc. De todo eso elegí dos modelos: la feria de fenómenos, es decir, aquella en la que se podía ver a la mujer barbuda, al hombre con cabeza de araña, etc., que en Europa era muy común y la feria más convencional, la cotidiana. Traté de amalgamar estas dos líneas en la dramaturgia y de esta unión surgió la estética. Busqué, sin subestimar al público y tratando de mantener una propuesta estética muy cuidada y coherente, llevar adelante estos dos modelos de feria, que eran los que me interesaban.

-¿ Qué otras búsquedas, además del intento de mezclar los dos tipos de feria, ingresaron a la estética del espectáculo?

-Hay ingredientes que hablan de una relación con otros géneros, como con el melodrama, por ejemplo, que está presente con una historia de amor que termina mal. El espectáculo trabaja, también, con elementos que emocionan a la gente, como relatos sobre los inmigrantes, e incluye otras historias de seres extraños

En cuanto al modo de narrar de Proyecto Feria, éste es circular. Hay una suerte de rotación. Está presente la idea de que cada contadora de historias es de por sí casi un fenómeno, mientras que la historia que sucede en el medio de la feria, en el centro, la historia de amor, funciona como hilo conductor.

El resultado del trabajo, entonces, es mi estudio de lo que ha sido la feria y su vinculación con el espectáculo a lo largo de la historia.

- La idea de trasladarse en camión, ¿guarda alguna relación con la tradición de los artistas trashumantes?

- Sí. Desde el principio me propuse viajar en un camión verdulero, con carteles de arpillera, lo más simples posible, pintados con una estética que se asocia al fileteado, y quise que el elenco experimentara la sensación de llegar a la feria en camión, cantando. Esta decisión tiene una estrecha relación con el carnaval uruguayo, cuya tradición es viajar en camión. Éste, a su vez, constituyó otra vertiente muy fuerte que entró en el espectáculo, en lo que hace al

vestuario, al maguillaje y a la elección del repertorio, ya que trabajé sobre temas populares.

- Teniendo en cuenta que el espectáculo irrumpe sin aviso en el espacio público ¿Cuál es la reacción de los transeúntes-clientes del mercado callejero?

- Cuando todo empezó pensé en la idea de tomar el espacio público, pero hasta que no hice el primer ensayo no pude comprobar si efectivamente esa toma se producía en este caso. Lo que ocurrió desde el comienzo fue que la gente que iba a la feria, a pesar de que este espectáculo se ponía en escena en el marco de un festival y que figuraba en la grilla del mismo, no era público de teatro. No sólo eso, sino que muchos de esos espectadores nos dijeron que jamás habían ido al teatro y nos agradecían la alegría que la propuesta traía, en el marco de un país que está tan triste. La gente nos regalaba flores, frutas, el churrero nos daba churros, los feriantes conocían las historias y tenían sus predilecciones. Incluso algunos improvisaban textos tales como "...;venga señora, venga!, ¡compre acá que tenemos show!". Es decir que la feria se apropió de nosotros, más que nosotros de ella.

Creo que es la primera vez que logro, como directora, llegar a un público no teatral, aplicando todo mi estudio de la teatralidad. Ese es un privilegio.

- -¿ Y qué efecto imaginás que provoca en los espectadores está ruptura de la rutina, esta irrupción de una situación totalmente extracotidiana en el marco de una actividad acostumbrada y automatizada, como ir a hacer las compras a la feria?
- Creo que **Proyecto feria** es un pequeño juguete brillante que uno puede encontrar en la calle. Me parece que la sensación que provoca es la de toparse con una pequeña caja de sorpresas, con purpurina, que brinda un momento de magia y fantasía. Me parece que esa es una buena metáfora.
- ¿A qué atribuís el hecho de que se esté haciendo tanto teatro en espacios no convencionales, como por ejemplo en los subterráneos, los colectivos, las discotecas, las casas particulares, etc.?
- Tiene que ver con un cambio en la teatralidad, con una generación que no cree en la cuarta pared ni en el autoritarismo del espacio a la italiana, y que necesita conectarse con el público que no va al teatro. Una generación de artistas que se ha formado para decir muchas cosas y quiere dárselas a la gente común. Creo que la toma del espacio público es una forma que está buscando toda una camada en el mundo (porque esto sucede a nivel mundial), de acercarse a los espectadores que no van al teatro. En este sentido, el Proyecto Feria es para mí una gloria. No hubiera sido lo mismo traer al Festival un espectáculo de sala. Proyecto Feria me cambió la cabeza y creo que marcará fuertemente mi trabajo futuro.







«Hoy la palabra no dice, sino que hace. No muestra, sino que oculta»

GABRIELA BORGNA

Este valenciano, crecido durante el franquismo en Barcelona y educado en el muy liberal espíritu de la Institución Libre de Enseñanza, que ingresó a la Universidad con la aspiración de ser filósofo pero derivó en la literatura, visitó la Argentina por última vez en 1993, cuando dirigía el Festival Iberoamericano de Cádiz, después de la renuncia de Juan Margallo, su creador.

Incansable autor, director y pedagogo, sus creaciones en el mundo del teatro van desde su propia y extensa obra hasta empresas impensables -pero exitosas- como la creación del Teatro Fronterizo o la Sala Beckett de Barcelona, uno de los espacios más interesantes de la investigación dramática con que cuenta España desde 1977.

Pero, las grandes audiencias no se enteraron de la existencia de un autor con la potencia expresiva de José Sanchis Sinisterra gracias a la traslación al cine de su obra ¡Ay, Carmela! (1986), segunda de su trilogía El escenario vacío que completan Naque, de piojos y actores y El cerco de Leningrado, ésta última presentada en Argentina en 1996 por la Compañía de Nuria Espert que dirigió el fallecido Omar Grasso y en 2001 por esa simpática confabulación que, bajo el nombre de Sub 80, constituyeron Alejandra Boero, María Rosa Gallo y Osvaldo Bonet

«En todas ellas, el espacio ficcional es un escenario desnudo y los personajes son actores/actrices» sostiene el Posible diccionario ideológico del teatro que integra el libro El espacio fronterizo compilado por el catalán Santiago Fondevila y editado por el Instituto de Teatro de Catalunya en ocasión de que José Sanchis fuera galardonado con el Premio de Honor (1998) por su trayectoria teatral que se inició con la puesta en escena de Tú, no importa quién, en 1962.

Las tres obras se conocieron en diversos momentos de nuestro país y ayudaron a conformar la idea unívoca y equívoca de que el suyo es un teatro de reivindicación política. Idea que confunde las temáticas con sus ejes discursivos, no pudo menos que seguir cimentándose cuando su Trilogía Americana vió la luz. Integrada por El retablo de Eldorado (1984), Lope de Aguirre Traidor (1986) y Naufragios de Alvar Núñez (1991), su lectura sorprende porque, al decir de Moisés Pérez Coterillo, lo «evidente es su disparidad. No son piezas de una macro-ópera sometidas al mismo esquema, ni observables desde un ángulo semejante. Las tres son obras profundamente dispares en su construcción. Obedecen cada una a un propósito propio y les mueve un impulso creador autónomo. Su unidad, aparte

de la proximidad temática, reside en su coherencia interna, en su sintonía con el núcleo de preocupaciones estéticas y morales que alimenta su extensa obra y que, lejos de resumirse, se bifurcan y multiplican en todas aquellas direcciones que le señala su incansable curiosidad. Su movilidad extrema, su deambular periférico por las bifurcaciones del lenguaje, su preferencia declarada hacia los géneros espurios, su gusto por la promiscuidad y el mestizaje, sus juegos de metateatro, se revelan como las verdaderas constantes de la trilogía, como las claves profundas de su unidad».

Bien podría decirse que las preocupaciones -vitales, de escritura- de Sanchis Sinisterra son múltiples y entre ellas está la política en un grado no menor pero que, si se las redujera a ejes temáticos, podría verse surgir otro mapa en el que los discursos científico y filosófico, las fronteras entre géneros, las grandes narrativas y el cine son sus grandes moiones

De allí quizás la sorpresa de muchos cuando, el año pasado, el Teatro Nacional Cervantes presentó, en coproducción con el Centro Cultural de España, una puesta en escena de su «juguete cuántico» Perdida en los Apalaches y cuando el autor leyó su última obra, aún no estrenada, La raya del pelo de William Holden, segundo título de una trilogía aún inconclusa que se inició con El lector por horas, que se estrenará este año en Córdoba con puesta en escena de Jorge Díaz.

Sanchis ya había incursionado en el cine con la escritura del guión de Luces y Sombras que dirigió Jaime Camino. Pero la escritura de La raya del pelo lo retrotrae a su «infancia y juventud. Iba a cines donde hacían tres y cuatro películas. Poco a poco el teatro fue desplazando al cine y ahora me gustaría saldar esa deuda con el cine que fue muy importante en la formación de mi imaginario».

Mientras La raya del pelo transcurre en un viejo cine de barrio en el que, entre el olor a orines de gato y pantallas apolilladas, se entrecruzan las vidas de una misteriosa jovencita, su amigo el acomodador ciego y un boxeador que jura haber sido William Holden y casi todos los personajes que éste encarnó, en El lector por horas -para muchos críticos su cumbre expresiva- las que se entrecruzan son las vidas de la joven ciega Lorena, su autoritario padre Celso e Ismael, el joven escritor fracasado a quien contratan para que lea a la joven los grandes relatos de la literatura universal, con la condición impuesta por el padre de «una declamación transparente, es decir, le reclama que el texto llegue sin interferencias, que no se contamine con su lectura,

que en ella no se pueda adivinar u ocultar intencionalidad, prejuicio o emoción. Es la única manera de dominarla. En cierto sentido, no sé si llamarlo metateatral, el texto leído ocupa la posición de la obra teatral: el lector representa al actor (o al director) y, finalmente, el oyente es el público. No se puede representar un texto dramático sin modalizarlo, sin modificarlo. Así pues, la pretensión de Celso es imposible. Y por eso, pese a ciertos resurgimientos en momentos de climax, el poder de Celso, aparentemente sólido e incombustible al comienzo de la obra, se irá diluvendo hasta el final. La contaminación habrá resultado imparable», afirma en el estudio preliminar a la obra Carles Battle i Jordá.

EL MUNDO DE CORTÁZAR

En septiembre próximo José Sanchis Sinisterra volverá a la Argentina en una función que aquí se le desconoce, la de director, con la puesta en escena de Carta de La Maga a Bebé Rocamadour, una recreación de ese fragmento de Rayuela de Julio Cortázar que se estrenó el viernes 8 de febrero en el **Espai Lliure** de Barcelona, «después de la osadía que supone llevar a la escena tres universos novelescos tan densos y complejos como Ulyses de Joyce, **Sobre héroes y tumbas** de Ernesto Sábato y **Moby Dick** de Melville», reconoce, «no podía dejar de tentar la empresa de teatralizar siquiera una pequeña parte de ese laberinto mandala narrativo que es Rayuela».

Segunda vez que -al menos en Iberoamérica- alguien se atreve a recodificar para el teatro la obra cortazariana -la primera fue la versión de Monti-Kogan que se ocupó de Traveler y Talita en Villa del Parque, el dramaturgo se ocupa en aclarar que es «no sólo como homenaje al escritor y al hombre que tan íntimamente supo unir la libertad estética con el compromiso ético, al hombre y al escritor, que tan sólidos puentes tendió entre América y Europa, sino también como restitución al espacio y al tiempo, al cuerpo y a la voz, de una escritura que se adivina trazada a gestos amplios, a golpes de aliento, a impulsos rítmicos: algo semejante a una elaborada sesión de jazz, a un complejo y sofisticado ritual de paso (...) porque, a despecho de la intrincada estructura de este «libro (que) es muchos libros» -lo cual exige del lector una atenta y activa complicidad-Rayuela es también un largo discurso pulsional, un enorme monólogo polifónico en el que la palabra vibra, la frase modula, el período arrastra, y la lectura se convierte en una tensa escucha fascinada. Pocas veces la escritura y la oralidad han trabado en una novela tan fértil maridaje».

Invitado a participar de las Clases Magistrales organizadas por el III Festival Internacional de Buenos Aires con su ponencia Cinco preguntas sobre el final del texto, el convite fue el inicio de una larga temporada en el país de José Sanchis Sinisterra en la que también teatristas de Córdoba, Rosario y San Miguel de Tucumán pudieron conocer en directo a este dramaturgo «sexagenario» -como se define no sin cierta ironía-, una de las voces mayores del teatro contemporáneo en lengua castellana.

No está de más citar aquí la crítica de Joan Anton Benach del periódico La Vanguardia de Barcelona, quien es rotundo al afirmar que «todo el escepticismo del mundo se desvanece a los pocos minutos. Manipular Rayuela parece, en principio, una operación suicida, condenada a «enfriar» la densa atmosfera que tiene la búsqueda, el desconcierto, los enfebrecidos anhelos sobre los que se levanta el monumento literario de Julio Cortázar».

Tampoco está de más reconocer que Sanchis Sinisterra es -también- un activo militante de la nueva gesta antiglobalizadora, con una aguda sintonía política como ciudadano que aborrece de los reduccionismos totalizadores. Pero al igual que Cortázar -quien sostenía que lo único que puede hacer un escritor comprometido es casarse-, su interés mayor es la libertad estética.

No casualmente, define con precisión la labor de dramaturgia de textos narrativos como «un espacio de cuestionamiento permanente de los estereotipos que, desde la teatralidad vigente, esclerotizan tanto la escritura dramática como la puesta en escena. Ahora bien, la elección de los textos comporta una elección básica, reforzada por la organización del contexto escénico - de las condiciones de enunciación- que, como queda dicho, le está intimamente vinculada desde el comienzo. Se trata de textos que, por una parte, no prefiguran una representación convencional y, por otra, se sitúan en zonas particularmente refractarias a la domesticación cultural burguesa: textos excéntricos, o excesivos, o extemporáneos, o exteriores con relación al discurso dominante» que indican «una preferencia por lo fragmentario, por lo inacabado, por lo parcial, por lo disperso...frente a la pretensión de totalidad inherente a la gran mayoría de los textos consagrados. Preferencia también por una textualidad abierta, ambigua, polisémica, contradictoria, dialéctica...frente a la obra unívoca, coherente, cerrada, plena de sentido pleno. Preferencia, en fin, por los géneros híbridos, por las estructuras fluídas, por las formas menores, por los textos subliminales, por los autores apátridas, por una literatura nómada, errática».

Y si de autores apátridas se trata, no es casual entonces que la sala que fundó en Barcelona con el colectivo Teatro Fronterizo, se llame Beckett o que lo cite -cuando indaga sobre Narratividad y Teatralidad- afirmando que «ser artista es fracasar como ningún otro osa fracasar (...), el fracaso constituye su universo (...); hacer de esta sumisión, de esta aceptación, de esta fidelidad al fracaso una nueva oportunidad, un nuevo término de relación, y de este actor imposible y necesario un acto expresivo aunque sea sólo de sí mismo, de su imposibilidad, de su necesidad».

Abogado de una teatralidad menor, a la que suscribe sin tapujos y que se da de patadas con esa noción de que el suyo es un teatro de la gran política, Sanchis Sinisterra -por el contrarioprefiere la concentración temática y lo explica: «La crisis de los grandes sistemas ideológicos omnicomprensivos, que han pretendido explicar el mundo y dar respuesta y solución a los problemas de la humanidad, cuestiona asimismo a los grandes relatos explicativos v. por lo tanto, los temas que pretende abarcar y ejemplificar una amplia parcela de la experiencia histórica. Desde una teatralidad menor se optaría en cambio por la concentración temática sobre aspectos parciales, discretos, incluso aparentemente insignificantes, de la existencia humana: o bien por el tratamiento de grandes referentes temáticos desde ángulos humildes, parciales no pretendidamente totalizadores».

Cavador de trincheras módicas, en las que la lucha es ideológica contra el anquilosamiento, la esclerosis y el aburrimiento que ventilan como pendones ciertas concepciones teatrales, este dramaturgo se refiere a sus operaciones discursivas como de «vaciamiento de la palabra dramática, del discurso del personaje, que en el teatro tradicional se concibe como palabra plena, completa, portadora del pensamiento del autor, transmisora de ideología, en cierto modo autosuficiente. Hay toda una corriente de teatro contemporáneo en la cual la palabra dramática es insuficiente y que hace de esa insuficiencia una opción estética. La palabra no dice, sino que hace. No muestra, sino que oculta. No revela lo que el personaje quiere decir, sino precisamente aquello que no quisiera decir. Y en esta condensación del habla, el silencio es tan expresivo como el discurso».

Y no deja de cuestionarse a sí mismo cuando se pregunta si es «dramaturgo o director» para responderse que ese es su «primer problema, porque mi situación en el teatro es absolutamente fronteriza. Soy un autor, porque elaboro mis propios textos, pero no soy un autor convencional; soy director, pero no del todo, porque hago sólo los montajes de mis textos; y además soy profesor de teatro, un investigador, un teórico... Este es uno de mis problemas, mi falta de ubicación dentro del panorama teatral. Me considero un hacedor de teatro; hago teatro en todos los campos que puedo. Esto ha sido así desde mis inicios. Empecé por ser escritor, desde los diez años, pero cuando comenzaba a hacer las cosas más

seriamente, hacia los trece o catorce años, ya estaba en un grupo de teatro como actor. De manera que a los quince o dieciseis ya me encuentro escribiendo y dirigiendo. Después vendría el viaje de mi conversión a París, en el año 1960: iba a descubrir la teoría teatral, que el teatro no era solamente inventar historias, inventar productos escénicos o montar obras, sino que también era un discurso teórico, con implicaciones filosóficas. Tengo vocación filosófica, a pesar de que los profesores que tenía en Filosofía me desencantaron. O sea que la reflexión teórica acompaña toda mi producción».

Y es en esa frontera en la que tanto gusta afirmarse, donde su reflexión sobre las ideologías que atraviesan el universo teatral se aproximan más íntimamente a la filosofía. Para él, tal como lo circunscribe en el Manifiesto (Latente) de creación del Teatro Fronterizo «hay - lo ha habido siempre- un teatro fronterizo. Íntimamente ceñido al fluir de la historia, la Historia, sin embargo, lo ha ignorado a menudo, quizás por su adhesión insobornable al presente, por su vivir de espaldas a la posteridad. También por producirse por fuera de los tinglados inequívocos, de los recintos consagrados, de los compartimentos netamente serviles a sus rótulos, de las designaciones firmemente definidas por el consenso colectivo o privativo. Teatro ignorante a veces de su nombre, desdeñoso incluso de nombre alguno. Quehacer humano que se muestra en las parcelas más ambiguas del arte, de las artes y los oficios, y en las fronteras mismas del arte y la vida. Oficio multiforme, riesgo inútil, juego comprometido con el hombre. Es un teatro que provoca inesperadas conjunciones o delata la estupidez de viejos cismas, pero también destruye los conjuntos armónicos, desarticula venerables síntesis y hace, de tan sola una de sus partes, el recurso total de sus maquinaciones. De ahí que con frecuencia resulte irreconocible, este híbrido, monstruo fugaz e inofensivo, producto residual que fluye tenazmente por cauces laterales. Aunque a veces acceda a servir una Causa, aunque provisionalmente asuma los colores de una u otra bandera, su vocación profunda no es la Idea o la Nación, sino el espacio relativo en que nacen las preguntas, la zona indefinida que nadie reivindica como propia. Una de sus metas más precisas - cuando se las plantea- sería suscitar la emergencia de pequeñas patrias nómadas, de efímeros países habitables donde la acción y el pensamiento hubieran de inventar cada obra. Las hace suyas todas, y varias del pasado, y algunas del futuro. Sólo que, en las fronteras, la estrategia y las armas tienen que ser distintas».

Nuevas tecnologías en escena



GABRIELA HALAC

Para Isabelle Choinière todo comenzó en 1993 cuando fue convocada por un artista visual que se dedicaba a investigar movimientos en tres dimensiones. En ese momento ella no tenía idea qué significaba «tres dimensiones» pero su interés por lo referido a la alta tecnología la llevó a encerrarse, durante tres meses, a leer sobre el tema para poder «encontrarse» dentro de este proyecto:

En Canadá, recién comenzaban a verse este tipo de tecnologías, que aparecían como un horizonte revolucionario. En ese momento, también, se estaba realizando el Simposio Internacional de Artes Electrónicas, en Montreal, y fue allí donde la bailarina tomó contacto con la comunidad electrónica y comenzó a pensar en combinar la danza y la tecnología: «Empecé a estudiar la manera de meter el cuerpo en todo esto —aclara-. Creo que el haber estudiado ciencias me acerca mucho a esta propuesta, ya que me llevó a hacer un corte con el cuerpo pero a la vez trabajar sobre él».

Le Corps Indice forma parte de la cultura tecno de Montreal, realizan un trabajo en donde lo técnico y lo creativo logran una unión indisociable: «Comparto la tarea con técnicos de sonidos, de luces y además con un compositor. Cada uno trabaja sobre su área y yo voy inyectando mi intuición corporal. Cuando llegan los proyectos de cada uno, intentamos unirlos y recién cuando una cosa se empieza a complementar con la otra comenzamos a ver la idea real».

EN SIMULTÁNEO

La transmutación del Ángel es un espectáculo concebido para desarrollarse en dos espacios de tiempos diferentes. Consta de dos piezas en las cuales los espacios distantes se unen a través de la tecnología en escena. En Córdoba ésto se materializó en dos salas muy cercanas, una con un público aproximado de 600 personas y otra con solo 20 espectadores. En cada uno de estos espacios había dos bailarinas: una material y otra proyectada. Ambas se relacionaban en el espacio de internet. Mientras el público entraba a la sala mayor, grandes reflectores los iluminaban «El espectáculo de Alison -explica Choinière-, que es el que se realizaba en el sótano, comienza 5 minutos antes que el mío. Tratamos de recuperar el ritual de la entrada del público en el teatro, por eso las luces están prendidas sobre los espectadores durante cinco minutos y cuando comienzan a bajar es porque el otro espectáculo empieza a

llegar a este espacio. Es como si el espectáculo de abajo llamara al de arriba a interrelacionarse con él».

En La transmutación del Ángel la ruptura de las convenciones ponen al espectador en situación de preguntarse continuamente a cerca del porqué de determinada situación o incluso a buscar desesperadamente la presencia de esa bailarina que cree no haber visto salir de escena. La manipulación del cuerpo a través de la imagen digital logra en algunos puntos del espectáculo borrar los límites corporales dejando a la mirada del espectador sin una figura humana reconocible: «Está claro que en la representación la distancia entre las bailarinas produce eso -explica Choinière-. Nosotros no queríamos que esa imagen digital fuera real, natural como una foto, queríamos investigar qué se ve del cuerpo cuando éste es proyectado por todos estos artefactos electrónicos. Está claro que se transforma, no creo que se pierda, sino que se transforma en otra cosa nueva. Justamente me interesa esa mutación del cuerpo a través de la tecnología».

EL DESPLAZAMIENTO DE LO SAGRADO

A través de la representación de lo invisible, se cuestionan los límites corporales, la percepción de la realidad. Aparece la posibilidad de reflexionar a cerca de qué es lo sagrado, lo natural y lo artificial. La presentación de estos dos cuerpos, uno presente y otro virtual, parece hacer posible lo imposible en las artes escénicas: hacer presente la ausencia, y en este sentido redefine los límites de la representación. «Lo virtual en realidad es un concepto muy viejo, los ángeles son seres humanos que existen pero que no están allí, es una verdadera persona pero no come, no duerme, es un fantasma. Es alguien que invade tu cuerpo, que te posee y que entra y sale de él cuando quiere. Pienso que lo virtual es algo que cambia de forma. Jugar con la persona que no está allí es como jugar con el tema de la invocación, es como alguien que llega, entra en contacto conmigo, me llama... ese es el juego. Cuando estuve en París, en 1998, experimenté una presencia invisible y fue allí cuando me dieron ganas de trabajar sobre ésto. Realmente sentí la fisicalidad de esa persona invisible y fue algo que tuvo que ver más con lo poético que con lo tecnológico. Con las nuevas tecnologías hay todo un desplazamiento de lo sagrado, la persona está pero no está. Quien crea mundos en tres dimenLe Corps Indice es un grupo canadiense de performance multimedia que trabaja sobre la conjugación de las artes electrónicas, el video, el diseño gráfico, la música y la danza. La particular formación de su directora Isabelle Choinière, en Ciencias y Coreografía, le llevó a definir como nudo de sus investigaciones la relación del cuerpo con las nuevas tecnologías, redefiniendo las posibilidades de la puesta en escena. En el marco del Festival Internacional de Teatro del MERCOSUR, Choinière presentó su último espectáculo La trasmutación del Ángel.

Isabelle Choinière / La trasmutación del Ángel

siones está en la postura de un Dios, crea un nuevo mundo, seres humanos sobre los que tiene un control total. En la telepresencia hay como un Dios que puede estar presente en varios lugares al mismo tiempo. La comunicación a distancia redefine todo lo que tiene que ver con la relación, la percepción, los límites del cuerpo, de los espacios. Cuando te comunicás con alguien que está en Japón ¿en qué tiempo estás?, o cuando estás en un avión y te dicen 'son las siete', en verdad no estás en ninguna parte, por lo tanto ¿dónde son las siete?».

«Me pregunto qué efectos produce en el cuerpo este nuevo arte que incorpora lo tecnológico. La tecnología está en nuestro medio y lo está cambiando continuamente. ¿Qué es la representación?. Creo que es justamente la forma de mostrar lo que está pasando, y cuando comenzás a explorar nuevas formas estás obligado a inventar nuevas formas de representación, estás en otro tipo de relaciones en el mundo, lo que no quiere decir que hay que tirar a la basura las formas tradicionales de representación. Lo que hay que tratar de entender es qué quisieron decir las formas de representación antiguas en su contexto, en su momento social, político, económico, filosófico y ver qué quieren decir esas cosas en el ahora», sintentiza Isabelle Choinière.

LA BELLA BATALLA

La transmutación del Ángel es un espectáculo de una complejidad tecnológica impresionante. El intenso trabajo de los organizadores del Festival para poder proveer todos los requerimientos del grupo llegó al límite de poner todas las expectativas, y algo más, en este trabajo. Le Corps Indice ganó fama rápidamente entre los espectadores y los organizadores que esperaban ver algo así como la guerra de las galaxias en escena.

«La cuestión del montaje es bastante complicada — explica Choinière-, porque la mayoría de los festivales no tienen experiencia en montar este tipo de espectáculos con tanta tecnología. Por más que se explique con anterioridad la propuesta y su complejidad, sólo entienden realmente de que se trata cuando lo ven. No conozco a nadie que realice espectáculos de esta características, lo cual hace que sea como estar en una batalla continua, pero una bella batalla».

La escena chilena

La escena argentina

Andrés Pérez Araya

Rubén Szuchmacher





El cierre del Festival de Teatro Mercosur se concretó con dos espectáculos, Decadencia, de Steven Berkoff (protagonizada por Ingrid Pelicori y Horacio Peña), con dirección de Rubén Szuchmacher y La huída, del grupo chileno Gran Circo Teatro, dirigido por Andrés Pérez Araya. Ambos creadores pertenecen a una misma generación de teatristas latinoamericanos. Picadero le propuso a otro referente generacional, el director cordobés Jorge Díaz, que se hiciera cargo de la entrevista.

El encuentro se concretó el 7 de octubre, minutos después que los Estados Unidos lanzara la guerra contra Afganistán.

Esta, además, es una de las últimas entrevistas que concedió el chileno Andrés Pérez Araya, quien falleció el pasado 3 de enero, en Santiago.

Sirva esta publicación de Homenaje a ese magnífico artista, una de las voces más importantes que tuvo el teatro de este continente, finalizada su etapa dictatorial.

JORGE DÍAZ

J. D.: La propuesta es muy amplia, reflexionar acerca del teatro latinoamericano, sus nuevos procesos creativos, las diferencias que observan entre el trabajo de ustedes y el de las nuevas generacio-

Rubén Szuchmacher: Puedo hablar puntualmente de lo que pasó en la primera función de **Decadencia** en Córdoba. Repusimos el espectáculo por pedido del Festival del Mercosur. Hace seis años, cuando la estrenamos, la obra se relacionaba mucho con el menemismo y toda esa farandulización que había provocado. Ahora, escuchando el texto, sentimos que todo suena de una manera absolutamente diferente. La pieza adquirió un grado de crueldad que no tenía hace seis años. Se resignificó a partir del 11 de septiembre (cuando se produce el atentado a la Torres Gemelas de Nueva York). Hay dos textos muy puntuales. Uno dice «esas mierdas... que son capaces...los negros de mierda que son capaces hasta de tirarnos sus bombas atómicas». En el 96 ésto era algo puramente ideológico. Y en otro fragmento dice, «pakistaníes... esos pakistaníes». En el momento del estreno esa referencia a Pakistán no hacía más que aludir a un país exótico. Y todo eso se dice, hoy, en una especie de fiesta de gente rica...

J. D.: La realidad de estos días estaría tornando más obscenos a esos ricos...

R.S.: ... A ricos y poderosos. Y los estaría mostrando de una forma muy atractiva. También recuerdo otro texto, que antes era puramente ideológico: «las clases obreras siempre gobernadas por aquellos que se dan la buena vida». En la platea se produjo un silencio muy significativo. La realidad va modificando estos materiales. Indudablemente uno sigue haciendo lo que hace afectado por lo que pasa. En nuestros países hemos pasado situaciones muy complicadas, como las fuertes dictaduras. Creo que el gran secreto fue seguir trabajando, haciendo lo que a cada uno le parecía. Y en realidad no hay otra posibilidad, porque sino sería

J.D. En relación con el público también se produce un efecto extraño. Son momentos en que todos estamos cargados de expectativas, miedos. Uno podría pensar que la concentración está en cualquier otra parte. Y sin embargo, desde el teatro, seguimos reivindicando una parte de la condición humana que nos pone en contacto con lo sensible.

R.S.: Lo extraño es que la gente se sigue levantando a la mañana, si tiene trabajo va al trabajo, si no tiene lo busca. Eso es lo raro de la humanidad. En medio de guerras o de dictaduras uno se sigue levantando cada mañana y hace lo que puede, ni siquiera lo que quiere. Y en una situación como ésta, seguiremos haciendo lo que podamos.

Andrés Pérez Araya: Seguiremos creando mundos. A mi eso me parece muy interesante. Siento que el público capta esa fortaleza que uno adquiere al meterse a trabajar con un grupo. El público reconoce que uno ha decidido no quedarse, no aislarse. Y también reconoce esa necesidad nuestra de crear un mundo, un espacio, algo distinto a lo que tenemos. Lo que me parece más complejo, y me afecta, es ver toda la polarización que estas situaciones te llevan a enfrentar, incluso al interior de los grupos. Durante la dictadura había como una regla tácita que te llevaba a no preguntar ni de que religión eras, ni de que partido político eras; algo que, a veces, nos llevó a consecuencias nefastas. Pero bueno, esa confianza que tiene el oficio del teatro, de repente, hoy, se ve erosionada. Y no sólo hablo de un grupo teatral sino también de la sociedad. Entre los de nuestra generación cuando estás en contra de algo te manifiestas. Pero en otras generaciones, sobre todo las más jóvenes, eso no pasa. Y de repente saltan opiniones y tu dices, «pero, yo no te conocía así». O sea, no percibía tu vida, tu conducta, lo que haces, como lees, como comes. Estov viendo mucho estas cosas en la sociedad chilena y estoy asombrado.. . Cuando mi generación renegaba de la sociedad te consideraban un hippie, te ibas a Cuba, te ponías una boina. Desde la moda se percibía por donde andabas. Esta nueva generación



te desconcierta. Y ésto nos ha llevado mucho a hablar con el grupo. Indudablemente nosotros teníamos referencias más claras. Hoy, en cambio, estos jóvenes adhieren a una cierta rebeldía pero desde un gran desconocimiento.

J.D.: Ese desconocimiento, ¿cómo se proyecta en lo teatral?

A.P.A.: Frente a esta situación actual y frente a tantas otras cuestiones políticas me da una nostalgia por un teatro que ya no hacemos, tal vez es que no tenemos capacidad para hacerlo: el callejero. Lo hicimos en la dictadura y nos posibilitaba una gran capacidad de reacción.

R.S.: Y de registro rápido...

J.D.: Militante

A.P.A.: Tomábamos la realidad inmediata. Y hoy, que nos dejan tan afuera, uno tiene ganas de participar, de no quedarse en la depresión. Como en las penas de amor, que sales a caminar, y está el otoño...Hasta que alguien te dice, «pero sale a una fiesta y enamórate otra vez, y ya». Y uno, reacio, resiste, pero va, y descubre que todo el mundo tenía razón. Y uno se enamora otra vez, y ya. Siento nostalgia por aquello. Porque mi generación está en otra cosa: Yo mismo estoy en otra cosa. Dudo, y me siento un poquito entrampado en ésto. Y lo veo. Incluso como espectador podría apelar a esa necesidad de no estar haciendo, podría estar aplaudiendo. Tengo nostalgia de esa capacidad de tomar la realidad inmediata y reaccionar. Dar mi opinión.

J.D.: Tenemos muchas referencias de lo que fue, pero pensemos que como modalidad teatral, como discurso, eso tuvo que ver con un teatro político que se agotó. Quizás renazcan nuevas formas...

A.P.A.: Últimamente estuve leyendo mucho sobre el **Hamlet** que hizo Peter Book. Él hizo una profunda reflexión sobre Hamlet y propuso también una gran reflexión. En Chile, el grupo El bufón negro, está armando la historia del Che en América Latina. Eso, indudablemente, es para conversar y mucho, con los actores, con los que van a encarnar esa historia. Pero cuando se estrene va a enmarcarse en una sala y sólo alguna gente podrá verlo. Creo que nos entrampamos. Fuimos dejando cosas de lado porque la democracia iba a ofrecernos otras posibilidades. Y uno sintió que podía dejar un poco las armas, la lucha. Al dejar las armas, fuimos deiando la lucha.

R.S.: Antes luchábamos contra un Estado represor y ahora ni siguiera hay un Estado. Esto es una gran paradoja, que a mi me produce mucha locura interna. Los que antes luchábamos en contra del Estado ahora luchamos para defenderlo. Para que por lo menos exista... para después pelearnos contra él. Este sería el gran tema de la democracia. Salimos a defender la presencia de un Estado regulador para que grandes sectores de la población no caigan en la indigencia más absoluta.

Todo ésto complejizó nuestras formas de expresión, con lo cual, también, cambiaron nuestra armas.

A.P.A.: A ésto deberíamos agregar esos sectores que lucharon por la democracia y cuando tú protestas te dicen, «¿quieres volver a la dictadura?». Y ahí nos quedamos. Si yo alego, si yo protesto, significa que... pero no. Hasta que nos dimos cuenta. Porque con éso nos mantuvieron callados un buen rato.

R.S.: En estos días redujeron el 85% del presupuesto del Teatro Cervantes. Indudablemente ésto vino con un achicamiento del Estado. Entonces hay que salir a defender la presencia de ese teatro. Sabemos que es un teatro burgués, etc, etc. Pero decís, «no, primero que esté, que sea bien burgués». Después uno va y pelea para modificarlo. Lo que pasa es que el neoliberalismo generó, sobre todo en países como los nuestros, un desprecio absoluto por formas de regulación. Es muy complicado saber contra quien peleamos. El concepto de Nación está encastrado en algo que en realidad no tiene Nación. Por un lado tratamos de hacer relaciones con los españoles y son los que se están llevando toda la plata de este país. A la hora de ver como establecemos estrategias para pelear descubrimos a un poder supranacional. Y entonces, desde dónde peleamos, cómo peleamos, qué proponemos..

J.D.: Ambos están en contacto con nuevas generaciones de teatristas, ¿pueden entrever qué va a pasar con ellos, con el teatro que produzcan en este marco de realidad?

R.S.: La generación que apareció en los 80, en Buenos Aires, creó nuevos espacios, inventó lugares, generó circuitos y esto le dio una gran fuerza. La generación que comenzó a aparecer a mediados de los 90 mostró otra realidad. Ellos tienen la necesidad de no separarse de sus padres. O sea que, no sólo somos sus padres, sino que ellos no guieren irse de nuestra casa. En nuestra época nosotros ansiábamos irnos a vivir solos. Así, aparecen zonas de renovación interesantes pero no llegan a cristalizarse porque no pueden generar espacios propios. Sus espacios dependen de la generación anterior.. Es un fenómeno que hay que seguir. Me parece que tiene que ver también con esta cuestión del Estado, con como uno concibe el poder. Estamos en un momento en el que se cristalizan los lugares y se compite o se comparten los mismos espacios. Por ejemplo, hay toda una nueva dramaturgia muy importante que desparrama su trabajo y ha generado un movimiento fuerte. Pero no dejan de pelear por tener su espacio en los teatros oficiales, o por conseguir subvenciones. No hay una reflexión sobre los modos de producción, que siguen siendo dependientes. No estov diciendo que ésto está mal. Es una característica del momento. En otra etapa se producirá otra cosa. Estos procesos hay que verlos en movimiento. No creo en los artistas, creo en el arte. El arte existe más allá de uno y a veces viene y otras se va. Hay épocas de mayor desarrollo y otras en la que no pasa demasiado.

A.P.A.: El análisis que hace Rubén se puede aplicar perfectamente a Chile. Sucede algo muy similar con las dos generaciones. También hay una renovación muy interesante en la dramaturgia joven. Pero están ocupando aquellos espacios que todavía existen, que están permitidos. Y no se pelea por los que están fuera de cierta permisividad, de cierta regencia. En Santiago hay un fenómeno interesante. El teatro denota la expansión. Hay pocas salas y como el mercado neoliberal a supuesto o entrevisto que hay buen comercio detrás del teatro las salas están siendo para los grupos emergentes. No para los que llevamos mucho tiempo trabajando y no tenemos capital. Para nosotros están siendo prohibitivas. Entonces hay proyectos en salas grandes, con musicales, por ejemplo. También a nosotros nos está llegando este fenómeno. Ahora, uno puede decir ¿cómo ha estado sucediendo ésto?. Porque no es una referencia... No sabemos. Lo cierto es que los teatros están vacíos.

J.D.: ¿Cómo responden los grupos a esta situación?

A.P.A.: Se está volviendo a algo que era muy común en los años 80 a las comunidades artísticas. La gente está arrendando casas grandes y llevan su administración. Es bien interesante

R.S.: A raíz de los subsidios del Instituto del Teatro, en Buenos Aires hay una cantidad de salas increíbles. Salas chicas, pequeñas, para 110 u 80 espectadores. Y en realidad esas salas son todas iguales. Esto no significó crear nuevos espacios. Podría haber 3000 salas pero no crean circuito. En realidad sólo están compitiendo.

J.D.: No son espacios creados según las necesidades de determinados grupos que tienen una estética particular.

R.S.: No. En Buenos Aires son muy pocos los espacios que responden a una idea estética. Uno de ellos es el Sportivo Teatral, de Ricardo Bartis. Allí sí hay una correspondencia entre el espacio, la línea de creación, de producción.

A.P.A.: Lo que percibo a partir de lo que tú señalabas, en relación con lo generacional, es que en nuestro medio se están produciendo otras cosas interesantes de ver. Siento que mi generación, o las anteriores, heredaba un tipo de trabajo especial, cualquiera fuera tu método o influencia. Uno estaba acostumbrado a viajar al interior del material con el que trabajaba. Era una verdadera experiencia. Y ahora, como docente, me enfrento a una generación que más bien 'hace' ese texto, pero no 'viaja' a su interior. Ellos



Escena de Decadencia

usan mucho la palabra irónico. Necesitan tener una mirada irónica sobre las cosas. Y les digo, «por favor usen un sinónimo de irónico». Técnicamente son muy buenos, pero todo lo hacen muy rápido. No sufren ni la experiencia del dolor, ni la experiencia del amor. Y te das cuenta que quizás estamos andando por esta finitud, todo es repentino. Tal vez es mejor hacerlo que vivirlo. Cuando los veo, me lo cuestiono. Es un trabajo que bordea mucho la parodia, el comic.

R.S.: Eso fue muy fuerte, entre nosotros, en los 80. En los 90 parte de la dramaturgia tomó ese proceso. Ahora esa mirada está desapareciendo, afortunadamente. Esa parodia, esa ironía, esa mirada supuestamente críptica se utilizó mucho cuando salimos de la dictadura. Era como la no creencia en los discursos. Por lo tanto, la crítica a todo discurso. Lo que aparece hoy es la crisis del discurso. Entonces tres de nuestros mejores dramaturgos jóvenes - Rafael Spregelburd, Javier Daulte y Alejandro Tantanián- hacen una obra sobre el vacío (La escala humana), pero una obra vacía. Uno dice 'que interesante, estos tipos que están entre los mejores dramaturgos hacen una obra sobre el vacío'. Y la llevan a cabo. Una obra excelentemente actuada, organizada. Uno se divierte muchísimo. Termina y uno se pregunta, '; Y...?'. Esto también me parece un indicador. Aquella mirada paródica termina en el vacío absoluto.

A.P.A.: ...Que no es sumergirme totalmente, sino que surfeo, surfeo. Voy por la superficie...

R.S.: Y en muchos casos se habla de cosas que no entiendo demasiado

A.P.A.: Sin embargo todo está muy bien organizado. Es interesante, porque convoca a un público al que le atrae la confusión muy bien cimentada.

R.S.: Hay otro fenómeno que me parece interesante. Dirijo un Festival en el Centro Cultural Ricardo Rojas (que depende de la Universidad de Buenos Aires) –que ya va por su cuarta edición-y damos a conocer obras de los artistas más nuevos. Cuando estamos por inaugurar el Festival vienen los periodistas y me preguntan: «bueno, ¿qué tendencias ves?». Y contesto siempre lo mismo: «la diversidad». Para que se queden tranquilos y encuentren una palabra. En los 80, principios de los 90, si no hacías parodia eras un antiguo terrible. Si en los 90 no hacías nueva dramaturgia también eras un antiguo. Lo interesante que tiene este momento es que uno puede ver diferentes tipos de propuestas estéticas, sin que haya una cuestión política que diga que tal y tal es la dominante. En este momento, en Buenos Aires, no hay forma de ver tres espectáculos iguales. Es más, hasta podes encontrar espectáculos sorprendentes de autores de la nueva generación que hacen un anclaje en lo mejor de los años 60. Retoman cierta idea del realismo de aquella época, pero la miran desde otra

óptica. Y son muy eficaces. Y al lado, aparece un trabajo de estructura totalmente fragmentada. Ambos pueden ser posibles. Es más, hay una especie de agotamiento de estos últimos y entonces uno dice, '¡ufa, otra vez lo fragmentario!, eso era hace cinco años. No, contame el cuentito todo derechito...

A.P.A.: Todo vale porque todo se organiza en la mente del

R.S.: No es que todo vale. Para ser coherentes con cierto pensamiento digamos que el mundo estalló. También esta idea dirigista de decir «ahora ésto es lo que hay que hacer». Que un poco tenía nuestra generación...

A.P.A.: Claro, te decían como hacer las cosas... Las obras te plantean ésto y ésto otro...

J.D.: Antes había márgenes y ahora no

A.P.A.: A los pocos minutos de comenzada la obra ya establecías la convención, ahora puede pasar o no. Tú estableces la convención v si me creen, me creen.

R.S.: El otro día vi un espectáculo de Canadá, Riss Unriss, que en realidad es una instalación visual. Esto era impensable en un teatro hace treinta años. Un experimento visual puro, con una bailarina que hace unas proyecciones. Alguien puede decir «¿qué es ésto, y en un teatro?». Y sí.

J.D.: Estaríamos en un momento en el que también murieron los iueces

R.S.: Hay algo de eso. Y está bien. Es más, me gustó ese trabajo porque en ningún momento lo ensuciaron tratando de que parezca algo del orden de la danza o lo teatral. Fueron muy rigurosas, porque entendieron que era una instalación visual. Después uno lo puede analizar, pero en relación con el efecto porque no había ninguna tensión dramática. «¿Un espectáculo de una hora sin ninguna tensión dramática?». Y uno dice, «bueno, sí». Y esto desorganiza al espectador. Un espectador que siempre es bastante infantil, aunque tenga mucha información. Un espectador que siempre trata de ir hacia atrás...

A.P.A.: Y acepta. De hecho acepta sentarse v ser bombardeado. Es verdad es infantil e inocente.

R.S.: A mí me pasa. Cuando me siento a ver un espectáculo estoy como un niño. «Haber, que me van a dar hoy. Teatro, teatro, teatro». Después, a los cinco minutos, puedo llegar a la desesperación más absoluta. Pero por lo menos, en ese momento previo, cuando la obra está por comenzar, tengo la sensación de que «hoy va a ser una noche maravillosa». Y ésto, creo, es lo que me lleva a seguir haciendo teatro. A ver si aparece la ilusión, en un teatro de revistas o en una sala perdida en algún lugar.

A.P.A.: A ver si en una de esas uno se queda en ese mundo, en el otro lado. La magia es tan fuerte que uno siempre se queda ahí, siguiendo al conejo.

LA PARTIDA DE UN GRAN CREADOR

El pasado 3 de enero, a los 50 años, murió en Santiago, Chile, el actor, autor y director Andrés Pérez Arava, uno de los creadores más fuertes que tuvo el teatro latinoamericano en las últimas décadas.

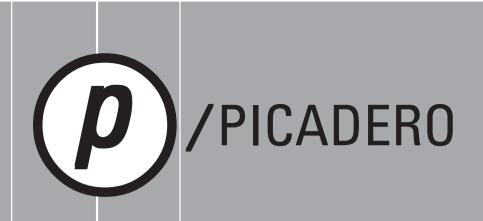
Formado teatralmente en la Universidad de Chile. durante la década del 70, Pérez Araya viajó a Francia y completó su formación junto al Teatre du Soleil, que dirige Ariadne Mnouchkine.

A fines de los 80 regresó a su país y creó el Grupo Gran Circo Teatro con el que marcó toda una época dentro de la actividad teatral chilena.

Uno de los espectáculos más emblemáticos de la compañía fue **La negra Esther**, basado en décimas de Roberto Parra. El trabajo, que expresaba una buena síntesis entre las tradiciones populares chilenas y el trabajo del Soleil, se representó en casi todos los festivales internacionales del mundo. En la Argentina recién se conoció en 1999, cuando inauguró el Festival de Teatro del Mercosur en Córdoba.

Entre otros espectáculos de Gran Circo Teatro se destacan: Popol Vuh, La consagración de la pobreza de Alfonso Alcalde, Sueño de una noche de verano de William Shakespeare, Madame de Sade de Yukio Mishima y La huída, con dramaturgia de Andrés Pérez Araya.

El velatorio del artista se realizó con una gran fiesta a la que asistieron algunos de los más importantes representantes de la cultura contemporánea chilena. El Director de Cultura del Ministerio de Educación, el dramaturgo Claudio Di Girólamo señaló al diario El Mercurio, de Chile: «Andrés hizo del teatro una fiesta por eso creo que la mejor despedida que se le puede dar es con una fiesta. Nos tragaremos las lágrimas pero es realmente muy importante que la gente de la calle goce con el recuerdo positivo, afectivo, y que hace bien a la cultura del país. Gracias Andrés por lo que nos has entregado y seguirás entregando. Se murió Andrés, que viva el teatro».



DIEZ METAS PARA EL PLAN DE ACCION 2002 DEL INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Estamos en un momento difícil para planificar una actividad anual. Por eso tal vez sea más conveniente fijar orientaciones precisas (enunciar líneas de política cultural) y colocar una sucesión de metas posibles cuyo cumplimiento debe conducirnos al resultado previsto.

La Primera Meta es no dejar vacíos los espacios logrados.

Por eso se ha decidido hacer lo imposible para llevar adelante la XVII Fiesta Nacional del Teatro. Durante 16 años los grupos de teatro independiente se reunieron en distintas ciudades para mostrar lo mejor de sus producciones. Desde hace cuatro años esas producciones están apoyadas, de manera muy diversa por el Instituto Nacional del Teatro. Es la oportunidad anual para que todos se encuentren y al exponer públicamente, el Instituto Nacional del Teatro rinda cuentas a la sociedad. Había, además, una reserva hecha del año pasado para financiar este evento, lo que impedía que su costo cayera dentro del actual ejercicio. Entonces, la Fiesta se hace. Y 35 elencos participantes llegarán de todo el país, después de vencer en las Fiestas Provinciales y Regionales respectivas, entre el 23 de mayo y el 2 de junio, adonde se había dispuesto el año pasado: Mar del Plata.

La **Segunda Meta** es: **no perder credibilidad ante los beneficiarios de las convocatorias**: Existen muchos subsidios, becas y premios correspondientes a anteriores convocatorias que por diversos motivos no han sido pagados. El Instituto Nacional del Teatro ha considerado conveniente honrar estas deudas antes de seguir acumulando nuevas. Por ese motivo se ha prorrogado la fecha del llamado a la 6ª Convocatoria y se dispuso que, mientras tanto, los ingresos se afecten a la cancelación de lo atrasado y al pago de los beneficios de la 5ª, en el momento en que esté terminada su tramitación.

La **Tercera Meta** es un expreso pedido de la Secretaría de Cultura de la nación y es **la absoluta transparencia**. El Instituto Nacional del Teatro maneja diversos públicos y es el público al que hay que informar sobre su gestión económica. Por eso se ha decidido volver a publicar en Internet, en su dominio propio, la lista completa de los beneficiados (y pagados) en este ejercicio, con sus nombres y valores correspondientes.

Asimismo se ha establecido un acuerdo con Proteatro —organismo similar del gobierno de la Ciudad y con el Fondo Nacional de las Artes para entrecruzar información a fin de evitar superposiciones de beneficios y dar la mayor amplitud al área de beneficiarios.

La Cuarta Meta es adecuar el funcionamiento del Instituto nacional del Teatro a la nueva situación económica del país, tratando de que no se vean afectados, en lo posible, sus beneficios. Tanto los delegados provinciales, como los representantes regionales y la administración central, realizarán la reingeniería necesaria de sus recursos para lograr la mayor optimización en su aplicación.

La Quinta Meta es el análisis de la estructura de funcionamiento actual del Instituto Nacional del Teatro. Para eso se va a tener en cuenta la experiencia de gestión, las dificultades que se han ido encontrando en sus cuatro años de vida y las sugerencias y precisiones que a lo largo de ese mismo período han realizado los propios beneficiarios. Cuatro años es el tiempo óptimo para una evaluación de resultados.

La **Sexta Meta** es **fortalecer la visibilidad del Instituto.** Es la sociedad en su conjunto la interesada en saber cómo funcionan sus instituciones. Sobre todo, en un organismo que distribuye estímulos, la única manera de cumplir cada vez mejor sus objetivos es evitar el encierro comunicacional o su capacidad social. Estos tipos de organismos deben tener presencia y posicionamiento permanente para que cada vez más gente sepa la cantidad de beneficios que pueden obtener. Lo contrario es generar lentamente una corporación virtual que se alimenta de sí misma. Para eso se utilizarán todos los medios a su alcance en convenios que resulten satisfactorios para las dos partes.

La **Séptima Meta** es **ampliación del área de sus beneficiarios**. Si bien esto estaba implícito en la ley de su creación, pareció necesario en este momento de tanta desintegración de redes de contención, hacer explícito los beneficios a elencos que se propongan tareas de tipo social a partir del llamado «teatro aplicado». Esta modalidad teatral que toma la solidaridad como una

base de su actividad, se puede desarrollar en distintos espacios: hospitales, cárceles, geriátricos o para sectores sociales determinados, integrados, tercera edad, infantes o chicos en situación de riesgo social. Todas ellas serán acogidas por el Instituto nacional del Teatro.

La **Octava Meta** es **la formación del público**. El Instituto Nacional del Teatro considera esencial la tarea que pueda realizarse en favor del público de teatro, tanto desde el punto de vista económico como del aporte de nuevos elementos conceptuales o de información seleccionada. Para eso se a propuesto un programa especial cuyo primer proyecto, denominado «Pioneros», tratará de vincular a los que hicieron el teatro no oficial, desde sus comienzos con los nuevos actores y directores, para compartir experiencia y poner en valor las distintas situaciones pasadas y presentes.

La **Novena Meta** es **la utilización de una última tecnología**, tanto para optimizar sus recursos, bajar sus gastos y elevar la calidad general de su actividad. Para ello se utilizarán diversos formatos, tales como «la educación a distancia» y las «teleconferencias», que expanden con mayor rapidez un mismo mensaje en forma interactiva lo que facilita la comunicación en todos los aspectos. Para eso, además se ha tomado contacto con distintas instituciones, públicas y privadas, que van desde Argentores hasta el Consejo Federal de Inversiones (CFI) y la Conabip (Consejo Nacional de Bibliotecas Populares) en una tarea que potencia la sinergia que se logra.

La **Décima Meta** es **el teatro en el MERCOSUR.**Un Programa sobre la recuperación de fiestas, ceremonias y tradiciones populares está en marcha para ser propuesto, en primera instancia, a las autoridades del MERCOSUR y a la Secretaría de Turismo de la Nación haciendo un primer hincapié en la provincia de Misiones a partir de las festividades guaraníes en las Misiones Jesuíticas provocando la movilización de sus pueblos actuales para cumplir un objetivo artístico, económico, histórico y social, es decir: cultural.

José María Paolantonio

Director Ejecutivo Instituto Nacional del Teatro

ESCENARIO *huevo programa radial*

Todos los sábados a las 19 horas, por Radio Clásica - FM 96,7 - de la Ciudad de Buenos Aires, se emite «Escenario», el nuevo programa radial del Instituto Nacional del Teatro.

Comentarios, reportajes, debates y toda la información sobre el acontecer teatral nacional.

La conducción está a cargo de Rómulo Berrutti, con la colaboración de Edith Scher.

FM 96.7 - Radio Clásica